



НАСЛЕДИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕАТРА



СТАНИСЛАВСКИЙ РЕПЕТИРУЕТ



СТАНИСЛАВСКИЙ
РЕПЕТИРУЕТ



Настоящее издание – это переиздание оригинала, переработанное для использования в цифровом, а также в печатном виде, издаваемое в единичных экземплярах на условиях Print-On-Demand (печать по требованию в единичных экземплярах). Но это не факсимильное издание, а публикация книги в электронном виде с исправлением опечаток, замеченных в оригинальном издании.

Издание входит в состав научно-образовательного комплекса «Наследие художественного театра. Электронная библиотека» – проекта, приуроченного к 150-летию со дня рождения К.С.Станиславского. Все составляющие этого проекта доступны для чтения в интернете на сайте МХАТ им. А.П.Чехова по адресу: <http://www.mxat.ru/library/>, и в цифровых форматах epub и pdf, ориентированных на чтение в букридерах («электронных книгах»), на планшетах и компьютерах.

Видеоматериалы по проекту доступны по адресам:

YouTube: <http://www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/>.

RuTube.ru: <http://rutube.ru/feeds/theatre/>.

Одним из преимуществ электронного книгоиздания является возможность обновления и правки уже опубликованных книг. Поэтому мы будем признательны читателям за их замечания и предложения, которые можно присылать на адрес editor@bookinfile.ru.

Текст произведения публикуется с разрешения правообладателя на условиях использования третьими лицами в соответствии с лицензией Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (Атрибуция – Некоммерческое использование – Без производных произведений) 3.0 Непортированная. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть получены в издательстве Московского Художественного театра. <http://www.mxat.ru/contact-us/>.



This edition is the republication of the original copy, edited for the use in digital, and also in the printed form, published in the single copies on the conditions of Print-On-Demand (requirements of press in the single copies). This is not a facsimile publication, but the publication of a book in the electronic form with the correction of misprints, noted in the original publication.

The publication is part of the scientifically-educational project “The Heritage of Art Theater. Electronic Library” – the project, timed to the 150-birthday anniversary of K. S. Stanislavsky. All components of this project are accessible for reading on internet on the site of the Chekov Moscow Art Theater at: <http://www.mxat.ru/library/>, and in the digital formats epub and pdf, for reading in bookreaders, tablets, and computers.

Additional videos are available on two sites:

YouTube: <http://www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/>.

RuTube.ru: <http://rutube.ru/feeds/theatre/>.

The ability of revising and correcting already published books is one of the advantages of electronic book publishing. Therefore, we will be grateful to the readers for their comments and suggestions, which can be sent to: editor@bookinfile.ru.

The text of the work is published by authorization of the copyright owner on use conditions by the third party in accordance with Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs license 3.0 Unported, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Any permission outside of this license can be obtained at the publishing house of Moscow Art Theater: <http://www.mxat.ru/contact-us/>.



В работе по созданию электронных версий книги принимали участие:

Руководители проекта *П.Фишер, И.Зельманов*

Арт-директор *И.Жарко*

Ведущий технолог *С.Ку克林*

Цифровая вёрстка *В.Плоткин*

Графический дизайн *П.Бем*

Редактор, консультант *З.П.Удальцова*

© Издательство электронных книг «Bookinfile», электронное издание, 2012



Электронное издание подготовлено при финансовой поддержке компании Japan Tobacco International



eISBN 978-1-620-56-961-0

СТАНИСЛАВСКИЙ
РЕПЕТИРУЕТ

Москва
2000

МОСКОВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР
ИМЕНИ А.П.ЧЕХОВА

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
СЕКТОР ШКОЛЫ-СТУДИИ (ВУЗ)
ИМЕНИ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО
ПРИ МХАТ ИМЕНИ А.П.ЧЕХОВА

СТАНИСЛАВСКИЙ РЕПЕТИРУЕТ

Записи и стенограммы репетиций



Издательство
«Московский Художественный театр»

Составитель, редактор и автор вступительных
статей к разделам И.Н.ВИНОГРАДСКАЯ
В подготовке рукописи к печати
принимала участие Е.А.Кеслер

Издание второе, исправленное и дополненное

Книга издана на пожертвования В.И.ТЫРЬШКИНА
при содействии племянника К.С.Станиславского
С.С.БАЛАШОВА

Издание носит благотворительный характер

C-76

Станиславский репетирует: Сборник сост., ред., автор предисловия и вступ. статей
И.Н.Виноградская. Изд-во «Московский Художественный театр», 2000. – 520 с., ил.

В книгу вошли записи и стенограммы репетиций К.С.Станиславского. Они отражают его практическую деятельность, его непосредственную работу с актером в процессе создания роли и спектакля. Материалы книги освещают творческие поиски и достижения великого режиссера-новатора и педагога главным образом двух последних десятилетий его жизни и сохраняют свою живую актуальность для развития театрального искусства наших дней. Впервые публикуются стенограммы и записи репетиций «Севильского цирюльника» Дж.Россини, которого Станиславский ставил в оперном театре его имени.

ББК 85.334(2)

БЕСЦЕННЫЕ УРОКИ СТАНИСЛАВСКОГО

Гениальный артист Михаил Чехов в своих книгах, статьях, лекциях не раз говорил о своем учителе, восторгался им, размышлял о нем, оспаривал его. В творчестве Станиславского он видел проблему, которую, по его собственным словам, никогда не мог разрешить. Проблема, на всю жизнь озадачившая Михаила Чехова, состоит в том, что Станиславский «обладал воображением огромной силы, но ни в коем случае не хотел отступать от жизненной правды». Он не отдавал преимущества ни правде, ни фантазии, – «и его фантазия и верность жизненной правде всегда были для него критерием». Но для самого Станиславского здесь не было проблемы. Творческая фантазия и верность жизненной правде в его понимании не противоречили друг другу. Природа, правда жизни постоянно питали его воображение, а самые изобретательные приспособления, смелые преувеличения и мизансцены призваны были как можно достовернее выразить реальность.

Это была сознательная творческая установка и органическая черта артистического дарования.

Формула «театральность и правда» была бы для него неприемлема. Станиславского коробило бы это соединительное «и», знак недопустимого с его точки зрения компромисса. Позиция Станиславского была более фанатичной: правдиво, то есть театрально. На одной из репетиций начала 30-х годов он заявил, что сценическая яркость – «это правда, доведенная до предела».

Иначе говоря, чем правдивее, тем театральнее.

Нужно знать историю его многолетних режиссерских исканий, чтобы понять, что стоит за простым и парадоксальным итогом творческой жизни.

Его вера в Природу была безгранична. Он не видел не то что конфликта – даже малейшего зазора между чувством правды и чувством сцены, между верностью натуре и преданностью сценической условности. Так же слитны были его представления о правде и красоте. Актрисе Тарасовой – она репетировала роль Негиной в «Талантах и поклонниках» – он советует: «Ищите красоту в самой жизни, где только возможно, и накопляйте. Ваше дарование, даже сказал бы – талант, требует этого, а то попадете в животный темперамент, в трафарет». Мысль Станиславского гораздо сложнее, чем может показаться на первый взгляд.

В самой жизни есть, разумеется, поэзия. Но артистка должна ее искать. Найти, накапливать. Животный темперамент актрисы – это жизнь, из которой ушла красота. Если талантливая, страстная актриса разучится искать красоту в жизни, она впадет в животный темперамент, то есть в трафарет. Натуралистический животный темперамент – та же дурная условность. Набивший оскомину сценический трафарет плох не только потому, что в нем нет жизненной правды, – в нем нет красоты жизни.

Как остра одна из самых важных идей Станиславского.

Он беспредельно верил в природу и в актера-творца. Эта вера – предпосылка его творческого метода. Сущность игры по системе Станиславского, как известно, состоит в том, что, перевоплощаясь в сценического героя, артист должен идти от себя. Требование «идти от себя» носит, конечно, максималистский характер и налагает на актера чрезвычайную ответственность. Михаил Чехов, понимая, как мало кто другой, истинный смысл этого требования, не решился предъявлять его своим ученикам. Не решившись, стал строить собственную систему актерской игры, которая была бы «проще и удобнее» для актера. Он полагал, что актеру не под силу идти от себя – проще нарисовать образ театрального героя в своем воображении и потом съмитировать его на сцене.

«У К.С., – пишет он В.А.Подгорному, – есть, как мне кажется, много моментов, когда актер принуждается к личным потугам, к выдавливанию из себя личных чувств – это трудно, мучительно, некрасиво и неглубоко. Например: у К.С. нашему созерцанию образа

и последующей имитации его соответствует созерцание предлагаемых обстоятельств, но на место образа ставится сам созерцающий, задача которого заключается в том, чтобы ответить на вопрос: «Как бы мой герой (а в данную минуту – я) поступил в данных предлагаемых обстоятельствах». Этот пункт меняет всю психологию актера и, как мне кажется, невольно заставляет его копаться в своей собственной небогатой душонке. Небогата душонка всякого человека в сравнении с теми образами, которые посылает иногда мир фантастических образов. Я ничего унижительного не хочу сказать по отношению к душе человека вообще. Я – только сравнительно».

Однако же Станиславский в отличие от Михаила Чехова не считал, что у актеров и актрис небогатая душонка. Даже сравнительно с Гамлетом и Ниной Заречной. Напротив, он верил, как это свойственно было людям Возрождения, в беспредельность человеческих возможностей, тем более – в возможности актера-творца. Он мог бы, не покрывив душой, сказать: нет обыкновенного человека, который в зачатке не был бы гением. Тем более – актер. Станиславский был уверен – артист может не только показать Гамлета или доктора Астрова, но, идя от себя, вырастить его образ в своей душе. Вся артистическая жизнь Станиславского, все его бесчисленные репетиции, теоретические труды, мемуары направлены к тому, чтобы отгадать актеров от «кокленовского», как он его называл, способ театрального творчества, в основе которого – недоверие к душевным ресурсам актера-творца. Сердцевиной, зерном того, что мы понимаем под системой Станиславского, является оптимистическая, исполненная крайнего демократизма концепция личности. В каждом артисте есть искра гениальности – ее следует раздуть. В каждой актерской душе есть зачатки Гамлета, Отелло, доктора Штокмана, доктора Астрова – из этих зачатков нужно вырастить грандиозный сценический образ.

Идея общения, пафос общения пронизывают театральные постановки Станиславского и его теорию актерской игры. Одно дело показывать публике своего героя, сохраняя по отношению к нему известную дистанцию, как бы стоять рядом с ним, одно дело имитировать на сцене образ другого человека, предварительно нарисованный хорошо тренированной актерской фантазией, другое – перевоплотиться в него, идя от себя, ставя себя в положение действующего лица (магическое «если бы!»). Совсем иной уровень общения исполнителя с театральным персонажем. Совсем иной – гораздо более тесный характер отношений между актерским «я» и «не я» действующего лица. Не скудная душонка профессионала-лицедея, которому под силу лишь имитировать образ, созданный фантазией драматурга, а бесконечная по своим возможностям, богатая, бездонная душа артиста-творца, ставящая его вровень с героями Шекспира, Ибсена, Чехова... Актер должен играть так, как если бы сам брался вправить сустав вывихнутому веку, восставал против мещанского большинства, служил земским врачом и сажал леса. Исполнителю, начинающему репетировать роль принца Датского, Станиславский в азарте кричит: «Никаких Гамлетов, есть только вы!»

Впрочем, он далек от проповеди исполнительского субъективизма.

Идти от себя, но не застревать на себе.

Актер не должен ущемлять в правах драматического героя, заслонять его собой. В то же время он не в состоянии создать на сцене рабскую копию действующего лица, рожденного фантазией драматурга. Все, что можно сказать по этому поводу, лишь по видимости простому и очевидному, Константин Сергеевич сказал в короткой записке, набросанной на отдельном листе бумаги в дни, когда Немирович-Данченко репетировал с ним Ростанева, – перед тем, как снять Станиславского с роли.

«От меня и Ростанева Достоевского может родиться не сам Ростанев, а наш общий сын, во многом напоминающий и мать и отца. Немирович же требует, как и все литераторы, пусть отец с матерью родят второго отца или вторую мать, точь-в-точь. Да что же их родить, когда они уже есть. Я могу дать только Ростанева – Станиславского или, в худшем случае, Станиславского – Ростанева. Но одного Ростанева пусть дают литературные критики. Он будет так же мертв, как их критические статьи. Пусть не совсем то, но живое. Это

лучше, чем то самое, но мертвое».

Вот вам и сжатая теория актерского искусства, и вся проблема интерпретации, вокруг которой сломано столько копий.

Максималистское представление Станиславского о назначении актера и, значит, назначении театра лежит в основе его расхождений с Михаилом Чеховым, создателем собственной теории актерской игры, и Михаилом Булгаковым, автором пьесы «Мольер». Станиславский считал, что в пьесе Булгакова «слишком много интимности, мещанской жизни, а взмахов гения нет», он все уговаривал актеров и автора: разве «не хочется показать гения, над судьбой которого хочется поплакать?» Ему важно было, чтобы в спектакле показана была трагедия театрального гения, которого травят «с пеной у рта». А Булгакову достаточно было того, что травят человека и мы опасаемся за его жизнь, – не обязательно все время помнить, что он гений, чтобы поплакать над ним. Разве не плачем мы над судьбой невзрачного гоголевского переписчика? Там, где у Булгакова трагедия, Станиславский видит мещанскую драму, полную дрызг и потасовок. В пьесе «Мольер» ему не хватало артистической жизни, а в самом Мольере – черт гениальности и «состояния гения, который отдает все, а взамен не получает ничего». Прошло время, и спор режиссера и драматурга, в котором каждый был прав по-своему, получил неожиданное разрешение. Дело не в том, что в более поздних постановках в пьесу Булгакова вставляли отрывки из комедий Мольера и зрителю яснее открывались свойства этого театрального гения, – в конце концов такие вторжения в авторский текст всегда оказываются паллиативом. Куда важнее с этой точки зрения «Мастер и Маргарита». Все, что Станиславский хотел увидеть в пьесе, Булгаков, мы знаем, показал в романе. Здесь есть и интимная мещанская жизнь, но есть и жизнь артистическая, над которой хочется поплакать, и взмахи гения, и его враги, травящие Мастера с пеной у рта. Трудно в точности сказать, где и в какой степени в тексте романа сказались уроки гениального режиссера. Во всяком случае, читая подряд записи репетиций «Мольера» и «Мастера и Маргариту», видишь, что работа со Станиславским не прошла для писателя даром.

Чем дальше, тем выше жизнь артистическая поднималась в глазах Станиславского над жизнью интимной и мещанской. Там, где другие усматривают зияющее противоречие, Станиславский видит гармонию. Расторгнуть ее может только плохой, дурно воспитанный артист, ремесленник или каботин, насилующий свою творческую личность во имя неверно понятых законов театральности. Чем больше Станиславский боготворил природу, тем священнее становился для него театр – зеркало природы.

Для Станиславского не было на свете ничего выше театра, потому что театр полон доверия к жизни, устремлен ей навстречу; сцена, на которой царит актер-творец, – самое жизненное из искусств, как бы условны ни были его формы.

Это была не только эстетика, это была нравственная программа. Ставя «Талантов и поклонников», он внушает Тарасовой, что для ее героини нет иного пути, нежели тот, – кажется, постыдный и жертвенный, – который она выбирает. Актриса Тарасова не должна стыдиться актрисы Негинной, она не нуждается в оправданиях. Что может дать ей добрейший Петя Мелузов? – мещанское счастье. Кто такой обходительный Великатов? – покупщик. Не любит она по-настоящему (и не должна любить!) ни бедного студента – он не способен по-настоящему оценить ее дарование, – ни тем более богатого Великатова. Она любит Театр. Станиславский говорит Тарасовой не о женском страдании, не о жертве. Каноническое, со слезами на глазах, толкование роли Негинной, когда-то данное Ермоловой, теперь кажется ему старомодным. Его собственная трактовка Островского носит другой, более мужественный и более утонченный характер. По сравнению с театром, с призванием актрисы все остальное должно померкнуть. Покидая Мелузова, актриса Негина отдает ему, чтобы потом воспоминания о бедном студенте не мучили ее совесть и не мешали играть на сцене. Мещанская, интимная жизнь отходит на второй план рядом с жизнью

артистической.

Безграничная вера Станиславского в актера-творца приводит его в 30-е годы к крайним режиссерским решениям. Их дерзкий смысл до сих пор – несмотря на обилие добро-совестных, подробных комментариев – не вполне прояснен. Станиславский предсказывал, что постановочные идеи Гордона Крэга будут усвоены только через полвека – театр должен дорасти до них. Прошло больше пятидесяти лет со времени репетиций Станиславского в Леонтьевском переулке, а мировой театр только приближается к пониманию его последних постановочных уроков. И сейчас еще его поздние режиссерские опыты кажутся слишком смелыми, иногда почти безрассудными, а результаты, к которым он так упорно и терпеливо вел своих учеников, – фантастическими.

Его репетиционный метод последнего периода ставил под сомнение привычные представления о режиссерской профессии. Было известно, режиссура – это прежде всего обустройство и планировка сценического пространства: линии мизансцен и переходов. В начале века провинциальные русские театры, желая удостоверить публику насчет качества своих постановок, писали на афишах: «По мизансценам Художественного театра». Режиссерские партитуры Станиславского испещрены рисунками мизансцен и указаниями актерам – кому куда стать и переходить. И на своих репетициях 30-х годов Станиславский также без конца твердит о линиях. Но теперь он имеет в виду не мизансцены, а невидимые линии человеческих отношений, намерений и действий. Сплетаясь в причудливые, хрупкие, ритмически осмысленные узоры, эти линии создают внутреннюю форму спектакля.

У Чехова в «Чайке» говорится: «чувства, нежные, как цветы».

Станиславский на репетициях «Талантов и поклонников» говорит о театральном искусстве, которое «соткано из тончайшей паутины».

Все последние годы он неотступно думает о внутренней форме спектакля.

Теперь он не спешит закреплять мизансцены, надеясь, что они возникнут естественно и неизбежно, в процессе коллективной импровизации. Он хочет, чтобы пространственная форма спектакля родилась как бы сама собой, чтобы исполнители импровизировали мизансцены, как актеры *commedia dell'arte* импровизировали свои отсебятины. Репетируя, Станиславский строит не мизансцены – они придут потом, – а действие.

Ритмически организованное, целенаправленное действие – вот она внутренняя форма спектакля. Теперь, на склоне лет, запертый болезнью в своем особняке, он ощущает это острее, чем когда бы то ни было.

Давно уже он мечтает о том, чтобы художник-декоратор являлся театр к концу репетиционного периода и оформлял спектакль в согласии с его внутренней формой, только что родившейся, еще не затвердевшей. Подчас возникает впечатление, что Станиславский мечтает о несбыточном и требует невозможного: он хотел бы, чтобы артисты играли свободно и естественно, независимо от того, где откроется сегодня вечером четвертая стена, и были в состоянии импровизировать мизансцены не только на репетициях, но и на спектакле, на глазах у публики. Из всех идей, которые выдвигали театральные реформаторы нашего века, это, несомненно, самая смелая. Может быть, мы имеем дело с режиссерской утопией? Но ведь, скажем, и стремление Станиславского воспитать актера-певца, который, подобно Шаляпину, играл бы, как драматический артист, а пел, как оперный, казалась долгое время несбыточной мечтой, чудачеством, «очередным увлечением Станиславского». Нужно было увидеть хотя бы «Кармен» в постановке Питера Брука, чтобы убедиться – реформа оперного исполнения и оперного спектакля, к которой шел Станиславский, осуществима. Она и осуществляется – в мировом, как говорится, масштабе.

Вообще у Станиславского было особое отношение ко времени своей жизни. Совершенно естественное для гениального художника, оно у персонажей заурядных иногда вызывало недоумение. Человек театра с головы до ног, Станиславский знал, конечно, что успех спектакля зависит от сегодняшнего настроения зрительного зала. Он считал – ре-

жиссер должен быть впереди своего времени. Но никогда не заискивал перед временем, никогда не гонялся за ним по пятам, не боялся оседлать его и прищипорить. Он не боялся, что кто-нибудь может обойти его и отгиснуть на обочину. Такой вздор просто не приходил ему в голову: он был занят вечными темами и стремился к вывешенным целям художественного творчества. Он не любил в театре торопыг и людей, повязанных злобой дня. Это послужило причиной его конфликта с Немировичем-Данченко на репетициях «Села Степанчикова» и его недовольства Судаковым. Он хорошо слышал глубокие подземные толчки истории, знал толк в современных художественных течениях, но умел идти наперекор времени и, как простуды, боялся общих поветрий.

Молодые люди 20-х годов, интеллигенты новой формации, воспитанные на левом искусстве, живущие «в сплошной лихорадке буден», затаив дыхание смотрели, как неторопливо, тщательно и четко отделявая детали, играет он доктора Астрова.

Репетиции Станиславского дают нам самые достоверные свидетельства об его творческом методе и его знаниях – об его фантастической осведомленности насчет жизненной практики и театрального искусства. Что же касается человеческой психологии, то в этой области для него, как для Льва Толстого и Антона Павловича Чехова, вообще не существовало ничего неведомого. Его искусство, его теория вырастают из знания. Надо ли говорить, что феноменальная осведомленность Станиславского не заглушала его творческой интуиции. Напротив. Знание будило его воображение и разжигало его фантазию. С другой стороны, гениальная артистическая интуиция помогала ему найти путь к истинам, недоступным никакому житейскому опыту и рациональному знанию. Как не существовало для Станиславского противоречия между театральностью и правдой, так не было его между знанием и интуицией.

Не просто образование, а знание, дающее свободу воли и свободу маневра. Обладая гениальной интуицией, он умел *угадывать*, но при этом страстно хотел *знать*. Кажется, он знал все, что должно быть известно художнику о мире по ту и по эту сторону рампы. Знал, что чем выше ритм, тем медленнее следует говорить на сцене, что когда человек начинает плакать, «у него начинается хорошее лицо» и его нельзя закрывать платком, что если человек на сцене удивляется, он не должен вертеть головой направо, налево, а «влезть в глаза» сказавшему удивительное, что сценическая неподвижность всегда лучше, чем оживление, что на сцене, особенно для русских голосов, нужно говорить на низких тонах и бояться русских открытых вульгарных гласных, что женской фигуре не идут вытянутые вдоль тела руки, что если у актера воля вялая, то причина этого или просто физиологическая (плохое кровообращение или что-нибудь в этом роде) или у актера неясная цель, знал, что сентиментальный тон на улыбке – это банально; сентиментальность на серьезе – это уже менее банально. Он знал, что самое главное для актера – это «найти на каком-то кусочке нужное настроение и затем жить им сколько угодно», что «гению надо почувствовать только центр. Ремесленник идет по окружности. Менее даровитый должен спускаться по радиусам через концентрические круги к центру». Ему было ведомо, что такое лучеиспускание, о котором говорят таинственные йоги, и какова техника произнесения монолога у французского, немецкого или итальянского артиста, он знал, что умение ничего не выражать в промежуточные моменты – это «огромно» для драматического актера, что «надо все время себя чувствовать в роли. Если себя потеряешь, то нет души в роли, потому что только одна моя душа может быть в роли, другой души нет у меня». И – знал, наконец, что настоящая актерская техника заключается в том, чтобы «крепко знать логическую линию, идти от сегодняшнего дня и уметь играть для партнера».

Он мог объяснить, как стоит, говорит и ходит русский крестьянин, какие у него руки – «заскорузлые, а нижняя часть ладони – самое чистое место», мог показать артистам, как кланялись при встрече французские дворяне XVII века, какой быстротой и блеском отличается взгляд француза и как воспроизвести этот молниеносный блеск глаз на сцене. А

мог показать, как молодая сводит с ума пожилого мужчину...

Он придавал огромное значение подсознанию, хотел найти к нему дорогу, прибрать его к рукам, но его театральное творчество, его теория актерской игры восходят к ясному знанию, отточенному собственным опытом, опытом поколений.

Без этого неисчерпаемого, абсолютно конкретного, ослепительного знания жизни и сцены, без этого умения система Станиславского выхолащивается и становится докучной догмой.

Толкования театральных текстов, данные в постановках Станиславского, отличаются непреднамеренностью и глубиной. Как интерпретатор Станиславский бывает неожиданным, но не бывает навязчивым. Его трактовка бывает страшно простой, но не бывает тривиальной. При том, что режиссерские решения Станиславского отличаются абсолютной ясностью, в них заключена некая тайна, которая много лет волновала воображение его зрителей и учеников.

Если для Михаила Чехова проблемой оказалась равная преданность Станиславского художественной фантазии и правде жизни, то для Мейерхольда проблемой стала праздничная галльская гистрионская природа театрального дарования Станиславского, принесенная в жертву драмам обыденной русской жизни. Та же, в сущности, проблема, повернутая другой стороной. Предполагалось, в судьбе великого артиста есть какое-то противоречие, которое Мейерхольд понял как одиночество Станиславского в стенах Художественного театра. Это противоречие – его можно объяснить иначе, чем сделал Мейерхольд, – оказалось животворным для творчества Станиславского, оно будоражило и закаляло его художественную волю, делало более объемными его сценические создания, придавая самым отчетливым его спектаклям ту полноту мироощущения, ту рассеянную по всей картине многозначность смысла, которые так типичны для классического искусства.

Загадочное свойство режиссерского искусства Станиславского состояло в том, что чем больше он усиливал и углублял конфликт пьесы, тем гармоничнее становился общий строй постановки. Так было и в «Горячем сердце», где безудержные гротески, необузданные притязания театральных персонажей лишь усугубляли эпический покой Островского, украшенный стихией масленичной разбойной игры, и в «Женитьбе Фигаро», где Станиславский раздул комедийный конфликт чуть ли не до размеров народного восстания (из искры – пламя), упрочив между тем праздничную атмосферу творения Бомарше, его изысканный пенящийся стиль. Неизменное, с годами усиливающееся стремление обострить и расширить конфликт пьесы иногда превышало ее возможности: в невинных «Растратчиках» Станиславскому, как известно, виделись очертания гоголевского «Ревизора», в «Мольере» он как бы провидел автора «Мастера и Маргариты».

Он и в жизни склонен был драматизировать. Мог разволноваться из-за пустяка, трагически переживал, казалось бы, заурядное событие театрального обихода, которому другой не придавал бы значения. Но никогда не сомневался в победе Божеского начала над дьявольским (так изъяснялся он в пору работы над «Селом Степанчиковым»), романтики – над пошлостью и цинизмом.

Способность отважно, не отклоняя лица, идти навстречу противоречиям жизни, свойственная Станиславскому – самому гармоническому русскому художнику XX века, еще больше укрепилась в нем после революции, сказавшись раньше всего в мужественной трактовке байроновского «Каина».

Попытка пренебречь контрастами и противоречиями жизни во имя бессодержательной театральной игры приводила Станиславского в ярость. Но и тягостная замороженность грозными неразрешимыми противоречиями жизни, свойственная символистскому искусству, обостренная экспрессионистами, была ему совершенно чужда. Он не боялся усугублять и увеличивать в масштабах драматический конфликт, чувствуя, что гармония

от него, от Станиславского, никуда не уйдет – она жила в нем самом. Никогда не покидала его эта ренессансная, пушкинская, толстовская и чеховская способность утвердить гармонию через сопоставление и борьбу противостоящих друг другу жизненных сил. С самого начала у него была уверенность, что в борьбе противоречий раскрывается единство и полнота бытия.

Можно сказать, Станиславский был диалектик. Оптимист. А можно сказать – он был режиссер. Режиссер с головы до ног.

Он знал, чем глубже конфликт спектакля, тем он становится театральнее, тем ярче разгорается творческая воля артистов, от них передаваясь драматическим персонажам. Он внушал своим ученикам, что Мольер – человек огромной воли, а Чехов всегда активен. И сам Станиславский до последних лет жизни был олицетворением активной творческой воли.

Он входил в репетиционный зал – высокий, седой, улыбающийся, прямой, как стрела. Со всеми раскланивался, садился в свое режиссерское кресло, и на сцену летел быстрый требовательный посыл:

«Волю! Волю! Подтяните колки!»

Для людей театра и людей, любящих театр, книга репетиций Станиславского не имеет цены.

Б.Зингерман

СТАНИСЛАВСКИЙ
РЕПЕТИРУЕТ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Стенограммы и записи репетиций К.С.Станиславского дают представление, какими средствами осуществлялись на практике его новаторские идеи, его великие достижения в театральном искусстве. В репетиционной работе К.С. отчетливо раскрываются его эстетические и этические позиции, теоретические положения и высказывания как бы обретают плоть и кровь, реализуясь в непосредственной сиюминутной работе режиссера с актерами и другими создателями спектакля.

У нас уже опубликовано несколько книг интереснейших стенограмм репетиций Вл.И.Немировича-Данченко. И это далеко не исчерпывает того, что хранится в архивах Музея МХАТ. Значимость такого рода изданий очевидна.

К сожалению, в Художественном театре стенограмм репетиций К.С. имеется считанное количество – не более двадцати. В значительной мере этот досадный и серьезный пробел компенсируется записями репетиций К.С., сделанными в свое время такими опытными и профессионально одаренными помощниками режиссеров, как В.М.Бебутов («Село Степанчиково» по Ф.М.Достоевскому, 1916), В.В.Глебов («Мольер» М.А.Булгакова, 1935), П.Ф.Шаров («Чайка» А.П.Чехова, 1917) или режиссер Г.В.Кристи («Таланты и поклонники» А.Н.Островского, 1933). Кроме того, есть записи и заметки самого К.С., которые он делал во время своей работы с актерами над мистерией Дж.Байрона «Каин», а также стенограммы репетиций в Оперном театре имени К.С.Станиславского.

Отбор материала для книги во многом обусловлен его фактическим наличием. Однако значение публикуемых стенограмм и записей от этого не снижается. И «Горячее сердце», и «Унтиловск», и «Безумный день, или Женитьба Фигаро», и «Мертвые души», как и другие лучшие постановки К.С., осуществлены тем методом, теми приемами работы с актером, которые так ярко и разносторонне раскрываются в материалах, предлагаемых читателю. Эти материалы интересны и ценны не столько в плане историко-театральном, сколько в широком аспекте театральной культуры XX века.

Репетиции К.С. (даже в записях) – это рождение на наших глазах каждый раз чего-то нового, свежего, неожиданного; это общение с режиссером-новатором в самом процессе создания роли и спектакля.

Материалы, вошедшие в книгу, относятся к предреволюционной и, главным образом, послереволюционной режиссерско-педагогической деятельности К.С., освещают творческие поиски двух последних десятилетий его жизни. Они дают возможность проследить за отдельными этапами в движении его творческой мысли.

О репетиционных часах, проведенных с К.С., сохранились во множестве восторженные воспоминания, о них складывались легенды с первых же лет создания МХТ. Материалы книги приоткрывают завесу над тем, как же происходили эти легендарные репетиции-уроки.

Каждому разделу книги предшествует вступительная статья, в которой сообщаются необходимые фактические сведения и обращается внимание читателя на главные моменты и новые тенденции в работе К.С. над тем или иным спектаклем. Здесь же хотелось бы коснуться лишь некоторых общих вопросов, связанных с предлагаемой публикацией.

С первых шагов своей театральной деятельности К.С. шел по главному пути развития русского искусства – по пути психологического реализма. Он отдал жизнь созданию и развитию театра, основанного на «органических законах природы, правды и художественной красоты».

Все связанное с воспитательными задачами искусства, его нравственными идеалами, понимание цели своего творчества как гражданского служения людям, обществу, Ро-

дине – все это остается для К.С. незыблемым, первостепенным, проходит красной нитью через всю его разностороннюю деятельность и отчетливо отражается в его практической работе над спектаклями. Для К.С. важно было созидательное начало в искусстве; он утверждал своим творчеством нравственное богатство человека. В каждом спектакле, считал он, должна быть заложена высокая нравственная и гуманная идея. Режиссер не имеет права мельчить авторский замысел, искусственно приспособляя произведение к своей концепции. Актер, пусть даже талантливо выстраивающий свою перспективу роли, если он не считается с общей задачей спектакля, снижает его художественную ценность и разрушает ансамбль.

С годами К.С. все большее значение придавал в процессе создания и роли, и спектакля сквозному действию и сверхзадаче, которые он неразрывно связывал с глубинным раскрытием пьесы, с умением найти самое верное, актуальное ее сценическое решение.

Что хотят режиссер и актер поведать зрителю, почему обратились именно к этой пьесе, с чем и за что они борются, ради чего посвятили себя театру? Эти вопросы так или иначе, открыто или подспудно должны выявиться при определении сверхзадачи и сквозного действия. Максималистские цели, которые он ставил перед театром, требовали неустанных поисков и новых достижений. К.С. не только не боялся ничего нового в творчестве, но считал, что без движения вперед вместе со временем – а иногда и впереди своего времени, – искусство существовать не может. Отсюда неувыдаемость его учения, системы, всегда ставящей перед художником новые задачи, выдвигаемые жизнью.

Очень точно и просто определила суть искусства К.С. замечательная артистка Художественного театра О.Н.Андровская, отметившая, что он «соединил смелую яркую фантазию с глубокой правдой и знанием жизни». Он показал пример – «смело дерзать в искусстве и в то же время помнить, что всякое дерзание, хотя бы и самое фантастичное и смелое, не будет органически живым и нужным, если оно в основе не опирается на самое реальное знание правды и законов жизни»¹.

На репетициях К.С. поднимается широкий круг вопросов, решаются проблемы, которые кровно связывают великого режиссера с сегодняшними деятелями театра. Здесь и вопросы формы спектакля, и взаимоотношения режиссера с исполнителем, и такая запутанная проблема, как взаимоотношения в работе режиссера с художником, и вопросы об отношении к предшествующей исполнительской традиции. Правда жизни, как ее понимают в каждый определенный исторический момент режиссеры и актеры, на практике оказывается совсем не постоянным понятием. Для К.С. правда жизни в искусстве никогда не существовала абстрактно, вневременно и конъюнктурно; она всегда имела актуальное значение и связывалась для него с самыми демократическими тенденциями времени.

В разделе, посвященном работе над «Талантами и поклонниками», К.С. очень наглядно показывает, что правда жизни у Ермоловой – Негиной в 1881 г. была одна, а Тарасовой – Негиной в 30-х гг. нашего столетия надо искать совсем другую. В этой пьесе Островского К.С., как мы увидим дальше, предельно обостряет и конкретизирует тему жертвенности искусства, искусства – миссии, гражданского служения людям. Эта тема также обостренно проходит в предреволюционных репетициях «Чайки» и, конечно, в работе над «Мольером».

В пьесе Булгакова К.С. хотел видеть в главном герое не столько страдающего человека, сколько художника-борца, смело отстаивающего свои творческие и жизненные идеалы. На одной из репетиций К.С. скажет о Мольере: «Может быть, для него тяжелее было потерять артистку, чем жену». В этой фразе прозвучало и понимание высочайшего социально-нравственного назначения искусства в жизни творца и чисто личные переживания – катастрофы К.С., связанные с потерей им (по разным причинам) своих любимых учеников.

Одно дело – жизненная правда, выраженная в слове Островского или преломленная через настроение Чехова, другое – правда в мистерии Байрона, проникнутой напряжением

1 Письмо О.Н.Андровской к К.С. от 3 июня 1935 г. – КС, № 7050.

бунтарской мысли, желанием познать все мироздание. В Каиновом преступлении К.С. искал социально-психологические корни, хотел увидеть, что побудило Каина совершить свое злодеяние.

К работе над «Селом Степанчиковым» К.С. приступал с большим трепетом и торжественностью. На первой странице книги протоколов репетиций он записал 11 января: «Господи, в добрый час!!!» Он заранее предупредил всех участников спектакля, что репетиции во многом будут идти по-новому и будут таить в себе много неожиданностей для исполнителей. Во-первых, повышались требования к актеру как самостоятельному художнику. К.С. хотел видеть в актере не простого посредника между автором и режиссером, а полноправного сотрудника с ними. Из актера-иждивенца, слепо следующего за указкой режиссера, надо переучиваться в актера-творца, говорил К.С. Одновременно видоизменялись и усложнялись функции режиссера, который должен, незаметно направляя все действия актера, помогать органическому вызреванию роли, а не навязывать ему заранее приготовленный результат. Читая записи репетиций «Села Степанчикова», мы убеждаемся, что К.С. действительно подходил к созданию ролей и построению спектакля во многом с новых для него позиций. Очень интересно прослеживаются при этом поиски сквозного действия каждой роли, зерна, сути всех образов произведения, в первую очередь Фомы Опискина и полковника Ростанева. Своей режиссурой К.С. укрупнял частные события пьесы и отдельных образов, видя за ними общественно-социальные явления. Не случайно К.С. всегда с такой тщательностью и любовью разрабатывал эпизодические роли, стремился к показу, где только возможно, разных слоев общества, среды, от которой неотделимы герои произведения.

Работа К.С. над «Селом Степанчиковым» может по сей день служить образцом режиссерского искусства психологического анализа ролей, расширения и углубления подтекстов, подсказа актерских приспособлений, нахождения самых разных и точных средств к перевоплощению актера в образ. Вместе с тем эта работа явилась определенным этапом на пути К.С. к новым достижениям в области актерского творчества, к методу физических действий. Не все то, что было продумано теоретически, свободно вошло в практическую работу с актером; в приемах подхода к переживанию, вдохновению оставались свои противоречия. Провозгласив на первых же беседах с исполнителями, что творчество артиста в значительной своей части протекает бессознательно, К.С. на репетициях не находил еще органической связи сознательного с бессознательным, единства физического и психического в человеке-актере. На репетициях К.С. пока еще стихийно искал действенные линии в поведении персонажей; все чаще он спрашивал того или иного актера, что он будет делать в данных обстоятельствах пьесы. Но главным возбудителем творчества актера по-прежнему оставались чувство, интуиция; этот важный аспект системы впоследствии К.С. подвергнет самому решительному пересмотру.

Каждый последующий раздел книги отражает изменения, которые постоянно вносил К.С. во внутреннюю технику актера, в приемы подхода к органическому творчеству, к вдохновенному искусству переживания.

Записи по «Талантам и поклонникам» отличаются своей цельностью, гармонической ясностью; в них с особой отчетливостью просматриваются творческие прозрения в осуществлении режиссерских замыслов, проникновение и устремление К.С. к намечаемым сверхзадаче и сквозному действию, к раскрытию всех глубин произведения Островского.

Большой раздел составляют стенограммы и записи репетиций пьесы Булгакова «Мольер». Репетиции, которые провел К.С., в данном случае существенно не повлияли на окончательный результат многолетнего и многострадального труда театра. Однако подробные стенограммы, как и тщательные, вдумчивые записи Глебова именно этих двенадцати репетиций, особенно ценны тем, что они шире и подробнее других материалов показывают практическую работу К.С. с актером по методу физических действий.

Знакомясь с материалами репетиций «Мольера», мы видим активное стремление К.С. передать актерам МХАТ свои последние открытия, страстное желание внедрить «ме-

тод» в практику театра, увлечь им исполнителей. К.С. призывал опытных и знаменитых уже мастеров сцены к пересмотру своей техники, он хотел дать новый импульс, толчок к подъему искусства Художественного театра, остановившегося, по его убеждению, в своем развитии.

Особый раздел составляют впервые публикуемые стенограммы репетиций оперы Дж.Россини «Севильский цирюльник». Здесь выявляются новые качества гениального режиссера. Специфика оперной репетиции создает дополнительные сложности не только в расшифровке и публикации стенограмм, но и в восприятии их читателем. Репетиции шли главным образом под аккомпанемент рояля в студийном помещении дома К.С. в Леонтьевском переулке. По множеству раз повторялись на репетициях и небольшие отрывки, сцены оперы, и отдельные текстовые и музыкальные фразы. К.С. сам постоянно вторгался в ход репетиции, напевая те или иные слова, фразы, – ведя актеров к наиболее музыкально точному и интересному раскрытию композиторской мысли, высвечивая тончайшие музыкальные нюансы. Режиссер всегда искал и добивался от певцов жизненно свежих, совсем нетрадиционных подходов к музыкальному спектаклю.

На репетициях часто присутствовали гости – режиссеры, педагоги, деятели искусства из разных стран, которые весьма высоко оценивали работу К.С. в опере. Известный французский режиссер Ф.Жемье, убеждая К.С. в необходимости показать спектакли Оперного театра на съезде Всемирного театрального общества, писал ему 14 января 1930 г., что это «станет большим событием в мире музыки, открытием, несравненно более бесспорным, чем все современные попытки, попадающие на сцену»². Оперный театр неоднократно приглашали на гастроли за рубеж, но по разным причинам эти поездки не состоялись.

Стенограммы «Севильского цирюльника» дают представление о новаторстве К.С. в области музыкального театра.

Нетрудно заметить, как индивидуальность драматурга или композитора влияет на репетиционный метод работы режиссера; какие острые создает К.С. ситуации для актера, подсказанные стилевыми особенностями автора, какие задает неожиданные ритмы, какие смелые, подчас ошеломляющие дает характеристики персонажу или отдельной сцене, по-новому освещающие смысл роли или спектакля в целом. Присущее К.С. чувство автора, стиля произведения, музыки оперы меняет подход к анализу ролей, способу общения и разговора с актерами, меняет творческую настроенность на репетициях.

К.С. созидал в постоянном горении, в борьбе, в муках побед и поражений. Сделав хорошо, требовал от себя и от тех, с кем работал, лучшего, считал, что все актеры – молодежь и большие мастера – должны систематически переучиваться. Как пишет Б.А.Покровский, К.С. в последние годы своей жизни «предугадывал новую манеру игры, новую стилистику театра»³. Он обладал тем острым чувством современности, до которого не могли дотянуться многие его последователи и ученики.

Вся деятельность К.С. пронизана тоской по идеальному актеру-творцу и верой в возможность и необходимость приближения к идеалу в сценическом творчестве.

Путь в искусстве у К.С. никогда не был легким, беспрепятственным, спокойно-благополучным, как думают многие, поверхностно знакомые с его деятельностью. Помимо мучительных, необычайно острых личных переживаний, тревог, неудовлетворенности достигнутым при работе над каждой своей ролью и над каждым новым спектаклем, деятельность К.С., в первую очередь его система, подвергалась жесткой, бездоказательной критике, порой доходившей до грубых циничных нападок. Не случайно он в августе 1934 г. говорил ленинградскому режиссеру Б.В.Зону: «Когда начались особенно сильные нападки на меня, на систему, на театр, я как будто окостенел весь; нет, думаю, не сдамся,

2 Станиславский К.С. Собр. соч. в 9-ти т., т. 9. М., «Искусство», 1999, с. 745.

3 Покровский Б.А. Ступени профессии. М., ВТО, 1984, с. 20.

праота на моей стороне!»⁴ Наверно, глубокая непоколебимая вера в правильность пути, по которому К.С. шел к непрерывному совершенствованию искусства психологического реализма, его природный жизненный и творческий оптимизм, его отношение к тому, что он делал, как к выполнению гражданского долга, помогли ему устоять против всех натисков критики и идеологических функционеров, не отступиться от своих убеждений и своего дела.

Отсюда и его повышенная требовательность к актерам и ученикам на репетициях, острое желание внушить им необходимость учиться и переучиваться, овладевать все новыми высотами в искусстве.

На репетициях К.С. бывал бесконечно разнообразен. В одних случаях он советовал актеру вести себя совсем просто, не переступать порога даже маленькой правды, в других – не пугаться штампов, не шарахаться от них, а преодолевать их незаметно, развивая внутреннюю линию роли. У одних сдерживал темперамент, предостерегал от переигрывания, других корил за серость, внутреннюю пассивность, бывал бесконечно терпелив, добр – или суров, даже грозен. Здесь учитывалось все: и актерские индивидуальности, и репетиционный настрой, и требования драматургии, и преодоление в актерах инертности, всякой успокоенности. К.С. нередко добивался предельной остроты в решении какой-либо сцены, не боялся гротеска, даже «фортелей» в исполнении, если они могли быть внутренне оправданы актером. Нередко К.С.-режиссеру приходилось выходить за пределы идеально правильных, с его точки зрения, взаимоотношений с актерами. Так, считая безусловно вредным режиссерские показы во время работы с актером, К.С. сам от этих показов до конца отказаться не мог. Сохранились воспоминания о таких его блистательных, мощных по своей актерской силе показах, которые восхищали присутствовавших, но после которых тот или иной исполнитель становился еще беспомощнее и терял уверенность в себе.

Однако его направляющие показы, всего какой-нибудь жест, выражение глаз, мимика или поворот головы, интонации помогали актеру, давали ему «зацепку» в роли, будили его воображение нередко больше самих слов; такие показы великого актера подкрепляли работу великого режиссера.

Вспомним и о безудержной фантазии самого К.С. на репетициях, вспышках его искрометной мысли, яркую образность в неисчерпаемых рассказах о встречах с самыми разными людьми, о случаях (иногда на грани вероятности) из своей неординарной жизни. И все, что он делал, говорил, показывал, освещалось его громадным темпераментом и убежденностью.

Репетиционный труд К.С. с его кипучестью и настойчивостью, с мучительным стремлением к законченности и совершенству, с гениальностью психологических и пластических набросков, с пленяющими показами, конечно, не легко поддавался фиксации. Естественно, далеко не все, что говорилось и делалось на репетициях, нашло свое отражение в стенограммах и записях; они не могут передавать нам все богатейшие нюансы и тонкости режиссерского и педагогического искусства К.С.

Учитывая это, надо подходить к чтению материалов книги творчески, не забывая о потерях, связанных с неполнотой записей и, в первую очередь, с тем, что мы не видим режиссера и актеров, не слышим их голосов.

Сам К.С. понимал важность осмысления и закрепления репетиционного процесса. Известно, что он нередко просил актеров или своих помощников по работе над спектаклем записывать все происходящее на репетициях. Не случайно и то, что он намеревался одно время изложить основы своей уже складывающейся системы в «Истории одной постановки», как можно догадываться, в форме дневника, полно охватывающего всю последовательность репетиционной работы.

Есть все основания полагать, что фиксировать репетиционные занятия в период становления системы К.С. просил прежде всего Л.А.Сулержицкого. Поэтому книга откры-

⁴ Цит. по кн.: *Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С.Станиславского. Летопись. Т. 4. М., ВТО, 1986, с. 371–372.*

вается публикацией отдельных высказываний, мыслей К.С. на репетициях в МХТ, записанных Сулержицким в 1906–1909 гг. Это своего рода прелюдия к основному материалу сборника.

С осени 1906 г. к работе в Художественном театре К.С. привлек Сулержицкого в качестве своего ближайшего помощника по постановкам «Драмы жизни» К.Гамсуна, «Синей птицы» М.Метерлинка и «Гамлета»

В.Шекспира. Именно с этого времени, с работы над «Драмой жизни», К.С., по собственному признанию, начал опыты «практического применения» найденных им «в лабораторной работе приемов внутренней техники, направленной к созданию творческого самочувствия»⁵.

Сулержицкий записал наиболее важные, по его мнению, высказывания и советы К.С., а также, как правило, краткие, иногда афористичные диалоги с исполнителями. Особенно интересны записи по «Гамлету», раскрывающие первоначальный («докрэгговский») замысел К.С. этой постановки и дающие характеристики персонажей трагедии.

Свои записи, отпечатанные на машинке, Сулержицкий сброшюровал в тетрадь, каждый раздел предварил своим рисунком, переплел в темносерый картон и передал в дар К.С. – как своему «дорогому учителю». На тетради золотыми буквами (сильно стертymi от времени) написано: «Замечания К.С.Станиславского».

Крайне важны также материалы, которые по своему характеру, по жанру отличаются от всего предшествующего, поскольку в них идет речь о педагогической деятельности К.С. в Оперно-драматической студии, организованной в 1935 г. Занятия в студии отражают те же поиски и достижения в творчестве, в них ставятся и решаются те же проблемы, которые присущи репетициям К.С. с опытными мастерами. Лабораторно-экспериментальная работа именно с учениками позволила К.С. многое перепроверить, уточнить и убедиться в правильности пути. В книге выборочно публикуются стенограммы или отрывки из стенограмм занятий на драматическом и оперном отделениях студии, дающие понятие о направлении исканий К.С. в самый последний период его жизни, тех исканий, которые во всей полноте, в своих уточнениях и особых акцентировках не успели войти в его теоретические труды.

Материалы Оперно-драматической студии являются убедительным свидетельством неразрывного единства в «методе физических действий» вопросов эстетики, этики, нравственности. Метод К.С. – это не только способ работы над ролью, но и определенное мировоззрение, определенная гражданская позиция художника. Высокое профессиональное мастерство, к которому стремился К.С. при подготовке творческой молодежи, было для него неотделимо от воспитания духовно богатого интеллигентного человека, способного трудиться в сплоченном коллективе и любить искусство больше себя самого.

Публикуемые стенограммы занятий по «Гамлету» в студии дают нам возможность проследить за тонкой скрупулезной работой К.С. с учениками над глубоким, последовательным постижением процесса развития роли путем познания и освоения органических законов природы в творчестве. Кроме того, последняя работа К.С. над «Гамлетом» открывает не изведанные еще перспективы воплощения на сцене трагедии Шекспира.

Сравнивая даже выборочные краткие записи репетиций 1906–1909 гг., сделанные Сулержицким, с последними материалами по работе с актерами и с учениками, нетрудно заметить и понять, какие положения в творчестве К.С., в его системе и практике остались неизменными и какие подверглись коренному пересмотру.

Изучение записей и стенограмм репетиций К.С. дает прочные ориентиры современным деятелям театра – опытным мастерам и начинающим свой путь актерам и режиссерам – для поисков в искусстве, для его обогащения и дальнейшего развития.

Все публикуемые здесь материалы находятся в Музее МХАТ в фонде К.С.Станиславского (в дальнейшем ссылка на этот фонд: КС и номер единицы хранения).

ЗАПИСИ Л.А. СУЛЕРЖИЦКОГО 1906–1909

*Дорогому учителю
Константину Сергеевичу
от Сулера
9 XII 1909*

Замечания К.С.Станиславского⁶

Пожалуйста, говори монолог, как я показал тебе, – легко и развязно.
Если ты будешь кричать, как многие из наших актеров, так это будет
мне так же приятно, как если бы стихи мои распевал разносчик.

Не пили слишком усердно воздуха руками...

Не будь, однако же, и слишком вял...

В.Шекспир «Гамлет», III д.

В искусстве: или священнослужитель, или паяц.

Кольридж

Искусством люди передают друг другу свои чувства...

Чем сильнее заражение, тем лучше искусство...

Искренность есть самое важное условие в искусстве...

Л. Толстой

«Драма жизни»⁷. 1906

К.С. На сцене каждую минуту вы должны чего-нибудь определенно хотеть, весь целиком.

К.С. Когда хотите выразить темперамент – говорите медленно. Как только почувствуете, что темперамент пошел, схватите себя, растормошите, и когда захочется говорить с темпераментом – задерживайте слова. От этого препятствия темперамент будет еще сильнее подниматься.

Настоящий темп есть не скороговорка, а наоборот, – чем выше темп, тем медленнее говорите.

К.С. Вам нужно искренно пережить наивность.

Начинайте входить логически в это положение, – не думая пока о внешнем проявлении.

Тут прежде всего медленный темп. Не потому, что «надо медленно» или «надо быстро», а потому, что, идя логически, вы сами начнете видеть много нового в вещах, раз что начнете их рассматривать как новые.

Предположим, вы в первый раз в жизни увидели белый потолок. Прежде всего вас поразит величина белого потолка, вы медленно обводите его глазами, потом замечаете какую-то трещину. Что это такое? Эту трещину вы, актриса, действительно в первый раз видите на потолке нашего фойе, и это вам помогает, это вводит вас в искреннее состояние внимания.

Заметьте, как ваше состояние выражается, зацепитесь за это, развейте.

Вот вы вытираете пыль. А сами все время думаете о том, что будет дальше, имеете это в виду. Этого не должно быть. Это мешает и тому, что вы делаете сейчас, и тому, что будет после. И в результате – ни то, ни другое не выходит. А если вы сейчас вытираете пыль, то займитесь этим, входя во все подробности дела, которым занимаетесь, вникая в это до конца. Где щелочка, где сучок и т.д. (4 действие.)

К.С. Что пугает? Пугает именно неожиданность. Когда человек внезапно заболевает, он может вдруг остановиться, смешно ткнуть носом в бутылку и сказать: «Здравствуй-те». Но вы этого «здравствуйте» во всю жизнь не забудете. Именно эта-то нескладность, этот комизм и страшны.

Это наш общий сценический недостаток, когда нерва нет, а сцена такая, что должна пугать зрителя, сейчас начинаем шипеть, с силой пускать воздух, тяжело дышать, а все это несколько не страшно – это дети собрались и пугают друг друга.

К.С. Если один раз вы сильно вскрикнули «Господи», то второй раз надо в 10 раз сильнее, а если хотите и третий раз вскрикнуть, то он должен быть в 20 раз сильнее второго раза. Сильнее по переживанию, конечно, а не по голосу⁸.

А вы сказали слабо, второй раз захотели поправиться и сказали еще слабее, а потом и заговорили: «Господи, Господи», – раз двадцать сказали уже совершенно в гроб. Это уже пошла кустарная работа.

К.С. Если при шумной народной сцене вы хотите сильно сказать, то не старайтесь перекричать шум, не торопитесь, – перекричать невозможно, а наоборот, говорите мед-

⁷ Премьера «Драмы жизни» К.Гамсуна состоялась 8 февраля 1907 г. Режиссеры К.С. и Л.А.Сулержицкий; художники В.Е.Егоров и Н.П.Ульянов; музыка И.А.Саца. Основные роли исполняли: И.М.Москвин (Отерман), О.Л.Книппер (Терезита), К.С. (Ивар Карено), Н.Н.Литовцева и М.П.Лилина (г-жа Карено), А.Л.Вишневикий (Енс Спир), Н.А.Подгорный (Тю).

⁸ Фраза вписана К.С.

ленно, веско и очень убежденно то, что вам надо сказать.

К.С. Не переходите к жалости прежде, чем сам актер, ваш партнер, не вызовет ее в вас; не идите впереди актера, идите от актера. А то вот так это и бывает, что актер еще не сказал, а вы уже сделали то настроение, которое он должен вызвать. И его и ваша игра, таким образом, пропала.

Если вы *делаете* этот момент, то он не может родиться. Дайте ему возможность родиться.

Актер. А мне теперь захотелось паузить, потому что теперь уже есть испуганные глаза, которые дают мне жить моментами. Есть сцепка. Ее испуг заставляет меня паузить.

К.С. Теперь вы понимаете, почему наши актеры говорят: «С ним еще нельзя играть, он еще не отвечает на реплики. Ему дашь реплику, а она падает, опять реплику дашь – бросил, мимо, мимо; сцепки нет и игры нет, жить нельзя».

К.С. У вас весь нерв направлен не туда, куда надо. Он идет на метание, в руки, в ноги, в кивание головой, в разбрасывание глазами. Это театральный яд! Вон!

Ищите направить его в настоящий центр, в зрачки, смотрите партнеру в глаза, возьмите у него весь темперамент.

А то вы сначала схватите от сердца позу и сейчас же ее смажете лишними движениями, раз двадцать схватитесь за голову, за грудь – пестрите.

Актриса. Я хотела поднять тон и усилила звук, и стало фальшиво.

К.С. Ой, ради Бога! Это старый-престарый прием, идти от уха. Если хотите поднять тон, поднимите в себе настроение искренним переживанием, тогда и слова сами собой скажутся крепче и горячее.

К.С. А вот этот жест от Комиссаржевской, отправьте его в Петербург.

Актриса. Это мой жест.

К.С. Ну, значит, Бог по ошибке его двум актрисам дал.

К.С. А почему же вы смотрите на задник? Смотрите вниз, в землю. Вам надо одеть шоры на правый глаз.

К.С. Зачем вы говорите: «Ф-р-р-р-екен Терезита», зачем надо говорить: «Д-д-дайте м-м-м-не стак-к-к-к-ан вводы»?

К.С. Всем кавалерам и всем женщинам на сцене надо уходить в мужественность, а не в сентиментальность. Этот бульон не заражает, – эта жидель...

К.С. У вас переход от мексиканского смеха к страшной боли. Все это без слов, на месте.

Вы показали лицо в самом ярком смехе и потом начинаете переходить на страдание.

Держите это лицо, играйте им, только им сколько возможно дольше, и только когда почувствуете, что больше лицом вы сыграть ничего не можете, что оно уже большей выразительности не даст, что вы сделали все, только тогда начинайте пользоваться фигурой, позой.

А если вы сразу это делаете одновременно, то есть и лицом, и фигурой, позой, вы не даете роста, все комкаете, и я не получаю впечатления⁹. (4 акт.)

К.С. Вы удивляетесь, переспрашиваете – и потому начали вертеть годовой направо, налево – искать и удивляться по-театральному. А в жизни бывает совершенно иначе. Если

⁹ Весь этот фрагмент перечеркнут К.С.

я не понял, удивился, – то я весь влезаю в глаза сказавшего мне удивительное, непонятное; стараюсь через глаза понять, в чем дело.

К.С. Старушечий смех. Если вы начнете делать смех, подражать старухе, то никогда не сделаете, – будет похоже на кашель, на что угодно, но не будет смеха. А вы просто найдите опять-таки свой смех и рассмейтесь своим собственным смехом совершенно искренно, а чтобы вышел старушечьим, сложите только известным образом рот и челюсти. Звук смеха, выходя через эти препятствия, получит ту звуковую окраску, которая и сделает его старческим. Ведь и вы, когда будете старухой, будете смеяться искренно, но благодаря тому, что не будет у вас зубов, – получится характерный старушечий смех.

[«Бранд»¹⁰]

К.С. Дойти до того, чтобы упасть на землю в религиозном экстазе, можно только через целую гамму переживаний, только тогда это выйдет. А вы делаете, как в цирке: «Га, га, га! Хлоп!» – тот умер, тот убил – это в цирке так можно, а в театре важна не смерть, а самый подход к смерти, а то, что вы, умирая, упали, есть уже совершенно неважный факт.

Актриса. Но тут у Бранда мало слов, и я не успею пройти эту гамму.

К.С. Так что же? Все равно пройти необходимо. Может быть, в другом темпе, но сокращена она быть не может.

К.С. Когда человек начинает плакать и у него начинается хорошее лицо, его-то и надо показать, а вы закрываете его платком, показываете платок. Кому это нужно? Платок можно в магазине купить.

Одно из двух – или у вас нечего показывать, и вы закрываете пустое место платком, тогда нечего и играть, или живите¹¹ и покажите это нам...

Теперь вам надо показать лицо. Вы для этого начинаете плакать и, чтобы Бранд не видал ваших слез, вы отворачиваете лицо, чтобы вытереть слезы. Но можно отворачивать в декорацию и можно в публику.

Конечно, нужно в публику. Дайте ей самое дорогое: ваши глаза, лицо. Надо бессознательно, моторно привыкнуть на сцене к таким поворотам¹².

А вы просто поворачиваете не готовое лицо в публику и показываете, как играете, то есть делаете самое пошрое, что только есть в театре, – кокетничаете с публикой. Это все потому, что [идете] не от сердца, а от игры, от жеста.

Прежде всего вызовите в себе, внутри себя это чувство и, когда привели себя в это состояние, когда оно наполнило душу, тогда пользуйтесь этим, тогда-то и пользуйтесь каким-нибудь логическим поводом, чтобы показать лицо, глаза. Тогда, когда ваша душа полна надлежащим чувством, не бойтесь за слова – все слова выйдут как раз так, как надо. (Разговор с сотрудницей, играющей в толпе без слов в «Бранде», 1906.)

¹⁰ Премьера «Бранда» Г.Ибсена состоялась 20 декабря 1906 г. Режиссеры Вл.И.Немирович-Данченко и В.В.Лужский; художник В.А.Симов. Основные роли исполняли: В.И.Качалов – Бранд, Агнес – М.Н.Германова, мать Бранда – Н.С.Бутова.

Высказывания К.С. по «Бранду» Сулержицкий не отделил от материалов по «Драме жизни». Вероятно, это вызвано тем, что К.С. принимал участие только в обсуждении спектакля после генеральных репетиций.

¹¹ «Живите» вписано К.С. поверх слова «играйте».

¹² Фраза вписана К.С.

«Синяя птица»¹³. 1908

К.С. Я повторяю вам завет Щепкина: «Берите образцы из жизни», – а вы берете их из затасканных театральных примеров. Вы сами не проявили никакой фантазии, никакого творчества: вы должны вспомнить, что вы видели в природе, пережить это и тогда проговаривать воспроизводить.

К.С. Сценическая неподвижность всегда лучше, чем оживление.

К.С. Покой на сцене – или результат большой артистичности – это, конечно, самое ценное.

Или результат большой сценической опытности, что уже гораздо менее ценно, и, наконец, – вера в себя, в ценность того пути, по которому идешь.

К.С. *Mise en scene* не понять – все переходят потому, что режиссер сказал перейти, а почему такой переход задуман режиссером, никто не вник, а между тем, не вникнув во внутренний мотив – все переходы фальшивы, потому что бессмысленны. Надо не только понять, но главное – полюбить свои места и переходы¹⁴.

К.С. Очень напыщенный тон – нехорошо!

Актер (*играющий Каштана*). Я и хотел сделать его напыщенным.

К.С. Да. Это я понимаю. Но это не та напыщенность, это просто театральная напыщенность... Эти тона надо гнать со сцены метлой. Это ремесло¹⁵.

К.С. Не рев зверей нужен, а рев людей, озверевших, как это только возможно. Нужны звериные темпераменты, а не звериные звуки. ([Сцена] «Лес». 1907.)

К.С. Дурак всегда очень искренно убеждает. (1907.)

К.С. Для того, чтобы показать злодея, надо показать моменты, когда он добр. Когда хотят показать сильного, найти минуты, когда он слаб. Чем острее покажете эти оттеняющие моменты, тем ярче и вернее построится характер. Это только в опере все благородны. Мефистофель все время Мефистофель, герой все время герой.

К.С. Вот вы сейчас нашли тон королевы. Вы должны дома понять, на чем вы это нашли. Что вас вводит в это настроение. Когда вы овладеете этими приемами, вводящими вас в переживания¹⁶, то, пользуясь ими как оазисами из репетиции в репетицию, будете приучаться смеяться на этом, плакать, любить, издеваться и т.д.

К.С. Вот когда вы пускаете, усиливаете нерв, я перестаю вам верить, вижу, что вы играете, наигрываете. А вот когда вы знаете, что в зрительном зале сидит лицо, мнение которого вам дорого, который не любит этих мелодрам, и когда вам хотя и хочется плакать, но вы все-таки сдерживаете себя, вот тогда-то и получается сильно и захватывающе.

Теперь вы ищете убитого горем, и поэтому говорите тихо и все понижая. Вам кажется все мало, и потому вы говорите еще тише и еще тише и в конце концов совершенно душиите свои изобразительные средства. А вы попробуйте, испытывая то же чувство, го-

¹³ Премьера «Синей птицы» М.Метерлинка состоялась 30 сентября 1908 г. Режиссеры: К.С., Л.А.Сулержицкий, И.М.Москвин; художник В.Е.Егоров; музыка И.А.Саца. Основные роли исполняли: С.В.Халютин – Тильтль, А.Г.Коонен – Митиль, О.Л.Книппер и Е.П.Муратова – Ночь, К.П.Хохлов – Каштан.

¹⁴ Фраза приписана К.С.

¹⁵ Фраза приписана К.С.

¹⁶ Слова «вводящими вас в переживания» вписаны К.С.

ворить громко. (1907.)

Как быть, когда при развивании медиума¹⁷ голос начнет развиваться вверх, а не вниз. Дело в том, что на сцене, особенно для русских голосов, важно говорить на низких нотах и надо бояться русских (свойственных русским) открытых, вульгарных гласных.

Ширина фразы, сказать широко, импозантно (то есть когда этого хотят), – обычно прибегают просто к форсировке звука или к шепоту и почти совсем не умеют достигать этого кантиленой. А между тем, достигнуть этого можно именно только кантиленой, но не высокой, а низкой. (Из разговоров о постановке [голоса] для драмы. 1907.)

К.С. А вы, N.N., все уходите в руку – это рука с Красных ворот, знаете, там есть ангел с рукой¹⁸, так вот оттуда...

Актриса. Я просто искала руку технически.

К.С. Никогда не делайте этого в роли, ни поднимайте руки прежде, чем не разовьете внутреннего побуждения так сильно, что рука сама пойдет.

К.С. Почему это ни одна порядочная актриса не может выйти на сцену так, чтобы не повиснуть одной рукой на портъере?

К.С. Вы все смяли, кидаетесь, можете поломать декорацию, но кроме отрицательного, в этом ничего нет. Вы всегда играете на телодвижениях. А вы не двигайтесь с места дальше известного минимума расстояния.

К.С. У вас все приемы изображения фата театральны. Это не значит, что то, что вы делаете, то есть такие фаты не бывают в жизни. Они бывают и есть, но они так уже использованы, так избаналены и испошлены на сцене, что уже напоминают зрителю не жизнь, а плохого актера.

К.С. Вы знаете, что женской фигуре не идут вытянутые вдоль тела руки. Найдите им другое положение. Найдите действие – поправляйте пелеринку. Поправлять можно с тем – что очень скучно поправлять или как раз очень весело и чрезвычайно приятно поправлять. Делайте, что хотите...

К.С. Вы, как всякая женщина, а особенно актриса, хотите быть не тем, чем вас Бог создал, а чем-то другим, – если вы энергичная, вы хотите быть томной, томная хочет быть энергичной. Как только вы хотите быть томной – получается гадость; все, что делаете энергично, – все хорошо.

Актриса. Я не люблю томность.

К.С. Ну, уж не знаю, – значит, приучили себя любить томность.

К.С. Волю! Волю! Подтяните колки!

Актриса. Я не могу так.

К.С. Воля может быть сильна только тогда, когда для нее есть определенная цель. Я как режиссер даю вам тему: выход королевы в пиршественный зал. Аудиенция. Вас любят, вам кричат «ура». Это общая тема, а для вас это должно быть разбито на определенные куски для воли. Первое – внимательность чувств, прежде всего сосредоточиться, не мешайте себе движениями, даже не ходите, а только ясно разметьте себе кусочки в фантазии и отвечайте на них. Второе – ясно знать, что вам нужно, по кусочкам, в каждом отдельном кусочке.

Если воля вялая, то это или просто физиологическая причина этого, плохое кровообращение или что-нибудь в этом роде, или не ясна цель.

¹⁷ Медиум – средний регистр женского певческого голоса.

¹⁸ Ангел, в одной руке держащий трубу, а другую картинно отставивший за спину, венчал Красные ворота, вблизи которых находился дом родителей К.С., где он прожил до начала XX в.

У вас сейчас перемежающаяся воля, потому что вся ваша цель испещрена сомнениями, которые уничтожают возможность работать. Прочь сомнения! Пусть будет неверно, но определено.

Вот уже начинает выходить, но ошибка в том, что по *времени* неверно.

Нужно увидеть, понять, нужно, чтобы зародилось известное отношение к тому, что вы увидели и поняли. На все это нужно время. Когда киту вонзают в хвост гарпун, то пока это ощущение дойдет до мозга и пока последует оттуда приказ двинуть хвостом, проходит какая-то доля¹⁹ секунды. Это в элементарных формах.

У вас задумано, что там кто-то стоит – министр, священник, кто-то подошел к вам говорить, кого-то вы заметили в толпе, кому-то близкому улыбнулись, – все это так, но недостаточно развиваете каждый из этих кусков в отдельности. Проникайтесь глубже каждой из этих сцен в отдельности.

Я вижу, вы пробуете положить руку на голову, но чувствую, что это по времени мало – значит, еще не совсем представили себе голову, на которую вы положили руку; то, например, что на голове есть волосы и нельзя так быстро вести руку по голове. Вы должны найти глаза того, кому гладите голову, улыбнуться ему и т.д.

Если вы начнете так вживаться во все эти положения, то со временем вам захочется вникать во все тонкости. Начнете разбирать уже, что это царица, что она привыкла как-то держаться прямо; вы будете давать целовать руку и улыбаться при этом не потому, что рука оперно красивая, а потому, что вы сознаете, что ваша рука дает счастье окружающим. И тогда, когда вы живете с этим сознанием, даже оперный жест уже перестанет быть оперным.

К.С. Не мешайте сразу два чувства вместе, потому что одно уничтожает другое. Вы боитесь потерять любовь к детям, потому что перед этим вы строги. И поэтому вы и недостаточно строги и ваша любовь к детям очень неясна и вяла.

А между тем, если вы будете определенно строги по отношению к тому, кому вы делаете выговор, и, увидя детей, мимоходом искренно улыбнетесь при виде их или видя их, то это вот и будет любовь к детям, потому что, будучи в строгом настроении, вы, увидя детей, так обрадовались им, что даже забыли о важном деле из-за них. Вы сейчас же, правда, опять вернетесь к важному и будете строги, но эта мимолетная улыбка и забвение, ярко, определенно выраженные, и дадут понятие о вашей любви к детям, не мешая вашей строгости. (11-я картина.)

К.С. Не заботьтесь о смехе, не делайте его, старайтесь только об одном – развить настоящее радостное чувство, которое само перейдет в смех. Не нажимайте голоса, он еще не просит смеха, а вы его тянете, вот и получается фальшь – общетеатральное воспроизведение смеха. Самое главное – посмотрели на лампу и страшно обрадовались, но помните, что радость придет к вам через удивление.

К.С. Вы хотите дать энергию на фразе: «Мы сейчас встанем» – и уже для этого у вас есть готовый, высочайше утвержденный тон. Нет, вы, пожалуйста, внутренне это решите со всей энергией, и тогда и тон будет искренний и энергичный.

К.С. Самое главное для актера – это найти на каком-то кусочке нужное настроение и затем жить им сколько угодно.

К.С. Нельзя так танцевать; танцевать на сцене можно только от искреннего веселья; ничего нет ужаснее, когда с холодной душой дрыгают ногами.

К.С. У нас была ошибка: вводить себя в нерв и сильное переживание мышечными движениями. Но это, повторяю, большая ошибка. Все дело в том, что актеру из состояния апатии надо перейти в такое состояние, чтобы зажечь чувствами – горем или радостью, но

19 Слова «какая-то доля» вписаны К.С.

зажить, а для этого нужно известную внутреннюю *сосредоточенность*, а не напряжение внешнее, мышечное. Такое мышечное напряжение, наоборот, совершенно уничтожает возможность сосредоточиться внутренне. От этого напряжения происходит то, что тот маленький зародыш искренно го чувства – «маленький» неизбежно, потому что он органически не может быть при своем зарождении большим, – не может пробиться сквозь эту скованность выражающего аппарата и погибает.

К.С. Если вам нужно передать удивление, любопытство к какому-нибудь предмету, например, к данному действующему лицу, то чтобы помочь себе увидеть, помочь испытать и выразить это внимание и любопытство, помогите себе чисто внешним образом, то есть действительно постарайтесь как можно лучше рассмотреть то, что вы плохо видите, постарайтесь действительно рассмотреть, например, зрачок в глазу партнера, его ресницы и т.д., – вызовите таким путем зрительный нерв.

К.С. Вся сценическая гадость, которая теперь так загадила сцену, она, в сущности, была когда-то, может быть, самым лучшим, самым дорогим на сцене. Это сделали когда-то: одну форму Мочалов, другую Щепкин и т.д. Они искренно, глубоко, сильно переживали и передавали, и это было действительно прекрасно, но так как их повторяли и копировали люди малодаровитые, повторяли много и бездарно, то манеры, форма, о которых создатели их и не думали, которые у них получались случайно, остались, а то, что их породило – искреннее переживание, содержание, – отсутствует. Вот и получился целый ряд, набор этих высочайше утвержденных приемов, так опшляющих сцену.

Все эти дрожания в голосе и трагические завывания, певучая фразировка, без которых ни одной классической роли не сыграют во всей России, получили начало, вероятно, оттого, что кто-то – Мочалов или Щепкин от искреннего, горячего темперамента что называется «пели», а подражатели темперамента не имеют, а пение взяли, и получилась гадость.

К.С. Втолковывайте, объясняйте каждое слово, как будто бы ваш партнер дурак и ничего не понимает, или иностранец. Старайтесь растолковать, чтобы он действительно понял.

К.С. А вы не верно, все не верно... Вы не сможете сказать верно своей реплики, пока перед ней не будете слушать, действительно всем своим существом слушать, что вам говорят: если будете слушать, тогда скажете верно: «Ах Боже мой, Боже мой!» – как результат того, что вы услышали.

Актриса. Я слушала очень внимательно.

К.С. Нет, выгнули спину к партнеру, а не слушали мысль, и подошли к реплике пустая, а говорить надо, – вот вы и говорите условным, классическим тоном. (4 действие.)

К.С. Вот когда вы со мной говорили, вы легко были в тоне и в искреннем нерве раздражения и капризности.

Актр. Да, тогда ваше лицо было близко от меня, и мне легко было говорить. Вы были прямо передо мной, а она сидит вправо от меня, а это и далеко и просто физически трудно. Как поверну к ней голову, шея сожмется, больно, и уже не могу свободно жить.

Актриса. Я не чувствую, как сделать, чтобы этот трагизм был бы не просто трагизм, а был бы еще и юмор.

К.С. Юмор в растерянности. Например, генерал, который привык все исчерпывать словом «смирно!», уверенно командовать людьми и т.д. И вдруг революция, и люди, которым он привык кричать «ты», «пошел вон» и т.д., говорят ему просто: «Потрудитесь говорить на вы».

– Как вы?

– Так, вы.

– Вот еще новости!

Комизм их в том, что, будучи страшно важными, пузырястыми, они, сохраняя внешне эти свойства, внутри пусты и неуверенны, растеряны в новом для них положении. (4 действие.)

Актриса. Я не имею образа и потому не могу работать. Я должна дома поискать старуху, как она двигается, шамкает и прочее. Я должна искать образ...

К.С. Нет, не понимаете. Вы будете придумывать образ старухи, будете выжимать из себя, а так как в вас самой еще нет элементов старухи, то вы найдете театральную старуху, то есть фальшь.

Вам нужно найти дома, как я перейду из этого чувства в это, как я заживу тем или иным чувством, идущим от содержания роли. Как хотите переживайте, но помните, что старуха туго воспринимает, туго переживает, и потому вам, молодой, еще дольше, еще внимательней слушать то, что рассказывает вам партнер.

А когда вы начнете жить тем или иным чувством, то инстинктивно весь материал, который у вас скопился из наблюдений в жизни и который, пока вы не работаете, лежит у вас в кладовой, и вы даже не знаете его, – весь этот материал, сам собою, от искренних переживаний зашевелится и, сам собою, понемногу присоединится к внутреннему переживанию и в конце концов создаст образ.

Вы сейчас в положении человека, которому нечего сказать, а его просят говорить, в положении любимого оратора, которого просят сказать речь, а у него нет мысли, и он поэтому начинает болтать слова. Вы хотите, чтобы отказался от этого клада, лежащего в вашей кладовой, этого собрания самых ценных, самых дорогих наблюдений над жизнью, и хотите пойти в мелочную лавку, купить там за три копейки шведских спичек и подарить мне их. Благодарю вас, спички у меня самого есть, а вы мне принесите бриллиант.

Я говорю так потому, что тот «образ», про который вы говорите, будет эти спички. Так как я уже говорил вам, что вы принесете мне такую старуху, какую играют на всех театрах.

Без переживаний, без искреннего чувства вы не можете говорить. Вам сейчас же надо только жить, только найти способы жить этими чувствами, а слов мне не надо. А вы не хотите начинать жить, потому что вам не живется, и поэтому говорите, что сразу, когда найдете образ, то сразу и заживете. Это все равно, как человек, которому надо пятьдесят тысяч, станет говорить: «Э! не стоит зарабатывать десять рублей, – мне нужно пятьдесят тысяч, – что значит десять рублей!» А так сразу пятьдесят тысяч – не бывает, а начиная с десяти рублей можно дойти и до пятидесяти тысяч. Так вот, вам надо начинать с десяти рублей.

Это всегдашняя отговорка актеров с вялой волей: «Пока еще не могу жить, так, что-то еще не ясно в образе, все еще образа нет, вот поработаю дома, поищу...»

Нет! Это вы оставьте, – живите сейчас, только искренно, теми чувствами, которые нужны по роли. Не будем ждать образа, а придет образ – ну, слава Богу, – мы очень благодарны.

К.С. Это опять слова... Пустые...

Актриса. Да, я пустая сейчас, совсем пустая, лучше бросьте меня сегодня, я другой раз приду.

К.С. Э-э-э, нет! – сейчас, сию минуту, это я уж десять лет знаю. Сейчас, сию минуту. Сейчас же давайте работоспособный нерв. Не отстану, пока не начнете жить... Откажетесь от роли, заплачете, вот тогда начнете жить. Не отстану, – сейчас же давайте...

Актриса. Да мне вас только жалко, право, а то приставайте, я очень рада.

К.С. Вот поза хороша, – тут есть какой-то коршун. Так вот, значит, запомните, как это сделать следующий раз, – не позу эту брать, а нужно, значит, ту силу нервного напря-

жения, которая была у вас, когда вы нашли эту позу. Тогда будут и поза, и ритм, и все, что нужно. И можно будет не думать об этой именно позе, так как при верном чувстве будет неограниченное число поз и все они будут верны и выразительны. (4 действие. Апрель.)

К.С. Это брокаровский тон²⁰. Брокаровский потому, что в глубине души у вас все еще есть сознание – «А все-таки я милая, я душка, я милый мальчик», в глубине сидит инженерюшка²¹.

Актриса. А это, может быть, потому, что я вхожу в зал и думаю, что все здесь ново и страшно, я мальчик и робею...

К.С. Это, может быть, и верно, но если это вас ведет на «душку», то к чёрту эту психологию, найдите такую, которая даст вам возможность почувствовать сразу крепкие чувства мальчика-героя.

К.С. Все неправда. И зритель не поверит, а будет думать: «врут, представляют». А все потому, что живете условным героем. Не живите. Например, мальчик только что вошел во дворец Ночи – темно, не видно, громадное помещение, где-то в углу, далеко от вас, сидит Ночь...

А вы сразу бежите на лестницу, прямо к ней, по знакомой дорожке, которую вы двадцать раз пробежали на репетициях.

Это герой по-театральному. Герой сцены это уж такой герой, что он и спит – герой, и одевается – герой, и пьет кофе – герой, и споткнулся – герой, так герой по Кузнецкому мосту и ходит.

Вот и вы пришли как герой и сразу так и закатились к Ночи. Но ведь оттого, что он герой, от этого глаза у него не лучше, чем у других людей.

Он пришел – темно, ему надо прежде посмотреть, куда поставить ногу, отыскать, где в этой темноте сидит Ночь, и только тогда, осмотревшись, он пойдет дальше, идя, и по пути присматриваясь, куда он идет.

Он герой не потому, что без толку летит зря, рискуя без надобности слететь в яму, а потому, что он уже решил прийти сюда, и пришел.

Он храбрый, но зрячий, и должен испытать все недостатки человеческого зрения... (4 действие.)

К.С. Вы должны научиться на этом тоне жить всеми чувствами. Уметь умирать, родиться, плакать, смеяться, произносить речи.

Еще серьезнее отнестись к своим чувствам. С вашим тоном надо только совершенно искренно жить. Представьте себе такого господина – ведь все его чувства совершенно искренни. Он сам смешной, но горе он чувствует серьезно и искренно. Это нам смешно, а он искренно огорчен. И только тогда и смешно, когда искренно. А то я чувствовал, что сейчас у вас была какая-то насмешка над этим господином, над тем, как он смешно переживает горе. И потому уже не смешно. Надо только серьезно искренно жить, сохраняя ваш тон.

Тон – это форма, содержание – это психология.

К.С. Бросьте улыбку. Когда сентиментальный тон на улыбке – это очень банально. Сентиментальность на серьезе – это уже гораздо менее банально.

К.С. Получилась русская оперетка. Один лишний раз перебежал, другой лишний раз сделал свою штучку. А надо свою штучку, то, что вы развеселились, поместить в четкость, определенность, неподвижность.

²⁰ Брокаровский тон, то есть слащавый, приторный, по связи с известной парфюмерной фирмой Брокара.

²¹ Речь идет об исполнительнице роли Тильтиля.

Из бесед о «Гамлете». 1909 март. (До крэговского проекта²²)

Первая картина

К.С. Зима. Холодное море. Эльсинор – холодная каменная тюрьма. Два часа от Норвегии. Норвежцы напали на Эльсинор много раз. Пушки в Эльсиноре всегда на стороже. Царит грубый милитаризм. Замок – казарма.

В 1-й картине вьюга. Стража в мехах. Как-то зашла или взошла луна и легла тень, ворвавшаяся с той стороны гроба. Гамлету дана громадная задача. В душу Гамлета вторгнулся потусторонний мир.

Он видел не отца – генерал-лейтенанта, не Вильгельма в латах, а великолепнейшего человека громадной души, тоскующего, страдающего, умоляющего сына искупить его.

Какие-то грубые солдаты сменяют караулы, и вдруг ворвался мистицизм; все задрожало, сразу началась трагедия.

Хотелось бы, чтобы когда вторгнется тень, мистицизм так овладел бы сценой, чтобы и самый замок заколебался, все изменилось бы.

Вторая картина

К.С. Входы и выходы придворных уничтожить, – они совершенно ни к чему, создают много движения и затягивают. На золотом троне сидят король, королева и слева, с ними рядом, сидит задумчивый Гамлет.

Художник. Все остальные стоят.

К.С. Тогда это будут статисты. Непременно сидят. Надо, чтобы было спокойно. Надо, чтобы действующими лицами были: король, королева и Гамлет. Остальные только как фон пошлости, богатства и тупости.

Огромный трон под пышным балдахином, на котором сидят король, королева и ступенькой ниже, а, может быть, и вровень с ними, Гамлет.

На скамьях, вокруг стен сидят придворные, а впереди, в провале, стоят спиной к публике войска с копьями.

Задача – показать трон, трех действующих лиц, а свита, придворные, сливаются в один общий фон золота. Мантии их сливаются, и отдельных лиц в них не чувствуется. Они грубый, живописный, сытый по величию фон.

Актриса-королева. Я думаю, что царица не знала о преступлении короля.

К.С. Я согласен с этим. Я нахожу, что такое толкование выгоднее для художественного образа.

К.С. Корнелий и Вольтиманд – оба не юноши, лет по сорока пяти.

Старые придворные.

²² Первоначальный состав, утвержденный правлением театра 31 января 1909 г., во многом отличался от окончательного. Упоминаемых в записках персонажей репетировали: Гамлета – В.И.Качалов (играл он же), Тень отца Гамлета – Н.А.Знаменский (играл он же), короля – Л.М.Леонидов или А.Л.Вишневский (играл Н.О.Массалитинов), королеву – М.Г.Савицкая

Опочинин²³. Это служивые люди, если по-русски, которым может препоручиться все важное, интимное, вплоть до государственного убийства.

К.С. В речи Лаэрта надо, чтобы сказался самый настоящий вылощенный придворный, будущее «его превосходительство». Лаэрт, недалекий господин, лощеный, достойный сын Победоносцева²⁴.

К.С. Королева совсем не иезуитка. А если вы перекреститесь, как вы хотите, может получиться иезуитка. А вы ведь не хотите иезуитки?

Актриса. Нет, я тоже не думаю, что она иезуитка, и если это даст иезуитку, я лучше не буду креститься.

К.С. Она на большой доброте, на этикете, утешает благоразумно, но холод будет не от ее личности, а от ее королевского положения. Она утешает, как утешает священник, говоря о смерти близкого человека: «Радуйтесь, сударыня, радоваться надо, – он принял небесную радость».

И тем острее утешение матери берedit душу Гамлета, чем она любезнее, милее, теплее с ним.

К.С. После монолога Гамлета робко входят Горацио и Марцелло. Они хотя и офицеры, но вход им сюда не очень разрешен. И вместе с их сообщением на сцену прокрадывается мистицизм, сцена наполняется предчувствием ужасов. Гамлет остолбенел.

Третья картина, комната Офелии

К.С. Какая-то приятная комната с цветами.

В этой сцене исполнитель Полония должен показать, каков он, Полоний, настоящий, помимо того, каков он при дворе, где он под влиянием этого развратного двора становится шутом.

Вот на этой сцене построил бы я основание роли Полония; показал бы его обворожительным, добрым отцом, громадным умницей, заботливым, любящим. А потом показал бы, каков он там, во дворце, как он там становится шутом.

К.С. Розенкранц и Гильденштерн – вкрадчивые франтики, ездят в Париж. И Лаэрта двор сделает таким же. Каждому лет под тридцать. Это молодые Полонии.

Актёр. Не надо утрировать лъстивости?

К.С. Страшная вежливость, но чтобы не было той грубой лести, с которой обыкновенно играют этих придворных.

Актеру, исполняющему Лаэрта.

К.С. Расширьте гласные за это время, поскольку сможете.

Если режиссер попросит у вас дикции попышнее, вы в погоне за пышной дикцией, имея короткие гласные, ударитесь или в пафос, или в какой-нибудь сентиментализм.

Обыкновенно так и получается, что раз надо сказать тронную речь, человек начинает пыжиться, надуваться, но это не помогает, так как гласные-то не звучат.

(О.Л.Книппер), Корнелия – В.В.Тезавровский (В.П.Болтин), Вольтиманда – В.А.Салтыков (А.А.Баров), Лаэрта – А.Ф.Горев (Р.В.Болеславский), Горацио – Н.О.Массалитинов (К.П.Хохлов), Марцелло – Н.Н.Званцев (П.А.Бакшеев), Полония – Лужский (играл он же), Розенкранца – В.П.Болтин (С.Н.Воронов), Гильденштерна – К.П.Хохлов (Б.М.Сушкевич), Офелию – А.Г.Коонен или В.В.Барановская (О.В.Гзовская). Художником намечался В.Е.Егоров.

Работа К.С. с Э. Гордоном Крэггом над «Гамлетом» началась с 3 апреля 1909 г. Премьера состоялась 23 декабря 1911 г. Постановка и оформление Э.Гордона Крэга, режиссеры К.С. и Л.А.Сулержицкий; музыка И.А.Саца.

23 Е.Н.Опочинину (1858–1928), литератору, историку театра, коллекционеру, была поручена театром работа «по сведению текста “Гамлета”» (ф. 1, КП 5185, ВЖ 158).

24 Обер-прокурор Святейшего синода К.П.Победоносцев (1827–1907) – один из самых последовательных и ревностных охранителей незыблемости устоев российского самодержавия.

В императорском театре говорят в таких случаях, может быть, немножко аффектированно, но там понимают эту любовь к большому, сочному звуку и умеют им пользоваться.

Нужно, чтобы согласные попадали, кроме того, на правильное произношение, чтобы вместо *a* не было *o*, вместо *o* не было бы *y* и т.д.

Вот у вас нет гласных, и потому выделяются согласные. У вас, как только развиваетесь темперамент, тотчас же появляется на месте *c* двадцать *sss*, на месте *p* – пятьдесят *ppp*!

К.С. Только начали говорить, а уже есть желание быть высокопарным. «Я все уже отправил на к'орррабль!»

Уже пафос, ария в опере. Подумаешь, какая важность: «корабль»!

Дело не в корабле, а в очень простой мысли: «Я все уже отправил».

К.С. Оттого что нет поставленного звука, получается разное – *o*, *y*, *e*; и есть хорошо поставленное или одно *a*, или одно *o*. От глухой постановки голоса он поневоле стреляет на это *a*; а остальные гласные коротко бросаются, промежутки же заполняются бесконечными шипениями и свистениями согласных. Это немецкая постановка голоса, при которой звук падает тут же на пол.

К.С. Для психологии совершенно неважно, что он там «отправил» на корабль, сколько пар чулок он с собой берет, а важно, с каким чувством он прощается с сестрой.

Вы говорите: «Прощай, сестра», – вот в этих словах может быть та тоска, которую вы будете испытывать к сестре, когда уедете от нее. Это вы найдете, глядя ей в глаза, а не отыскивая на интонации с пафосом, при которой вы можете проговорить сколько угодно слов, совершенно не нуждаясь ни в *Офелии*, ни в *Шекспире*.

Найдите верное чувство, а слова за вас скажет *Шекспир*.

К.С. «А что до принца, до его любовных пустяков...». Слово «пустяков» сказать любящей трудно, надо эту грубость смягчить. Вообще в этом монологе вы боитесь, что *Гамлет*, как великий князь, может пошалить с *Офелией* и потом бросить, – это его шалость.

Но чтобы объяснить ей все положение как чистой невинной девушке, он не хочет вводить всей грязи в это объяснение *Офелии*, да и все равно она его не поймет. С какой нежной осторожностью, с какой любовью надо сказать все это этой хрупкой девушке, любимой сестре! Как это должно быть осторожно. Он не может просто сказать ей, что *Гамлет* негодяй, как все. У *Офелии* это чистейшая любовь невинной девушки, любящей *Гамлета* не как наследника, с мыслью о престоле, а как юношу, который сам по себе кажется ей прекраснее всех в мире.

И эти мысли, эти сомнения в любви *Гамлета* к ней, в искренности и глубине его любви, эти сомнения, которые из любви к сестре решается высказать ей в минуту прощания брат, приводят ее в страшное изумление. Она, любящая в первый раз, не может и подозревать о таких сомнениях.

В вашем пафосе чувствуется, что вы сразу решили: «играю рыцаря». И голый пафос уничтожает смысл, ради которого написана сцена.

К.С. Ставить голоса драматическим актерам никак нельзя так же, как оперным певцам. Упражняй пять, шесть нот медиума, всегда можно понизить голос, что необходимо для разговорного голоса.

К.С. Для актера нет ничего ужаснее гекзаметра.

Гекзаметр приучает к неправильному переживанию, к неправильному рефлексу.

Часами в течение лет ученик произносит, долбит слова без смысла, ради звука. Читает гекзаметр и с первых же шагов, значит, приучаются фальшиво направлять свои волевые переживания.

Ни единого звука на сцене не должно быть без смысла.

Мой метод: возьми газету и прочти объявление так, чтобы я ясно понял, что там написано. Чтобы у читающего была ясна цель – для чего он это говорит. Не для того, чтобы упражняться в звуках, а чтобы ясно дать мне понять, что – *продается кровать*.

В школе – прежде всего голос и глаза. Если можете жить глазами, развить в себе чувство, получить через глаза, развить его в себе, и есть голос, который может это чувство выразить, – тогда уже есть о чем говорить.

Неправильно поставленный голос мешает правильному переживанию.

Вы чувствуете, что ваш орган не передает ваших чувств, и вы вышибаетесь из колеи, начинаете помогать себе жестом, стуком, всяческим торможением.

Лаэрту и Офелии.

К.С. Ради Бога! Как хотите – путем усиленного переживания, путем проникновения в смысл, в содержание, чувства, наполняющие этот момент, но необходимо избежать этого «чтения стиха». Иначе это будет губительное для вас упражнение в чтении в стихах, да еще на протяжении шестнадцати картин.

Мы не будем размечать роли, может быть, вам удастся самим почувствовать роль; напоминаю только еще раз: поберегитесь чтения в стихах.

Четвертая картина

Звук труб. Пушечный выстрел за сценой. На сцене у всех очень натянуты нервы. Мистицизм. И когда раздается этот звук, все встрепнулись.

Надо придумать такую декорацию, чтобы и замок превратился в видение. Это «Метерлинк» в этой сцене, в том смысле, что реальная жизнь в известных условиях принимает мистический характер.

Когда человек начинает галлюцинировать, то и стол, пятаю от лампы, висящее полотноце приобретают особый вид, говорящий о чем-то потустороннем.

Эта сцена встречи Гамлета с отцом должна быть доминирующей.

Здесь значительно столкновение двух миров.

Тень отца, сама тень, зеркалами она будет сделана или не зеркалами, – но она должна давать впечатление призрака, могущего испугать зрителя. Если он не будет пугать зрителя, то зритель будет воспринимать его умом, но не будет участвовать чувством.

Само собой, что все это только условия, в которых актер своим нервом должен создать на сцене мистический трепет. Актеру надо найти в себе причины для этого ужаса, возбудить его в себе. Иначе, если вы поручите создание этой атмосферы оптическому обману, фокусу, тогда уже на шестом, седьмом спектакле вы перестанете бояться призрака, и тогда все кончено. Фокус останется фокусом, которому уж никто не поверит.

Актер. «Клянусь вам небом» – как сказать эту фразу вдвоем?

К.С. Когда один скажет: «клянусь вам», другой начнет свою фразу на – «вам». Чтобы не вышло, как у немцев, которые в таких случаях всегда говорят вместе слово в слово.

Это у них происходит от милитаризма.

Актеру, играющему Тень отца.

К.С. В нем нет ничего военного. Ужас страдания. Что может быть печальнее беспомощных страданий ребенка или старика?

Эта роль, если бы это было в жизни, такая: вы в тюрьме, где вас целыми днями пытают – ночью, в полночь, вы можете выскользнуть, и вы уходите и скитаетесь по пустыне, ищите помощи и встречаете сына. Молите его избавить от этих мучений, которые будут продолжаться всю жизнь. Наступает утро, и вас опять кладут на дыбу, жгут кожу и т.д.

Страдающий дух – вот его сущность. Измученная, благородная душа; найдите во-

площение измученной, страдающей души – все остальное вон.

Все остальное не нужно и не важно. Кто он – военный, статский советник или еще кто, что там на него надето. Латы на нем висят. У нас, вероятно, и лат никаких не будет, так, что-нибудь слегка будет серебриться.

Обыкновенно актеры ищут звук голоса для Тени, и поэтому завывают на глухом голосе. Может быть, это взято от звука завывания ветра в печи, – не знаю.

Актер. Но все-таки звук голоса важен здесь.

(Актер ищет, чтобы не было похоже на звук человеческого голоса.)

К.С. Вот это-то и ошибка, это совсем не важно. Да и невозможно к тому же. Это должно прийти рефлексивным путем, от верно испытанного чувства.

Вы возбуждаете в себе аффективную память в сфере, например, болезни, когда вы испытывали жар и т.д. Когда вам удастся возбудить в себе аффективную память, то благодаря ей вы найдете нужные вам моменты отдельных переживаний и чувства, и тотчас же все сопутствующие этим переживаниям физиологические состояния явятся сами собой, рефлекторно. Руки пойдут куда надо и как надо, сердце забьется соответственно с этим переживанием и кровь прильет к щекам, голос зазвучит так, как это нужно.

Но никак и никогда нельзя идти от обратного, то есть от сознательно воспроизводимого рефлекса.

Это грамматика.

Самое лучшее, конечно, если вы прочтете роль сами раз, два, и само собой, неизвестно откуда сразу явится ощущение, которое сразу определит роль. Это самое ценное в искусстве. Самое дорогое, со всей прелестью и наивностью творчества. И если это есть, то плюньте, к чёрту всю эту грамматику. Она ни к чему не нужна, вы инстинктивно прошли весь путь. И останется только закрепить найденное переживание, чтобы мочь владеть им в любое время. Это пустая работа, просто заметить два, три момента своего самоощущения, вот и все.

Но иногда в таких случаях, как теперь, спрашивают: «Что мне делать?»

Говорят – надо вчитаться в роль. И человек читает двадцать раз одно и то же и зачитывается словами так, что уже теряет всякий смысл в них.

Не слова надо читать, а надо понять мысль автора, – те чувства, ради которых написаны эти слова. Человек говорит не словами, слова говорит Шекспир – это автор, его работа. А чувства – вот ваша работа.

Эти чувства, эти мысли надо понять, а потом, когда они поняты, подойти к ним правильно от физиологии. Отправные точки всегда одинаковы. Все чувства получаются через зрение или слух, или через ощущение. Если вы кого-нибудь спрашиваете, вы ищите его глазами, ждете ответа. Если же вы начнете спрашивать, не глядя на того, кого спрашиваете, если вы глазами не будете проверять того, что вы слышите, вы поставите себя в фальшивые физиологические условия.

Если же, наоборот, зацепитесь глазами за партнера, то хотя то чувство, ради которого вы смотрите в глаза, известно вам только в сознании, но благодаря правильной физиологической обстановке оно может зародиться у вас в области чувства. И непременно зародится.

Но если вы поставите себя заранее в неверные физиологические условия переживания и будете голосом, от уха искать подходящих, по вашему мнению, к данным словам интонаций, то найдете вы непременно только театральный трафарет, который всегда сопровождает на сцене такие слова.

Актеру, играющему Марцелло.

К.С. Что чувствует Марцелло, стоя на террасе? Каково его физиологическое самоощущение?

Актер. Ждет смены, промерз.

К.С. Нет. Это психология.

Актер. Как он говорит эти слова: «Стой, отзыв мне скажи» – как заученные слова?

К.С. Мне это совсем не важно сейчас, какие слова и как. Человек, который шесть часов простоял. Он невольно что-то думал. О чем, неизвестно, без определенной цели; но человек не может не думать. Он весь ушел в эту бессознательную думу. Праздный глаз за что-то зацепился, рассматривает какое-то пятно на стене. Опять сосредоточенные думы. Ухо поймало какой-то звук – глаза сейчас же хотят проверить, ноги невольно остановятся, если он ходил, чтобы движением не мешать себе внимательно слушать, и т.д.

Что касается образа, то если он уже намечается у вас, в вашем внутреннем самочувствии, то он сам собою окрасит это в те краски дурака, ученого, солдата, старухи, поскольку у вас уже эти краски создались. Но чтобы их верно поместить, необходим остов, верный физиологический остов. За верной физиологией (а границу физиологии и психологии почти невозможно уловить) сейчас же последует элементарная психология, которая уже расталкивает аффективную память, склад чувств и образов, и вы, зная содержание чувств, уже начинаете жить аффективно. Начинаете увлекаться хотя бы одним пока моментом, и уже творите в области аффективных чувств, которые, цепляясь одно за другое, вызывают и развивают друг друга и, проверяемые время от времени сознанием, направляемые им в ту или иную сторону, создают круг переживаний с интуитивной логикой чувств, определяющих образ.

Еще раз повторяю, если образ со всеми его переживаниями вылился сразу сам, целиком, – это лучшее, счастливейшее положение, и тогда не о чем говорить, но это приятные сюрпризы.

Если же приходится работать, пробовать, искать, то я говорю вам: прежде всего поставьте себя в правильные условия.

Не ищите с конца, ищите с начала.

Если образ появится, то удержать себя, не проявить его в этой правильно созданной рамке невозможно.

6 марта 1909

«СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО» ПО Ф.М.ДОСТОЕВСКОМУ

В творческой биографии Станиславского «Село Степанчиково» занимает совершенно особое место. Это произведение дало ему возможность испытать величайшее актерское счастье, подняться до высот подлинного творца на сцене, познать «рай для артиста»; и то же самое произведение принесло ему самые тяжкие огорчения, стало его трагедией.

Еще в Обществе искусства и литературы К.С. поставил инсценированную им повесть Достоевского и сыграл роль дядюшки – полковника Ро-станева. Было это в ноябре 1891 г. К.С. тогда, по его собственному признанию, полностью слился с душой роли, у него с дядюшкой были «одни и те же взгляды, помыслы, желания». «Неужели же не существует технических средств для проникновения в артистический рай не случайно, а по своей воле? – писал К.С. в книге «Моя жизнь в искусстве», в главе, посвященной первой постановке «Села Степанчикова». – Только тогда, когда техника дойдет до этой возможности, наше актерское ремесло станет подлинным искусством»²⁵. И работа над постановкой «Села Степанчикова» в 1916 г. является заметным этапом на пути к созданию такой творческой техники, которая подводила бы актера к полному перевоплощению в образ, к проникновению в «артистический рай» живого искусства переживания.

Инсценировка повести для МХТ была сделана сотрудником литературной части театра, молодым драматургом В.М.Волькенштейном совместно с Вл.И.Немировичем-Данченко.

Первые беседы с актерами (11 и 12 января 1916 г.) о принципах и задачах предстоящей работы над инсценировкой К.С. записал сам. Читая их, мы видим, какие большие надежды он возлагал на «Село Степанчиково». Что-то торжественное и празднично-приподнятое чувствуется во всем настрое К.С., когда он приступал к репетициям своего любимого произведения. Предстоящая работа, как он считал, таила в себе немало нового и неожиданного для исполнителей.

Утверждая в театре первостепенное значение искусства актера, К.С. повышал требования к актерской активности, самостоятельности в постижении и воплощении авторского замысла. К.С. теперь уже тревожило, что с приходом в театр режиссуры как самостоятельной профессии (им же самим созданной) актер постепенно терял творческую инициативу. Он во всем стал полагаться и надеяться на режиссера, его разработку роли, его показы, точную мизансценировку и т.д. В актере зарождались, а порой и процветали иждивенческие настроения по отношению к деятельности режиссера. Но актер, слепо следующий за указкой режиссера и за автором, – не творец, а ремесленник, считал К.С. Такое ремесло деятели Художественного театра призваны искоренять. «Мы хотим сами творить жизнь человеческого духа на сцене, – говорит он 11 января. – Мы хотим сотрудничества с автором». Для этого творческого сотрудничества необходимо прежде всего заронить в души исполнителей пьесы главную тему автора, «сродниться с поэтом» или, как К.С. часто будет повторять на репетициях «Села Степанчикова», привить себе «авторскую бациллу» роли. Оравленный «авторской бациллой», актер обязан уже сам находить в своей душе материал, близкий к роли, научиться жить в роли в самых разных ситуациях и условиях, не показанных, не данных автором, питать роль своим воображением, фантазией, насыщать своей мыслью, своими эмоциями и, наконец, сродниться с темой автора, как со своей собственной. Актер и режиссер как бы временно отходят от автора, чтобы самостоятельно совершить уготованный им и «неизбежный во всяком искусстве путь». Но отходят только временно. Обогащенные проделанной работой, участники спектакля возвращаются к автору, чтобы слиться с ним уже навсегда. «От поэта начатое, ишедшее творчество к поэту и возвращается» (11 января).

Вместе с повышением требований к актерскому мастерству усложняются и функции

25 Станиславский К.С. Собр. соч., т. 1, с. 197.

режиссера. К.С. четко определяет свою «скромную, но трудную миссию режиссера» как помощника актера в раскрытии его творческой природы и как создателя «общей гармонии коллективного творчества». Режиссер должен «незаметно направлять» все действия актера по правильному руслу к единой цели, возбуждать и питать увлекательными заданиями его воображение, волю, чувство, помогать ему освобождаться от штампов, подготавливать атмосферу «для высвобождения подсознания». «Режиссер должен помогать органическому росту роли, вместо того чтобы, вообразив себя творцом роли, навязывать насильственно готовый результат» (5 февраля).

Конечно, К.С.-режиссер был бесконечно разнообразен на репетициях в своих приемах. Тем не менее репетиции «Села Степанчикова» свидетельствуют, что в самой направленности работы над спектаклем он практически осуществлял установленные и высказанные им новые принципы в режиссуре. Он действительно помогал органическому вызреванию каждой роли в соответствии с идеей и стилем автора, не навязывая актеру заранее заготовленных задач, мизансцен, внешних примет образа. К.С. разными приемами подводил актера к нужному чувству и действию, во всяком случае, явно стремился к этому.

Впервые в связи с репетициями «Села Степанчикова» так определенно К.С. говорит о значении подсознания в творчестве актера. «Бессознательное – через сознательное» – лозунг, провозглашенный К.С. на первой беседе с труппой. Вся сознательная работа, актерские задачи, «создание мелкой житейской правды» на сцене – все должно способствовать главному: «пробуждению подсознания», то есть переживанию, чувству. Но без регулярного каждодневного труда, без развитой внутренней техники, без дисциплины и воли подойти к подсознанию не удастся. Не случайно К.С. неоднократно говорил: «Вдохновение – это увлечение работой».

Проблема подхода к подсознанию, к вдохновению будет волновать К.С. всю жизнь и свое гармоничное разрешение найдет в 30-х гг. в методе физических действий. Но и сейчас, на репетициях «Села Степанчикова», поиски в этом направлении безусловно интересны.

Крайне важным считал К.С. новый подход к работе над текстом, над определением кусков и задач. Анализируя текст какой-либо картины, сцены, режиссер, как правило, на самой репетиции вместе с актерами (или в их присутствии) намечал все малейшие изменения, «переломы» в чувствах, мыслях, впечатлениях, ощущениях и поступках действующих лиц. Но ни в коем случае не разрешал К.С. останавливаться на этих первых ступенях «поверхностного» анализа текста пьесы. Мелкие членения, необходимые актеру в процессе постижения роли, группировались, сводились к более крупным задачам, обнаруживающим новые линии «движения» характеров. И, наконец, эти крупные задачи, в свою очередь, старались свести всего к двум-трем этапным моментам, которые непосредственно подводили бы актеров к сквозному действию спектакля.

Прежний способ деления текста произведения на мелкие куски и задачи с их непрременным определением такими словами, как «хочу оскорбить, хочу обласкать», К.С. теперь считал в известной мере формальным, сухим, не толкающим к непрерывности в развитии главной линии роли.

На репетициях «Села Степанчикова» К.С. объяснял, что мелкие частные задачи и подробности постепенно, по мере вхождения актера в образ, могут терять свое самостоятельное значение, превращаясь в приспособления и уступая место главным линиям роли. По руководящим линиям, «артериальным задачам», как выражался К.С., актер мог и должен был проверять себя, постоянно уточнять направленность своих действий на репетициях, а в дальнейшем и на спектаклях. Эти артериальные задачи, линии, стержень роли четко фиксировались и твердо закреплялись. В то же время К.С. упорно требовал, чтобы форма выражения сути роли, то есть актерские приспособления, удачно найденные детали, внешние приемы не только не закреплялись, а, напротив, не повторялись, были неожиданными, изменчивыми, как сама жизнь. Искусство переживания не терпит застывших

форм внешнего выражения внутренней сути роли. «Приспособления, – говорил К.С., – всегда экспромт, они зависят от комплекса случайностей и условий сегодняшнего дня».

Итак, вместе с режиссером актер должен найти, ясно представить, зафиксировать в памяти зерно роли, главные задачи, сквозное действие. Когда они будут правильно определены и осознаны, то составят каркас роли и спектакля. Об этом каркасе нельзя забывать никогда. А приспособления, маленькие физические правды на спектаклях придут сами собой, о них не следует специально заботиться, и хорошо, считал К.С., когда они приходят бессознательно.

Интересно отметить на будущее, что когда на одной из репетиций (30 января) Москвин признался, что боится заранее предрешать и закреплять тонировку слов, а из-за свойств своей памяти должен учить текст роли заблаговременно, К.С. ответил, что, конечно, лучше было бы учить текст не заранее, а вместе с органическим вызреванием роли, опять-таки во избежание штампов. Но пока этого требовать невозможно. (Пройдут годы, и мы увидим, что К.С. твердо придет к решению не начинать работу над ролью с заучивания текста, чтобы он «не садился на мускулы языка».)

«Не пользуйтесь мертвым для сегодняшнего дня приспособлением вчерашнего спектакля или репетиции, но всегда новым или обновленным. Не кладите приспособления во главу угла, не любите их больше основных задач и сквозного действия».

Подобные замечания актерам К.С. делал на каждой репетиции, добиваясь от них активности, чуткого внимания к партнеру, быстрого реагирования на малейшие изменения в окружающей обстановке, словом, готовности к экспромту.

К.С. никогда не упускал из вида ни стиля автора, ни особенностей эпохи, в которой проходило действие пьесы, ни общей внешней стройности сценического произведения. Свидетельством тому являются не только его спектакли, а и оставшиеся нам записи его репетиций. И читая высказывания К.С. на репетициях «Села Степанчикова», не следует упускать из вида, что он подразумевал, призывая к отказу от незыблемости внешней формы. Это отказ от застывших приемов выражения чувств, поступков действующих лиц, предостережение от шаблона в актерской игре, это призыв к вечной подвижности мысли, заостренного внимания к окружающему, к раскрепощенности в момент творчества.

С новым подходом к анализу текста, определению кусков и задач К.С. неразрывно связывал оценку фактов пьесы. В период постановки «Села Степанчикова» он придавал исключительное значение оценке фактов при работе над ролью. В дальнейшем он будет говорить более точно – об оценке событий пьесы и роли, исходя из которых должна выстраиваться действенная линия поведения персонажа. Но уже и теперь оценку фактов К.С. неразрывно связывал с процессом постижения «внутренней и внешней жизни роли», с непрерывностью линии роли.

Живая оценка фактов, согретая фантазией актера, также помогает избавиться от представленчества на сцене.

В записях репетиций обращают на себя внимание довольно-таки резкие споры К.С. с художником Добужинским о принципах работы над оформлением спектакля, о поисках костюмов и гримов.

В определении характеров, подходе к образам Достоевского К.С. исходил из стилизованных особенностей произведения. Глубина охвата авторского замысла и стилизованных особенностей произведения предохраняет от ремесленничества в искусстве. Режиссер видел в повести Достоевского столкновение двух противоборствующих начал: «начала божеского и начала дьявольского», струю поэтическую, лирическую – и «пошлость повседневности», стремление к идиллии, умиротворенности – и к их разрушению. Отсюда рождались главные линии спектакля, велись поиски сквозного и контрсквозного действий. Исполнение ролей должны отличать необычайная простота и необычайная внутренняя одержимость. «Все мы должны быть одержимы. Вот удастся ли это?» – спрашивал К.С.

И простота, и одержимость требовали от актеров очень многого. Быть простым на

сцене, по К.С., это высшее мастерство. Легко быть простецким. Но такая доступная «мещанская простота – только противна». А серость и нивелировка – главные враги искусства. Художественная простота достигается громадной работой над собой. Это «освобожденность души», это мобилизация всех творческих сил при полной раскрепощенности и способности к любому действию. Тут и экзамен по широте кругозора, по своим аффективным воспоминаниям, жизненным наблюдениям, говорил К.С. «И как многим хочется сказать: ты очень прост, но лучше не открывай мне своей души. Душа мелкого лавочника не может стать душою Ромео» (18 марта).

Читая записи Бебутова, мы понимаем, как от репетиции к репетиции К.С. уточнял и расширял сценическое действие ролей и спектакля в целом, как растил вместе с исполнителями зерно каждой роли, находя увлекательные, заразные определения главных черт характера того или иного персонажа, вел актеров к лепке образов. (При этом он не забывал индивидуальных особенностей каждого актера, его штампов, привычек, тяготений.)

Много занимался К.С. ролью Мизинчикова, которая, по-видимому, не удавалась Н.П.Асланову. У Мизинчикова тоже стремление к идиллии. Но понимает он ее совсем иначе, чем дядюшка. У Ростанева – стремление к правде, к благой жизни для всех, у Мизинчикова – прежде всего к собственному благополучию.

«У вас получается делец, страховой агент общества “Россия”, – говорил К.С. исполнителю после просмотра сцены Мизинчикова с Сергеем (18 марта). Главное – незаметность Мизинчикова. «Он растворяется в воздухе». Мизинчиков – гениальное ничтожество. «У такого ничтожества гладкое лицо, ясные глаза и полное безжестие». Аслановское же лицо слишком характерно для Мизинчикова – считал К.С. и предлагал актеру «разглядеть» свое лицо утюгом. Нужен «мизинчик», у которого нет сомнений, ему «все ясно»; никаких запинок. Взволновать его на какой-то момент может только собеседник, совсем его не понимающий, тупой, как это получилось с Сергеем. «Так я возмущаюсь, – признавался К.С., – когда говорю с представителем отживших традиций и наталкиваюсь на полное непонимание».

Татьяна Ивановна, – объяснял К.С. Л.М.Кореневой, – всегда разная. «Она сегодня радостна, завтра печальна, послезавтра ни радостна, ни радостна, а как-то мистична» (8 февраля). Главное же, суть в том, что у Татьяны Ивановны боль и возмущение от несправедливости. «Мухе оторвали крылья. Щенку раздавили лапу. Замучили ребенка. Найдите то, что сделает вас святой Татьяной» (12 марта).

К.С. привлекала эпическая фигура помещика Бахчеева, который в инсценировке занимал одно из центральных мест. К.С. написал подробную разработку сцены встречи Бахчеева с Сергеем (первый акт), где он уделит также немало внимания и эпизодическим персонажам – мастеровым и слугам (см. Приложение 1).

Божеское начало добра и дьявольское начало зла рассматривались К.С. в разных аспектах. Не случайно на репетициях К.С. не раз сравнивал приживала, плута и циника Фому Опискина с реально существовавшим Григорием Распутиным.

Надо сказать, что требования К.С. к исполнителям и прежде всего к себе – Ростаневу и Москвину – Фоме были грандиозны, максимальны.

При всей конкретности в работе над ролями К.С. вел исполнителей к «творческим обобщениям», широкой типизации, к созданию образов, обретающих символическое значение. «Село Степанчиково – это сама Россия. Тут есть и Распутин (Фома)» (18 марта). Сочетая простоту органического поведения с громадной одержимостью героев повести, К.С. не боялся никаких преувеличений, если актеры могли внутренне их оправдать. Например, Е.М.Раевской (Генеральша) он предложил вместо игры в свое величие дойти до полной принужденности, «найти бесстеснение до макаки» (30 января).

Не все исполнители и не всегда могли в полной мере осуществить пожелания и устремления режиссера. Безусловным его союзником, понимающим его с полуслова, был Москвин. Замыслы К.С., его подсказки Москвин подхватывал на лету; кажется, что для него не было никаких неожиданностей и в новой методике работы с актером. Москвин не-

редко дополнял, подтверждал своими примерами сказанное К.С. тому или иному актеру. Он помогал советами К.С. – исполнителю роли Ростанева.

Образ Фомы Опискина, как уже упоминалось, решался в спектакле особенно остро, смело и современно. На первых же репетициях К.С. заметил, что пока еще Фома у Москвина «Тартюф из хорошего общества»; надо «побольше кабацкого». К.С. напоминал актеру, что ему надо вскрыть все обиды, которые копошатся в душе Опискина: он «урод, невежда, прихлебатель», шут неизвестного происхождения; отсюда желание командовать, быть генералом, поэтом, считаться благодетелем, властвовать над человечеством. У него зависть, самолюбие от безличности; его унижали и он хочет унижать. Надо показать, как из ничтожнейшего существа, гаденького шута можно превратиться в вершителя судеб, в «великого» человека.

В подробно разработанной К.С. четвертой картине под названием «Ваше превосходительство» (в которой Ростанев дает Фоме деньги с тем, чтобы тот покинул его дом) режиссер хотел видеть у Опискина «самые неожиданные, до грубости наглые приспособления». Фома с удовольствием мучил свою жертву – дядюшку; он играл с ним, как кот с мышью, сладострастничал в унижении его, ломался с упоением и ожесточением. К.С. не боялся предлагать Москвину широко пользоваться экспромтом, продлевать эффектные моменты в роли. Обнаглев от растерянного вида Ростанева, Фома «пускает в ход высшую наглость, высшее бесчинство – визг, – пишет К.С. – Нужды нет, что он выйдет плохо, по-театральному. В такую минуту чем смелее, тем действительнее» (см. Приложение 2).

Работая над ролью Ростанева, К.С. постоянно обращался «за помощью» к самой повести Достоевского, приводил из нее цитаты, характеризующие настроение, переживания и поступки дядюшки. Вместе с тем в чем-то он сохранял свое индивидуальное отношение к роли, подчеркивал в своем герое черты, наиболее близкие и дорогие ему самому, свойственные всему его актерскому существу. Так, многократно К.С. в процессе создания роли говорит о детской чистоте и наивной незащищенности дядюшки. У Ростанева «быстрые, как у ребенка, переходы от печали к радости»; как только он видит что-то хорошее, только «намек на идиллию», он забывает все горести и отдается целиком с детской экзальтацией доброду и мирному. У него по-детски «светлые, ясные глаза», временами «детски-глубокомысленный взгляд». К.С. хотелось наделить образ дядюшки романтикой, найти в отдельные моменты роли романтический пафос («но не пустозвонную театральность»), рыцарство. Он не раз вспоминает своего любимого героя Дон Кихота, черты которого светились во многих лучших актерских созданиях К.С., начиная с его деятельности любителя.

В упомянутой уже картине «Ваше превосходительство», когда Фома отверг деньги, предложенные ему Ростаневым, К.С. замечает, что, по Достоевскому, дядюшка «вскричал» от удивления и восторга перед поступком Опискина. «Это очень трудно. Может быть, вскричать от рыцарства, от донкихотства, точно от прославления, от возвышения, оглашения, всенародного признания?!» Там, где другой актер и режиссер могли увидеть черты недалекого человека, глупость, бурбонство, К.С. видел рыцаря справедливости.

Определив сразу сквозное действие роли как стремление к идиллии, К.С. с каждой репетицией уточнял его, находил в нем новые нюансы, оттенки, усиливающие активность в поведении дядюшки и его окружающих. А на одной из репетиций К.С. пояснил и подчеркнул, что его дядюшка спасает Настеньку не ради своего личного блага, а прежде всего во имя справедливости на земле.

6 февраля режиссер предостерегал актеров и самого себя от «слишком буржуазного», мелкого истолкования понятия – стремление к идиллии. Здесь и жажда охранить покой людей, и страх за них, и боязнь несчастий, и желание жить по правде, и «ненависть к разрушителям идиллии – борьба с ними. Последнее чрезвычайно важно, – говорит К.С., – чтобы не впасть в слащавый трафарет».

К.С. всегда боролся с сентиментальностью в актерской игре. Он не выносил «искусственных сентиментальных полуулыбочек. Они всегда мертвые – без смеха в душе». И

себя он ловил на штампах добродушия и сентиментальном тоне разговора, говорил о том, чего ему надо в себе бояться. Может быть, подчеркивал это в назидание другим. «Надо искать при пафосе мужественные тона. Чем нежнее чувство, тем на сцене оно должно выражаться мужественнее (и у женщин тем более)».

Были у К.С. и репетиции, на которых он – актер испытывал, по всей вероятности, минуты «артистического рая». Об одной из них мы можем судить по записи Бебутова (19 марта). Это была репетиция первой картины третьего акта, когда в Ростаневе, осознавшем свою обязанность по отношению к Настеньке, происходит крутой перелом. Он понял, что должен на ней жениться, что к нему пришло совсем несбыточное счастье. «Дядя почувствовал свой долг и стал, как царь Федор – мудр, стоек и непобедим. Отсюда его величавое спокойствие в следующей картине – “Мишино”. ...Я ощущаю в этот момент какую-то освобожденность души, – говорил К.С., – преображение всего существа, возвеличение и очищение. Племянник стал другим в моих глазах. Смотрю на него, чтобы убедиться, так ли все прекрасно в Божьем мире, как мне кажется. Объятия. Хохот. Пасха».

В новом сезоне 1916/17 г., начиная с 16 августа репетиции «Села Степанчикова» вели попеременно К.С. и Москвин. Устанавливались и без конца уточнялись планировки декораций, мизансцены, освещение, шумы, утверждались костюмы, гримы, бутафория.

Репетиции отдельных актов на сцене перемежались с беседами за столом, с чтением повести Достоевского, с репетициями на квартире К.С. Как будто все шло своим чередом. В этот же период времени К.С. продолжает свои обычные дела: много играет – роли Фамусова, Вершинина, Гаева, Крутицкого, Сатина, графа Любина, кавалера ди Рипафратта; ищет декорационно-постановочное решение пьесы А.Блока «Роза и Крест», принятой к постановке в МХТ, следит за работой Первой студии, проводит репетиции «Зеленого кольца» З.Гиппиус, которым 24 ноября 1916 г. открывает новую – Вторую студию МХТ.

И между прочим пишет дочери Кире (21 сентября): «У меня вышел маленький инцидент на фабрике, и я отказался и от невероятных доходов и от жалованья. Это, правда, бьет по карману, но не марает душу»²⁶. А 19 сентября во время спектакля «Царь Федор Иоаннович» рабочие бутафорского цеха оставили работу и ушли из театра. Приблизжались Февральская, а затем и Октябрьская революции. И тогда же потеря «главного своего друга и уж *наверное лучшего человека*» в театре (по выражению А.Н.Бенуа) Л.А.Сулержицкого²⁷. И неизбежные выступления с речами, в частности, на собрании членов союза «Артисты Москвы – русской армии и жертвам войны» и т.д.

Но основное, бесконечно тревожное для К.С. – выпуск «Села Степанчикова» и создание роли Ростанева. Приближался показ проделанной работы Немировичу-Данченко. К.С. нервничал сверх положенного, предъявлял к себе требования сверх всякой меры, терял уверенность... В записной книжке К.С. есть запись, относящаяся (ориентировочно) к началу 1917 г.: «Можно так разработать роль, так углублять и расширять план, так заживаться на анализе, выдергивании штампов и проч., что потеряешь всякую решимость начать ее играть»²⁸. Необходимо также помнить, что внимание К.С. на репетициях «Села Степанчикова» все время раздваивалось. Ведь К.С. не только ставил спектакль, он учил актеров новым подходам к созданию роли, искал более совершенные приемы актерской техники.

Читая записи репетиций, мы видим, что нередко К.С. публично анализировал свое самочувствие, разбирал свои задачи, свои ошибки в роли Ростанева с чисто педагогической целью. Он сам никогда не мог до конца и свободно отдаться созданию образа. И это, конечно, осложняло и тормозило работу его – актера.

Между тем, сохранилось много свидетельств, что К.С. «репетировал прекрасно»²⁹, что он «был идеальным “полковником” Достоевского, какого только можно было

26 Там же, т. 8, с. 456.

27 К.С., № 7252.

28 Станиславский К.С. Из записных книжек. В 2-х т. Т. 2. М., ВТО, 1986, с. 180.

29 Дикий А.Д. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, с. 200.

представить»³⁰, что в отдельных сценах в К.С. – Ростаневе соединялись «высокая патетика, романтика, в лучшем смысле, с одухотворенной простотой»³¹, что «когда он играл без указки, то без слез нельзя было смотреть на его исполнение. Чудная была роль»³². Подобные свидетельства можно продолжить.

22 февраля 1917 г. Немирович-Данченко проводил беседу с исполнителями. Это была 156 репетиция (всего до премьеры зафиксировано 198 репетиций.) С этого времени руководство постановкой и репетициями Немирович-Данченко берет в свои руки. Занимается индивидуально с К.С.

Занятия и репетиции с Немировичем не помогали К.С., как бывало, а загоняли его в тупик. Само понимание образа, его рыцарство, донкихотство, его подвижническая наивная доброта, идущая от чистоты души, но никак не от ограниченности природы, не совпадали с трактовкой этой роли Немировичем. Может быть, и события времени не координировались с такой высокой жадной и пропагандой добра, милосердия и нравственной чистоты во имя всеобщей гармонии. Как бы то ни было, пути К.С. и Немировича-Данченко в подходе к роли расходились.

Как вспоминает Л.Я.Гуревич, столкновение «двух в корне различных подходов к роли замутило для К.С. уже сложившийся у него любимый им образ и так потрясло его, что он не смог дальше работать над ним...»³³. Возможно, что позиция Немировича-Данченко в отношении образа Ростанева была ближе к самому произведению Достоевского. Не случайно К.С. тогда же записал в несколько полемическом тоне: «От меня и Ростанева Достоевского может родиться не сам Ростанев, а наш общий сын, во многом напоминающий и мать и отца. Немирович же требует, как и все литераторы, – пусть отец с матерью родят второго отца или вторую мать, точь-в-точь»³⁴.

Так или иначе, К.С. был снят с роли Ростанева, и Немирович передал ее в дальнейшем Н.О.Массалитинову. Этот ошеломивший всех в театре факт достаточно подробно и разносторонне изложен в мемуарной литературе и в теоретических исследованиях³⁵.

Следует только напомнить, что новых ролей К.С. с тех пор не играл, и когда его спрашивали почему, отвечал, что не разродился ролью и как актер больше в Художественном театре ничего создать не может. (Исключением явился ввод на роль Ивана Петровича Шуйского в «Царе Федоре Иоанновичем» во время гастролей МХАТ в Америке в 1923 г.)

Пережитое в связи с неудачей в роли Ростанева К.С. назвал своей трагедией, которая осталась с ним до конца жизни.

Со 2 сентября 1917 г. Немирович попеременно с Москвиным работал над сценами Ростанева с Массалитиновым и готовил спектакль к выпуску. К.С., со времени снятия его с роли, ни на репетиции «Села Степанчикова», ни на спектакли не приходил.

При окончательной доработке инсценировки, из-за объема потребовавшей сокращений, были выпущены все сцены с Мизинчиковым, его из спектакля убрали совсем.

Незадолго до премьеры Немирович-Данченко писал К.С.: «Я думаю, что выполнил все свои задачи хорошо. Все то прекрасное, что было Вами внесено в исполнение и в ансамбль, сохранил прочно; недостаток интересной живописной рамки светел до минимума; внутренняя трагикомедия вырисовывалась очень рельефно. Позволю себе сказать с уверенностью, что *затраченный Вами на постановку труд даром не пропал*»³⁶.

Премьерой «Села Степанчикова» 26 сентября 1917 г. состоялось открытие двадцатого сезона МХТ. Режиссеры спектакля – К.С., Немирович-Данченко и Москвин – в программах и афишах не указывались.

Новый спектакль по Достоевскому прошел с большим успехом. Зрители и критика

30 Дубужинский М.В. Воспоминания. М., «Наука», 1987, с. 255.

31 Воспоминания Б.М.Сушкевича. – Сб.: О Станиславском. М., ВТО, 1948, с. 378.

32 Письмо М.П.Лилиной к Л.Я.Гуревич. – Сб.: М.П.Лилина. М., ВТО, 1960, с. 270.

33 Сб.: О Станиславском, с. 160.

34 Цит. по кн.: Летопись, т. 3, с. 53.

35 Более подробно об этом см.: Летопись, т. 3 и 4.

36 Немирович-Данченко Вл.И. Избр. письма в 2-х т. Т. 2. М., «Искусство», 1979, с. 210.

воспринимали его неразрывно от современных событий. Одних такая явная ассоциативность раздражала, другие, большинство, видели в этом главное значение и силу спектакля. Обсуждение премьеры превратилось в целую дискуссию.

С.Арбатский, к примеру, в «Московских ведомостях» (22 сентября) возмущался осовремениванием произведения Достоевского. Москвин в главной роли, по его словам, «изображает не Фому Фомича Опискина, а как бы... да простит меня читатель! – маленького Распутина».

В ряде высказываний о спектакле «Село Степанчиково» и об отдельных его ролях видно как бы отражение репетиций К.С. и чувствуется направленность его работы с актерами. Так, И.Игнатов отмечает, что Москвин освобождает Фому от «его временных и случайных черт» и придает ему характер «целого общественного явления». Актер показывает «не хама – Фому, а хамство... не проходящее быстро, не исчезающее, не временное, а – увы! – еще существующее, продолжающееся и, может быть, стойкое и длительное». Торжествующее хамство Распутина, его гипнотическое влияние, считает критик, «свойственно и Фоме, который внушает окружающим понятие об его несуществующей силе, об его фиктивном могуществе» («Русские ведомости», 27 сентября).

«Спектакль Художественного театра казался насыщенным символами...» – пишет И.Жилкин в «Русском слове» (26 сентября).

«В художественно-культурной жизни России постановка “Села Степанчиково”, конечно, событие, и событие именно потому, что здесь исключительные силы национального театра соединились с национальной силой гениального писателя, чтобы вывить одну из самых страшных и тревожных загадок русской жизни – Фому Опискина. ...Нельзя назвать случайностью бесконечные вереницы святош, юродивых, самодуров, старцев, вещателей, прорицателей, пророков и лжепророков, вождей и лжевождей, которые волнами переливаются в Руси из поколения в поколение, из века в век. Все это – Фомы Опискины».

В частности, в одной из истерик Фомы – Москвина Жилкин обнаружил сходство с истерикой Керенского на московском городском совещании.

«Спектакль показал нам одно из глубочайших и отталкивающих национальных наших явлений – воплощенную в живых образах “распутиновщину”...» (Соболев Ю.В. «Рампа и жизнь», № 39).

Безусловно важно и мнение главного историографа Художественного театра Н.Е.Эфроса. Он отметил «громадную заботливость, внимание» к целостности спектакля. «И то, что именуется ансамблем, и отдельные частности, отдельные “обитатели” Степанчиково осуществлены очень интересно, выразительно, подчас с громадною яркостью и очаровательною сочностью красок».

По описаниям некоторых образов, сделанным Эфросом, можно сказать, что К.С. достиг желаемого результата, и записи его репетиций в известной мере помогают установить, какими средствами режиссер добивался именно таких красок в роли, на которые обратил внимание критик.

Например, Татьяна Ивановна. Л.М.Коренева, по мнению Эфроса, усилила по сравнению с Достоевским романтизм образа. «Но сделала это с громадною тонкостью правдою и изобретательностью в формах выражения. ...Грубый диагноз доброго циника Бахчеева – “амур у нее крепко в голове засел” – получал иное, тонкое и трогательное обозначение. И точно какое-то солнце всходило над душным степанчиковым залом, когда выпархивала туда полубезумная Татьяна».

Или Бахчеев. «Настоящая глыба таланта – Грибунин, который чувствует себя как рыба в воде в роли Бахчеева, радуется каждою фразою. Каждая кажется импровизациею, а не вымученною в роли, словно только вот сейчас и родилась в этой большой голове, на этом болтливом языке».

Как же боролся К.С. с тяжелыми штампами Грибунина, чтобы достичь этой импровизационной легкости в исполнении!

Но вместе с тем Эфрос не принял до конца Фому Москвина, не увидел черт «ис-

кренности» в его безобразиях, главное, не увидел, на чем держится невероятное влияние Опискина. Вину за это критик возлагал прежде всего на то, что Фоме в спектакле, по существу, некого было поработать и угнетать. Актер Массалитинов полковника Ростанева «обидел, из богача сделал почти что нищим. Ростанев не только добрый дурак, не только душа-парень, который вдруг вскипит недолгим гневом и опять распухнет в своей глубокой доброте. Такого мы видели в спектакле. Только такого. В Ростаневе должны быть непременно заключены какие-то очень большие сокровища. Этого требует весь ход повести, ставшей пьесой». К.С., как пишет Эфрос, поспешил отойти от роли. «И с недочетами, несовершенствами он был бы тут в высокой мере интересен, он, во всяком случае, приближался бы к нужному» (Эфрос Н.Е. «Село Степанчиково» в Художественном театре. – «Речь», 1 октября).

К.С. провел более ста репетиций «Села Степанчикова», одновременно подготавливая роль Ростанева. Из них записано двадцать шесть. Записи вел помощник режиссера В.М.Бебутов. Некоторые репетиции записаны подробно, иные конспективно, но все с пониманием дела.

Кроме того, в приложениях к записям репетиций публикуются подробные разработки К.С. картины первого акта – «Господин Бахчеев» – и картины второго акта – «Ваше превосходительство». Эти приложения перекликаются с записями Бебутова, непосредственно с ними связаны и дополняют их.

Роли с К.С. репетировали: Генеральша, мать Егора Ильича Ростанева, – Е.М.Раевская; Прасковья Ильинична, сестра Ростанева, – Е.А.Соколова; Саша, его дочь, – М.А.Дурасова; Сергей Александрович, его племянник, – И.Н.Берсенов, В.Г.Гайдаров; Фома Фомич Опискин – И.М.Москвин; Настенька, гувернантка детей Ростанева, – М.А.Крыжановская; Евграф Ларионович Ежевикин, ее отец, – Н.Ф.Колин, П.А.Павлов; Татьяна Ивановна – Л.М.Коренева; Степан Алексеевич Бахчеев, помещик, – В.Ф.Грибунин; Анфиса Петровна Обноскина – В.Н.Павлова; Поль Обноскин, ее сын, – А.Э.Шахалов; Иван Иванович Мизинчиков – Н.П.Асланов; Анна Ниловна Перепелицына – С.Г.Бирман; Гаврила, слуга Ростанева, – П.А.Бакшеев; Видоплясов, лакей Фомы Фомича, – К.В.Савицкий; Григорий, слуга Бахчеева, – В.М.Михайлов; мастеровой Васильев – В.С.Смышляев; Фалалей – А.Т.Василькова; мужики – А.Д.Скуковский, В.И.Васильев.

Записи репетиций

Мысли и замечания К.С.Станиславского на репетициях

Запись К.С.³⁷

I. Обсеменение. Прививка авторской идеи, микроб; чтение пьесы, восторги, споры, разговоры, шутки, критика (не критиканство).

II. Питание подсознания (литературные доклады, оценка фактов всей пьесы, каждого акта, сцены, роли). Создание закулисной жизни роли от рождения.

III. Разбивка на куски мелкие (внешние) а, b, c, d.

IV. Квинтэссенция куска – желание – я хочу.

V. Сокращение кусков. Большие куски А, В, С (из нескольких малых).

VI. Квинтэссенция больших кусков (я хочу).

VII. Сквозное действие.

VIII. Природа каждого душевного стремления.

10 января 1916 г

Запись К.С.³⁸

К 12 час. дня были приглашены вновь вступившие в труппу артисты и сотрудники, к которым режиссер обратился с небольшой вступительной речью.

К.С.Станиславский. Мне (быть может) впервые придется работать с вами, и потому я хочу объяснить план предстоящих занятий, для того чтобы вы могли лучше ориентироваться во время репетиций.

Мы начинаем большую и сложную работу по постановке инсценированной повести Достоевского «Село Степанчиково».

В большинстве существующих театров репетиционные работы заключаются в следующем: прежде всего читают пьесу и раздают роли. Потом актеры собираются для проверки текста, то есть каждый громко читает свою роль, а режиссер и суфлер следят по своим экземплярам. Иногда перекидываются при этом некоторыми вопросами, разъясняющими замысел автора, но в большинстве случаев на это не хватает времени, и актерам предоставляется разбираться в произведении поэта самим – у себя дома или в антрактах репетиций и спектаклей. После проверки текста бывает *общая считка за столом*, во время которой уже стараются по возможности с чувством и даже с известной образностью читать роль, причем актеры то и дело обращаются к режиссеру с вопросами: «для чего я это говорю?» или «как я должен понимать эти слова?» И режиссер указывает, как он хочет, чтоб актер понимал и чувствовал текст роли. Следующее собрание актеров уже называется *первой репетицией*. Она происходит на сцене, и декорация выгораживается из старых стульев и столов. Режиссер объясняет план сцены: «дверь в середине, две двери – по бокам и т.д.». На первой репетиции актеры читают роли по тетрадкам, а суфлер безмолвствует. Режиссер сидит на авансцене и распоряжается актерами. «Что я тут делаю?» – спрашивает артист. «Вы садитесь на софу», – отвечает режиссер. «А я что делаю?» – спрашивает другой. «Вы волнуетесь, ломаете руки и ходите», – командует режиссер. «Нельзя ли мне сидеть?» – пристает актер. «Как же вы можете сидеть, когда вы волнуетесь?» – недоумевает режиссер. Так успевают разметить первый и второй акты. Назавтра, то есть на второй репетиции, продолжают ту же работу с третьим и четвертым актами. Третья,

³⁷ Запись сделана на форзаце первой тетради (всего их пять) В.М.Бebutova (КС, № 1388).

³⁸ КС, № 1353, л. 1–16.

а иногда и четвертая репетиция посвящается повторению всего пройденного; артисты ходят по сцене, заучивают указания режиссера и в полтона, то есть шепотом читают роль по тетрадке, сильно жестикулируя для самовозбуждения. К следующей репетиции текст ролей должен быть выучен. В богатых театрах дается на это один-два дня – и назначается новая репетиция, на которой уже актеры говорят роли без тетрадок, но еще в полтона, зато суфлер на этот раз работает *во весь тон*. На следующей репетиции актерам приказывают уже играть – *во весь тон*. Потом назначается генеральная репетиция с гримами, костюмами и обстановкой. И, наконец, спектакль. Талантливым актерам нередко удается минутами зажить на сцене настоящей жизнью, и эти минуты кажутся вдохновенными. В других случаях опыт, навык, привычные приемы и штампы изоцрненных в такой работе специалистов создают известную стройность, которая принимается за ансамбль. Так создают постановки.

Как назвать такую работу?

Неужели это творчество?

Нет, нет и нет!

Это простой доклад пьесы с актерской иллюстрацией ее. В такой работе – роль актера сводится к простому посредничеству между автором и зрителем. Это ремесло. Нужды нет, что минутами в нем может загореться настоящее творчество благодаря отдельным, случайным вспышкам таланта.

Но не ремеслу мы посвятили себя, а искусству, ремесло же интересует нас постольку, поскольку нужно его знать, чтоб *искоренять*.

Мы хотим сами творить жизнь человеческого духа на сцене. Мы хотим сотрудничества с авторами. Искусство – в творчестве.

В чем же заключается творчество артиста сцены? Это великая непостижимая тайна. Она не доступна ни разуму, ни знанию, ни пониманию, она доступна только самой природе, ее бессознательной творческой чуткости. К слову сказать, мы, люди, придаем слишком много значения в жизни – сознательному. Между тем лишь какая-нибудь 1/10 жизни человека протекает в сознании, а 9/10 – в бессознании. Тем более это относится ко всякой созидательной работе природы и в частности к творчеству артиста.

В самом деле, что может сделать рассудок в непостижимой созидательной работе природы? Разве рассудок может постигнуть тайну обсеменения и роста растения, оплодотворения и зачатия живых существ и пр.?

Рассудок может лишь проследить отдельные моменты этих процессов, он может констатировать результаты творческой работы природы и в лучшем случае он может помогать и до известной степени направлять естественный ход развития творческого процесса. И в творческом процессе сценического таланта роль разума весьма ограничена. Сцепление фактов, их смежность, аналогия, представления о чувствах, сложность, утонченность и глубина душевных ощущений человеческой души непостижимы и не поддаются мозговому охвату. Только сама природа и ее бессознательный инстинкт способны разбираться и управлять всеми тонкостями непостижимо сложного аппарата артистической души и его тела.

Предоставим модным новаторам претендовать на роль создателя иной, лучшей, чем в природе, красоты, основанной на изоцрненной условности, насилующей человеческое тело, или иных, более изысканных чувствований, чем дает нам сама природа. Человек способен только брать доступное ему из природы, но отнюдь не создавать свою новую природу и ее законы.

Пусть же разум не берется за непосильную ему творческую работу. Пусть он примирится со скромной ролью, отведенной ему в творчестве, и научится, во-первых, *не мешать* работе природы своим непрошеным вторжением в область бессознательного, а, во-вторых, пусть разум научится давать бессознательному творчеству желаемое направление, увлекая его правильными и заманчивыми творческими задачами.

Только творческие задачи роли должны быть сознательны, а способы их достижения

– бессознательны. «Бессознательное – через сознательное». Вот лозунг, который должен руководить предстоящей нам работой.

Таким образом, искусство актера заключается в умении управлять своим подсознанием. Это сознательное умение требует и знания, и наблюдения, и опыта, и определенного приема работы, примененного к свойствам нашего подсознания, конечно, постольку, поскольку мы знаем о нем.

В чем заключается этот прием и метод воздействия на подсознание, которое является исполнителем творческого процесса, выяснится по мере развития нашей работы, а пока для заключения моего вступления я определяю свою скромную, но трудную миссию режиссера. Да не посетуют на меня модные новаторы, стремящиеся стать богами в театре. Роль режиссера я бы сравнил с ролью врача при родах. Как врач, присутствуя при рождении человека помогает природе в ее созидательном процессе, так и я, в качестве режиссера, буду внимательно следить за естественной работой вашей творческой природы и помогать ей. Я должен охранять ее от всякого насилия, возбуждать творческую энергию увлекательными творческими задачами, помогать вспоминать забытое и растить еще не ведомое; я буду стараться питать воображение, незаметно направлять творческое стремление по правильному руслу, разъясняя то, что должно быть сознательным, и умалчивать о том, что должно остаться – бессознательным. Я буду угадывать затаенные желания творческой природы каждого и создавать соответствующую общему творчеству обстановку и общую гармонию коллективного творчества. И лишь в крайнем неизбежном случае, когда нужно будет спасать природу от пагубных для нее противоестественных актерских привычек и условий игры, я, как врач, прибегну к операции, которая, к сожалению, не может не быть болезненной.

Старайтесь же вникать в нашу работу и понимать ее пути. Слова «понимать, вникать» – означают чувствовать. В творчестве чувству принадлежит первая роль; разум лишь помогает *чувствовать*, а тело рабски подчиняется ему и отражает то, что приказывает чувство.

11 января 1916 г.³⁹

Беседа с труппой по поводу новой работы театра
и чтение инсценировки «Села Степанчиково».

Запись К.С.

К 1 часу дня в фойе театра собрались все артистки, артисты, режиссеры, сотрудницы, сотрудники, художники, костюмеры, гример, электротехник, бутафор и пр. лица, участвующие в постановке спектакля.

К.С.Станиславский. Сегодня будет прочитана инсценировка повести Достоевского «Село Степанчиково». Первое знакомство с произведением поэта – это *обсеменение* души артистов, это прививка *бациллы* роли. Поэтом постарайтесь настроить себя так, чтоб быть восприимчивым. Освободите душу и ум от всего лишнего. В освобожденной душе, точно на чистой почве, без плевел, зерно скорее пустит корни и взойдет.

Роли еще не распределены, и я не буду объявлять участвующих в пьесе. Поэтому вы можете спокойно слушать пьесу, а не только свои роли. Ведь мы, актеры, раз получив роль, интересуемся только ею и уже не в состоянии с одинаковым вниманием следить за чтением – за всей пьесой. При таких условиях нельзя составить себе правильного представления о всем целом пьесы. Между тем первое впечатление чрезвычайно важно в процессе *обсеменения*.

Артист сцены не докладчик роли, не посредник, не комиссионер автора. Он его сотрудник и самостоятельный творец.

В начале творчества артисты и прочие творцы спектакля сходятся с поэтом, чтоб увлечься его темой, уже ранее созданной им. Потом артисты, режиссер и другие коллек-

³⁹ Далее следуют разные варианты записи К.С. за 11 января (КС, № 1353, л. 17–21, № 1351, л. 1–4, № 1352).

тивные творцы временно расходятся с поэтом для того, чтоб каждый самостоятельно мог совершить уготованный ему и неизбежный во всяком искусстве творческий путь. Этот путь – почти один во всех искусствах. Разный в форме, а не в сути. Как поэт вникал в свою и чужие души, ища в них родственных или аналогичных с собою черт и ощущений, так и артист – должен исчерпать соответствующий аналогичный с ролью материал в своей душе, чтоб прийти к тому же выводу и результату, к которому влечет его и аналогичный материал, и тема творчества поэта, которая стала близкой, родной – своей собственной.

Артист должен почувствовать роль не только в данных автором условиях, а во всех положениях, которые может только создать его собственное воображение вне условий, данных автором. Вот в таком овладении внутренней жизнью духа роли и заключается самостоятельное творчество артиста. Когда роль создана таким образом, – лучше воспользоваться готовыми условиями созданной поэтом жизни, чем создавать свою собственную худшую жизнь. И тут опять сходится поэт с другими творцами спектакля для того, чтобы уже навсегда слиться, сойтись и никогда не расходиться. От поэта начатое, исшедшее творчество к поэту же и возвращается. Твоя от твоих.

Вл.Ив.Немирович-Данченко очень образно определяет творчество. Он говорит: «Зерно, зарытое в землю, должно сгнить и пустить ростки, из которых уж вырастает новое самостоятельное растение или плод той же породы, что и зерно».

Таким образом, для того, чтобы пожать, надо прежде всего посеять. Цель сегодняшнего собрания – *заронить в ваши души творческую тему автора.* [...]

Не следует также навязывать артистам при первом чтении пьесы чужого понимания ролей. Чем талантливее артист, читающий пьесу, тем образнее будет его чтение, тем сильнее он внушит слушателям свое понимание ролей и тем больше он лишит их самостоятельности. На первом чтении лучше всего ясно и литературно доложить текст пьесы, и только.

Поэтому лучше всего, чтоб пьесу читал не актер, а литератор.

Владимир Михайлович (Волькенштейн), вы участвовали в инсценировке пьесы и знаете ее лучше всех нас. Обращаю к вам с большой просьбой: прочтите нам пьесу.

Волькенштейн. Хорошо, я согласен.

«Село Степанчиково и его обитатели», инсценировка повести Ф.М.Достоевского того же названия, в 5-ти действиях и ... картинах. Инсценировка сделана Вл.И.Немировичем-Данченко и В.М.Волькенштейном. Акт первый, картина первая, вступление¹⁰.

Заключительные слова пьесы, при окончании чтения ее, были покрыты громом аплодисментов.

Станиславский. Артистический восторг – лучший пахарь, подготовляющий почву для обсеменения. Давайте как можно больше говорить о пьесе, восторгаться ею, обмениваться впечатлениями, углубляться в суть пьесы и мечтать о ее постановке.

Присутствующие разбились на группы и завязались оживленная беседа, споры.

Режиссеры внимательно прислушивались к ним, стараясь угадать затаенные мечты артистов относительно облюбованных ими ролей.

[...] Чтение было прослушано с большим вниманием и имело успех. Только пролог показался лишним, бессодержательным и мало естественным. Если уж пролог необходим, то пусть исполнитель войдет в зрительный зал, точно прощаясь перед отъездом с зрителями; не хочется, чтоб он выходил на сцене перед занавесом, как это делают при анонсах. Увидим в будущем: основательно или нет это первое впечатление от пролога.

Записано время, которое взяла пьеса при очень быстром чтении Волькенштейна. [...] Итого: 3 ч. 03 м.

Если накинуть на паузы и более медленный темп сценической игры по сравнению с чтением – 57 м., – получится максимум 4 часа, то есть начиная в 8 ч. можно кончать пьесу в 12 ч. Это подходяще.

Условились: для краткости и удобства называть сцены.

40 Далее следовало чтение пьесы, которое К.С. обозначил прочерком.

12 января 1916 г.⁴¹

Запись К.С.

Вызваны участвующие в пьесе и те, кто заявили желание следить за репетициями.

К.С.Станиславский. Семена поэта посеяны, и невидимая работа подсознания началась. Теперь наша забота сводится к тому, чтоб семена не засохли, а чтоб творческая работа подсознания не прекратилась. Надо давать ей материал, пищу. Вот что говорят об этом индусские ученые: «Представьте себе пучок мыслей, который вы, точно подняв вверх, бросаете в некий умственный люк, где он и исчезает из наших глаз. При этом скажите вашему подсознательному уму, с которым надо обращаться как с особым существом, которому дали работу: “Я желаю, чтоб этот вопрос был всесторонне рассмотрен, анализирован, классифицирован и пр. и чтоб результат исследования был передан мне. Подсознание, – займись этим!” Надо с доверием ожидать результата, ибо это доверие играет важную роль во всем этом процессе. Степень успеха зависит от степени доверия». «Не следует упускать из вида, что мысленный материал, предназначенный для переработки в нашем подсознательном уме, должен быть насыщен вниманием и живым интересом к нему, чтоб получился наилучший результат»⁴².

Первый «пучок мыслей», который мы бросим в наш «подсознательный люк», пусть подарит нам Владимир Михайлович Волькенштейн в качестве литератора и драматурга, потрудившегося над инсценировкой повести.

По совету индусов мы внимательно рассмотрим каждую мысль, составляющую «пучок», и постараемся полюбить ее. Но для этого мысли должны быть особые, – для нас, артистов сцены, приспособленные.

Упаси нас Бог от сухих лекций, которые напомнили бы нам учителей словесности. Для нашей практической деятельности нам надо совсем иное. Нам надо сродниться с этим, привить себе его бациллы⁴³.

12 января 1916 г.

Беседа об особенностях произведения «Село Степанчиково».

Запись неустановленного лица⁴⁴.

Волькенштейн. «Село Степанчиково» написано Достоевским в 1859 году. Автору в то время было тридцать лет. Произведение это не встретило одобрения критики. В нем усмотрели злую, но не глубокую литературную полемику (рассуждения Опискина, Коровкин и т.п.). Для нас полемическая сторона «Села Степанчиково» менее заметна; в данной же инсценировке она сильно сглажена. Зато тем ярче выступает элемент романтический, любовь дядюшки к Настеньке, интриги вокруг Татьяны Ивановны. Мне лично кажется удачным то, что в инсценировку не вместился Коровкин; и даже Видоплясова не следует очень жалеть, так как для драматического действия он не нужен; он только подчеркивает и без того ярко показанную литературность Фомы. Итак, в инсценировке повесть приобретает характер романтической комедии.

Один из актеров. Во многих действующих лицах видны будущие герои Достоевского. Ежевикин – Снегирев, Видоплясов – Смердяков.

Волькенштейн. Да, но в «Селе Степанчиково» есть нечто, не повторяющееся больше нигде у Достоевского. Мне кажется, нужно определить особенность именно этого произведения.

Станиславский. Для актеров в смысле литературного толкования важно найти какой-то лозунг, какое-то слово, характеризующее настроение автора. Так, в постановке

41 КС, № 1353, л. 23–26.

42 Здесь К.С. вольно пересказывает утверждения йога Рамачарака (Раджа-йога. СПб., 1914).

43 В дневнике репетиций (РЧ № 130) за 12 января отмечено, что после перерыва на беседе присутствовал Немирович-Данченко.

44 КС, № 1349.

«На всякого мудреца довольно простоты» актеров воодушевляли слова «эпический покой Островского».

Волькенштейн. Что может воодушевить актеров? То, что воодушевляло автора?

Станиславский. Непременно.

Волькенштейн. Что волновало Достоевского, когда он писал эту повесть? Мне кажется, что было чувство умиления – умиления перед Ростаневым. Достоевский с умилением изображает его любовь к Настеньке, его трогательный план женить на Настеньке племянника с тем, чтобы не потерять ее близости. Ростанев стремится к идиллической, доброй, ласковой жизни, и Достоевский ему всем сердцем сочувствует. Основное настроение Достоевского – умиление перед идиллией. Когда Ростанев вспоминает: [*пропуск в тексте*] – это звучит как бы из самого автора. В повести есть эта атмосфера идиллии. Ростанев, его семья, Настенька, Ежевикин – простые, мирные люди.

Один из актеров. Здоровые.

Волькенштейн. Да, здоровые. На первый взгляд «Село Степанчиково» мало отличается от других сочинений Достоевского. В диалогах мы сплошь и рядом читаем авторскую ремарку «вскочил», «вскрикнул»; действие развивается в быстром и остром темпе; события очень бурные; Сергей Александрович неоднократно задается вопросом, не в сумасшедшем ли он доме; но причина всему этому Фома Опискин. Если его убрать из «Села Степанчиково», там начнется жизнь здоровая, кроткая и безмятежная. Да так и кончается повесть: Фома Опискин, испугавшись непреодолимой любви Ростанева к Настеньке, дает согласие на их брак – и в «Селе Степанчиково» начинается подлинная идиллия. Недаром Достоевский называет село Степанчиково «благословенным».

Станиславский. Умиление Достоевского перед идиллией – это важно.

Волькенштейн. Мне пришло в голову: быть может, сквозное действие пьесы, стержень, на котором она движется, – стремление Ростанева к добру, к ласке, к идиллии.

Станиславский. Быть может. Но об этом еще рано говорить. Возможно, что мы будем много раз менять сквозное действие.

Волькенштейн. Разлад, драму вносит в село Степанчиково Фома Опискин, самолюбленный, деспотичный, виртуоз самолюбивого издевательства.

Станиславский. Итак, в пьесе два начала: божеское начало любви и смирения и дьявольское начало, эгоистическое, самовлюбленное.

Волькенштейн. Зная Достоевского, мы и здесь находим эти два начала. Тем более что в повести Ростанев, поживившись с Настенькой, живет жизнью религиозной, хочет раздать свое имение... Но все-таки мне кажется, следует отметить, что в «Селе Степанчиково» Достоевский еще не доходит до такой остроты этого противопоставления, как в последующих своих произведениях. Не столкновение идей религиозных и кощунственных его занимает, а главным образом столкновение характеров. «Село Степанчиково» – чисто художественное, отчасти даже живописное произведение.

Станиславский. В пьесе много житейских мелочей. В ней есть пошлость повседневности.

Волькенштейн. Да, отчасти это бытовая картина помещицкой жизни пятидесятых годов. Некоторые фигуры чисто эпические, например Бахчеев. В смысле действия он мало дает, но как характерная фигура очень важен.

Станиславский. Запомним следующие элементы пьесы: 1) начало божеское и начало дьявольское, 2) элемент поэтический, лирический, 3) пошлость повседневности.

Волькенштейн. Ни в одном из произведений Достоевского не играет такой роли природа. Сад, скамейка, где назначаются свидания, – все это очень существенно для романтической атмосферы повести.

Станиславский. Да, это важно для художника. Итак, приблизительным лозунгом пьесы будет «умиление Достоевского перед идиллией». Заметьте, если бы мы решили, что Достоевский писал «Село Степанчиково», интересуясь главным образом деспотизмом Фомы, мы бы умалили произведение, сделав из него жестокую, нервную сатиру. Это,

конечно, менее значительно, нежели комедия духа, тем более что элемент сатиры в пьесе достаточно ярок и силен.

13 января 1916 г
Запись В.М.Бебутова.

К.С. [...] Мы прочли повесть, теперь каждый из вас должен заняться тем, что я называю оценкой фактов. Оцените, но не сухим анализом, оцените аффективно факты внутренней и внешней жизни вашей роли, начиная с детства изображаемого вами лица. Если автор не дает вам достаточно материала, расширяйте его, создавайте новые и новые факты, хотя бы аналогичные из вашей жизни.

Возьмем Сергея Александровича. Поставьте себя в условия этого лица. вспомните, что дал вам автор. Вы в Петербурге. Июль. Занимаетесь минералогией. Знакомых у вас мало. У дяди вы бываете редко. вспомните, что железных дорог нет и сообщение лошадыми. Дядя вам высылает деньги. Вы нуждаетесь, но из честности, гордости и застенчивости обращаетесь к нему за помощью очень редко. Вам двадцать два года. Вы неловки в общении с дамами.

Расширяйте данный вам материал, оценивая фантазией каждый из этих фактов. Создайте фиоритуры около голого факта, чтобы они полюбились вам и вошли в вашу кровь и плоть.

Эта вымышленная жизнь так вмещивается в настоящую, что я не могу провести между ними границы. Для меня, например, совершенно реальны девичья коса моей жены и моя комната (роль Вершинина).

Вы должны так оценить фантазией и расширить факты, чтобы были в состоянии ответить мне на все вопросы. Например: как выглядит ваша комната, где вы гуляете, с кем видите, что запомнилось вам в селе Степанчикове, как протекает, наконец, ваш каждый день? Но все представления и образы должны быть живыми, питающими не головную фантазию, а фантазию чувств.

Ставьте себя в положение изображаемого лица и ставьте вопросы: что я буду делать в этом положении, чего я теперь хочу, куда я пойду – увлекая вашу волю. Отвечайте глаголами, выражающими действия, а не существительными, выражающими понятия и представления. Достаточно, например, вам сказать себе: «смирение», – чтобы вы сейчас же стали его играть, притворяться. Надо искать действий, которые привели бы к смирению.

Итак, пока вы не оценили фактов, вы будете представлять.

У каждого найдутся невидимые интимные поводы для действий. Будьте в центре обстоятельств.

Души Генеральши или Опискина вы не приобретете. запомните это. Душа останется вашей. Но вы вводите в вашу душу условия изображаемого лица, его побудители, основания – процесс органический.

Это подобно химическому соединению органических веществ. Душа роли создается из органических элементов; бросьте их в реторту вашу и будьте как химики. Химик до реакции не знает о результате.

Не вливайте в эту реторту опопанакс⁴⁵ дешевых актерских приемчиков. Эти опопанаксы нужны лишь актеру-комиссионеру – докладчику роли, а не творцу ее.

Итак, задачи и цели Фомы, например, принадлежат Фоме, а их выполнение – Москвину. Фомой вы не сделаетесь, будьте Москвино-Фомой.

Оценивайте и вымышленный факт: Фома – директор Художественного театра, Фома в траншеях и т.д.

Жизнь роли в вашем подсознании течет не только на репетициях, – пользуйтесь этим, оценивая факты вымышленные и действительные, питая ваш образ воспоминаниями и т.д. Помните только, что привычка обогащать подсознание общением с мнимым объектом чрезвычайно вредна, – она ставит потом в общении между вами и живым объектом

45 Растение, употребляющееся в парфюмерии (греч.)

этот мнимый объект, к которому вы привыкли.

Самочувствие в репетиционной работе все время колеблется между правдой и ложью. Откидывайте ложь ежеминутно, и когда вы доведете себя в ощущении правды до нахальства, до смелых штрихов, когда вы будете свободны во всем, тогда это будет интересно.

Помните, что воле нельзя приказывать, ее можно только увлекать. Малейшая попытка насиловать волю запугивает ее, – и внутренняя жизнь иссякает. У птицеловов есть свистульки, манки для ловли птиц. Надо иметь такие свистульки для воли. Например. Как вы найдете [в себе] Татьяну Ивановну с ее «безумием»?

Приказывать воле видеть во мне не Константина Сергеевича, а «безумца», испанца с гитарой, вы не можете, вы только запугаете вашу волю. Но представьте себе, что мы все в вас влюблены, и ежедневно при встречах питайте представление всеми условиями и случайностями. Я не заставляю вас галлюцинировать.

Представьте себе, что мы играем пьесу Метерлинка, репетируем ее в этом фойе и я говорю вам: это – не окно, а дверь в замок, это не улица за окном, а море.

Это было бы требованием галлюцинаций.

Но вот я говорю: далеко на портрете лежит блик... Я не склонен принимать его за паруса приближающегося корабля (надвигающаяся опасность), но я всматриваюсь в этот блик, и слова роли, и напряженное внимание, ожидание рождает тревогу перед какой-то опасностью. А корабль – это дело фантазии зрителя.

Чтобы ваше подсознание ответило желанным для себя действием на ваш вопрос, поступайте, как невропатолог, который, предложив пациенту не думать ни о чем и добившись этого безмыслия, вдруг задает вопрос: «Чего вам хочется?»

Таким образом, истинные желания рождаются в совершенно освобожденной душе.

Забудьте теперь об авторе. Зерно автора должно сгнить, умереть в вашей душе. Достоевский должен умереть для вашего сознания и питать в своем росте посеянного зерна ваше подсознание.

Вы должны создать прошлую жизнь Татьяны Ивановны в пансионе. Вспомните о сувенирчиках, которые институтки хранили всю жизнь. Я знал старушку смольнянку, влюбленную до смерти, а умерла она ста двенадцати лет. В ее шкатулке хранились сувенирчики, завернутые в бумажки, – орех, остаток цветка, сорванного ее возлюбленным, любимый романс которого она распевала старческим голосом в состоянии влюбленного умиления.

Режиссер устанавливает факты, но не отношение к ним. Отношение к ним – дело исполнителя.

Таким образом устанавливаются и путем вопросов и ответов оцениваются факты внутренней жизни большинства действующих лиц.

Останавливаются подробно над вопросом сценического воплощения мужика.

Русская сцена не знала крестьянина, она изображает селянина, который мерещится Фоме, – оперный трафарет. Не надо забывать о заскорузлых пальцах, почти не разгибающихся от тяжелого труда.

Мало слов. Значительные мысли, выражаемые кратко и с грузной основательностью. В.М.Михайлов⁴⁶ сообщает много типичных черт и бытовых подробностей [из жизни русского крестьянина].

Выражение «вызвездило» заменяет наше описание звездной ночи. Бессилие индивида и сила, почет схода.

13 января 1916 г.

⁴⁶ К.С. ссылается на актера Художественного театра В.М.Михайлова (Лопатина) как на знатока крестьянской жизни и быта русской деревни.

Продолжали разбирать психологию, взаимоотношения действующих лиц от оценки событий и их отношений.

Племянник Сережа.

Я ставлю вопросы: какой месяц? – Июль, перед Ильиним днем.

Где живет Сережа? – В СПб., где-нибудь подальше, на Васильевской стороне, 3-й этаж.

Зачем он там живет? – Куда же ему деться?

А по знакомым? – Он же нигде не бывает. Кроме того, очевидно, он очень занят своей минералогией.

Отчего же он сам не едет к дядюшке? – И дорого, да и дядя его не приглашает. Он с 12 лет не был в Степанчикове.

Сколько же времени он не видел дяди? – 10 лет.

Сколько же лет Сереже. 22? – Да.

Такой молодой? И этого мальчишку дядя избрал себе в конфиденты? Значит, он очень умен. Это какой-нибудь необыкновенный человек. – Нет, по-моему, он самый обыкновенный.

Чем же объяснить такое доверие старика? – Да тем, что ему не к кому обратиться, а во-вторых, необыкновенной доверчивостью и наивностью самого дяди.

Если это так: и мне, исполнителю роли дяди, и вам, [исполнителю] молодого мальчишка, надо как следует *оценить эту молодость*. Она совершенно меняет образы и поясняет все глупое поведение Сережи. Просто он мальчишка, не умеющий еще выходить из трудных обстоятельств и потому временами так романтично глуп, временами так темпераментен и горяч.

Из записной книжки К.С.⁴⁸

(по поводу репетиции 13 января).

Репетировали 2-ю картину (конюшня) «Степанчикова» (сцену крестьян). Начали с банально-театрально-крестьянских штампов. Стали расспрашивать у Лопатина – в чем особенность крестьян.

1) Полная свобода, ничего не надо подтягивать, насиловать; если не хочется делать жеста – стой; если сама подымается рука – пусть подымает; почесалось где-нибудь – почесал и опять рука повисла; сморкнулся и опять в прежнюю нейтральную (безразличную) позу. Ноги стоят твердо, не переминаясь мелко. Мускулы опущены. Чтоб найти аналогию мужика с нашим братом, всегда подтянутым, вспомнили состояние, какое бывает после сильной усталости (пройдя на охоте 20 верст). Что-то почувствовалось общего.

2) Крестьянин один – ничего из себя не представляет. Вкупе (сход) – непобедимая сила. Отсюда он всегда говорит не от себя, а от всех, от общества. Он привык, говоря, совещаться со своими, искать одобрения и подтверждения. Он привык ободрять и подтверждать, когда говорит за него другой. Отсюда при разговоре с баринном – постоянное обращение к своим.

3) Мужик дорожит словом, и если найдет то, которое хорошо выражает [мысль], он очень дорожит и повторяет фразу или слово.

4) Мужик лишен красноречия, у него мал, беден лексикон слов. Чтоб сравниться с ним в этой части, я дал актерам длинную мысль, которую хотели бы высказать мужики, и поставил условие, чтоб они эту длинную мысль резали на мелкие мысли и куски так, чтоб в предложении не было больше 3, 4 слов. Как хотите, вывертывайся, и через каждые 4 слова точки и новое предложение. Пришлось прибегать к таким вывертам, иносказательному

47 КС, № 1350, л. 10–10 об.

48 КС, № 790, л. 62–65.

пути, обороту фраз, отвлечениям, которые сделали речь шероховатой и едва понятной. И это сблизило с мужиком, дало аналогию.

5) Мужик привык ждать. У него огромное терпение. Он ждет в канцеляриях, он ждет свадьбы и обещанных прав. Он упрям в ожиданиях. Станет, сложит руки и выстоит, пока не повторит одно и то же до ста раз, пока не добьется своего. Это выстаивание и смотрение терпеливое прямо в глаза – типично и создает аналогию.

6) Руки мужика заскорузлые, а нижняя часть ладони – самое чистое место. Поэтому руки (пальцы) у него не разгибаются вовсю и утирается он нижней частью ладони (тоже что-то напомнило).

7) Привык к простору, для мужика нет времени, никуда не торопится.

Все эти приемы напоминают о правде и вызывают соответствующие ощущения (аффективные) чувства. Это ход от внешнего к внутреннему. Он допустим, как исключение, когда не находишь прямого пути. Надо в этих случаях пользоваться внешним, скажем, терпеливым стоянием. Оно дает соответствующее душевное состояние. Переживая его, поймешь задачу. В конце концов сама задача, а не внешний прием войдет в партитуру роли. И если опять вернуться к внешнему приему, то не для того, чтоб ограничиваться его механическим изображением (повторением), а для того, чтоб вернуть чувство, настроение, которое зафиксировано в душевной партитуре роли.

Когда изучаешь роль, то наравне с задачами отыскиваешь ряд приемов, которыми подходишь к зерну, состоянию, тону чувств. Когда наберется ассортимент таких приемов (ключей к соответствующим аффективным ящикам), то можно сказать: «Я технически овладел ролью».

15 января 1916 г.

Запись В.М.Бebutova.

К.С. Начнем репетицию со сцены «За чаем», чтобы узнать общую жизнь, к которой легче будет потом установить отношения участвующих в отдельных сценах пролога и вступления. Конечно, ключ к работе был бы в руках, если бы удалось установить сквозное действие пьесы, но, увы, оно хотя и пульсирует в каждом из нас, часто вскрывается чуть ли не к концу работы.

Итак, пойдем по кускам, вскрывая их содержание.

Первый кусок. Здесь кажется основным то, что «Фома блещет своим отсутствием», «Как будто унесли свет из комнаты», «Все мрачны и озабочены».

Огромная немая сцена предшествует появлению племянника. Если взаимоотношения не будут крепко завязаны, темпераменты налиты, факты оценены, будет просто задержка в появлении нового лица, пустая пауза, и зритель, подумает, что помощник режиссера не выпустил кого следует.

Психофизиология этого основного состояния всех «За чаем» – это большая внутренняя сосредоточенность, узкий круг, причем откликаются на все окружающее. Вы свободны думать в этом состоянии о чем хотите, хоть о портнихе и счетах, если вам думается. Но не оставайтесь слишком долго в этом состоянии сосредоточенности, обострив зрение или слух, не пыжьтесь на правду, не коченейте. Завязывайте общение, начинайте действия. Очень соблазнительно оцепенеть, но переходите Рубикон и – к действию.

Здесь одно замечание. От атмосферы роли отвлекает привычно-актерское, материальное – необходимость сидеть, куда-то девать руки. Избегайте жестов, помните, что мышцы – это канаты, а чувства – паутины. Не пренебрегайте мелкими действиями. Среди актерских условностей помогает даже мелкое действие зарождению правды, сосредоточенность на механическом действии – снять с кого-то пушинку, рассмотреть вещь, подвинувшуюся под руки. Этим вы устраняете бесцельное мышечное напряжение.

При переходе из этого состояния к действию не определяйте сухо задач, пусть они будут выбраны инстинктивно, от внутренней потребности.

Пример: играя Кавалера в «Трактирщице»⁴⁹, я шел от хозяйки гостиницы – хозяйки жизни – и решил, что должен ее бояться. Это было фальшиво. А потом я нашел любовь к женщине, а не боязнь.

Репетируется кусок до появления Сергея Александровича.

Как упражнение возьмите большую неподвижность и сосредоточенность. Обострите зрение или слух. Но помните, что не следует коченеть в неподвижности. Волнение, например, на сцене изображается порывистыми движениями, а в жизни волнение часто выражается в неподвижности.

Отбрасывайте ложь сценической физики. Осторожно по проверке правды приступайте к действию. Не рассеивайтесь. Не думайте больше об авторе, – его нет, он умер. Движений и жестов не надо, – нужны действия. В жизни человек чешет за ухом, а на сцене он же приятно размахивается в жестах. Но если ваши действия идут врозь с автором и его намерениями, значит, вы не поняли вашего положения и не оценили фактов правильно.

Дядюшка. Не хочешь ли есть, Сережа?

Племянник. Нет, дядюшка! Я ел на последней станции.

(Берсеневу). Значит, не оценили фактов и не приготовились; станций железнодорожных не было. Вы ехали на лошадях. Очевидно, не создана до мелочей прошлая жизнь, близкая к образу. В детстве было много событий, а осталось смутное ощущение детства в аффективной памяти. Так и тут. Нафантазируйте себе подробности, и у вас останется смутное ощущение прошлой жизни, близкой к образу. Пусть платье вашей роли будет со шлейфом прошлого.

15 января 1916 г

Запись К.С.⁵⁰

Разбор и сцена чаепития по кускам фактов.

Кусок первый. «Фома блещет своим отсутствием, как будто унесли свет из комнаты».

Расспросил каждого, как относится к факту приезда Сережи.

Все знают, что он приехал.

Разобрали, что группа Фомы относится к приезду враждебно, тем более что Фома отсутствует. Враждебность направлена против дяди. У другой группы, напротив, радость – повод приезд Сережи. Но все знают, что без скандала обойтись не может.

Напомнил, что этот день особенно суетлив. Бахчеев уехал от обеда, на дядю сердит за какого-то генерала. На Сережу тоже все сердиты, мужчины волнуются. Сережа так неожиданно приехал. Татьяна Ивановна совсем смущена «безумцами», так как один из них, Мизинчиков, уже был на свидании, а другой (Обноскин) назначил свидание на вечер.

Я определил факты, атмосферу, а теперь сядьте на место действующего лица (не смотрите на него со стороны) и ответьте мне: «Что бы вы сделали в условиях действующего лица?»

Пояснение: ведь на этот вопрос нельзя ответить умом (я, мол, захочу налить чай или взять сухарей). Чтоб ответить на этот вопрос искренно, надо непременно почувствовать, пережить. Итак, переживите и ответьте.

Еще совет: не давать воли жесту, громкой речи (паутина и канат), – чтоб не подпасть под власть ремесла.

Третий совет. Несомненно, что при ожидании и волнении человек сосредоточен и неподвижен. Найдите правду в этом. Правда намекнет вам на правильное жизненное самочувствие. Вместе с тем – гоните ложь. (Правда отыскивается уничтожением лжи и

49 Комедия К.Гольдони «Хозяйка гостиницы» («Трактирщица») с К.С. в роли кавалера ди Рипафратта была поставлена в МХТ 3 февраля 1914 г.

50 К.С., № 1350, л. 11-13

исканием правды.)

Пусть течет жизнь. Прасковья Ильинишна (Соколова) – наливайте чай, [смотрите,] всем ли налито и т.д. Мизинчиков, следите за Обноскиным. Мать Обноскина – учит сына обносить и т.д.

Вышел Сережа. Упал.

Опять повторили сцену, но предупреждал, чтоб искали жизнь, а не повторяли репетицию.

Наигрывали. Очень тянуло – актерство [вать]. Говорил о малой правде.

Повторили. Стало всем теплее – легче; что значит привычка.

Стали разбирать свое общее самочувствие.

Москвин.заявил (Берсенева на вопрос Прасковьи Ильинишны – хочет ли он есть, сказал, что он уже поел на станции), можно ли так врать. Нет ли в этом лжи?

Я ответил: если Сережа соврал, от конфуза, – это правда. Если Берсенева соврал, чтоб сказать что-нибудь на реплику, – это ложь.

Берсенева. сознался, что после падения, когда он стал оправдывать его смущением, – ему было легко, а когда он врал об обеде на станции, – ему было тяжело. Отличный пример того, как необходимо создание прошлой жизни.

16 января 1916 г
Запись В.М.Бебутова.

Продолжение разбора сцены «За чаем». Оценка фактов и событий.

К.С. Что каждый из вас принес на сегодняшнюю репетицию? Помните, что очень важно подкармливать подсознание, пока еще живо впечатление от пьесы.

Москвин. Сегодня солнце, и оно почему-то никак не вяжется с моим настроением Фомы.

К.С. Попробуйте злиться на солнце, что оно светит не вовремя. Пользуйтесь комплексом случайностей и условий.

Раевская. Мне почему-то кажется, что у Генеральши постель с огромной взбитой периной и в комнате необычайно затхлый воздух.

К.С. Только тогда это представление будет питать вашу душу, когда оно лишено голого рассудка, а возникло само собой и полюбилось вам.

К.С. Теперь давайте задавать пищу подсознанию, черпая ее из активного. Разберемся в задачах отдельных лиц в этом первом куске, чего каждый из вас хочет – тогда нам легче будет найти действенное содержание этого куска, общее для всех или большинства, так как две сумасшедшие находятся вне общего течения куска.

Раевская. Я хочу понять, почему Фома не приходит, или, вернее, хочу, чтобы он пришел.

К.С. Это не одно и то же – хочу понять, почему Фома не выходит, и хочу, чтобы он пришел. Разберитесь, чего вам хочется. Это большая разница для душевного сдвига вашего.

Распознавайте ваши желания, насытив душу всем происшедшим на этих днях: Фома не появляется, его место пусто. Бахчевев демонстративно уехал, встав из-за стола за пудингом. Неделю тому назад был скандал с Фомой из-за генерала, для которого выписывали

музыку, – «возня, трескотня, повара, фрикасеи»⁵¹.

Итак, вся неделя была бурной.

Коренева. У меня что-то свое, не похожее на других.

К.С. Повторяю, вы, а равно и Генеральша, как две сумасшедшие, идете вразрез со сквозным действием общим. Вы ждете «влюбленного безумца». Что же вы станете делать в этом состоянии влюбленного ожидания?

Чтобы ответить на этот вопрос, вы должны пережить его.

Вы играете другую пьесу. Мы – Достоевского, а вы – какую-то очаровательную пьесу – Тургенева, Мопассана, или даже мелодраму. Относитесь искренно к этой мелодраме. Возвращаясь к Генеральше, обращаю ваше внимание на отличительное свойство памяти старух. Они помнят отдаленное прошлое, но не могут припомнить, что ели сегодня за завтраком. Главное, на что обращается постоянно ваша воля, – это бифштекс и Фома.

Завязав взаимоотношения, оценив и сгруппировав должным образом факты, вы уже почувствовали, что разделяетесь на две партии по отношению к Фоме, – партию Фомы и партию дядюшки. Ожидая приезда племянника, одна партия хочет доконать его, чтобы еще больше досадить дядюшке, другая настрожилась, исполнена готовности стать на защиту.

Москвин. Мне кажется, не следует забывать, что действие этой повести разворачивается всё на протяжении двадцати четырех часов. Очевидно, необходима большая острота переживаний.

К.С. Не надо только с этого начинать, чтобы не начать представлять. Автор дает течение волн на поверхности реки. Обыкновенно актер копирует, представляет эти волны поверхности, нам же надо открыть подводное течение роли, опускаясь все ниже и ниже от поверхностных течений. По мере группировки и оценки фактов мы будем опускаться все глубже и глубже.

Обноскину занимает происходящее как возможность все новых и новых скандалов. Ей ни до чего нет дела, только бы племянник не покусился на Татьяну Ивановну. Поэтому основное желание ваше – дискредитировать племянника.

Я сам в этой борьбе партий являюсь миротворцем и активно выступаю на защиту невинности, только когда ее оскорбляют.

Шахалов. Я хочу, чтобы Сергей показался Татьяне Ивановне с наименее выгодной стороны. По отношению к нему я настроен так, что он хоть и петербургский, а я воспитаннее и умнее.

К.С. Смотрите только, чтобы он не вышел у вас чем-то вроде Мизинчикова. Тот – смелый прожектер, а вы выполняете приказания и поручения матери, – унижаете полковника, шельмуете; ваша «выделанная язвительность» и откровенно кабацкий хохот от отсутствия сдерживающих центров.

А Обноскина, путив на разведку сына, сама сидит в траншеях и пускает ядовитые газы.

Шахалов. Мне кажется, что раз я изображаю определенный тип – Обноскина, я должен воплотиться в него, стать Обноскиным.

К.С. Нет! Вы должны стать Шахалово-Обноскиным.

Мы должны создать настолько правильный внутренний рисунок, чтобы он сам собой определил правильный внешний образ. Приспособляйте себя к созданным условиям и действуйте в них. Представьте себе, что я ушел в соседнюю комнату и вернулся оттуда

⁵¹ Ростанев рассказывает Сергею, за что на него сердится Фома: «Неделю назад проезжает через наш город бывший начальник мой, генерал Русапетов. Ну, у нас, конечно, возня, трескотня, фрикасеи; музыку выписываю. Я, разумеется, рад и смотрю именинником!.. “Я сам для вас все равно, что генерал, я сам для вас ваше превосходительство! Тогда я помирюсь с вами, когда вы мне свое уважение докажете”. “Чем же я тебе докажу мое уважение, Фома Фомич?” – “А называйте, говорит, меня целый день: ваше превосходительство; тогда и докажете уважение”».

Алексеево-Горемыкиным⁵².

Вы ожидали ученого, а приехал какой-то пичужка – отношение переменялось.

Шахалов. Понимаю! Теперь я знаю, что я сделаю, когда племянник войдет в комнату и споткнется и вылетит, желая сохранить равновесие, на середину комнаты, – я первым делом вскочу со стула, посмотрю язвительно и, убедившись, что он плюгав и неинтересен, махну рукой и отвернусь от него (*продельывает все это*).

К.С. Актер всегда знает, что он сделает, если придет кто-то. А я вот не знаю, что я сделаю. Это должно сделаться само собой. Сознательны и обдуманы задачи. Приспособления бессознательны. Не предопределяйте, не предвкушайте приспособлений.

Вы говорите: я отвернусь от племянника. Это ложь театра. Не успели опознать, а уже отвернулись. Это психофизически невозможно. Актер всегда слишком быстро отворачивается. И вскакивать со стула вы не будете, если пойдете по пути правды. Задачи неизменны, – не приспособления.

Вот идеальный путь правды.

Мы составляем внутренний рисунок роли, имея неизменный ряд задач. Я перехожу от задачи к задаче в течение своей роли, причем способы достижения, приспособления меняются и совершаются бессознательно.

Но могу ли я поручиться, что, играя то в Нижнем, то в Харькове, то перед внимательной публикой, то перед кашляющей, я каждый раз буду достигать этого?

Я должен обладать внутренней техникой для этой цели, не менее трудной, чем вокальная техника Шаляпина, – уметь ослабить мышцы, освободив их от напряжения, замкнуться в круг, найти объект, ощутив его живой дух, завязать с ним общение.

Техника наша в том, чтобы трудное сделать привычным, привычное – красивым.

Ни одно из аффективных ощущений повторяться не может, ибо изменчиво, и течет наша душевная жизнь и меняются окружающие условия. Сегодня пасмурная погода и тает, завтра мороз и солнце. Сегодня я ел бифштекс, завтра буду есть омлет и т.д.

Спрашивайте себя, увлекая вашу волю, что вы будете делать, пользуясь данным комплексом случайностей и условий.

Ваше сознание (вы должны развить в себе наблюдателя, контролера) постоянно пробагает по мышцам и научается отличать правду от лжи. Рука жлет – уберите ее.

Шахалов. Но почему правда то, что вам кажется правдой. Я охотно отдаю в ваши руки, вырывайте из меня штампы, но нормально ли все ваше искусство?

К.С. Конечно, нет! Никто в такой мере не напоминает сумасшедшего, как драматический талант. Разница между ними лишь та, что сумасшедший верит в галлюцинации, а актер не верит, потому я и запрещаю галлюцинировать, что для вас это ложь.

Но пойдёмте дальше.

Саша. (*Дурасовой*). Ответьте мне на вопрос, что бы вы сделали, если бы Фома поставил вашего отца на колени перед собой?

Дурасова. Я могла бы ударить его.

К.С. Это очень важно. Значит, вы способны встать на защиту физически.

Назовем куски именами существительными, переведа их потом на глаголы.

I. Ожидание.

II. Знакомство.

III Экзамен.

IV. «Безумец» (может быть, это кусок роли), его определить потом, вскрыть действия.

От задач найдем глаголы.

I. Готовлюсь к бою.

II. Хочу распознать.

⁵² Речь идет о назначенном в 1914 г. председателе Совета министров, ставленнике Распутина И.Л.Горемыкине (1839–1917), вскоре отставленном от своей должности.

Как вы подкармливали подсознание?

Одна Евгения Михайловна рассказала, что она создавала в своем воображении квартиру и жизнь Генеральши.

Я объяснял, чтобы опасались того, чтоб задача не была мозговой. Все другие – ничем подсознание не кормили.

Я объяснял, что это опасно, что зерно засохнет. Надо его кормить именно теперь, когда есть интерес новизны.

Станиславский. Теперь я даю новую пищу для возбуждения деятельности вашего подсознания: теперь, когда вы оценили до известной степени факты и события, сгруппируйте их в ту группу, которая у автора в момент перед приходом Сережи, и скажите искренно, какая задача в этом первом куске, который я бы назвал «Ожидание».

Станиславский объясняет, что такое имя существительное и глагол для задачи.

Москвин. говорит, что задача должна быть острая, так как вся пьеса в 24 часа происходит.

Станиславский. Объясняю подводное и верхнее течение – как от верхней волны искать нижние волны. Сразу нельзя спуститься до самой глубины без насилия, поэтому надо это делать постепенно. Спустившись немного ниже, пойдем, как можно пойти еще глубже и т.д.

Забудьте все и оцените, сгруппируйте все факты и условия момента и скажите, чего бы вы хотели и что будете делать в подобных условиях. Не углубляйтесь в книгу, там ничего не найдете. Ищите в других *интуитивно*, не *рассудочно*.

Шахалов. – очень длинно определил свою задачу.

Станиславский объяснил, что это от рассудка, а надо все забыть – и автора (его семья, которое уже сгнило и пустило ростки в актере). Надо определить одним словом задачу. *Суммировать* одним словом. Это слово, если оно правильно найдено, суммирует, то есть включает в себе все частные задачи и расширяет общую задачу, и это дает большую свободу фантазии и интуиции.

Напомнил определение Немировича о том, как сеют зерно, оно сгнивает и пускает ростки...

Секрет моего приема в том, что он подобно манку (свисток на охоте) приманивает соответствующее аффективное чувство. Если приказать воле делать то или другое, она не будет повиноваться, но если вы скажете ей: не надо переживать, скажи лишь, что бы ты сделал, если было то-то и то-то. Чтоб ответить на это – необходимо пережить. Отвечая на вопрос (который нельзя решить умом), – воля переживает, то есть дает, вызывает нужное аффективное чувство. Задача – это манок для воли.

Что (то есть задачу) надо сделать, дает автор, режиссер, и она должна быть сознательна. Как делать – интуиция актера.

Оценка фактов для каждого по ролям.

Станиславский ставит вопросы – артист отвечает на них, и тем выясняются сами собой все условия жизни и намеки на душевный склад роли, данные автором. Кроме того, выясняя течение фактической жизни, – невольно вспоминаются аналогичные случаи в своей жизни и сами собой устанавливаются отношения к таким фактам самого артиста. По мере того, как артист сживается с ролью, углубляется в нее, подбирает бессознательно свои чувства, знакомые по жизненному опыту случаи, факты, лично пережитые им, он

бессознательно сплетается чувством с душой и жизнью роли. От привычки и времени, поверив всему, над чем он работал, – артист, сам того не зная, воспринимает при соприкосновении с ролью какие-то привившиеся и сроднившиеся с ним черты чувства и побуждения от роли. Это соединение человека + роли – начинает жить на сцене настоящей живой жизнью, но отличающейся от обычной его нормальной жизни. По мере сближения человека с ролью эта связь становится сильнее, теснее и компактнее.

Такое превращение кажется чудом, но на самом деле оно довольно просто и естественно, и в жизни его приходится наблюдать ежеминутно. Например. Допустим, что я говорю с вами и наши товарищеские взаимоотношения понятны. Я ушел в другую комнату, а вы узнали, что я получил пост премьер-министра. Когда я возвращаюсь к вам через 5 минут сановником, я уже не буду ни для вас, ни для себя – прежним я, а я + сановник. То же происходит и с ролью по мере сближения с ней артиста, и там создается существо, которое определяется – артист + роль. И к этому существу и сам артист, и его окружающие на сцене партнеры уже относятся как к артисту + роль, не так, как они относились к нему за кулисами, когда он был только артист.

18 января 1916 г.

Запись В.М.Бебутова.

К.С. Начну репетицию, как и прошлый раз, с вопроса: что каждый принес сегодня (в смысле обогащения фантазии)?

Шахалов. Я еще ничего в этом смысле не нашел.

К.С. Это уже опасно. Раз вы ничего не нашли, вы заставляете режиссера вам подсказывать и таким образом насиловать вашу фантазию. Картина стоит на месте. Если фантазировать будет только режиссер, вы попадете на путь копировки. Находите элементы, бросайте их в реторту вашего духа, – я буду отличать органические вещества от неорганических; не заставляйте меня искать за вас, а тем более лить в вашу реторту опопанаксы. Пользуйтесь манком, о котором мы говорили.

Шахалов. Я не знаю еще, что я буду делать за чаем.

К.С. Я не этого хочу. Вы должны ставить себя, Шахалово-Обноскина, во всевозможные положения, окружать его самыми разнообразными условиями.

Предположите, что мы играем другую пьесу, скажем, «Гамлета». Вы должны увлечь творческую волю вопросом: что бы стал делать Обноскин, попади он в положение наследника датского престола. Открывайте всевозможные клапаны, чтобы найти вашего Обноскина.

Москвин. Я боюсь, что пока я не выяснил себе психологии изображаемого лица, я не могу работать с уверенностью.

К.С. Не бойтесь искать элементы роли интуитивно, – раз вам привили бациллу Фомы, вы не будете только Москвиным.

Шахалов. Не получится ли во мне таким образом несколько людей вместо одного. Мне важно знать типические особенности Обноскина в применении ко мне.

К.С. Отнюдь не спрашивайте меня: «Константин Сергеевич! Каким Обноскиным прикажете быть?» Я вам на этот вопрос не отвечу. Не предрешайте результата. Не то вы не химик.

Шахалов. Боже мой! Но ведь актер передает мысли, идеи автора. Иначе, зачем представление на сцене?

К.С. Не унижайте актера до роли простого докладчика чужих мыслей. Да и что такое мысль, идея, как не внутреннее осуществление, инстинкт, потребность, желание.

Таков опыт человеческий от детства. Ребенок начинает сучить ножками от круговращения нервной жидкости, мать ему дает молока – уже начало опыта. Все умозаключения – это сумма опыта. Сложение опыта дает все. А будь актер проводником чужих мыслей, докладчиком, чего ради пошел бы я смотреть Сальвини в «Отелло» или «Гамлете». Ведь

мне [интересен] его Гамлет. Автор – лишь канва. Автор дает родственное, понятное всему человечеству от дикаря до культурного человека.

Итак, мне интересен рост зерна автора в *вашей* душе, потому я и не хочу завладевать вашей волей.

Москвин. У меня есть «элемент», но очень тонкий. Фому гнали, делали из него шута, плевали в него, а как только он почувствовал почву под ногами, он стал сластолюбив, властолюбив и т.д.

К.С. Не рисуете ли вы только фактическую сторону?

Москвин. Нет! Я знал бедность.

К.С. В таком случае, вы должны ответить на вопросы. Эти ответы будут подкармливать подсознание.

Итак, спросите себя: как выглядела комната, в которой вы жили. Может быть, был затхлый воздух от отсутствия форточки. Какая лестница вела к вам. Как протекает ваш день? Куда вы пойдете? Фома – неудавшийся литератор. Может быть, вы ходите в книжные склады Сытина какого-то и виделись с каким-то Пастуховым. Тогда нарисуйте себе этого Пастухова⁵⁴.

Москвин. Мне бы пока не нужно было репетировать сцен величия Фомы. Я бы хотел пожить его прошлым – нуждой, нищетой, щелчками.

К.С. Если бы все были подготовлены к этой работе обогащения подсознания – питания зерна, я бы считал идеальным остановить репетиции на неделю. Я тогда посоветовал бы вам идти к какому-то бедному товарищу, в бедную квартиру, в ночлежные дома, вспоминать с друзьями детства вашу прежнюю бедность и т.д.

Вишневский. Мне кажется, что аффективные воспоминания питают больше, чем погружение в действительность. Пусть Иван Михайлович вспомнит, как он у Корша играл старика Моора⁵⁵, как его ругали, что он испытал прежде, чем занял настоящее свое положение в русском театре.

К.С. Да, если аффективная память очень остра, она может питать больше действительности.

Я, лично, хватаюсь больше за возможность погрузиться в действительность.

Переходя к репетиции, предлагаю безбоязненно учить текст; не следует, однако, сразу громко его читать. Язык – те же мышцы.

Коренева. Я все-таки должна сначала постичь образ.

К.С. Это то же, что я скажу: мне важно, я должен прекрасно сыграть роль. Надо сперва посеять зерно. Вы сидите в поле и, не посеяв еще зерна, думаете о том, как вы будете молотить хлеб.

Коренева. Я еще слишком трезвая Коренева. Прошлый раз на репетиции ко мне обратился Шахалов, подал мне руку, а мне не хотелось брать руку.

К.С. Если бы в вас было посеяно зерно влюбленного ожидания, вы, ничего не играя, невольно затрепетали бы, когда к вам обратился Шахалов. Если только я, К.С., чувствую, что мною любят, то, ничего не играя, я все-таки по внутреннему трепету угадываю то, что бы со мною было в данном положении. Кроме того, у вас как у актрисы есть недоста-

⁵⁴ Речь об И.Д.Сытине (1851–1934), просветительское издательство которого выпускало около четверти книжной продукции России, и Н.И.Пастухове (1831–1911), литераторе и издателе, чья деятельность была рассчитана на вкусы неискушенного читателя.

⁵⁵ И.М.Москвин пробыл в театре Корша сезон перед открытием Художественного театра.

ток недотроги. Оттого вы и не нашлись, когда Шахалов подал вам руку. Однако помните, что зерно без поливки засыхает. Если рукой не двигать, она атрофируется.

Коренева. Я, как и Опискин, знала нищету, хотя бы до получения наследства. Может быть, и мне идти по тому же пути создания прошлой жизни.

К.С. Нет! Вы сумасшедшая, и прошлое умерло в вашей памяти.

Вернемся к кускам и попытке отыскать сквозное действие пьесы. Мне кажется, что прошлый раз мы сделали ошибку, стремясь найти сквозное действие в борьбе, войне. Война, борьба со злом, искоренение зла требуют от меня, Ростанева, сил, которыми я не обладаю.

Быть может, сквозное действие – жажда идиллии, чистой, любовной жизни и стремление к ней. Это – для партии дядюшки, а для партии Фомы контрдействие – разрушение идиллии. Это заново найденное сквозное действие существенно меняет задачи и содержание кусков. Я, Ростанев, уже не нападаю, а обороняюсь, – я отдаю себя на суд, возьмите меня, съешьте. Я не разрушитель зла, а охранитель идиллии. Стремление к любовной жизни и ее охране ставит меня в положение охранителя добра. И для моей партии ожидание племянника – теперь ожидание не борца, а успокоителя.

То же было в «Мнимом больном»⁵⁶. Пока я искренно хотел быть больным, комедия отнюдь не была смешною, наоборот, все выходки партии Туанетты против меня были просто бесчеловечны. Измывательство над бедным больным. Но как только я пошел от самодура-буржуа, когда я захотел, чтобы все считали меня больным и стал стремиться к буржуазному, по-новому осветилась вся пьеса, и контрдействие Туанетты и ее партии (противоборцев буржуа-самодура) сразу приобрело гуманность, и стала смешною вся комедия.

Москвин. Только бы идиллия не повела нас к голубому цветку. Пьеса протекает в двадцать четыре часа. Надо помнить, что все может расстроиться, и возлагать большие надежды на племянника, которому, быть может, удастся перевернуть бесхарактерного дядюшку. Надо быть активнее, не потонуть в благодушии и идиллии.

К.С. Конечно! Вообще на сцене все слишком прямолинейно. Любовь – так уж только любовь. Прелесть и правда любви в ее колебаниях, как у чашек весов до устойчивости, равновесия, остановки – колебания, сомнения, борьба любви и ненависти или просто не-любви и т.д.

Итак, сквозное действие – стремление к идиллии. Контрдействие – стремление к нарушению идиллии.

При выборе задач помните, что надо брать те, которые волнуют, горячат.

Вернемся к кускам. Мы говорили об ожидании и о знакомстве (первый и второй куски). Надо вскрыть природу этих состояний (пока не в градации). Это чрезвычайно важный момент работы.

Ожидание (в данном случае – опасности).

- 1) Фантазия рисует врага.
- 2) Момент самоутешения, например, у нас есть защитник (тут Фома), который не даст врагу [сделать] опасных действий.
- 3) Утрировка своей силы. Оптимизм. Умаление своей силы. Пессимизм.
- 4) Присматриваюсь к друзьям и врагам, чтобы через их зрение определить размеры опасности. Например. Раз дядюшка молчит и спокоен – значит, опасно, или: Фома не приходит – отчего? Готовит он смертельный удар или растерялся?
- 5) В момент опасности – сплоченности (Перепелицына льнет к Генеральше).
- 6) Небрежность к повседневному.
- 7) Нетерпение. Лишь бы поскорее все кончилось – плохо или хорошо.
- 8) Укрыться от опасности, улизнуть.

⁵⁶ В постановке (и оформлении) А.Н.Бенуа комедии-балета Мольера «Мнимый больной» (преьера 27 марта 1913 г.) К.С. играл роль Армана.

9) Душевная оцепенелость, а отсюда физическая окаменелость.

10) Обострение внутреннего внимания ко всему, что вне меня; результат – зрительная или слуховая сосредоточенность.

Знакомство.

1) Рассмотреть. Расслышать.

2) Проверка своего впечатления.

3) Радость, когда впечатления совпадают с впечатлениями единомышленников. Неудовольствие, когда – не совпадают.

4) Для самолюбивых – какое впечатление я произвожу на вошедшего.

5) Понять его состояние.

6) У одних – приблизиться, завязав общение. У других – пусть они завяжут общение, а я поучусь на них.

7) Желание открыть себя или, наоборот, сбить с толку, скрыть себя настоящего.

8) Желание учесть опасность.

9) Таков ли, каким я хотел его видеть.

Из вскрытия содержания этих состояний и составляется логика чувств.

Пример логики чувств. Сальвини спросили: «Как вы можете в восемьдесят лет так кричать? Какая мощь». Он ответил: «Я не кричу. У меня правильная гамма – градация. Кричит зритель, увлеченный этой градацией».

Москвин. Я не мог без слез смотреть на Сальвини, когда он сначала бросает Яго на пол, топчет его ногами, а потом подает ему руку, чтобы помочь встать. Ему ничего не стоило это делать, а зритель задыхался от волнения.

К.С. Да! Это вязалось с его образом Отелло.

Шахалов. Но неужели можно обмануть слух? Зритель слышал, значит, мощь голоса, которой не было.

К.С. Насколько ошибочны и разнородны впечатления, можно судить из того опроса (анкеты), который устроило Московское психологическое общество, чтобы убедить в противоречивости судебных показаний. Предложили указать расположение действующих лиц в «Юлии Цезаре» (наша постановка) в момент убийства Цезаря⁵⁷. Ответы были даны самые противоречивые.

Н.Н.Литовцева, которой было поручено следить за репетицией картины «Господин Бахчев», спросила, нужно ли называть куски?

К.С. Когда вы ищете название куска, вы вскрываете его квинтэссенцию, постепенно приближаясь к центру.



Гению надо почувствовать только центр. Ремесленник идет по окружности. Менее даровитый должен опускаться по радиусам через concentрические круги к центру.

18 января 1916 г.

Запись К.С.⁵⁸

Е.И.Ростанев. Не забыть сквозное действие – стремиться к идеалу. Создание драмы (а не борьба со злом). Но... это может повести к сине му цвету. Между прочим, очень верно, что все происходит в 24 часа. Все должно быть напряжено. Не нынче завтра уже

⁵⁷ В этой постановке Немировича-Данченко (премьера 2 октября 1903 г.) К.С. играл Брута.

⁵⁸ К.С. № 1350, л. 18-19.

назначена свадьба с Татьяной Ивановной, и дядя, и все очень возбуждены. В доме пожар. И в это время приезжает Сережа. Значит, синего цвета – нет. У дяди сквозное действие – самозащита. У другой стороны (стороны Фомы) – контрактивное действие – нападение.

Этап. Изучение природы душевного и физического состояния каждого в куске и его задачи. [...]

19 января 1916 г.

Запись В.М.Бебутова⁵⁹.

К.С. Станиславский обращается ко всем с вопросом, ставил ли каждый себя в различные положения, окружал ли условиями, аналогичными условиям роли, давая пищу подоснанию. **К.С.** обращается к исполнительнице роли Генеральши с вопросом, что бы она стала делать, на что устремилась бы ее воля, попади она в это положение.

Раевская. Мне хочется проклясть сына за его непочтительность, эгоизм и за то, что он вызвал такое отношение Фомы. У меня есть пример, когда мать, попав в положение, близкое к моему, прокляла сына.

К.С. Я боюсь, что это будет слишком прямолинейно. Бывают и в жизни примеры прямолинейности поступков, когда совершается то, что легко предугадать, но это не интересно и не этим надо пользоваться.

Когда мать Антона Павловича получила известие о его смерти, она вдруг стада одеваться, страшно заторопилась, все время говорила, что ей куда-то нужно, и, выйдя из дому, закричала на всю Ялту так, что все поразились силой ее голоса: «Караул!»

Избегайте штампов прямолинейности по отношению к задачам и приспособлениям.

Ясен ли вам дом, в котором вы жили с покойным генералом?

Раевская. Да! Мне даже кажется иногда, что я жила в этом доме.

К.С. Теперь необходимо создать ей каждый день.

Раевская. Я одного не понимаю: отчего я борюсь с Фомой из-за Фалалея. Я одеваю, завиваю его, и Фома его за это ненавидит.

К.С. В повести есть, правда, намек на это, но в инсценировке он отсутствует.

Асланов. Я хотел спросить о своем приеме работы. Мне очень важен последующий Мизинчиков, о котором есть в повествовании. В пьесе его нет, а мне очень помогает его будущая жизнь.

К.С. Поживите его будущей жизнью, если это инстинкт, потребность.

Асланов. Мне еще очень важно выяснить, порядочный ли он человек.

К.С. Не предъявляйте к нему высоких требований морали, – его мораль маленькая, узенькая. Оттого он и Мизинчиков, что такой маленький. Теперь создайте, во-первых, его каждый день, а, во-вторых, сегодняшний день пьесы. Не упускайте из виду, что завтра дядина свадьба, помните о своем плане и увлекитесь им.

Соколова. Меня очень увлекает незлобивость Прасковьи Ильиничны. Я думала о том, какой она была девочкой, как она любила животных. Отец был хорошим человеком ростаневской складки. Мать угнетала, не дала никакого образования. У меня был какой-то перелом, ряд разочарований, – может быть, в любви. Серая и скучная юность. В основе этой крепкой и ласковой кротости Прасковьи Ильиничны, по-моему, лежит религиозное чувство. Я не религиозна, но чувствую, что для меня в условиях Прасковьи Ильиничны религия была бы опорой.

К.С. И питайте ею вашу душу. Если бы вам пришлось играть атеистку, но вы почувствовали, что религия для вас – точка опоры, насытьте ею вашу душу. Создайте теперь каждый день.

Асланов. Меня смущает, что он философически настроен, хочет вдруг посвистать, по автору, и т.д.

К.С. Пока не идите от этих авторских ремарок, если они не пережиты вами, не по-

⁵⁹ Далее идут записи только Бебутова (кроме 6 апреля), что специально оговариваться не будет.

могают вам, а только смущают творческую волю.

Асланов. Еще одно обстоятельство смущает меня. Казалось бы, он должен быть заинтересован Татьяной Ивановной, следить за нею, оберегать от влияний, бояться соперников, а он как-то отвлекается от нее, отходит к окну. Меня сбивает с толку такое раздвоение.

К.С. Это отвлечение от Татьяны Ивановны происходит у вас исключительно от большой сосредоточенности на вашем плане. Татьяна Ивановна для вас средство, а вы сосредоточены на цели. Помните, что вы смелый прожектор и увлекайте вашу фантазию этим планом.

Асланов. Теперь еще одно важное обстоятельство. Мы определили сквозное действие сначала как борьбу, затем как стремление к идиллии, теперь как стремление спасти Настеньку, определили контрдействие, – и как только я задумаюсь о сквозном действии или о контрдействии, я чувствую, что я вне его.

К.С. Ни в каком случае. Для выявления хребта пьесы все участвующие помогают развитию сквозного действия, содействуя или противодействуя лицу, ведущему сквозное действие в его основном стремлении⁶⁰. Даже если вы вне сквозного действия, вы помогаете ему.

Волькенштейн. Юмористически оттеняют сквозное действие – это ваша молчаливость и невмешательство.

Бирман. Мне в Перепелицыной надо быть злой, а в себе я не могу найти такой злобы.

К.С. Нельзя хотеть быть злой. Не играйте злобу, вы будете только пыжиться. Злоба есть результат накопленных обид, неудач, разочарований, несбывшихся мечтаний и планов. Перепелицына – старая дева, издерганная, в состоянии постоянного раздражения. Поищите в себе корень этого состояния раздражения, оно всем знакомо. Фантазируйте. Может быть, вы были влюблены в Егора Ильича, а он не замечал и не разделял вашего чувства. Отсюда раздражение, ревность к гувернантке.

Может быть, так как у вас молодые чувства, вы через влюбление в меня получите раздражение к Насте. Все это тайные, интимные пути, которых нельзя заказывать. Злоба же выйдет само собою.

Дурасова. Я вспоминаю аналогичные случаи из своей жизни. Имение. Пансион.

К.С. Пользуйтесь ими, но ставьте себя и в другие условия.

Москвин. Я все еще думаю о фактической стороне. Повторяю, что меня больше всего волнует нищета, убожество и щелчки прошлого.

Очень трудно дойти до того состояния, когда Фома начинает визжать.

К.С. Не является ли этот визг орудием обороны и нападения.

Я вспоминаю одного из школьных товарищей. Он был хилый, туберкулезный, носил длинные такие египетские ногти и был недотрогой, – его любили мучить, так он, не имея сил защищаться, пронзительно визжал и отплевывался.

Коренева. Мне очень помогло то, что вы сказали на прошлой репетиции. Раз у меня, как у сумасшедшей, прошлого нет, я могу полнее жить настоящим. Мне легче почувствовать роль.

К.С. Поймите теперь, что такое чувство роли, что это за процесс. От умственного охвата роли вы не получите живого чувства роли. Вам надо нарисовать свою комнату, бантики, портретики и медальончики, цветочки, папилотки, пруд, аллею, которая к нему ведет, скамейку, на которой вы привыкли сидеть и мечтать, свидания ночные. Окружите себя этими вещами и явлениями, условиями, созданными жизнью и опытом и бессознательно возникшими и увлекающими вашу волю и фантазию чувств. Нужды нет, что скамейка, которая вам вдруг померещилась и полюбилась, – с Тверского бульвара.

Думайте о «безумце», ожидайте его и готовьтесь к свиданию. Для него вы надели

60 Запись Бebutова на левой стороне тетради: «Может быть, здесь пример. “Месяц в деревне”. Сквозное действие – стремление Наталии Петровны из парников, теплицы, корсета к природе – к Беляеву. Контрдействие Ракитина, развивающее силу стремления, – ухаживать, быть участливым, допытываться. Это все еще больше развивает стремление».

это синее платье. Проходящий мимо мужик или лакей пожал плечами, а вам кажется, что они влюблены в вас. Создайте даже распределение часов. Сегодня пикник. Какое я надену платье, с кем сяду в коляску.

В этой работе пользуйтесь Обносково-Шахаловым и Асланово-Мизинчиковым, то есть вашими партнерами, которым уже привиты бактерии их ролей.

Откуда в вас этот трепет от Асланово-Мизинчикова? Не он ли – тот, кого вы ждете? Словом, подкармливайте ваше подсознание и действуйте. Не ждите у моря погоды.

Коренева. Что если я на репетициях в этом фойе буду смотреть на портрет Мочалова и относиться к нему как к «безумцу».

К.С. Я думаю, что развить наивность до такой степени невозможно. Это близко к галлюцинации. Общайтесь с живым духом.

Коренева. Мне кажется, что Татьяна Ивановна смотрит иллюстрации в романах и волнуется, когда видит рыцарей.

К.С. Теперь уже нет Татьяны Ивановны вне вас живущей, на которую вы смотрите со стороны. Вам привита бактерия Татьяны Ивановны. Итак, все, что вызывает ваше личное, но отравленное зерном Татьяны Ивановны, кокетство, – все это применимо к роли. Но если вы будете смотреть на кокетство актрисы N и пользоваться им, это будет копировкой, представлением.

Берснев. Мне очень много дают воспоминания первых лет университетской жизни. Я хочу вспомнить свои тогдашние ощущения и мысли.

К.С. Отчетливо вспоминайте факты, события, мельчайшие происшествия, – чтобы вспомнить то, что было, легче найти то, что с ними связано в вашей внутренней жизни. Поэтому обстановка, факты, словом, все, что связано материально с отвлеченным чувством, укрепляет и фиксирует это чувство в памяти.

Когда, что называется, вертится в голове полузабытый мотив, отрывок мелодии, надо вспоминать все, что фактически было связано с ним, вернуться по звеньям фактов к моменту, когда его слышал. Пример. Когда человек едет в места, где протекло его детство или юность, он по мере приближения все яснее и яснее вспоминает все, что он пережил в этих местах; лица, отношения, мысли, чувства – все всплывает на поверхность со дна подсознания.

Не употребляйте чрезмерных умственных усилий, чтобы создать, например, обстановку вашей петербургской комнаты. Напротив, старайтесь ни о чем не думать и вдруг скажите «Петербург» и то, что померещится вам, то и будет вас питать, – желание этой обстановки зародилось, таким образом, в вашей освобожденной душе.

Шахалов. Я старался создать факты петербургской жизни моего Обноскина.

Павлова. Вы думаете, что Обноскины жили в Петербурге. А мне представляется, что в каком-то уездном городе, может быть, – и в губернском, вроде Калуги.

К.С. Не мешайте друг другу, живите в разных городах, – это ваше интимное, и публики вас проверить не может.

Шахалов. Меня выгнали из второго класса гимназии. Я из бедной чиновничьей семьи. Какие-то литературные попытки у меня были, недаром Фома меня как-то отличает перед другими и постоянно ко мне обращается.

К.С. Важно, чтобы вы во все это верили. Правда то, во что веришь.

Видоплясов⁶¹.

По окончании такого опроса и установки и оценки фактов возвращаются к наметке кусков, вскрывая их содержание.

К.С. Третий кусок получил у нас название «Экзамен». Надо проверить, горячит ли, волнует ли это Анфису Петровну, которая ведет действие этого куска. Пожалуй, это определение сухо и формально. Самый допрос (экзамен) Анфисы Петровны учиняет племянни-

61 Запись Бебутова слева: «Здесь о Любимовке и об Антоне Павловиче, который прощещал прислугу, о Егоре и его красном галстуке».

ку, чтобы застраховать от него Татьяну Ивановну. Это дает большую активность.

Идем по тексту. Когда у Генеральши слетела чашка со стола... Отмечаю это для себя как перелом некоторый. Во мне рождается желание извинить домашних, загладить дурное впечатление. «Ты, брат, не замечай, – не смотри».

Дальше идет выходка Татьяны Ивановны. У нее желание ослепить, поразить. Большая активность. Сначала укрыться от него [Сергея], чтобы тем эффективнее показаться, явиться перед избранником, безумцем. Если искренно увлечетесь задачей, явится и румянец стыда и блеск глаз.

Следующий кусок отмечается появлением Ежевика. Мы, кстати, еще не говорили о нем. Умный неудачник. Девятый год без места. Он и вся его мелюзга живут на жалование Настеньки. Потерял место из-за языка. Шут от огромного сознания своего превосходства. Ему приятно играть опасную игру, говоря правду в глаза. Приятно глумиться над человеком так, чтобы он не сознавал, что вы выше его, – для этого самоуничтожение.

Достоевский отмечает как высший эгоизм пример человека, имеющего в подвалах сокровища и протягивающего руку за подающим.

Вспоминаю случай, рассказанный мне М.Горьким. Богач женился на нищей. Супруги жили в любви, но вдруг жена заскучала. Муж не мог никак догадаться о причине. Как-то он зашел невзначай в комнату жены и увидел такую картину: в комнате было расставлено много стульев, на стулья были повешены дорогие платья. Жена ползала на коленках от стула к стулу и вымывала гроши у воображаемых богатых дам. На стульях лежали медные деньги, и иногда она награждала себя. Очевидно, потребность в юродстве, в убожестве глубоко привилась.

Итак, Ежевикин юродствует и, смиряясь, умаляясь, разыгрывая шута, смело выражает симпатии и антипатии. Кусок ведет Ежевикин, но все должны найти свои задачи в этом куске. У Ростанева стремление защитить, оправдать отца Настеньки перед Сергеем.

Идем по тексту⁶².

«А это, верно, племянничек ваш?» Может быть, это кусок роли. Перелом, отношение к новому лицу. Может быть, боится, как бы племянник не помешал, не вторгся в отношения дяди к Настеньке.

По тексту. Обноскин мстит за «таланты». [Ежевикин – Обноскиной: «Еще сегодня за вас Бога молил, благодетельница, на коленях, со слезами Бога молил, и за сыночка вашего тоже, чтоб ниспослал ему всяких чинов и талантов: особенно талантов!»] По мере обсуждения, вживания в положения мы улавливаем в Ежевикине смакование какое-то всего, о чем говорили, – обиды, самоуничтожения, сарказмов.

Сергей выражает сочувствие Ежевикину.

Со вчерашнего дня, говорит К.С., у меня выросла большая цепкость по отношению к Сергею. Страшно выросла линия приезда. Теперь я склоняюсь найти сквозное действие в любви к Настеньке, в стремлении моем спасти ее, защитить. Это дает хребет пьесе. Это начинает горячить, волновать меня, дает цепкость, повышает активность.

Итак, внутренние задачи, то есть смысл кусков⁶³ опускается все глубже и глубже. Сначала борьба. Потом стремление к идиллии. Теперь уже кажется, что идиллия является тоном, окраской. Стремление спасти Настеньку дает, как уже сказано выше, хребет пьесе.

20 января 1916 г.

План этой, а равно и следующей репетиции (22 января) таков:

1. Следовало бы просмотреть предыдущие куски, приближая их к центру, и свести их, допустим, к пяти кускам. Найти текущую линию этих пяти кусков и по инерции стремления линии вскрывать новые куски. Эта работа заполнила бы репетиционный день. Но необходимость ввести в работу Москвина, отсутствовавшего на предыдущей репетиции, заставляет приступить к черновому (пока) просмотру второй половины акта (со сцены

62 Запись Бебутова слева: «Вписать во все эти места текст».

63 Эти слова вписаны К.С. вместо «сквозное действие».

прихода Фомы).

2. Читали пьесу. Отчеркнули куски, где они могут ломаться. Постарались назвать их начерно. Очень скоро определилось, что Фома ведет главную линию. По-видимому, эта главная линия – не что иное, как контрсквозное действие пьесы. Идя по этому контрсквозному действию, стали проверять вновь отмеченные куски, – мнogie слились в один, количество кусков уменьшилось. Вновь полученные куски пытались начерно называть существительными; кое-какие определились глаголами: удалось вскрыть их волевое содержание через задачи. Каждое из действующих лиц установило свое (наиболее выгодное для контрсквозного действия Фомы) отношение. Из того, что это легко было делать, можно заключить, что найденное контрдействие лежит в основе – правильно.

В заключение о чувственной схеме.

К.С. Вспомним куски, чтобы посмотреть, нет ли теперь в них перемен.

Первый кусок, названный нами «Ожидание» и выраженный глаголом – готовиться к бою, изменил для нас (особенно для меня) волевое содержание. Готовлюсь не к бою, а к защите. Как я уже говорил, во мне бессознательно выросла большая цепкость по отношению к Сергею; от этого линия приезда переживается значительно. У меня исключительное внимание к Настеньке – как она встретит Сергея? Зная, что я провинился, и оценивая этот факт, чувствуя, что в стане врагов, я не буду раздражать их, захочу смириться.

Это вяжется с углубившимся сквозным действием – стремлением спасти Настеньку.

Начинаю ощущать волевое содержание первого куска, но еще выразить глаголом (чего хочу) не могу.

Второй кусок, названный «Знакомство», глаголом не определяем – не созрел.

Третий кусок – «Экзамен».

Для Анфисы Петровны, ведущей действие этого куска, «экзамен» – не давал активности. Нашли желание застраховать Татьяну Ивановну от Сергея.

Четвертый кусок, отмеченный приходом Ежевикина. У меня – желание затушевать невыгодное впечатление.

Если я нашел правильные переливы, а в акте их, может быть, всего пять, если эти переливы логичны и гармоничны, они сами создадут течение. По рисунку (см. рис. выше) мне надо опускаться все ниже и ниже в стремлении к центру⁶⁴.

Не ставьте себе слишком много формально сухих задач. Проходя по радиусам через концентрации, я замечаю, что расстояние между радиусами суживается (в данном случае отпадают мелкие задачи).

Стремление к центру – стремление ощутить тайную сущность, квинтэссенцию роли. Гений сразу чувствует центр, и от него разбегаются лучи (радиусы). Мы должны постепенно углубляться.

Для нашего творчества необходимы три главных условия.

1. *Я есмь.* Когда вы чувствуете себя в поле действия. Верите в то, что говорите, имеете право быть. Зерно.

2. *Сквозное действие.* Бесперывный ряд задач. Переход от задачи к задаче. Инерция стремления линии [роли].

3. *Окраска чувств.* Плоскости проведения задач различны. Я называл это зерном чувств – в каком душевном состоянии я осуществляю задачу. Например. Спасать Настеньку я могу в состоянии бодром или угнетенном⁶⁵.

Вот один из примеров градации выбора задач, более и более горячащих и волнуящих. Обращение Ростанева (о Фоме и требованиях его) .

64 Запись Бебутова слева: «В тексте намечены переломы более мелкие, гранки ролей. Полный список видоизменения кусков, волевого содержания, глаголов дан будет попутно в тексте».

65 Запись Бебутова слева: «Вл.Мих.[Волькенштейн] назвал это эмоциональной окраской. Здесь еще о *волевой основе*, чтобы не вышло путаницы в духе Reinhardt'a, например, и его теории эмоций на сцене».

1. Оправдаться.
2. Доказать жестокость Фомы.
3. Показать свою загнанность.
4. Доказать патристическую невозможность требований. (Кошунство.)

Первая задача даже не горячила, последняя – зажигает. Но эта последняя задача зато и предъявляет требования высшей трудности. Как найти этот высший подъем, который производит впечатление пафоса. Надо искать его от центра, а не от периферии. Вот отчего все попытки заменить этот душевный подъем громким голосом, жестом, мышцами обречены на неудачу и являются признаком театральщины. Надо найти основания этого гребня волны.

Конечно, такие состояния сверхсознания – религиозные, экстазные – куда как редки и менее знакомы, чем обыденные. Вот почему трудно играть Шекспира, Эсхила⁶⁶.

Импульсов к действию, толчков ищите в освобожденной душе, отстраняйте поверхностное, опускаясь глубже.

Шахалов. Не является ли основным желанием обитателей Степанчиковых – освободиться от гнета Фомы?

К.С. Эта идея не является вспомогательной в нашем разборе. Обновленное значение она получит, когда мы переживем все перипетии пьесы. Сейчас она затерта. Для обновления значения идеи, ее подлинного ощущения, нужен опыт.

Примеры. Мы затвердили евангельскую истину, и Толстому понадобился весь религиозный опыт его жизни, чтобы обновить для себя значение идеи «люби ближнего, как самого себя».

В первом действии «Чайки» Нину волнует только музыка слов в монологе пьесы Треплева, а в последнем действии, пережив так много в своей жизни, она читает этот монолог, ощущая (для себя) всю его глубину.

Раевская. Мне надо падать в обморок. Я думаю, что этот обморок притворный.

К.С. У истеричек трудно провести границу между настоящим и притворным обмороком. Я только обращаю ваше внимание на то, что на сцене при изображении обморока, смерти все делается вопреки логике природы. Когда, например, стреляются, то падают, как подкошенные. А я видел, как один мастеровой, застрелившись, переходя улицу какой-то пьяной, танцующей походкой, нелепо переставляя ноги, почти обошел экипаж и уже тогда упал.

Я уже не говорю о театрально-красивой смерти, когда широким жестом хватают рану и падают, делая [танцевальные] па.

Единственно прекрасный и значительный психологический момент боя быков я почувствовал во встрече глаз быка и тореадора, который наносит ему последний удар. У быка было что-то потустороннее во взгляде. Он чуял близкую смерть и не так яростно парировал удары.

По тексту. Вслед за выходкой Саши и обмороком Генеральши наступает апогей, с одной стороны, злорадства, стремления добить лежачего, с другой – высшей деятельности, спасения. У каждого здесь родится усиленная задача.

Об аффективной памяти.

Асланов. Я очень боюсь что-либо определять, боюсь называть куски.

К.С. Надо называть хотя бы самыми нелепыми именами, лишь бы они горячили вас. Ища глагол полусознательно, идя от потребности в действии (выбор действия, выбор задача инстинктивен), вы приближаетесь к ощущению центра, как я уже говорил.

Асланов. А если это чувство центра будет носить не совсем такой характер, какой нужно, – какой у автора?

66 Запись Бebutova слева: «Здесь примеры того, как эти состояния, аффекты, иногда возникают из-за мелочей. 1) Галстук босняка – из-за кражи его он зарезал двух человек. 2) Серб, свидетель развала родины, пришедший в состояние иступления из-за гибели овцы».

К.С. Лишь бы почувствовать, а уж там мы вступаем в область подсознания и за все придется благодарить природу.

Аффективная память наша (память чувствований) – это кладовая с темными закоулками и переходами; в этой кладовой стоят запечатые сундуки, в сундуках ящички, в ящичках – шкатулки, наполненные бисером. Вам надобно найти ключ к кладовой, отомкнув дверь, поищите в темноте ключ к сундуку; отомкнув сундук, вы должны искать ключ к ящичку, запертому в нем, в ящичке, – к шкатулке, а уж какую бисеринку вы ни найдете, и за это благодарить надо. Это подлинно, значит, нужно.

Асланов. Должен ли я в каждую минуту роли чего-то хотеть?

К.С. Когда человек перестает хотеть, он труп. Жизнь воли непрерывна. Другое дело, что бывают желания неосознанные.

Раевская. У меня главное – это любовь к Фоме; я всю себя хочу принести в жертву этой любви.

К.С. Любовь к Фоме – это уже центр ваш. Сразу его вы не найдете. Это счастливейшее и редчайшее исключение. Старайтесь приблизиться к нему (см. рисунок). Сначала у вас будет желание настоять на своем, отсюда явится каприз, раздражительность. Поживите с неделю этим, а потом опуститесь глубже.

Коренева. А бывает сразу чувство центра?

К.С. За весь свой сценический опыт я единственный раз ощутил центр сразу – в роли Штокмана. Репетируя, я читал, просто давал реплики, а Владимир Иванович сказал мне, что все найдено, и убеждал ничего больше не играть. Мне это так легко далось, что казалось, будто я ничего не делал для этого.

22 января 1916 г.⁶⁷

Куски, намеченные с прихода Фомы.

Москвин. У меня чувство, что куски и задачи моей роли пока намечать не надо. Я ищущу правильного самочувствия, и оно само наметит куски.

К.С. Это идеально, чтобы куски намечались инстинктивно. Если есть самочувствие – есть то главное, что другим дается раскапыванием, намечением задач, – это отлично. Однако важно, чтобы самочувствие это вас не покинуло. Надо его фиксировать.

Москвин. Попробую следить за намечающимися кусками с точки зрения их выгоды для меня.

К.С. Итак, выходит Фома. Что вы ощущаете при своем выходе?

Москвин. Мне чудится здесь самоуверенный актер. За дверями ждут⁶⁸.

К.С. Только бы не смешать актерство Фомы с актерством Москвина. Актерские задачи – скажем, напугать, ошеломить, поразить, но выполнение их высоко артистично. Ну, вот грубый пример. Там, где плохой актер вбежал бы в комнату, он войдет с необычайным спокойствием, со всей мелкой правдой этого спокойствия (застегивая халат, может быть). Актерский расчет в приспособлениях, но их выбор артистичен в высокой мере.

Москвин. У него, мне думается, скрытое большое волнение. Но это чисто актерское самоутверждение. Актер надел цилиндр и перчатки и у него самочувствие: как я прекрасен. «Серый глаз». Это актерский штамп.

К.С. Трудно в таких случаях отличить штамп роли от штампа исполнителя в своем самочувствии. Бойтесь в поисках штампов Опискина попасть на штамп Москвина.

Москвин. Чтобы сохранить свое достоинство, у меня родится желание заплевать всех, унижить. Прислушиваюсь, не будет ли возражений, – нет. Хаею. Опять сошло – хаею больше. Тут нужно дойти в хамстве до королевского величия. И вдруг, как перед

67 Запись в дневнике репетиций: «1 ½ ч. дня. Нижнее фойе. “За чаем”. Опоздал на 8 минут К.С. Станиславский, – он просит отметить себя опоздавшим».

68 Видимо, речь здесь идет о поклонниках, которые поджидали популярных актеров у подъезда.

расскакавшей лошадей, стена – меня сталкивает с величия крик: «Да он пьян». Все слетело. Отсюда визг. Как-то от такого охвата состояния его задачи у меня сами собой возникают.

К.С. «Рекомендую племянника» – намечаем кусок.

Москвин. У меня желание унижить, ослепить, поразить – как-то себя поставить.

К.С. Если он тонкий актер, он этого откровенно не покажет. Он молился о грехах человечества и вышел с чувством обиды. Может быть, мелкие куски впоследствии сольются в один. Трудно на первых порах отличить настоящую задачу от простого приспособления.

«Видели вы Фалалея?» – кусок. Спектакль начинается.

«Подхожу к зеркалу [и смотрю в него. Далеко не считаю себя красавцем, но поневоле пришел к заключению, что есть же что-нибудь в этом сером глазе, что отличает меня от какого-нибудь Фалалея]» – может быть, новое приспособление хвастливости.

О белом быке, о камаринском и «Пушкины» – новые приспособления. Пауза.

Гаврила – новая задача [«Эй ты, ворона, пошел сюда»].

[Гаврила о Фоме: «настоящий»] фурий – кусок.

Пьян – кусок [«Да он пьян». – «Кто? Я?» – «Да, вы!»].

О чувственной схеме.

Как куски приблизить к центру, как свести желания к основному ощущению.

[**К.С.**] Не мешает взглянуть на эту сцену с птичьего полета⁶⁹. Как по мере удаления от земли мелкие подробности исчезают и глаз охватывает широкие панорамы, линии рек, например, так и при таком чувстве – рассмотрении схемы акта или большой сцены мелкие задачи, куски сливаются, детали, до того приковывавшие исключительное внимание, уступили место главным линиям.

Имея представление об общей сцене, узнаете тактику Фомы. Раз я пришел как борец за человечество, – какой тут чай. Мне важно показать, как я пекусь о грехах людских. Не он обижает, а он сам мученик: надо иметь адское терпение, чтобы жить с этими людьми.

Вскройте, какие обиды живут у него в душе: урод, невежда, прихлебатель, низкое происхождение. Отсюда (от желания зачеркнуть эти минусы) – идеалы: генерал, поэт, благодетель народа, эстет. При охвате схемы из чувства центра брызнут лучи, разойдутся радиусы приспособлений.

Попробуем теперь найти коренную задачу.

Москвин. Быть выше всех.

К.С. В таком случае, что вам нужно найти, чтобы быть выше всех, когда вас суетливо и низкопоклонно встречают?

Москвин. Мне кажется – скромность, не замечаю.

К.С. Вас знакомят с петербуржцем, – что вам выгоднее для обнаружения вашего превосходства?

Москвин. Отдалить момент знакомства, учесть силы противника.

К.С. Нет ли еще у вас желания унижить меня перед племянником?

Москвин. Да! Я в этом смысле рад вашему рассказу [о племяннике].

К.С. Подумаем теперь, что нам надо делать, чтобы помочь вам, дать побольше поводов обнаружить честолюбие. Чем больше я и сестра будем улаживать вас, тем больше мы будем питать ваше честолюбие.

Анфиса Петровна очень принимает издевку ([с изучением] французского языка) над Гаврилой и поддерживает вас в этом смысле.

Обноскин, как ученик Фомы, поддерживает его в разговоре в просветительных целях. И чем больше он будет принимать его, тем лучше.

(*Раевской*). А вам что надо делать?

69 Запись Бебутова слева: «Пример. Снимки с самолета».

Раевская. Я еще нешла.

Вишневы. Это так просто. Ведь в жизни же бывают такие ослепления. Иваны Яковлевы⁷⁰. Надо поверить.

К.С. До такого предела на сцене наивность не дойдет. Потрудитесь-ка вы, смотря на Ивана Михайловича, ощущая его живой дух, верить в него, как московская купчиха в Ивана Яковлевы верила. Не надо галлюцинировать, смотря на партнера и заставляя себя сразу любить его, быть замороженным. Любовь – результат, а не отправная точка в работе актера. То и плохо, что в театре сразу хотят сыграть ревность, сопровождая фикцию этого оскалом зубов, сжатыми кулаками и рычанием.

Что я делаю, если ревную? Я буду следить за нею, наблюдать, скрывая, что заметил; уход, например, ее будет для меня, поставившего себя в данное положение, подозрителен, – вернее, я почувствую, что если бы я ревновал, это питало бы мою подозрительность. Я должен угадать значение всех ее взглядов в мою сторону. Скрывая свои наблюдения, я постараюсь, может быть, быть веселым, оживленным. Итак, нужны отдельные задачи, составные случаи ревности. А когда я попаду в это положение, грация, текст завершат работу. Но никогда я не скажу, что стал ревнивцем. Я думаю, что сам Сальвини не ревновал по-настоящему; еще, может быть, Мочалов, склонный к галлюцинациям.

Как только вы говорите: я люблю, я ревную, вы насилуете веру и наивность.

Просмотрим теперь наметившиеся куски, вехи с целью проверки задач.

Контрсквозное действие ведет Фома. Поэтому и куски должны быть намечены в смысле их важности для исполнителя Фомы.

(*Москвину*). Какова ваша ближайшая задача, цель прихода?

Москвин. Мне думается, что целью прихода не может быть только устройство спектакля (Фалалей и Гаврила), – спектакли я устраивать привык. Скорее – разузнать, выведать, кто он – этот петербуржец? Каков он? Это меня волнует и горячит.

К.С. Каким вам выгодно явиться?

Москвин. Мне кажется, каждый раз по-новому, как замечательный актер, который знает, что его ждут. Экспромт, но непременно торжественно.

К.С. Попробуем назвать этот кусок «Выход гастролера». Вы поищите соответствующих задач, чтобы, вскрыв волевое содержание этого куска, выразить его глаголом. Он очень заставляет себя ждать. Так выходил Сальвини. Пауза. Сама собой отворилась дверь, и он выходит совсем просто. Удивляет непринужденностью и простотой.

Что вам выгодно получить от окружающих – суеты или молчания, тишины?

Москвин. От полковника хочется побольше участия, внимания, ласки, чтобы этим пренебречь.

К.С. Итак, при «выходе гастролера» (в этом куске) все должны найти задачу, выгодную для Ивана Михайловича. «Не до чаю» – куска уже нет. Прежде намеченная задача превращается в приспособление. «Вам бы все, что послаще» – здесь намек на горечь жизни. «[Рекомендую:] племянник мой...», – может быть, удерживается от взгляда, несмотря на искушение.

Таким образом, сама инерция стремления главной (в этих сценах) линии Фомы (контрсквозное действие) стирает грани мелких кусков, превращая задачи этих кусков в приспособления.

«Фалалей. Пора приступить». – Назовем пока этот кусок «Начало спектакля».

(*Москвину*). Чем больше вы будете предвкушать эффект [от вопроса Фалалей], тем лучше.

«Далеко не считаю себя красавцем, но...» Здесь новое приспособление, входящее в состав прежней задачи. Продолжение «спектакля». Чем глупее будет Фалалей, чем больше он будет не понимать требований и вопросов Фомы, тем лучше. У него полная безнадежность. Чувство безвыходности положения, как у ученика, которого «режут» на

⁷⁰ Запись Бэбутова слева: «Примеры Иоанна Кронштадтского и Распутина по условиям цензуры должны выпасть».

экзамене. Все дальнейшие куски сливаются тут в один кусок экзамена. Это до обращения к Павлу Семеновичу с Пушкинными, Лермонтовыми... [«Что ж делали до сих пор все эти Пушкины, Лермонтовы...»] Тут начинается прелюдия к сцене с Гаврилой.

Пауза. Может быть, стал пить чай, от которого незадолго до этого отказался. Тут у меня была бы задача не блеснуть, а потопить петербуржца своим спокойствием. Вот, дескать, полковник, есть у вас племянник, нет ли, – у меня так течет каждый день. Эта задача (манок для аффективных чувств) меняет и приспособления.

Издвка мне дает сознание, что я веду культурный образ жизни. Сокрушаясь о судьбах родины, отчитал поэтов, занимающихся «незабудочками». Сделал паузу, тогда уже стал пить чай. Как только удался заранее заготовленный эффект спектакля, стал самоувереннее, купается в самолюбовании, сознании превосходства.

Москвин. Как птица поет, сидя на ветке, и сама заслушивается, так он любит течением своей речи. Говорит ради процесса речи. Оратор.

К.С. Да! И мне (*Ростаневу*) с точки зрения сквозного действия – стремления к идиллии – выгоден литературный спор, литературная тема. Ростанев поддерживает беседу и дает возможность Фоме возвеличиться перед племянником, подчеркнув безграмотность дяди. Стремление к идиллии вскрывается во вводном куске, когда дядя стушевывается.

Эту репетицию К.С.Станиславский заканчивает указанием на необходимость для каждого из действующих лиц вскрыть свое волевое содержание в каждом из намеченных кусков и выразить его глаголом, выбрав соответствующие задачи.

25 января 1916 г.

Эта, а равно и следующая, репетиция была посвящена картине «За чаем», беседе о штампах и попытке выразить в схеме процесс углубления задач и сведения их к сквозному действию пьесы и главной роли.

При опросе исполнителей выяснилось, что большинству хочется играть. К.С.Станиславский указывает на опасность того, что штампы могут заглушить рост зерна (см. первую беседу). Если зерно поливается и созревает, его рост может вытеснить штамп; в противном случае штампы возселятся, затанцуют и заглушат рост роли.

Москвин. Бывает иногда, что найдешь какой-то образ нелепого человека до мельчайших подробностей характерности – шипения и свиста, и от правды и жизненности этот образ корявости западает в нутро.

К.С. Это на несколько спектаклей. Надо идти от центра, а не от периферии⁷¹. Впрочем, бывают счастливые роли (в этом смысле) – одна на сто.

Согласно общему желанию приступают к репетиции картины «За чаем».

К.С. Вы все рассеяны. Надо собраться физически и душевно. Сузьте круг. Проверьте, свободны ли мышцы. Тогда приступайте к оценке фактов, окружая себя данными условиями.

Лето. Чай. Был скандал. Фомы нет. Ожидание племянника. Завтра свадьба. Племянник должен оценить факты – лето, июль, люди все незнакомы. Он входит в чайную, как в клетку с тиграми.

Помните, что жесты (руки) и слова (язык) рождают штампы. Попробуйте выполнять задачи без жестов и слов. Действуйте, не жестикулируя и не болтая.

Репетируют. Гайдаров долго не выходит. Томление ожидания что-то дает. Раевская, когда ей представил племянника Ростанев, невольно взглянула, но подумав, что Генеральша злится и не взглянет на него, сыграла так, будто не видела.

К.С. Подумайте, что это за состояние, когда настойчиво знакомят с неприятным.

Раевская. Я повернулась к нему спиной.

⁷¹ Запись Бебутова слева: «Здесь пример завода часов передвижением стрелок».

К.С. Вот он – высочайше утвержденный штамп неудовольствия. Дело не в знаке неудовольствия. Вот вы сейчас что-то записывали, сидя за столом, когда я подвел к вам Сережу. Продолжайте заниматься вашим делом. Потомите нас. Характерно это состояние ленивой небрежности, бесстеснения, нахального спокойствия. В этом состоянии вы можете, ничего не наигрывая, потрогать его, взглянув как на вещь.

Раевская. Я ненавижу вас (Ростанева) за Москвина (Фому).

К.С. Нельзя от своей природы требовать такой безграничной веры и наивности. Отвечьте мне по совести, можете вы сейчас ненавидеть меня?

Раевская. (улыбаясь). Нет.

К.С. И не пытайтесь галлюцинировать в этом направлении. Ненависть будет для вас ряд составных случаев – пренебрежения, невнимания, оскорблений, обид etc. Но даже и в итоге этой работы у вас будет не ненависть, а ощущение, понимание этого чувства. Когда актер говорит: как я его (ее) ненавидел, – он лжет. Нужна оценка состояния. Пока занимайтесь ближайшим. Развейте в себе бесстеснение, способность глядеть на Сережу, как на вещь, смотреть на него в глаза с нахальным спокойствием; если при всем этом разовьете в себе способность устранять ложь и освобождаться от штампов, тогда полученные вами нахальное спокойствие, бесстеснение, пренебрежение условностями в общении – все это будут корни нужного вам состояния. Как оторванное растение без корней увядает, так и добытый внешне результат будет непрочным.

Повторим этот кусок.

К.С. (Раевской). Вы не рассмотрели Сергея.

Раевская. Я смотрела на него.

К.С. Да! Вы смотрели, но пустым глазом, по-актерски, не ощущая живого духа.

Исполнительница Прасковьи Ильиничны, помня о радости, которую должна была она испытать при встрече племянника, бросилась, наигрывая радость, к нему на шею.

К.С. Не наигрывайте радость, вам этого не хочется. Не пугайте творческой воли. Вы ощутили его как знакомого, а старались принять как родственника.

Репетиция продолжается.

Раевская. (грозно). Кто такой?

К.С. Не надо этого грозного тона. Это штамп. Здесь, как я уже говорил, бесстеснение – все можете себе позволить, – отношение, как к вещи. Забудьте о том, что она сердитая. Это избавит вас от штампов сердиться.

Гайдаров. Большой у меня интерес к Ежевикину?

К.С. На этот вопрос только вы можете ответить, поставив себя в положение Сергея Александровича после того, как он узнал, что Ежевикин его будущий beau-père⁷².

Репетиция продолжается.

Раевская. преувеличенно громко вскрикивает: «Ах!» и падает в обморок. Это вышло так неправдоподобно, что никто не захотел (никого не потянуло) помочь ей, броситься с водой и т.д. Когда же ей было предложено сделать это так, чтобы это возымело действие, она достигла результата сравнительно спокойно (без мышечных и вокальных усилий).

Москвин. (проверяя самочувствие). Мне удалось заволноваться изводом, издевкой, но у меня в самочувствии нет того, что я король здесь. Я еще сижу скромно, съезжившись. Особенно меня интересует мой сотоварищ по литературе – Обноскин.

К.С. Он у вас пока Тартюф из хорошего общества. Вспомните его «Слаба – в Саксонии не была». Побольше кабацкого.

26 января 1916 г.

72 Тесть (франц.).

К.С. Выбирая глаголы для выражения ваших задач, знайте разницу в задачах: 1) удивить, оскорбить, приласкать, унижить, поразить, взволновать и т.д.; 2) взволноваться, удивиться, любить и т.д.

Цели задач первой группы лежат вне вас – в объекте. Вы должны что-то сделать, чтобы кого-то удивить, приласкать, унижить. Тут есть активность в отношении к объекту. Это завязывает узел воли. Цели задач второй группы лежат в вас самих. Вы должны взволновать себя. Активность обращается на себя и, не завязывая узла воли, раздражает чисто актерскую эмоцию. Есть актеры, которые, ставя себе задачей взволноваться, сейчас же краснеют, надуваются, словом, зовут на выручку мышцы. Такими актерскими эмоциями актеры забавляют публику, даже не обманывая ее.

Среди активных задач есть более и менее общие. Задача частная является целью общей. Например. Я хочу всех *мирить*, для того чтобы *спасти Настеньку*. Есть в общих задачах вопрос отвлеченный – спасти Настеньку во имя справедливости.

Волькенштейн. Мне кажется, что и сквозное действие можно рассматривать в плоскости идейной и в плоскости реальной (конкретной). Например. Антигона хочет похоронить брата, чтобы осуществить высший закон. Пожалуй, только Яго просто хочет погубить Отелло.

Бebutov. Мне кажется, что, начиная изживать линию сквозного действия Яго (стремление погубить Отелло), мы углубили сквозное действие. Разница: губить из-за обиденности по службе (Кассио), интриги с женой (Отелло и Эмилия) или из-за нарушенной справедливости, – засилья мавра и т.д. Вопрос – *во имя чего*.

К.С. Да! Сквозное действие может углубляться, и тогда мелкие задачи превращаются в группу приспособлений и сводятся к одной, эта последняя, сгруппировавшись с другими, ведет к более общей задаче и т.д. до сквозного действия, которое, как и сказал В.М.Волькенштейн, можно рассматривать в плоскости идейной и в плоскости конкретной. Но все это наводит меня на схему.

Все это может быть в плоскости реальной и отвлеченной (идейной), то есть могу стремиться к спасению Настеньки для того, чтобы *жениться* на ней, и для того, чтобы *спасти справедливость*. И сквозное действие может быть взято реально (житейская, буржуазная идиллия) и идейно (осуществленное добро). Все это от степени поэтичности и дарования актера.



По мере углубления задач и сведения их к сквозному действию, задачи частные (до того бывшие самоцелью) превращаются в средство – в приспособления а, б, в, г (прежде

самоцель) – средство, приспособление для А.

д, е, ж, з – [приспособления] для Б.

и, к, л – [приспособления] для В.

В свою очередь, А, Б и В – приспособления по отношению к Z.

Коренева. Меня смущает то, что я должна играть сумасшедшую. Боюсь, что она выйдет у меня слишком трезвой.

К.С. На тех сумасшедших, которые изображаются на сценах, доктор давно бы надел три рубахи. Есть штампы сценических преувеличений: удивление на сцене превращается в столбняк, испуг – в панику, полуобморок, дурнота – в смерть.

Сумасшедший ни на минуту не сомневается в своей нормальности, он искренен. Большинству из нас знакомо это состояние обостренности нервов, когда искренно веришь в галиматью. Не играйте театрального сумасшествия.

Павлова. Как только я произношу слова, у меня начинается какое-то разбрасывание. Я преследую мелкие задачи, они расходятся с текстом. Анфиса тут раздражена, там смеется.

К.С. Она, Анфиса, – это третье лицо, на которое вы смотрите со стороны. Два вопрошительных знака общаться не могут. От этого вы и разбрасываетесь.

Павлова. Я могу обидеть Асланово-Мизинчикова так, что никто на это не обратит внимания, могу так, что обратят. Сегодня я чувствую отдельных лиц, но не чувствую общества, а вчера чувствовала общество больше.

К.С. Это все мелкие толчки волн. Они всегда новые. Приспособления всегда экспромт, они зависят от комплекса случайностей и условий сегодняшнего дня. Если хотите искренно повторить их, извольте создать сегодня до мельчайших подробностей те же условия в вас и вне вас, в вашей психофизике и в окружающем вас мире. Повторить (от внутренней потребности) приспособления – значит повторить сегодня весь комплекс условий и случайностей вчерашнего дня, что невозможно из-за текучести и изменчивости жизни. Повторяйте задачу, а приспособления сами собою будут новыми.

Проверка самочувствия.

К.С. У меня за вчерашний день (может быть, от указания на опасность штампа мрака) вырос какой-то оптимизм, какая-то восторженная рассеянность корнета. Доля легкомыслия. От добродушия быстрое забвение обид. Быстрые, как у ребенка, переходы от печали к радости. Неспособность долгое время сосредоточиться на одном. Минутами очень удручен, но чуть намек на идиллию – «тема-то какая завязалась», – все забывает и отдается происходящему со всем увлечением. Семейственность. Никакой партийности. Обращаюсь с восклицанием ко всем, несу экзальтированность друзьям и врагам. Какие-то светлые, ясные глаза. Мне еще надо проверить на репетициях, что здесь от внешнего.

О штампах и о характерных актерах.

1) Есть актеры внутренней динамики, развивающие общее настроение до экзальтации (тип Мочалова).

2) Есть характерные актеры, которые рисуют склад души – отсюда и тела, – филигранной отделки. Для этих вторых – опасность филигранности, которая часто опережает в течении роли внутреннее. Внимание отвлечено от задач, а мышцы, как услужливые дураки, тут как тут. Таким актерам не надо жалеть штучек – штампиков. Вырывайте гнилой зуб, чтобы он не погубил здоровых.

Не пользуйтесь мертвым для сегодняшнего дня приспособлением вчерашнего спектакля или репетиции, но всегда – новым или обновленным. Не кладите приспособлений в главу угла, не любите их больше основных задач и сквозного действия.

Развивайте внутреннюю идею, а благодаря задаче и основному характеру приспособлений их явится бесчисленное количество. Не начинайте с приспособлений, чтобы они

не стали мертвыми. Не бойтесь штампов, если зерно [роли] растет и дает всходы. В каждой роли у вас явится новая коллекция штампов, – надо развивать не боязнь штампов, а способность удалять их.

Ко всему этому добавлю вот что: не воображайте, что когда-нибудь, благодаря моему методу вы дойдете до безграничной веры и наивности, до того, что станете лицом, которое вы изображаете. Для этого надо сойти с ума. Бывают примеры такой способности галлюцинировать, не считаясь ни с какими условиями.

Ученик одной из драматических школ, играя на публичном экзамене сцену первого акта «Ричарда III», во время объяснения с Анной упал со сцены в публику и, обратясь к одной из дам в первом ряду, стал продолжать сцену, со всем жаром обращаясь к ней. Он даже не обратил внимания на хохот в публике. До таких состояний вы не дойдете, если вы нормальны. Не это нужно. Выработайте в себе чувственного суфлера. Нужно не реальное осуществление задач, но чувственное представление о них.

План конца этой и следующих репетиций:

- 1) Опрос [исполнителей] с целью выяснить, нет ли «тупиков».
- 2) Ощупывание задач и искание правды (забота актера).
- 3) Указание на появляющиеся штампы и объяснение их по самочувствию (забота режиссера).

Сыграли весь акт «За чаем». Репетиция шла внешне оживленно, найдены интересные самочувствия, которые предстоит зафиксировать задачей. Некоторые из исполнительниц были преимущественно озабочены образом и результатом. Указаны их штампы.

Фома (Москвин) нашел хорошее самочувствие – деликатность, которой ему предстоит сразить петербуржца, и скучающую небрежность от привычки к такому «культурному» образу жизни.

К.С. Теперь вам предстоит зафиксировать задачей найденное вами самочувствие, – укрепить его. Полюбите и оцените характер впечатления, которое вы хотите оставить. Для этого вам надо заботиться не о приспособлениях (случайных красках), но полюбить контрсквозное действие пьесы, которое ведете вы, – стремление к нарушению идиллии.

Асланов. желая показать обособленность Мизинчикова, сел в сторону и совершенно не участвовал в общей жизни.

К.С. Вы – слишком откровенный и честный Мизинчиков. Вы держитесь слишком порознь. Он услужливее. Правда, услужит он с достоинством, но услужит. Такой прямолинейностью отчуждения вы слишком рано открываете карты Достоевского. В расчете автора не открывать его до времени, чтобы потом эффектнее показать прожектора с оригинальным планом. Итак, в мирные моменты он любезен, но в моменты обострений, скандалов он отмежевывается благодаря своей внепартийности и сосредоточенности на плане увоза.

К.С. (Павловой). Вы понимаете Петербург Анфисы Петровны взаправду и мучаетесь, силясь изобразить настоящую аристократку. Ее аристократизм отдает затхлой провинцией. Она назойлива, нахальна и бесстыднительна. Уверенность, что мальчишку [Сергея] ей легко забрать в руки.

(Раевской). У вас была задача нервиться. Ощутите разницу: играть нервность и отыскать нервящую задачу.

Раевская. Я думала о визге.

К.С. Не может визг быть задачей. Вы нажимали и были во власти чисто актерской эмоции. Это свело вас с главных рельсов на запасные. От напряжения, актерской эмоции не было слышно даже слов. Ведь ваша задача выгнать его (племянника), удалить («Вон»); гоните его настойчиво.

К.С.Станиславский, показывая, дает представление о задаче.

Раевская. Константин Сергеевич! Вы не обиделись бы, если бы я сказала вам правду?

К.С. Пожалуйста.

Раевская. Если бы я вам это показала, вы сказали бы мне: не верю.

К.С. То есть вы хотите сказать, что, показывая вам, я не «жил» по-настоящему. Да если бы я мог жить всеми задачами всех ролей пьесы, в столицах не хватило бы площадей для того, чтобы поставить мне памятники. Я хотел дать вам *представление о задаче*.

(*Дурасовой*). Бойтесь актерского кликушества, вызова истерики. Сдерживайте волнение вместо того, чтобы играть его.

Дурасова. Мне мешает сплошной нерв.

К.С. У вас не та задача и не то зерно. Вы задаетесь целью обличить Фому, и это выводит вас из детскости, делает старше и дает ненужную нервность. Нужна огромная решимость ребенка, отстаивающего справедливость. Глаза в землю. Не решается поднять глаз, чтобы решимость не ушла.

30 января 1916 г.

Репетиция начинается с опроса, цель которого – выяснить, нет ли «тупиков» [у исполнителей].

Корнева. Мне мешают слова. Чувства расходятся со словами.

К.С. У вас образовалась привычка – раз что-то почувствовав, найдя форму, привыкнуть к ней и увлечься ею, не отличая сути от формы. От этого задачи у вас выражаются привычно механически и быстро набиваются штампы роли.

Раз вы играете для себя, замыкаетесь в узком кругу излюбленных приемов, вы как бы уходите в нейтральное государство, и тогда вам мешают слова автора, ваши партнеры, – словом, все, что должно бы помогать вам. Вам больше чем кому бы то ни было надо почувствовать себя с «бациллой» Татьяны Ивановны во всевозможных положениях, в которые ставит фантазия, и в этих положениях выбирать близкие и манкие вам задачи. На репетициях вам надо пользоваться комплексом случайностей и условий и от них ожидать импульсов (волевых толчков), – тогда вы станете союзницей, а не нейтральной по отношению к автору и партнерам; тогда вам не будут мешать слова.

Москвин. Я очень боюсь тонировки. Даже когда я читаю текст про себя, я мысленно невольно предрешаю интонации. Тонируя, я, положим, живу правильно, но все же тонировки боюсь. А между тем по условиям своей памяти я должен учить текст заблаговременно.

К.С. Конечно, лучше было бы учить текст, когда роль органически вырастет, но это может произойти еще очень не скоро. Иногда роль укладывается только к спектаклям.

(*Асланову*). А у вас как?

Асланов. Мне замерещилось живое лицо.

К.С. В вас или вне вас лежащее?

Асланов. Нет! Я его начинаю ощущать.

Москвин. У меня просится одно приспособление – скрывая свое волнение перед ученым петербуржцем, я завиваю волосы на своих бородавках (мне чудятся у Фомы бородавки) и ухожу в спокойствие.

К.С. Надо только распознать, просится ли приспособление по природе роли или по актерской привычке.

Бирман. Меня смущает вот что: вы, как вы говорите, можете взволноваться нарушенной справедливостью; спасая Настеньку, вы нашли идейную основу переживаний, а я не знаю, чем я заволнуюсь.

К.С. Идите пока от ближайшего. Помните о задачах.

Бирман. В задачи-то я могу поверить.

К.С. Не думаю. До такой наивности и веры вы не дойдете. Вам надо увлечь фанта-

зию ваших чувств и вашу творческую волю вопросами, что бы вы сделали, попав в данные условия. Я уже говорил, что не могу требовать галлюцинаций и реального осуществления задач. Чувственное представление о задачах – вот чего я добиваюсь. Вы еще не нашли и не оценили фактов, которые приблизят вас к Перепелициной.

Бирман. Но ведь окраска моей злости и злости Перепелициной различная.

К.С. Поставьте себя в нужное положение, окружите необходимыми условиями, и вы будете такой же злой, как Перепелицына. Представьте себе, что вы отстаиваете правое дело. Неужели вы думаете, что не только добрый человек, но святой и даже сам Бог мягко отстаивали правое дело. Николай Чудотворец, останавливающий руку палача, и Христос, бичом изгоняющий из храма торговцев, были в этих состояниях страшнее самого чёрта.

Сложите правильное для вас отношение к Фоме, который для вас Толстой. Вы будете защищать его, как Толстого.

Не думайте о том, что вам приходится играть что-то недостойное. Когда работа ваша будет закончена, вы залюбуетесь этим образом злости, если вы настоящий художник. Так Достоевский залюбовался Опискиным и Мольер – Тартюфом.

По окончании опроса переходят к репетиции для нащупывания задач и для борьбы с нарождающимися штампами.

Наблюдения.

Раевская. играла злость, сердитость, памятуя о Генеральше и ее величии. Впала в обычный штамп. Ей было предложено играть полную непринужденность, найти бесстеснение до макаки.

Павлова. старалась понравиться, кокетничать, жеманилась, подделяваясь под мнимую петербуржанку. От этого появился штамп аристократизма. Нужно другое: будучи провинциалкой, она думает, что аристократ важен и всех презирает. От этого апломб. Тычет свое мнение. Крайне нахальна. Всем читает нотации, а не кокетничает.

Шахалов. потерял живые отношения и хорошее самочувствие, заботясь слишком рано о внешнем образе с лорнетом.

К.С. Я еще не видел вас на сцене, но этот штамп мне знаком-перезнаком. Бывает так, что актер играет новый образ, а впечатление – старее ничего быть не может. Чувственная новизна неисчерпаема. Картонная игра слишком известна. Я знаю штампы по номерам. Штампы все одни и те же, различны только их ассортименты.

Коренева. всматриваясь в Берсенева (Сережу), от процесса сравнения (с «безумцем») и припоминания нашла интересный и правильный тон. Однако ей мешала улыбочка. Когда перевела на серьез, стала правдивее.

Станиславский, играя обиженного, попал на штамп; при повторении сцены, забыв об обиде, отделался от этого штампа. На этой репетиции Станиславский, не найдя настоящего оживления и не желая его наигрывать, заменил его вниманием. От этого нашел хороший взгляд – детский глубокомысленный.

В заключение репетиции К.С. Станиславский предложил средство для проверки самочувствия на спектаклях и репетициях.

1) Не помню, как играл (что делал) партнер, но я играл хорошо. *Значит, я играл плохо.*

2) Не помню, как я играл, но помню, как играл партнер. *Значит, я играл хорошо.*

3 февраля 1916 г.

Опрос [исполнителей]. Проверка самочувствий. Репетиция сцены «За чаем».

К.С. Я чувствую, что сентиментальничаю, чересчур боясь за племянника и оберегая его. Впадаю в сценическую утрировку. Кроме того, из прошлой репетиции я вынес внутреннее убеждение, что не надо заботиться о чрезмерном оживлении и веселости. Пожалуй, слишком ухаживаю за Фомой.

(Корневой). Мечтайте и укрепляйте линию ожидания «безумца» – прекрасного молодого человека. Вы продолжаете цепляться за форму, а не за суть, забывая, что форма – каждый раз экспромт. Сегодня вы будете беззащитно всматриваться [в Сергея], припоминая и сличая, а завтра – конфузиться. Думайте и мечтайте о расширении фактической стороны – какие у нее привычки, какие сны? Укрепляйте эту сторону – внутреннего освещения и оценки фактов.

(Раевской). А у вас как?

Раевская. Стараюсь жить любовью к Фоме и ненавистью к вам.

К.С. Не нудите себя. Будете пыжиться на любовь и ненависть, вызывая в себе чисто актерские эмоции. Идите по задачам. Например, я подвожу к вам Сережу – огромная пауза недоразумения от полного бесстеснения старухи, впавшей в маразм. Бесцеремонность. Безэтикетность. Можно, не торопясь, надеть очки, смотреть, как на вещь, ощупать, может быть, но не играть злости, сердитости – это приведет к штампу, на который было указано.

(Бирман). Что у вас?

Бирман. Я нашла основное действие своей роли – мстить всем за то, что не устроена моя жизнь.

Павлов. Я расхожусь с текстом. Как только я перевожу чувства, задачи на слова, я расхожусь с текстом и ощущаю ложь.

К.С. Да! В том-то и отличие театра от жизни. В жизни чувство ищет слова, а на сцене слово ищет чувство.

Павлов. Умом я понимаю, а чувством нет. Как возбудить чувство?

К.С. Вы озабочены изображением шута и его ядовитости. Это все результат. А вот я вас попрошу, ради дружбы, разыграйте Евгению Михайловну Раевскую. Осмейте ее важность, подденьте ее, но в плане огромного почтения и любезности, так, чтобы она не заметила дерзости. Не заботьтесь о том, сделаете вы это от ума, или от чувства.

Павлов, всматриваясь в Раевскую и думая о том, как бы ему выполнить эту задачу, как бы нацеливается.

К.С. (ко всем). Вы видите – он уже нацелился. Думаете ли вы, что это только от ума? Может быть, ум здесь и участвует, но и чувство не бездействует. Ум как бы соображает с закрытыми глазами. На это я поддел его чувство.

Павлов. Каким образом?

К.С. А вот каким. Я дал вам задачу, манок для возбуждения воли и фантазии чувств. Как только эта свистулька засвистела, она выманила аффективные воспоминания и приспособления. При ином подходе к задаче (актерски механическом) публика, может быть, и примет результат этого по привычке принимать со сцены всякую забаву, но нас вы не убедите. Ваше подсознание будет молчать.

Теперь будем репетировать для практического выполнения намеченных задач и устранения штампов.

Эта репетиция проходит менее оживленно внешне, но задачи углубляются и основы становятся более крепкими.

К.С. (Москвину). Вы избавились от самого опасного штампа – смеха без оживления.

(Бакшееву). Указываю на обычный штамп изображения стариков – слишком назидательный тон; акцентировка слов жестами. Ритм речи сопровождается каким-то дирижированием.

5 февраля 1916 г.

Проверка [самочувствия]. О житейской правде. Штампы. Репетиция за столом без движений. Беседа с художником.

К.С. Я почувствовал сегодня утром, что в первом куске («Ожидание») у меня наряду с тревогой растет отрадное чувство – новый родственник приехал. Отсюда и общая задача – утвердить его, ввести в семью. Это входит в главную линию мою – устроение идиллии.

Отсюда и куски (выраженные в глаголах – действиях) – никого не рассердить, стусеваться. У меня радостное чувство теплоты от приезда Сережи. А раз в нашем лагере праздник, не хочется раздражать враждебный лагерь. Я всех сидящих за чаем хочу расположить в пользу Сережи, я готов выставить себя неучем, профаном в науке, чтобы тем выгоднее оттенить его ученость.

Коренева. У меня очень слабо начало.

К.С. Это оттого, что не создана жизнь [Татьяны Ивановны] за кулисами. Укрепляйте эту сторону оценки фактов, о которой мы с вами говорили.

Асланов. Меня почти не питала причастность к контрсквозному действию (эксплуатации и разрушения идиллии). Я ощутил вдруг то же стремление к идиллии, что и у вас, может быть, я понимаю идиллию иначе.

К.С. Да. Мизинчиков материалистичнее дяди, и понимание идиллии у него более узкое – стремление к благополучию. У Ростанева это стремление к идиллии находится в связи с его тяготением к Божьей правде.

Москвин. Недаром он заключает свою роль восклицанием: «Дивный, дивный Творец».

Волькенштейн. Мизинчиков – утилитарист английской складки.

К.С. (Асланову). Так или иначе, эта перемена в вас уводит вас от нехудожественной прямолинейности. Новый мотив для увоза (стремление к идиллии) обогащает подсознание.

Асланов. Да. Я хочу осчастливить сперва себя, а потом и других.

Раевская. Мне кажется, я начинаю жить ее жизнью.

К.С. Проверьте только, кто живет этой жизнью? Е.М.Раевская или воображаемая Генеральша? Тут иногда трудно провести границы.

Ведь как должна происходить работа. Чему-то должна поверить душа, чему-то должно поверить тело.

С чего начинается эта картина («За чаем») для меня? Я сижу за столом, пришел родственник. Я должен ощутить его для себя не только душевно, но и физически – обнимаю, усаживаю, угощаю чаем. Сначала я должен поверить в обыденное, близкое, живое. Затем от создания этой внешне материальной жизни образуется атмосфера для высвобождения подсознания.

Итак, создание мелкой, житейской правды – это ход в творчестве актера, помогающий главному – пробуждению подсознания. Это первая ступень. Если же я, минуя это, начну с главного («спасение Настеньки», «стремление к идиллии»), – я непременно впаду в ложь. Те, кто начинают с этого (с главного, минуя ближайшее), не замечают, как впадают в чисто актерскую эмоцию. Эти начальные репетиции надо посвящать созданию житейской правды.

Я еще не ощутил правды в своем первом столкновении с племянником. Это не так просто. Тут легко можно уделить слишком мало внимания, не распознать, или, наоборот, впасть в другую сценическую утрировку. Это первое же столкновение с человеком может породить штампы.

Штампы – неизбежное явление театра. В самой природе театра есть условия, вызывающие штампы даже у актеров начинающих и неискушенных. Я убедился и в том, что в процессе творчества человек не знает своих штампов и не может следить за их образованием. Режиссер должен быть зеркалом, отражающим правду и ложь. Его главное назначение – следить за образованием штампов и помогать удалять их. Режиссер должен помогать органическому росту роли, вместо того чтобы, вообразив себя творцом роли, навязывать насильственно готовый результат.

К.С.Станиславский просит присутствующего на репетиции М.В.Добужинского присылать эскизы костюмов, обстановки в виде ассортимента эпохи, не предвешая гримов и образов отдельных исполнителей, чтобы органический рост ролей не прерывался

искусственным подведением еще не созревших внутренних образов под готовые внешние.

Останавливаются на вопросе эпохи.

Добужинский. Мне было бы интереснее придерживаться шестидесятих годов; это время очень ярко выражено в костюмах и обстановке и не так использовано, как пятидесятые годы, не представляющие существенной разницы по сравнению с тридцатыми – сороковыми годами, очень использованными на сцене МХТ (пьесы Тургенева).

К.С. Хотя время действия довольно точно указано автором повести – 1850 год (Ежевикин, потерявший место в 1843 году, без места семь лет). Но я не настаиваю на исторической точности, раз шестидесятые годы дают более интересный материал.

Репетируют картину «За чаем». Чтобы избавиться от мышечного напряжения, суетливых движений, жестов и громких голосов, репетируют, сидя вокруг стола, без лишних движений и переходов и вполголоса.

Картина идет гораздо медленнее, тяжелее, приспособления менее яркие, но исполнители постепенно освобождаются от штампов, актерских эмоций и излишней раскраски слов. По словам К.С. Станиславского – меньше забавы, больше правды.

К.С. (*Павловой*). Зачем эта улыбочка в обращении к племяннику и в разговоре о Петербурге.

Павлова. Улыбаясь, я скрываю раздражение, которое вызывает во мне молодой человек.

К.С. А зачем вам понадобилось скрывать это раздражение.

Павлова. Из вежливости. А то все обратят внимание на бесцеремонность и дерзость.

К.С. И пускай обратят внимание. В том-то и заключается очарование образа Обноскиной, что она бесстыдница, нахальна, навязчива и полагает в этом основание настоящего аристократизма.

Вообще, в репетициях следует избегать этих искусственных сентиментальных полуулыбочек. Они всегда мертвые – без смеха в душе. Это обычный штамп: добродушие – улыбка, злость – выпяченные губы. Рассеянная, улыбчивая восторженность корнета, за которую я ухватился, оказалась одним из основных моих штампов⁷³. Часто штампы кажутся нам ближе правды.

6 февраля 1916 г.

Эта репетиция посвящается сценам Мизинчикова и Сергея.

К сожалению, условия инсценировки заставили перенести место действия этих сцен из флигеля в чайную комнату и тем самым в значительной степени лишили эти сцены интима обстановки. С этим, однако, пришлось помириться.

К.С. Станиславский предлагает новый руководящий прием подхода к работе, сводящийся к следующим моментам: сначала чувственно-созерцательный анализ хода сцены с отметкой мельчайших изменений – переломов (в чувствах, мыслях, волнениях и поступках действующих лиц). Таким образом, идя по тексту, поверхностный анализ обнаруживает громадное количество изменений (см. схему этой сцены⁷⁴); в небольшой сцене их (кусков) оказалось 28.

Это первый момент работы.

Второй – заключается в группировке этих мелких расчленений, в сведении их к более общим линиям характеристик, целей, намерений действующих лиц и к линиям перипетий пьесы (см. схему). Таким образом, 28 кусков сводятся к 11.

⁷³ Запись Бебутова слева: «Ассортимент штампов добродушия».

⁷⁴ К.С. начертил ряд схем к отдельным сценам спектакля, в которых наглядно показывал, как частные небольшие куски и задачи (обозначенные им цифрами) сводятся к более крупным характеристикам событий и линиям ролей (обозначенных буквами); последние, в свою очередь, ведут к этапным моментам всей сцены и тянутся к сквозному или контрсквозному действию спектакля. Схемы сделаны на больших клеенных листах бумаги и неудобны для воспроизведения в книге. Они вклеены в тетрадь № 4, а также вложены в другие тетради с записями Бебутова.

Эти 11 кусков сводятся, в свою очередь, к *трем* основным этапам данной сцены (по схеме): 1) знакомство Сергея с жизнью Степанчикова, 2) план Мизинчикова и 3) перелом в Сергее. В полученных трех этапах сцены мы вскрываем противоборство двух начал (эксплуатации доброты дяди и стремление спасти дядю). Изживая действительное содержание этих начал в их столкновении, мы тем самым вскрываем основную линию, сквозное действие пьесы (стремление к идиллии). Оглядываясь на пройденный путь, мы видим теперь руководящие линии, по которым можем проверять себя в ходе работы, то есть в живом испытывании, в чувственном воплощении моментов, установленных наполовину рассудочно.

Другой прием – начинать с основных линий (или даже со сквозного действия) опасен – можно впасть в представление результата.

К.С. Далеко недостаточно определить сквозное действие пьесы. Надо понять природу данного сквозного действия. Давайте вскроем чувственное содержание понятия «идиллия» и стремление к ней. Тут мы найдем и жажду покоя, и чувство красоты жизни, и стремление охранить покой, и боязнь несчастий. Если человек, стремящийся к идиллии, не эгоист, у него желание покоя и для других. У религиозного человека – приближение к Богу. Боязнь за людей. Желание жить по Божески, по правде. Ненависть к разрушителям идиллии – борьба с ними. Последнее чрезвычайно важно, – чтобы не впасть в слащавый графарет.

Когда играешь доброго, ищи, где он злой.

Как только Фома нарушил благополучие, идиллию, я становлюсь зверем.

Теперь мы расширили понятие идиллии. В каждом чувстве есть все. Нужен выбор интересных элементов. Когда актеру надлежит изображать любовь, он впадает в приторную актерскую эмоцию любви. Жизнь богата безмерно и полна неожиданностей.

Мне вспоминается мать, которая избила своего ребенка, едва не угодившего под трамвай. Оправдываясь перед прохожими, она говорила, что он у нее единственный. От любви часто иронизируют.

Эти примеры должны убедить нас освобождать приспособления от шаблона. В театре лиризм слащав и приторен и отдает дешевым монпансье.

Нужна звезда, чтобы понять густоту ночного мрака. Так же, изображая злодея, я должен видеть, где он добр, а [изображая] доброго, – где он зол.

Вернемся к сквозному действию пьесы.

Москвин. А может быть, сквозным действием будет искание правды Божией («Дивный, дивный Творец») и любовь к природе как к делу рук Его.

К.С. Мы к этому и придем, если не будем понимать идиллию слишком буржуазно. От расширения сквозного действия мы приходим к творческим обобщениям, к попытке осязательно фигурировать Добра, Цинизма, Великодушия, Невинности, к своеобразной стилизации чувства. Таким образом мы приходим к заключению, что играем не «характерные роли», а образы чувств.

Напоминание о природе (Москвин), о «благословенной природе» очень существенно и для художника, – он должен дать такую прекрасную природу, чтобы грязь жизни была очевидна, чтобы зритель почувствовал, как люди оскверняют Божий мир.

8 февраля 1916 г.

Репетировали картину «За чаем». Перед началом репетиции К.С.Станиславский делает обычный вопрос.

Павлов. Я не нашёл еще отношений к каждому из обитателей Степанчикова, поэтому у меня все выходит однотонно и неинтересно.

К.С. Отношения будут расти бессознательно, если правильно установлены и оценены факты (прошлое неудачника, восемь голодных детей и т.д.). Отношение к светлым личностям и злорадство к черным элементам пьесы. Привеите еще себе эту колкость языка,

ставя себя – Ежевикина – в аналогичные положения.

Москвин. Мне очень помогает та медлительность и скука (от привычности), с которой я веду допрос и раскрываюсь. Это дает мне ощущение царственности положения Фомы.

К.С. Проверьте только, не играете ли вы медлительный разговор вместо того, чтобы почувствовать царственность положения.

Москвин. Нет! Мне кажется, что это в связи. Но, может быть, эта медлительность дает монотонность?

К.С. Не монотонна ли сама задача, ведущая вас к чванству? Но это мы увидим в дальнейшей работе.

Павлова. Воспоминания о Петербурге и о генерале Половицыне выводят меня из задач.

К.С. Вы будьте только убеждены, что хамство, наглость, залезание в душу – это все и есть настоящий аристократизм (так его понимает Обноскина). Вы попали на штамп слащавости; у вас слащавое отношение к аристократизму. Ведь актер всегда красит слова. Произнося «наслаждение» – изображает на лице томную слащавость. Произнося «ужас» – изображает на лице ужас. «Длинный» он произносит «длин-н-ный», а говоря «небо», поднимает глаза вверх. Все это сентиментальная утрировка сцены.

Шахалов. Я чувствую, что попадаю в тупик.

К.С. Вы все расчеты кладете на лорнет. Смотря в лорнет, вы получаете ко всему скептическое, насмешливое отношение превосходства. Это было прежде хорошо, но от этого нажима на внешний образ вы попали на штамп. Бросьте лорнет. Забудьте пока о нем.

Бирман. Я еще не нахожу правильных отношений.

К.С. Мы все еще не родились (как обитатели Степанчикова). Зерно роли в нас еще не созрело. Внутренний образ еще не вырос. Поверьте, что отношения складываются полусознательно по мере роста внутренних образов.

Крыжановская. Я не могла постичь отношения моего (Насти) к «бунту» Сашеньки, но теперь я поняла, что не буду протестовать.

К.С. (Бакшееву). Теперь, мне кажется, вы начинаете освобождаться от штампа старика.

(*Корневой*). Поменьше выучки, побольше экспромтов. Вы идете по пути представления, то есть найдя живую форму, быстро привыкаете к ней, дорожите мельчайшими приспособлениями и привычно механически выражаете эту форму. Два раза повторенная форма – это разогретое блюдо.

(*Москвину*). Перед тем, как мы начнем репетировать, еще один совет. Штучками (волосы на бородавке Фомы, например), приспособлениями вы связали внутренний образ с внешним. Только помните, что эти штучки быстро становятся механическими, если ими начинают пользоваться ради них самих. Так пусть они будут только суфлерами связанного с ними самочувствия.

Положим, мне надо вспомнить вид Земмеринга. Для этого я мысленно приезжаю в гостиницу, где останавливался, открываю дверь номера, вспоминаю мелочи обстановки, тогда вспоминаю и вид. Так и бородавка, волосы которой вы завивали, – с ней связалось ваше самочувствие. Едва взявшись за волос, вспомните самочувствие и бросьте волос, не тяните его и не завивайте.

Во мне (Ростаневе) растет близость к Сергею и невозможность вести скучную политику, потребность в откровенности и в излишних.

Ход следовавшей за опросом репетиции отличался от предыдущих репетиций медлительностью.

В общих чертах ход репетиций «За чаем» был следующий.

Первые репетиции этих сцен отличались большим оживлением, смешили.

Следующие репетиции: оживление осталось, но выросли штампы и уже не было смешно.

Наконец, штампы устранены, оживления стало меньше, углубленье, хотя тяжело и медлительно.

Идет репетиция. Коренева восклицает с волнением: «Невозможно!»

К.С. Не играйте волнения. Попадаете на актерскую эмоцию и на привычный для вас штамп.

Коренева. Я зацепилась за живое, почувствовала правду, а вы говорите – штамп.

К.С. Вы зацепились, но штамп актерской эмоции-волнения заглушил правду. Не пытайтесь галлюцинировать – все равно страсти к прекрасному незнакомцу вы не ощутите.

Коренева. (с жаром и с досадой). Но он мне нравится.

К.С. Берсенов вам нравится.

Коренева. Нет – не Берсенов, а он.

К.С. Значит, это ложь. И посмотрите, что получается. Вы начинаете наигрывать волнение. Появляются актерские придыхания. Да, вы волнуетесь и вам это волнение приятно – актерское самочувствие, актерская эмоция, кликушество.

Коренева. Но вы меня за это на прошлых репетициях хвалили.

Москвин. Ну да! Так всегда бывает. В первый раз – Божье откровение, во второй раз – пустое эхо.

К.С. Ей становится страшно, когда нет штампа. Она пугается, теряется.

Коренева. Но ведь Татьяна Ивановна улыбчивая, поверхностная.

К.С. Это театр. Она сегодня радостна, завтра печальна, послезавтра ни печальна, ни радостна, а как-то мистична. Проверьте ваши задачи. Какие у вас задачи?

Коренева. Ослепить. Поразить.

К.С. Нет! Сначала надо рассмотреть (внимательно всматривайтесь), сличить с образом безумца (из ваших аффективных воспоминаний). Главное, не дорожите штампом. Штамп – это ржавчина на железе воли. Если не снять ржавчины, она проест железо.

Итак, ваша задача рассмотреть его? Рассматривайте, не предуказывая себе – в каком вы настроении; сегодня вы печальны – будете печально всматриваться; завтра – восторженная – восторженно. Помните о задаче (он или не он) и не доверяйтесь чувству – оно быстро изнашивается; это, как бритва, – сегодня побрился, завтра не годится.

9–10 февраля 1916 г.⁷⁵.

Репетиции 9–10 февраля были посвящены сценам «Мишино», «Ваше превосходительство» и сцене Сергея и Насти.

Работы велись по новому плану (см. репетицию 6 февраля).

Сначала делали отметки в тексте, механически, формально намечались куски. Выражались куски (назывались) и существительными и целыми предложениями (см. схему⁷⁶). Затем пробовали вскрывать действительное содержание кусков, выражая их глаголами. При этом обнаруживались линии движения (в сцене «Мишино», например, у Татьяны Ивановны, дяди, Об-носкина, Мизинчикова и т.д.). Вслед за тем пытались обобщить линии движения, сведя их к основным желаниям и целям действующих лиц. Таким образом, действия углубились и мелкие куски исчезли.

К.С. При выборе глаголов поставьте себя, отравленного бациллой роли, в аналогич-

⁷⁵ В дневнике репетиций отмечено: «9 февраля. Сцена Фомы и Ростанева. Разметка кусков. 10 февраля. Сцены 3-го акта. Намечение кусков».

⁷⁶ В схеме К.С., сделанной к сцене «Мишино», 58 кусков и задач, которые сводятся сначала к 12 событиям и задачам ролей, затем к еще более крупным, главным целям в движении ролей, как это было в первой схеме к сцене «Мизинчиков».

В схеме к сцене Насти и Сергея из третьего акта первоначально намечены 32 куски; они сводятся к 7 задачам и далее группируются и укрупняются в 3 главных линии желаний и стремлений героев произведения.

ное положение и скажите, к чему вас тянет, – чего вам хочется. Не думайте, что работа сводки мелких, предварительных кусков к желаниям носит сухо-формальный характер смысла.

В схеме «Мишино», например, гораздо деликатнее отнести № 16 к «д», чем к «и» (то есть не «всех помирить», а «оградить Татьяну Ивановну» – не допустить вокруг нее никакого скандала; см. схему)⁷⁷.

13 февраля 1916 г.

Проверочная репетиция картины «Господин Бахчевев». (Эта картина репетировалась под наблюдением Н.Н.Литовцевой.)

По окончании репетиции замечания.

К.С. Я вижу знакомую грибунинскую маску. Грибунин играет сердитого, а Гайдаров (Сереха) добренького. Очевидно впали в сценическую утрировку. Через эту вашу напряженность никакие аффективные воспоминания не пройдут.

Вы все играете результат, впадая в актерскую эмоцию. Давайте сначала обнаружим и устраним штампы. От напряженности и глаза навькате, и руки связаны, и фальшивый тон. Ваше теперешнее самочувствие (актерская эмоция злобы) завязало узлы творческой воли. Надо узлы развязать. Бахчевева надо найти в бесстеснении, в халате.

(Гайдарову). Вы стали играть тихонького, скромненького, а этот молодой человек Сергей романтичен, задорен; ведь он едет спасать дядюшку.

(Грибунину). Играя сердитого, прежде всего забудьте о сердитости; он просто не в духе. Ищите, где он добродушен. Помните, что он вовсе не напряжен, когда ругается.

Грибунин. Но, по Достоевскому, с ним чуть удар не делается.

К.С. Вычеркните пока эти ремарки. Найдите пока это бахчевеевское чисто физическое удовольствие ругани (придирки к Григорию). Если бы его лишили этого удовольствия, он очень бы страдал. Вы не подумали о природе этого чувства, о его составных элементах. Вы покрасили все одной краской, не приготовив (не составив) тона. Так дети раскрашивают картинки: трава – зеленая, земля – черная, ствол дерева – коричневый, небо – синее, облака – белые. Вы тоже, не расчлняя, играете злость. Кричать все время нельзя, – чувство изнашивается. Лучше местами показать, как он измучен. Вы рассержены на Фому, хотите сделать его посмешищем, – ищите сочувствия окружающим. Можете без стеснения отдаться своим привычкам, чего вы были лишены в обществе Фомы. Большое доверие к другим. Если кто-нибудь не принимает всего, что вы говорите (или вам кажется, что он не принимает), у вас желание испепелить его. Но действуйте не злостью, а старайтесь урезонить – «понимаешь ли, дескать, ты, что говоришь?» Тут очень важна утрировка отношения к Фоме: Фома – преступник, и всякое возражение на это – преступление. Вы еще не полюбили того, что возмутило Бахчевева, когда он встал из-за стола, – когда обносили «пудинг».

Давайте проверим некоторые [задачи]. Какая у вас задача в первом же куске ([со слов Григория: «Выпорешь!»] Ори еще больше!).

Грибунин. Задача? Хочу сорвать злобу, разрядиться.

К.С. Эта задача тянет на физическое, задача безобъектна (вам приходится пыхиться на злобу), она лежит в вас, ищите задачу вне вас лежащую.

Например: сбить Григория, вызвать его на дерзость. Вот-вот поймал, он улизнул («Колесо сломалось...»), опять поддел было – не удалось. Это своеобразная игра в поддавки. Такая задача находит объект вне вас лежащий и развязывает узлы, о которых мы говорили.

Грибунин. Я читаю повесть и меня смущают ремарки: побагровел, вскричал и т.д.

⁷⁷ Под № 16 в схеме к сцене «Мишино» записано: «Всем стыдно, дядя выручает, ободряет Обноскина». Это может привести к пункту «и» – желанию Егора Ильича всех примирить или, как замечает К.С., к пункту «д»: «Желание Ростанева пощадить Татьяну Ивановну (благотворительность)». От самого актера зависит, к какой задаче он больше потянется.

К.С. В повести Достоевский дает результат. Ведь не для того же кричал Бахчеев, чтобы изображать сердитость. Цель крика другая. А у вас крик от желания сыграть сердитость. Когда вы захотите известить Григория (В.М.Михайлова), тогда только получится, что нужно. Ну, а следующая задача?

Грибунин. Следующая задача (с появления пьяного Васильева) у нас называлась «Неожиданное развлечение». Значит, задача развлечься.

К.С. Опять задача в вас лежащая, безобъектная – веселиться. Вы начинаете наигрывать жирный хохот помещика. Вы получите все от внимания. Что смешно в Смышляеве (Васильеве) – взгляните внимательно и поделитесь добытым с другими. Ну! А третья задача?

Грибунин. Это когда упомянули о Фоме? – «Хочу, чтобы он издох».

К.С. Ведь это реакция. Надо еще установить к этому правильное отношение, оценить каждый раз факт – отдадут имение Фоме. Тогда реакция – сделать неприятность Фоме, но не криком, это слишком обычно. Пока не думайте об этом. Это выйдет бессознательно. Иногда в минуты горя человек начинает хохотать – до такой степени все в жизни его не клеится!

Человек делится с собеседниками радостью, которую ему дал спектакль, а тон у него почти трагический: «Это, господа, что-то необыкновенное!!!» Высшие приспособления всегда контрастного характера.

У вас может появиться восторг по адресу Фомы (вы будете как бы восторгаться деянием чёрта). Это высшее приспособление, и оно куда же лучше, чем крик.

Итак, требование режиссера или автора (крик, например) вы должны выполнить не непосредственно.

Москвин. Он, мне чудится, «вскричал» именно от рыхлой природы, всколыхнув трубу.

К.С. Да! Это уже интереснее голого крика. Главное, повторяю, вырвите штамп сердитости и помните, что волевое движение – паутинка, а мышцы – канаты.

(Гайдарову). А задача Сергея – взбодрить, расположить к себе Бахчеева, чтобы выведать подробности жизни в Степанчикове.

Гайдаров. Но ведь Сергей боится его, думает, как бы подъехать.

К.С. Но утрировка робости лишает ваш образ его юношеского обаяния; дайте робости надлежащую пропорцию. Попробуйте сейчас обратиться к Владимиру Федоровичу (Бахчееву).

Гайдаров. (изысканно вежливо и робко). «Позвольте вас спросить...».

К.С. Вы совсем потеряли мужественность. Запомните крепко, что чем слаще сцена, которую вы играете, тем больше надо заботиться о мужественности. Обыкновенно забывают, что Ромео мужчина, а не институтка четырнадцати лет. Все играют институтку, и потому получается приторность и слащавость *post-carte*.

Итак, не слащавьте любезности. Актер часто играет только слова, раскрывая и иллюстрируя их.

9 марта 1916 г.⁷⁸.

Опрос [исполнителей]. Репетиция и замечания.

К.С. (Кореневой). Не повторяйте того, что вы технически познали. У вас появляется артистическое упрямство защиты излюбленных штук. С этим трудно бороться.

Коренева. Меня вот что заботит. Вы говорили: сегодня вы грустная, играйте в грустном расположении духа и не думайте о веселье. Но у автора она веселая в этой сцене, и я не могу идти с грустью по этим путям.

К.С. Если у вас такая чудовищно-совершенная техника, что вы можете, придя в печальном состоянии, сразу искренно развеселиться, тогда вам надо поставить памятник на

78 В дневнике репетиций отмечено: «“За чаем”. Все участвующие. Болен Гайдаров. Прошли весь акт. В 4 ч. 15 м. “Ваше превосходительство”. Конец в 5 ч. 25 м.».

площади.

Шахалов. Но, может быть, не надо репетировать, когда нет соответствующего расположения или вдохновения. Это – насилие!

К.С. В нашем искусстве, как и во всяком другом, нужен регулярный труд. Надо развивать внутреннюю технику, дисциплинируя творческую волю, – отнюдь не насилуя ее, а увлекая манкими задачами (вспомните, что мы говорили о манках). Надо еще поверить подсознанию. В «Хатха-йога» есть совет, который мне запомнился: «Брось пучок мыслей в подсознание и скажи ему: “Мне некогда – займись этим”».

Внутренний образ вынашивается в подсознании. Если вы не репетируете – это еще не значит, что вы не работаете. Чехов, когда писал пьесу, сажал цветы. Толстой – шел пахать. неопытные люди, как только им придет мысль в голову, будь то ночью, бросаются писать, а потом сами не могут разобраться в написанном.

Не говорите о вдохновении. На нем ничего строить нельзя. Отчего ни Дузе, ни Сальвини не говорят о вдохновении? Пьяное вдохновение Мочалова приводило к тому, что он на следующий день проваливал роль, которую перед этим случайно (от чего-то, что на него накатывало) играл изумительно. Вдохновение – это увлечение работой.

(*Корневой*). Итак, не дружите вы пока с Аполлоном и музами.

(*Раевской*). А у вас как дела?

Раевская. Раньше меня тянуло на трагическую злобу; теперь чем больше я вчитываюсь в роль, тем больше чувствую, что Генеральша тупа. Мне очень хочется говорить с косым ртом, и это не от мысли, что у нее паралич, а от бессознательной потребности.

К.С. Если это от внутренней, органической потребности назревающего образа, я не буду удерживать вас от такой характеристики.

(*Бирман*). Что у вас?

Бирман. Я стараюсь прислушаться к внутреннему голосу Перепелицыной, который мне уже чудится, но громко говорить еще боюсь.

К.С. И не надо принуждать себя говорить громко, – привычный голос может заглушить тихий голос внутреннего образа.

(*Васьковой*). А вы постарайтесь увидеть вашего Фалалея веселым в разгаре «Камаринского». Он знает, что его будут наказывать, и в то же время знает, что на следующий день он опять будет плясать, – отсюда у него что-то вроде чувства смертного греха.

Берснев. Во мне что-то зарождается, но я боюсь торопиться.

К.С. Не стесняйтесь. Эта репетиция штампводства и удаления штампов.

(*Шахалову*). А как вы?..

Шахалов. Я почувствовал теперь новое в моем образе – он жалкий человек.

К.С. Вот видите! Значит, первое грубое впечатление от роли проходит. Вот разница между чувством и сочувствием. В сочувствии смотришь на роль со стороны, в чувстве гуманно охватываешь роль и сближаешься с ней, достаточно оценив факты. Кроме того, вам мешала лорнетка.

Шахалов. Да, сквозь лорнет не было видно слезы опустившегося человека.

К.С. (*Павлову*). А вас что заботит?

Павлов. Не чувствую еще унижения.

К.С. Давайте пищу подсознанию в этом смысле.

Ну, теперь приступим к репетиции. Я попробую рассказать, что я испытываю, – процесс перехода через порог сцены с сохранением жизненного самочувствия.

Прежде всего я в настоящую минуту рассеян. Суживаю круг внимания, вводя в этот круг Сережу (Берсенева), пытаюсь сосредоточиться на живом объекте, ощутить живой дух его. Чувствую, что не могу еще смотреть в глаза Сережи. Значит, еще нет момента становления («я есмь»). Очевидно, не пользуюсь комплексом случайностей и условий сегодняшнего дня. Сегодня плохая погода. Теперь это сливается с моим самочувствием – отражается на нем. Что мы сидим за чаем – в это еще не верю. Евгения Михайловна (Генеральша) не в духе – это чувствую. Зондирую, не могу ли поддеть свое чувство на

Настеньке, которую обижают, [она] – моя любимица. Приехал племянник. Теперь могу смотреть в глаза и ощущать живой дух его (племянника – Берсенева). Могу проверить правду его настоящего, теперешнего самочувствия.

(Берсенева). Не играйте запуганности и скромности.

Репетиция без переходов за столом. Замечания.

К.С. (Коренева). От чего вы шли сегодня? Не можете ли описать ваше самочувствие, чтобы фиксировать его задачами?

Коренева. Меня угнетало, что я была невеселая.

К.С. А было хорошо, лучше прежнего. Я не хочу улыбочки, душоночка от Сиу⁷⁹. Вы убрали театральную веселость, и роль стала уходить в какую-то святость. Вы говорите мне о штампе красоты, о красивости. У нас разное понимание красоты, очевидно. То, что вы называете красивым, я называю пошлым.

Никто не знает своих штампов. Я играю и воображаю, что необычайно правдив и нашел что-то замечательное, а вы смотрите и говорите мне: это штамп. Не упорствуйте. Дайте мне убедить вас, что механическими шутками вы не добьетесь веселости, – будет только актерское ломанье.

Коренева. Но ведь Татьяна Ивановна, по Достоевскому, беспрерывно вертится на стуле.

К.С. Вы (Лидия Михайловна Коренева) в жизни всегда вертитесь на стуле, и ваши движения и жесты автоматичны и не связаны с тем, что вы говорите (идут как-то врозь). Вы не можете сидеть спокойно. А если вы станете утрировать все это, Достоевский напишет: не «вертится на стуле», а «страдает пляской святого Витта». Это чисто актерская склонность все утрировать. Если автор напишет испуг, актер впадает в столбняк.

Что касается до шутек, до виртуозничания, до поэтического смакования приспособлений, об этом и не думайте, пока основа психофизики вашей роли не будет крепка. Хорошо, если вы будете на нас только воздействовать, а вы уже хотите чаровать.

Шалапин может упиваться словом Пушкина («Моцарт и Сальери»), его кованым стихом, – у него крепка основа; а начинать с этого нельзя.

(Бирман). Не заботьтесь пока на репетициях о характерности, но через три-четыре часа после репетиции, если вам маленькая характерность полюбится, немного поупражняйтесь, чтобы мышцы привыкли к этому мимическому расположению (это, впрочем, по секрету от Станиславского).

(Павловой). Вы еще очень скромны. Не бойтесь нахальства и залезания в душу, о которых мы говорили.

(Васильковой). После таких слез, рыданий и всхлипываний грудная клетка не может так сразу успокоиться. На сцене часто рыдают без конца, а потом вдруг успокаиваются.

(Бакшееву). У вас еще остался штамп наставительности стариковской и того дирижирования, о котором мы говорили.

(Берсенева). Поймите на своем примере разницу актерского и жизненного самочувствия. Вот вы старались показать смущение, а ведь в жизни стараются скрыть его.

12 марта 1916 г.

«Мишино» (3-й акт, 2-я картина).

К.С. Давайте, пользуясь фактическим материалом (в повести) и расширяя его, установим и оценим то, что предшествовало похищению и освобождению Татьяны Ивановны.

Отчего у Достоевского Сергей (в саду у беседки) слышит пронзительный женский крик? Происходит ли это от испуга, что подслушали, или оттого, что Обноскин неумело, грубо взялся за дело, не сумел провести рыцарственную линию; может быть, симулируя страсть, грубо схватил в объятия.

⁷⁹ Речь идет о продукции московской кондитерской фабрики; на коробках с ее продукцией помещались слащаво-приторные изображения женских и мужских лиц.

Москвин. По автору, сначала раздался звук поцелуя, потом – [поток] «одушевленных слов», потом уже пронзительный женский крик. Очевидно, закричала от испуга, что подслушали, раз за поцелуем следовали одушевленные слова.

К.С. Надо должным образом оценить факты. От Степанчикова до Мишина 20 верст. Проехать это расстояние можно часа в два. Почему она, охотно позволив себя похитить, через час-полтора, встретив Бахчеева, протягивает к нему руки, умоляя о помощи.

Москвин. На русских дорогах, когда тряско, ухабисто и затылком колотишься о задок экипажа, иллюзии рассеиваются. Ей все кажется грубым, не мечта – не сказка. Не на ковре самолета, а в тарантасе, подпрыгиванья которого у всякого повытрясут мечту.

К.С. Мне кажется, что перед побегом она провела бессонную ночь, переоделась в белое платье. Ведь она переодевается при всяком удобном случае. В Мишина она захватила с собой ombrello (зонтик), которым шаловливо ударяет дядю. У нее в руках и веер, которым она закрывается. А в последнем акте она в обольстительно изящном туалете (успела переодеться к поздравлению).

Вероятно, через час после выезда она уже просилась домой.

Асланов.(с досадой). Это все от бездарности Обноскина. Я (Мизинчиков) предпринял бы с ней таинственную прогулку, а Обноскин прямо повез к мамаше.

К.С. (Асланову). Мне очень приятно видеть вас с бациллой Мизинчикова. Думаю, что вы уже отравлены этой бациллой, раз с такой досадой говорите об Обноскине.

Коренева. Я думаю, что если бы я вошла в группе избавителей с Ростаневым, я увидела бы Татьяну Ивановну растерянной и беспомощной.

К.С. Возможно, что Татьяна Ивановна была именно в таком состоянии, но вам не надо смотреть на нее со стороны. Поймите разницу между чувством и сочувствием, – между просто зрителем и соучастником драмы. Как только я начинаю чувствовать Ростанева, я перестаю видеть этот образ вне себя лежащим. Видеть – не значит действовать. Мне как режиссеру очень знакома эта борьба между чувством и сочувствием, едва я начинаю играть, – так многое мне приходилось видеть на сцене со стороны (от действующих лиц до декораций).

Коренева. Мне почему-то кажется, что она очень необщительна.

К.С. Кто – она?

Коренева. Я.

К.С. Ага! Ну и говорите только о себе, – о ней вы ничего не знаете.

Режиссерски мне эта картина входа «избавителей» мерещится так.

Сначала голос Бахчеева за окном: «Вот она путешественница...» Может быть, окна в этом домишке сутяги чиновника приходятся низко от земли и голова Бахчеева видна. Вслед за этим пробег «босоногого мальчишки». За окнами голоса. Обноскин с маменькой убегают. Маменька вытолкнула сына в комнату, а за собой захлопнула дверь так, что подол платья виден. Входят дядя, Сергей, Мизинчиков. Обноскин бросается пожимать руки. Последним появляется Бахчеев.

В реплике Мизинчикова: «Остановите ваш восторг, Степан Алексеевич!» – чувствуется бережное отношение к Татьяне Ивановне.

К.С. В реплике дяди: «Илюша-именинник [вас ждет, ждет с нетерпением, а Сашурка с Настей уж верно проплакали о вас целое утро...]» – чувствуется его сила и величие.

Москвин. Да! И для Татьяны Ивановны есть что-то манкое в дяде – какая-то голубиность.

Коренева. Я что-то здесь чувствую, но еще не могу выразить это словами.

К.С. Пока на репетиции чувствуете, зафиксируйте это, познав природу того, что вас волнует. Понимать природу чувства – значит знать гнезда чувств, семьи родственных чувств. Если чувство не развито, оно ниточка, паутинка, которая легко рвется.

Чувство, например, возмущения несправедливостью. Мухе оторвали крылья. Щенку раздавили лапку. Замучили ребенка. Найдите то, что сделает вас святой Татьяной. Когда

вы с дядей – вы как у Христа за пазухой. А у вас еще нет ни Христа, ни пазухи.

В ее роли два элемента: романы и теплота дяди. Пока не найдена точка святости, ничего в роли не найдено, и она будет у вас душоночком, *poste-carte*. Дядя для Татьяны Ивановны наполняет село Степанчиково. Это – бессознательная, сердечная близость. Она сама, может быть, не знает, как ей необходим дядя. Наметьте себе конечной целью образ святой Татьяны. От детскости, от нетерпимости к пошлости, к насилию явится образ святости.

14 марта 1916 г.

«Мишино». Продолжение беседы.

Шахалов. Мне фактический материал прошлого роли (например, свидание в беседке перед похищением) ничего для сцены в «Мишине» не дает.

К.С. Это придет со временем. Вы не опустились еще на дно роли, не ощутили живой потребности во внутренней линии. То, что я называю «оценкой фактов», вы не так поняли. Это не значит, что вы, находясь в Мишине, должны держать все время в памяти ваше свидание в беседке. Этот факт, опустившись в подсознание, создаст атмосферу роли – ее аромат. Это и есть тот шлейф прошлого, который тянется за платьем роли; я, помнится, об этом уже говорил вам.

(*Кореневой*). Остановимся на порыве Татьяны Ивановны – «Спасите меня...» Какое у вас зарождается желание?

Коренева. Вырваться отсюда, спастись.

К.С. Это холодно; для того чтобы такое желание зародилось, надо поверить в реальную опасность.

Коренева. Нет, я иду не от опасности, а от того, что здесь невыносимо.

К.С. Это уже ближе, горячее. Но, может быть, вцепиться в дядю, чтобы с ним не разлучаться никогда.

Москвин.(*Кореневой*). А это не имеет для вас значения, что приехали свои? У нее такая тонкая нервная организация; как только она ухом провидца, ребенка, святой слышит голос дяди: «Мы все вас любим, уважаем... Поедем в Степанчиково... Илюша сегодня именинник» – как только она это услышала – бросилась, залившись слезами, на шею к дяде.

К.С. (*Кореневой*). Как же вы определите ваше желание?

Коренева. Дядя – якорь спасения!?

К.С. А глаголом?

Коренева. Спаси меня.

К.С. Заиграете отчаяние, тревогу. Возьмите что-нибудь ближе. «Спаси меня» – здесь мало реального действия. Задача ли это? Пожалуй, это общая задача акта, но это занимает слишком большую площадь. Когда актер, определяя задачу, говорит: «Спаси меня», – не то же ли это самое, что хорошо почувствовать роль. А сколько потребует работы и всплеск таланта, чтобы хорошо почувствовать роль! То, что гениальный человек охватывает и понимает сразу (Шалыпин, скажем, широко понимает «любовь»), то мы охватываем и понимаем постепенно, в ходе работы. Игра результата неминуемо приведет к штампу, который знаком до противности всем, кроме самого исполнителя.

Коренева. Мне не хочется пока определять задачи. Я чувствую, но не могу выразить словами.

К.С. Тогда пойдем дальше...

«Расскакалась, да и сбрендил!» – нет ли тут лишней возможности придраться. Это актеру много дает. Может быть, для наличия психологической правды придраться к репетиционному самочувствию актрисы или к самочувствию актрисы на спектакле.

В самочувствии моего Ростанева наблюдается раздвоение: с одной стороны – дурные инстинкты (не рад возвращению Татьяны Ивановны; похищение избавляло меня от женитьбы на нелюбимой)...

Литовцева. А, может быть, на невесте, бежавшей из-под венца, вас не будут заставлять жениться?..

К.С. Так или иначе, мне эта мысль мешает, – мешает зажить сценой освобождения. Стремление дяди к идиллии очень ярко выражается в реплике [обращенной к Обноскину]: «[Успокойся, Павел Семенович. Что ж делать! Со всяким случается...] Если хочешь, приезжай, брат, обедать... а я рад, рад...»

Шахалов. Я еще не знаю, как у меня выразится поведение в Мишине.

К.С. Вам отступить невозможно; нужно взять крепость. К тому же за спиной у вас пулемет (маменька). Ваша задача – выйти из этого положения. А как – об этом не заботьтесь, это придет бессознательно. Нацелы (импульсы) бывают жизненные и театральные. Пример. [Ростанев – Обноскину]: «Ваш поступок в моем доме[сударь, был скверный поступок, а это и дом-то не ваш. Вы слышали: Татьяна Ивановна не хочет оставаться здесь ни минуты]». Не будь сегодняшней репетиции и не ощути я, что у Ростанева ключ к человеческим сердцам, я стал бы холодно и жестоко отчитывать, а теперь у меня просится другое приспособление: «Постыдитесь».

Советую всем исполнителям, фиксируя задачи, описывать самочувствие, касаясь приспособлений. Тогда по этой записи вы будете вспоминать то недоговоренное и невыразимое, что дороже всего⁸⁰. В жизни роли не должно быть никаких скачков, перерывов – логическая нить чувств непрерывна. Например, все, что у меня происходит, – все это на почве, что Фома меня застал с Настенькой; если я не оценю этого факта, я порву нить роли.

(*Кореновой*). Еще раз напоминаю вам о необходимости оценить факты. Беседка. Что значит быть на свидании? Что значит провести бессонную ночь? Бежать на рассвете. Дорога. Встреча с Бахчевым.

Не придавайте серьезного значения желанию сейчас же играть. Чехов говорил: «Слушайте, да не пишите же. Дайте побродить».

Теперь перейдем к Обноскиной. Что у нее?

Москвин. Мне чудится, она принадлежит к породе трещоток. Как соловей песней, упивается своей руганью.

К.С. Но кроме породы людей-трещоток, есть актрисы трещотки, которые выбрасывают слова, не оценивая их. Одна из задач, пожалуй, не дать опомниться, заговорить, забросать словами. Но посмотрим, как идет нить. Все рушится, а надо спасти; и вот чтобы не заголосить, прикрывается тоном благородного «аристократического» разноса в надежде, что Татьяна Ивановна не выдаст. А уж когда и эта надежда рухнула («какой он мне муж»), взяла бесцеремонный и потому совершенно неприличный тон торговки с рынка. По автору, Обноскина – «фурия без маски»; нежничаний и бонтона – как не бывало.

16 марта 1916 г.

«Господин Бахчев».

К.С. (*Грибунину*). Мне хочется убедить вас в необходимости намечать куски и вскрывать их чувственное содержание. Вы не можете сразу понять (аффективно-широко охватить) сквозное действие. По мере же намечения кусков и раскрытия их внутреннего содержания линия сквозного действия раскрывается веером⁸¹.

Основа у вас (Бахчеева) та же, что и у меня (Ростанева), – стремление к идиллии (только не одинаково понятой), но у Бахчеева другой характер. Вы (Бахчев) несдержанны и нетерпеливы. К тому же вы вспыльчивы. Не выражается ли нетерпеливость в нетерпимости к препятствиям от желания сейчас же получить задуманное. Это, конечно, от избалованности. Мужик, который не избалован, терпелив. Нетерпимость Бахчеева к

⁸⁰ Запись Бебутова слева: «Образцы такой записи см. дальше: “Господин Бахчев”. “Погоня”. Записки К.С.».

⁸¹ Запись Бебутова слева: «Сюда запись К.С. (разбор по кускам “Господина Бахчеева”»).

препятствиям сказывается и в нетерпимости к непонятливости, и к возражениям.

Литовцева. Любит ли он сердиться?

Грибунин. Конечно, любит.

К.С. Для меня это ничего не говорит. Что вас может взволновать? Можете вы полюбить патриархальную, благополучную Русь? Возмутиться тем, что патриарх-помещик находится на побегушках у прощелыги? Создайте фантазией эти условия и найдите чувственное к ним отношение. Не стесняйтесь выбором. Что заволнует, то и берите. Предположите, что к нам в театр пришел режиссер-стилизатор, поставил меня и Немировича в угол в позах Диониса и Аполлона, а вас заставил принимать вычурные позы. Может быть, найдете аналогию ближе к пьесе: Фома – мозгляк, бородавка, слякотный, слезящийся тон. Словом, мне надо зацепить в вас возмущенное достоинство. Может быть, оттого, что нарушаются традиции дворянства. Ощущаете вы любовь к благодатной, благодушно-медвежьей, помещицкой Руси? Ведь это его религия.

Грибунин. Да, это я ощущаю.

К.С. Но это вы понимаете умом. Как бы опустить это глубже? Давайте разметим сцену⁸².

Грибунин. Я знаю, что чувствует Бахчеев: ищет сочувствия, обижен на людей, раздражен. Жара. Задержка. Все противны.

К.С. Но это все чувствует Бахчеев, а не вы.

Грибунин. Я еще этого не чувствую. Я почувствую это, когда сольюсь с образом.

К.С. Как же слиться с образом? Может быть, съездить к Троице и поставить свечку? Ведь актер всегда ищет внешних возбудителей – режиссера, художника, публику, кофе, коньяк, шампанское. Все это якобы будит его аффективные воспоминания (вдохновляет), но все это дилетантизм, а не искусство. Прежде режиссер гипнотизировал, ходил по сцене, показывал, играл, а актер сидел, курил и скептически зевал. Потом режиссер ставил декорации, рассказывал, вдохновлял, ища, за что бы ему актера зацепить.

Теперь мы, режиссеры, объявляем забастовку.

У него бабий характер. Отсюда и задачи, выявляющие непосредственность. Отдается всему, отвлекается быстро от прежнего и отдается развлечению (Васильев) со всем темпераментом.

Москвин. Кроме того, природа злости добродушного человека особенная. Он придирается, вызывает на объяснение, но он отходчив. Легко и быстро успокаивается. Бахчеев физически отяжелевший, но нутро у него молодое. Тело грузное, а порыв легкий. Молодые порывы забавно могут всколыхнуть это сырое, грузное тело. Внутри есть желание побегать, какая-то детскость. На гармонике любит поиграть. От внутреннего смеха, ощущая довольство почти физическое, весь трясется.

К.С. (*Грибунину*). Один из самых злостных ваших штампов – это когда вы багровеете, сердитесь и кричите. Вы очень за этот штамп цепляетесь; потому-то я особенно против того, чтобы вы обращали внимание на авторские ремарки, вам вредящие: «багровел, вскричал, побагровел, вскинулся» etc. Задача – раздражаться – лежит в вас и ведет на игру актерской эмоции. Найдите другое.

Грибунин. Может быть, стереть в порошок, наказать.

К.С. Эта задача лежит уже вне вас, она находит объект, но все же она близка к актерской по чувственному тону, по невольной эмоциональной окраске. Бахчеев – хамелеон. Чем больше вы найдете оттенков, тем лучше. Как только вы попадали (от задачи – сердиться) на крик, ваши мышцы завязывались в узел и душили творческую волю.

Теперь мне хочется сказать несколько слов о смысле новой записи [задач]. Старое намерение задач – формальное намерение волевых якобы моментов («хочу оскорбить, хочу обласкать») ничего не давало и сушило. Новый способ дает правильную линию.

Волькенштейн. Но у Достоевского три слова, а у вас три страницы.

К.С. Вот вы сейчас курите. Если я попрошу вас описать, что вы испытываете, когда

82 Запись Бебутова слева: «По тексту и записи К.С.».

втягиваете дым, вы напишете тридцать страниц.

Конечно, очень трудно выражать едва выразимое (работа опыта актерского чувства). Как выразить тот элемент, который я очень чувствую в Бахчевее? Вот это медвежье, огромное, варламовщина⁸³, жирная, протяжная речь – три пуда масла.

Бебутов. Мне кажется, это самое хотел выразить Пушкин, говоря о русском языке, что ему свойственна не французская утонченность, а некая *библейская похабность*.

К.С. Это я чувствую.

(Грибунину). Итак, поймите разницу: если играть страсть, будете стараться кричать, а если будете изливать душу, тогда будете сдерживать крик.

18 марта 1916 г

«Мизинчиков». Замечания после поверочной репетиции⁸⁴.

К.С. (Асланову). У вас получился делец, страхового агент общества «Россия». Вы приходите за тем, чтобы убедить кого-то страховаться. Мне чудится что-то другое. «Мизинчиков». Он незаметен. Он растворяется в воздухе. Пришел совершенно незаметно и просто (букашка) и сообщает о плане (жениться на Татьяне Ивановне) как о намерении выпить стакан воды. Совершенно спокойно убедив Сергея, Мизинчиков ушел, как будто его и не было. А вам стоит большого труда убеждать, – вы горячитесь. У вас, повторяю, страхового агент или политический деятель.

Мне мерещится гениальное ничтожество. У такого ничтожества гладкое лицо, ясные глаза и полное безжестие. Убежден, что все будет, как он задумал, потому что его план гениально-безошибочен и забронирован от нападков и возражений. Потому он (Мизинчиков) никакой энергии не затрачивает. Готов ждать. Чем больше возмущен пылкий «романтический» Сергей, тем спокойнее Мизинчиков. По гриму он мне мерещится черненьким херувимчиком, с гладким лицом – никакого выражения. Не обычно прост. Его заботит только завтрашняя свадьба.

Асланов. Значит, нет того, что в случае отказа племянника дело не выгорит.

К.С. Нет, все равно все сбудется; может быть только задержка, затяжка.

Москвин. А как же авторские ремарки: «вскочил», «вскричал».

К.С. Эти ремарки несущественны. Главное у автора – незаметность Мизинчикова. Может быть, только «романтизм» Сергея выведет его из себя, но и это будет похоже не на возмущение, а на «да бросьте вы».

Волькенштейн. Нет ли в нем Хлестакова?

К.С. Нет! Полная противоположность Хлестакову. У того «легкость в мыслях необычайная», а у этого полная убежденность, даже не убежденность, а «все ясно».

Асланов. Я боюсь только, что этот образ будет на границе равнодушия.

К.С. Должна быть необычайная простота и одержимость. Все мы должны быть одержимыми. Вот удастся ли это? Сидит Бог Саваоф и смотрит вниз на копошащихся на земле людей и чертей.

Село Степанчиково – это сама Россия. Тут есть и Распутин (Фома).

Асланов. Теперь для меня все меняется. И задачи необычайно заманчивые.

К.С. Может быть, задачи останутся те же?

Асланов. Нет, и задачи изменятся.

К.С. Помните только, что благодаря близоруким глазам и привычке к пенсне, черным бровям и привычному мимическому расположению рта, в вас много индивидуально-го, аслановского. Разгладьте ваше лицо утюгом. Нужен мизинчик.

Москвин. Я только что об этом думал. Грандиозный проект не большого пальца, а 83 Прославленный комедийный актер Александринского театра К.А.Варламов (1848–1915) отличался необыкновенной тучностью, а также сочностью своего юмора.

⁸⁴ Запись в книге репетиций помрежа: «Репетиция сцены Мизинчикова и Сергея (12 ½ ч.) расстроилась из-за отсутствия г. Гайдара, отсутствия, ничем не мотивированного (никакого) извещения от него не было получено). Прошу довести это до сведения Вл.Ив.

Разметка картины «Погоня»».

мизинца.

К.С. И никаких запинок по всей роли. На все есть ответы. Он может волноваться в случае полного непонимания, тупости. Так я возмущаюсь, когда говорю о театре с представителем отживших традиций и наталкиваюсь на полное непонимание.

Асланов. Значит, Мизинчиков пришел к Сергею с убеждением, что он найдет в нем союзника.

К.С. Да, он, носитель здравого смысла, чувствует, что живет среди сумасшедших и сумасбродов. Приехал молодой человек, – авось с ним можно сговориться, а то «не из кого выбирать».

(*Берсеневу*). Вы торопитесь играть эту сцену, не опознав человека, который к вам пришел.

Берснев. В этой сцене меня переполняет желание поделиться с кем-нибудь. Потому я хватаюсь за Мизинчикова со всем жаром.

К.С. Все-таки правильно взвесьте все и оцените факты. Пришел человек, которого Сергей не знает. Самое трудное (это еще Гоголь отметил) для актера – это не заглядывать вперед. Актер всегда знает, что будет, забывая, что публика находится в положении человека, не знающего дальнейшего хода событий. Теперь подумайте – с точки зрения сквозного действия что выгоднее: чтобы вы уже за чаем разгадали Мизинчикова (узнали его, заметили) или только теперь?

Берснев. Мне кажется, первое выгоднее: я его заметил, узнал за чаем.

К.С. Конечно, нет. Это расточительно в смысле действия. Там, в чайной, у вас и без того много действия, и внутреннего и внешнего, и публика этого нового действия – распознавания Мизинчикова – «за чаем» не заметит. Следствием же того, что актер слишком знает дальнейший ход событий, и является та неприятная (актерская) небрежность встреч, знакомств, первых столкновений, которая всеми наблюдается на сцене.

Дорожите каждым шагом, новым ходом событий. Знакомство Сергея с жизнью села Степанчикова и его обитателей чрезвычайно важно. Помните, что его, Сергея, отсюда выгоняла Генеральша.

(*Асланову*). Мизинчиков должен прежде всего завоевать внимание растерявшегося Сергея.

Репетиция первого знакомства [Сергея с Мизинчиковым].

Асланов. Я чувствую уже, что меня преувеличенная любезность потянула на штамп.

К.С. Замените любезность настойчивостью.

(*Берсеневу*). Боритесь с основным вашим недостатком – напряжением осязательных пунктов. Вы весь на обострении – обострении мимическом, дикционным и осязательном. Мышцы пальцев у вас страшно напряжены, и это ведет к анархии мышц. Заменяйте напряженность пальцев свободной экспрессией ладоней, как мы это видим у японцев.

Берснев. И об этом нужно помнить всегда?

К.С. Не видимый для зрителя акт борьбы с напряжением на сцене постоянен. Однако не следует, найдя хорошее самочувствие, купаться в блаженстве ослабленных мышц. Переходите к действию. Забыть публику нельзя; можно только отвлекаться от нее увлекательными задачами. Но нужна простота, а не простецкость («простота хуже воровства»), – простота мещанская только противна. Эта простота слишком доступна. Тут экзамен аффективным воспоминаниям. И как многим хочется сказать: ты очень прост, но лучше не открывай мне своей души. Душа мелкого лавочника не может стать душою Ромео.

19–22 марта 1916 г

Разметка 1-й картины 3-го акта. «Погоня». Разметка. Разбор. Беседа⁸⁵.

Попутные замечания при разметке картины «Погоня» (19–22 марта). Был поднят

⁸⁵ Запись Бебутова слева: «Сюда запись К.С. (куски и их содержание) картины “Погоня”».

вопрос: чем оправдать медлительный характер сцены «Погоня», которая по повести происходит в экипаже по пути, а в инсценировке – сборы, приготовления к отъезду. Как избежать «вампуки» – «Бежим! Спешим!»⁸⁶.

К.С. Станиславский находит оправдание подобной медлительности в состоянии души Ростанева, – в том состоянии окаменелости и тревожной озабоченности до околечения, которую он испытывает.

К.С. Мы подошли к рассказу полковника о том, как Фома застал его в саду на свидании с Настенькой. Есть два пути, два приема передавать на сцене рассказ о происшествии:

1) Актерский, общетеатральный прием – изображать картину (скажем, картину прохождения Фомы, погрозившего пальцем); и в стихотворениях – изображать луну, плывущие тучи, звук рояля напевно-сентиментально.

2) Изображать в связи с объектом (прохождением Фомы, например) чувства, всплывающая аффективно, как они протекали, – состояние, в котором был.

И в примере стихотворения с луной, тучами и звуками – состояние растворенности, слияния с тайной ночи.

К картине «Погоня».

К.С. (Крыжановской). Откуда вы получите истерику?

Крыжановская. Мне легко ее получить от чувства – «все потеряно».

К.С. Может быть, от беспомощности, от того, что не к кому обратиться с криком о помощи, от душевной замкнутости и бессилия искать сочувствия. Впрочем, в таких случаях нужно найти одно словечко и зальешься слезами. Если у вас есть такая слезоточивая кнопочка, тогда все явится само собой. Еще помните о том, какая пугливость и настороженность должны быть у вас от требований инсценировки – как бы кто не увидел слез; ведь в повести эта сцена между Настей и Сергеем происходит в сенях, а у нас – в чайной комнате.

У Сергея: «Дядюшка! Ваша обязанность сегодня же сделать предложение Настасье Евграфовне». В повести это под влиянием рассказа дядюшки, а в инсценировке под влиянием слез и истерики Настеньки. Отсюда – защита чести девушки и требование от дяди решимости.

Дядя почувствовал свой долг и стал, как царь Федор – мудр, стоек и непобедим. Отсюда его величавое спокойствие в следующей картине – «Мишино».

Москвин. Он точно взял меч в руки.

Волькенштейн. Это подъемный момент пьесы. После этого дело идет уже к катастрофе (изгнание Фомы) и развязке.

К.С. Я ощущаю в этот момент какую-то освобожденность души, преобразование всего существа, возвеличение и очищение. Племянник стал другим в моих глазах. Смотрю на него, чтобы убедиться, так ли все прекрасно в Божьем мире, как мне кажется. Объятия. Хохот. Пасха.

Берснев. От этого вашего настроения и мне хочется свою реплику («не надейтесь на него, нагадит он вам») сказать мягко, чтобы не испортить светлого праздника, который у вас в душе.

К.С. И в этом будет правда живого общения. Красить в ненависть каждое упоминание о Фоме – детски прямолинейно.

Примечание к куску 79. Хотели этот кусок уничтожить (почти такая же сцена в 57-м куске), но пожалели из-за оттенка⁸⁷.

К.С. «Ангел мой...» Хочется услышать о любимой от другого. Молюсь на нее. Настроение дяди и племянника напоминает чирикающих воробьев. Два товарища; эта последняя находка уводит Берсенева от штампа и мышечной напряженности.

86 В пародии «Вампука, невеста африканская: во всех отношениях образцовая опера», поставленной в петербургском «Кривом зеркале» в начале века, есть момент, когда героям и их окружению грозит опасность и им надо немедленно скрыться; они, однако, долго остаются на месте, все время повторяя: «Бежим! Спешим!»

87 Запись Бебутова слева: «См. запись К.С. картины «Погоня»»

Однако в последующих репетициях это повело его на наигрыш молодого, смущающегося человека, что в связи с личной его (Берсенева) развязностью породило новый штамп – петушка, душки (капризное надувание губ, капризно обиженный тон). Увлёкшись «двумя товарищами» и утрировкой поучения дяди, Берсенев впал в педанта, гувернера и утратил, по общему наблюдению, найденную детскость.

В последующих репетициях К.С. Станиславский предлагает ему вместо изображения смущения найти «смущающие задачи» – задачи, приводящие к смущению.

2 апреля 1916 г.

Сцена Мизинчикова. Беседа. Репетиция. Замечания.

Асланов (Станиславскому). Меня начинает смущать вот что: характер этой сцены действенный, активный, а образ, предложенный вами, какой-то замкнутый и на границе спокойствия до равнодушия.

К.С. Напротив. Суть и пикантность образа отнюдь не в том, чтобы, горячась, убеждать собеседника в том, что и без того ясно. Он фанатик плана. А фанатик не станет горячиться и волноваться убеждая. Нахальство самоуверенности. Никаких сомнений. Я лично убежден в правильности и подлинности такого образа; иначе, как таким, я и не вижу Мизинчикова, этого большого человека на маленькие дела. Однако настаивать на этом образе, если он смущает вас, я не буду. Будем искать другое.

Но доказывать с жаром, что дважды два – четыре, – неинтересно.

Вот вам пример: когда я сам не был уверен в своей системе (актерского творчества), я горячился, встречая малейшее возражение; когда же я уверовал, я стал говорить спокойно.

Асланов. Я начинаю понимать свою ошибку. Я думал, что моей основной задачей является уговорить, убедить Сергея. Это меня и потянуло доказывать с жаром, что дважды два – четыре.

К.С. Это изобретатель, который тихо ходит, комбинирует, соображает, заранее уверенный в успехе изобретения. Он скромно, незаметно наблюдает, высиживает. Вы еще не чувствуете его гениальности. Откиньте вопрос предрассудка и вы увидите, что он своим планом благодетельствует всем, все устраиваются прекрасно – и дядя, и Настя, и Татьяна Ивановна, и он сам, и его сестра.

Асланов. Я еще горячился и с жаром склонял Сергея на свою сторону потому, что у автора есть: «Я без вашей помощи как без рук».

К.С. Это актерская манера иллюстрировать слова, доходя в этом смысле до утрировки. Актер, говоря о небе, подымает глаза к небу; говоря: «Пусть лопнет мой живот», надувается, точно хочет, чтобы живот на самом деле лопнул. Вам надо сказать: «Я без вашей помощи как без рук». Но ведь это *façon de parler*⁴⁸. План отлично забронирован от нападений.

Попробуйте-ка разбить его. Вы должны наслаждаться своей непобедимостью и искусством отражать удары, как искусный фехтовальщик. Единственное препятствие – это предвзятость «романтизма» Сергея. С этим надо бороться.

Асланов. Теперь я понял, что принес (в виде своего плана) нечто чрезвычайно всех устраивающее. Теперь мне хочется даже потомить Сергея в неизвестности прежде, чем сообщить ему свой замысел.

К.С. А контраст в том, что такой смиренный образ обладает таким грандиозным планом.

Асланов. Меня смиренность тянет на игру смирения, на штамп.

К.С. Актер, входя на сцену, хочет быть заметным, а вы старайтесь быть незаметным, ничтожайтесь. Тогда, не играя смиренности, вы станете смиренным. К племяннику придите, желая узнать, достаточно ли он наслаждался скандалом.

Теперь приступим к репетиции. Первое условие – это умение переступать порог сцен
88 Манера разговаривать. В данном случае – уловка (франц.)

ны, ничего не играя, а будучи сосредоточенным, погруженным в свои мысли. Соберите рассеянные лучи в одну точку. Если еще рассеяны, обратите внимание на ближайшее. Эластически растягивайте ваш круг. Ходите, как земля со своей атмосферой. Никакого мышечного напряжения. Переход через порог сцены не должен на вас никак отражаться. Так. Только разгладьте еще мышцы лица. Пусть сознание пробежит по всем мышцам и освободит их от напряжения, завязывающего творческую волю, скручивающего ее узлом. Только когда лицо станет белой бумагой (*tabula rasa*⁸⁹), на нем можно рисовать. Это должно стать механической привычкой. Для меня лично переход через порог сцены был таким мучением, что я хотел уж бросать сцену; однако в два месяца я приучил себя к этому.

Теперь я не могу помножить трехзначного числа на двузначное, а на сцене, пока идет занавес, я делаю это легко.

Итак, начните. Только вполголоса. Голос – те же мышцы. Найдите объект (Сергея) и эластично растягивайте круг внимания, вводя этот объект в ваш круг.



А – это вы, В – это Берсенева.

Выполняйте ряд задач в той плоскости, в которой вы сегодня можете.

Сегодня, скажем, вы невеселый и не наигрываете веселья, оставаясь невольно грустным.

Асланов и Гайдаров (Сергей) сосредоточиваются.

К.С. (*Гайдарову*). Скованность в неподвижности. Уставился в одну точку. Это испуганная сосредоточенность, она хуже напряжения.

Гайдаров. (*говорит текст*). «Это отвратительно слышать!»

К.С. Играете страсть. Бросьте думать о возмущении. Вы играете обиженного, оскорбленного, возмущенного. Предыдущая сцена сама положит отпечаток на ваше самочувствие. Не забывайте того, что перед вами незнакомый вам человек. Ваше сквозное действие – узнать, в чем тут дело. А вас (жениха) не интересует, женится ли дядя, – это неправда.

Еще актерская привычка – если человек рассердился, то это значит, что он отвернулся и ко всему относится недоброжелательно и невнимательно.

Замечания после репетиции.

К.С. (*Асланову*). Бойтесь сценической привычки – она вплетается в жизнь, и ваш внутренний контролер перестанет отличать правду от лжи. Убежденности в несокрушимости вашего плана у вас еще нет, и потому вы все еще страхового агента, а не Мизинчиков.

4 апреля 1916 г.

Репетиция сцены Мизинчикова.

К.С. (*Асланову*). Пока самое для вас трудное – это перенести жизненное самочувствие через порог сцены. Репетируйте для этого почти без голоса, шепотом, ощущая дух собеседника.

Репетиция продолжается.

К.С. Линия путается. Правда чередуется с игрой простоты. Теперь режиссер должен найти сквозное действие роли и положить его в основу. Но какое сквозное действие? Убедить? Оно-то и потянуло вас доказывать с жаром азбучную истину и дало в результате страхового агента. Может быть, разрубить гордиев узел? Надо поискать.

89 Выскобленная, чистая доска (*латин.*)

(Берсеневу). Удалите капризный тон и петушение. Мышцы у вас привычно играют резульат.

Берснев. Это когда у меня нет задач.

К.С. Нет! Часто задача есть, но и мышцы услуживают. Ваша сосредоточенность в несчастные для вас минуты похожа на скрюченность, как будто электрический ток прошел по вас. От боязни сделать свободное движение появляется ооченелость. В сильных моментах роли мышцы необычайно сильны (у каждой из них своя память) и одолевают аффективное [чувство].

6 апреля 1916 г.

Беседа о гримах и костюмах.

М.В.Добужинский показывает фотографические снимки, журнал «Русская иллюстрация» и свои эскизы. Отличительные признаки моды 1859 г.

Добужинский. Сначала о мужских костюмах. Позвольте указать на отличие костюмов конца пятидесятых годов, от эпохи пьес Тургенева, которые мы ставили. Костюмы более широки и удобны, менее поражают костюмностью. Галстуки-хомуты, подпирающие воротнички исчезают. Характерны галстуки (завязанные) пышные с длинными концами. Воротнички стоячие с большим вырезом; есть и мягкие.

Жилеты – бархатные черные с кантом и белые с обшивкой ленты, не длинные, с прямым обрезом. Попадаютя серые и желтые (песочные), также обшитые лентой.

Брюки без раструба и без штрипок, широкие, удобного фасона. Типичны светлые (например, серые с широкими лампасами), но встречаются и одинакового цвета с костюмом.

Сюртук (с длинной и широкой талией) почти доходит до колен. Широкие рукава. Бархатный ворот сюртука (почти современного покроя). Широкие плечи. Пуговицы мало заметные, плоские матерчатые или костяные.

Головной убор: цилиндр вытесняется более удобной, буржуазной формой (котелки). Есть соломенные шляпы с широкими полями; имея в виду деревню, указываю на картузы с твердым узким околышем, широким и мягким верхом и большим (не круглым) козырьком.

Плащи – крылатки с пелериной и бархатным воротом.

В ходу жилетные цепочки, иногда шейные.

Чтобы лучше усвоить типичное, нужно видеть его утрировку. С этой целью я и при- нес журнал «Русская иллюстрация»; тут вы можете видеть карикатуры.

К.С. (Добужинскому). Теперь ваша задача дать нам на выбор типичные образцы, не предрешая и не навязывая нам образов точным эскизом.

Добужинский. Тогда не лучше ли придержать мое участие в работе, пока не созреют образы.

К.С. Вот в смысле грима, например, дайте мне только типичное – усы, баки, волосы, – общую схему. А когда я загримируюсь, вы придете и увидите, на что меня тянет. Пока скажите нам только: вот мужчины 1859 года, а вот женщины.

Добужинский. Но тогда я принесу вам альбомы старых фотографий, и вы выберете, что вам надо.

К.С. Напрасно вы думаете, что я не считаюсь с вашей индивидуальностью.

Добужинский. Как же! Вы не даете мне даже высказаться по поводу внешних образов.

К.С. Вы не должны навязывать мне внешний образ, раз он у меня связан с ростом внутреннего.

Добужинский. Тогда выходит, что я не должен углубляться как художник в образы Ростанева, Фомы, Генеральши, Настеньки, Сергея, а должен знать, что существуют схемы вообще: молодой девушки, молодого человека, старика, старухи, дамы.

К.С. Да. Пока так. В «Провинциалке» вы дали мне очень интересный, типичный образ времени, но он никак не вязался с внутренним образом графа Любина, и это дурно повлияло на роль. Я бунтую. Почему вы не идете нам навстречу. Мы всегда готовы идти вам навстречу, зачастую пытаюсь оправдать сложнейшие и труднейшие ваши мизансцены.

Не будьте врагом актера.

Не навязывайте пока образа, дайте типичное; дайте черновой материал для грима. Поверьте, что я как режиссер не принимаю большинства образов, но если вижу, что на эти образы исполнителей тянет органически, я иду им навстречу.

Вы можете поставить нам предел, не давать увлекаться; ограничьте выбор чернового материала тем, что отвечает вашим замыслам. Мы не должны, конечно, существенно разойтись в замыслах.

Добужинский. Тогда сам актер должен создать образ. От художника отнимают фантазию и делают его компилятором. Но может ли актер создать интересный внешний образ самостоятельно?

К.С. Конечно, не всякий актер это может сделать; художник приходит на помощь. Но резкие неожиданности эскиза часто заглушают медленный органический рост внутренних образов. Поймите, что от неожиданности длинных волос или сапог перестраивается весь образ.

Добужинский. Путь, который вы предлагаете, в смысле творческом – длинный и неэкономный. Идеально было бы мне сидеть с вами на всех репетициях и приглядываться, угадывая по росту образ и сливаясь с ним. К сожалению, теперь я не могу этого сделать. А если я буду забрасывать вас материалом (черновиками), это и вас перегрузит и для меня станет мучительным.

К.С. Как же быть иначе? Вы создаете мне тело и хотите, чтобы я непременно принял его и оправдал. Так работали раньше у нас и теперь в других театрах. В Камерном театре Фигаро (революционер и демократ) одет в шелка, и ему навязаны танцевальные движения.

Деспотизм художников стал безграничным.

Добужинский. Когда вы мне говорите: нарисуйте 50 пар ботинок, я скучаю и вяну.

К.С. Мы сидим за этим столом три месяца и еще не понимаем образа Фомы у Москвина. И вдруг приходит человек, приносит картинку и говорит: вот! Да ведь, по Достоевскому, Фома худенький и плюгав. А Москвин не худ и не плюгав. Надо понять душу, чтобы создать тело. Я призываю вас к гармоническому творчеству.

Добужинский. Итак, вы не знаете образов, которые получатся. Они случайны. Теперь скажите: вы не согласны с тем, что где играют роль случайности, там художнику скучно? Если у меня нет перед глазами цели, а лишь случайный выбор элементов, которые вы мне предлагаете, я скучаю.

К.С. Если художник приходит с тем, чтобы навязать готовую картину, то чем он талантливее, тем опаснее. Тогда придется читать пьесу за столом и на нейтральных сукнах.

Вот вам пример: Илья Сац сидел на всех репетициях, и потому его музыка сливалась с целым сцены.

Что касается до грима, то я думаю, что надо гримироваться в возбужденном творческом состоянии. Тогда я полусознательно найду тот парик и те усы, которые мне нужны и хотя бы отчасти отвечают вам.

Добужинский. Но тогда вас в этом смысле может обслуживать и парикмахер. Это царство случайностей.

К.С. Прочтите записки Сальвини и вы увидите, что все на случайностях. Да разве вы не случайно находите линию и форму в то время, как рисуете.

Добужинский. Иногда, да! Но это плохо, когда я ищу на бумаге.

К.С. Вы знаете, как Садовский нашел одну из своих ролей? По дороге в театр ему попал в рот волосок, и он все старался извлечь его изо рта с помощью языка и пальцев. Так он нашел характерность роли.

Что же касается вашей боязни компиляции вместо творчества, мне думается, вы не правы. Я прошу вас написать портрет Москвина. Разве это компиляция?

Добужинский. Все-таки я думаю, что известное несовпадение замыслов фатально. Ваш идеал: актер – режиссер – художник в одном лице.

6 апреля 1916 г.
Запись К.С.90

Гримы и костюмы 1859 года.

Что типично.

1) По сравнению с эпохой Тургенева («Месяц в деревне») – костюмы модернизируются. Становятся – более широкими, более удобными. Не поражают своей костюмностью. Не исходить из модных картинок, а старить современный костюм (делать его модным).

2) Галстуки завязаны, но без хомута 50-х годов. Длинные концы. (В 70-х годах галстуки маленькие, узенькие или плоские, заранее заготовленные пластроны, а тут – галстуки жизненные, естественные – пышные от собственной завязки.)

Есть и пышные пластроны. Концы галстука стрелкой выходят – лежат на обшлагах.

3) Воротнички – стоячие с очень широким расстоянием (вырезом у подбородка). Очень широкий по горлу ворот. Часто мягкие, тоже с широким вырезом или стоячий отложной воротник, как теперь. Обшлага рукавов – узкие.

4) Жилеты – черные бархатные с кантом, ободком широкой ленты. Вырез жилета большой, открытый. Белые жилеты – были. Серые и желто-песочные жилеты с обшивкой лентой. Жилеты не длинные, но и не очень короткие.

5) Брюки, наиболее типичные – светло-серые, светло-серо-розоватой толстой материи с широким темным лампасом. Брюки: фасон – широкий, довольно широкий и, главное, длинный. Без раструба. Без штрипок. Бывают и черные брюки.

6) Покрой сюртука, пиджака и визитки – широкий, длинная талия. Сюртук длинный, но не ниже колен. Воротник современный – бархатный. Рукав широкий. Плечи – широкие. Пуговицы – незаметные.

Картузы (вроде современного автолюб[ителя]) – твердый околышек (узкий большой козырек, более четырехугольный), верх – широкий, мягкий.

Цилиндры в ходу очень, но не исключительно, как раньше.

Плащи. Крылатки (короткие «альмавивы»⁹¹).

22 апреля 1916 г

«Господин Бахчев». Беседа и репетиция.

К.С. Больше всего надо бояться тупиков, в которые заводят актера обыкновения:

- 1) играть образ;
- 2) играть страсть;
- 3) отдаваться механически привычному складу роли.

Это превращает актеров в дрессированных собак и прекращает навсегда внутреннюю жизнь роли. По сегодняшней репетиции я вижу, что исполнители этой картины попали в тупики от условий, перечисленных выше. Исполнитель первого мужика играет надоевший образ сценического мужика (пейзанина). Бахчев играет страсть, а Сергей настолько отдается привычно механическому складу роли, затвердив приспособления, что не заметил даже перестройки роли Бахчева (он подходил к Бахчеву, как к разъяренному тигру, – с опаской, а сегодня, когда Грибунин больше думал о бабе, о сыром, больном человеке, о варламовщине, – Сергей все-таки подходил к нему, как к тигру), очевидно, общаясь с мнимым объектом; разберемся в этом.

— (Грибунину). Вы все еще играете гнев, возмущение, негодование, сердитость, хотя и 90 КС, № 21677. Датируется по дневнику репетиций.

91 «Альмавива» (по имени героя комедии Бомарше графа Альмавива) – широкий мужской плащ особого покрова.

меньше, чем на предыдущих репетициях. Опять-таки предлагаю вам провести параллель между возмущением Бахчиева и вашим личным возмущением, созданным аналогичным положением. Найдите зерно легкой доверчивости ребенка. В нем много детского, бабьего, наивно беспомощного и капризного.

Грибунин (*репетируя*). Да! Я чувствую, что мне приятнее капризничать, чем злиться.

К.С. Найдите еще вместо злобы и возмущения необычайную любовь к сплетням до искания сочувствия и смакования.

Грибунин (*после пробы*). Вот это мне очень нравится.

К.С. Теперь фиксируйте зарождающиеся в вас желания.

(*Смышляеву*). Что преобладает в вашем самочувствии?

Смышляев (Васильев). Обида, что отдают Фоме; самоуничижение.

К.С. Не сушит ли это вас? Надо привить побольше живого. Может быть – «чем хуже, тем лучше». Нет ли наслаждения в обиде – в игре «жалкой» роли? Есть удовольствие и в роли побежденного – носиться с тем, что оплеван, конченный человек. Нет ничего задерживающего, таков и босяк («ничего не хочу и ничего не жалею»⁹²).

Репетиция и замечания.

К.С. (*Смышляеву*). Уберите самый губительный штамп убеждения – пяление глаз, напор на слова, качание головы и залезание в душу другого.

(*Грибунину*). Изучите маленькие центры привычек (мышечных), которые толкают на штампы (у одного губа, у другого брови, у третьего глаза etc). Когда лицо нейтрально (им не хотят ничего выражать), чувство зарождается подлинное.

(*Скуковскому*). Какое у вас желание?

Скуковский. Пристыдить товарища (Смышляева – Васильева).

К.С. Но спросите Смышляева, воздействуете ли вы на него в этом смысле.

Скуковский. Я и сам чувствую, что нет.

К.С. Это все из-за штампа мужика. У вас заготовленный и заказанный этим штампом ритм медленной походки, протяжного голоса, растягивания слов с понижением. А от этого вы несвободны. Развейте пока только это желание пристыдить товарища. Но на таком большом расстоянии у вас ничего не выйдет, – громкий голос поведет на штамп и утвердит в прежнем. (*Скуковский придвигается к Смышляеву.*)

К.С. Еще ближе. (*Скуковский шепчет Смышляеву на ухо.*)

Смышляев. Теперь я от него получаю.

К.С. Да! Потому что желание (задача) очищено. Недели две теперь не говорите громко, чтобы опять не попасть на штамп.

(*Гайдарову*). У вас в реплике: «Позвольте вас спросить [обучались вы философии или нет?]] – вместо легкости вопроса слышится решение какой-то математической задачи. Освобождайте природу от предрассудков. Разве [в жизни] вы таким тоном спрашиваете?

25 апреля 1916 г.

«За чаем». Репетиция и замечания.

К.С. (*Москвину*). Сегодня вы ушли от излюбленных шуточек и виртуозничанья. Что вас питало в сегодняшнем самочувствии?

Москвин. Меня сегодня очень поддерживало в самочувствии сознание, что я владыка здесь, что вокруг меня и мухи не летают.

К.С. А как складываются у вас отношения к Сергею?

Москвин. Осмотрел – «мальчишка». «Ну, этого я съем!» Этот не мешает быть владыкой. Сегодня, как никогда, я чувствовал сверхъестественную, почти нечеловеческую власть.

92 Неточная реплика Алёшки из первого действия «На дне» М.Горького.

К.С. (Павловой). Боритесь с привычкой играть образ. Порог: Павлова – Обноскина надо переступить без мышечных усилий.

(Раевской). Подумайте о том, что вам нужно сделать (когда вы выгоняете Сергея), чтобы воздействовать на Берсенева, чтобы он ощутил, что вы его гоните; ведь надо осмотреть его (какой он сегодня), познать, что на него подействует. Сегодня вы будете гнать его одним способом, завтра – другим (от комплекса случайностей и условий), но задачи надо фиксировать. Ваши мышцы празднуют анархию.

Раевская. А как у меня вышло сегодня: «В кандалы его, в кандалы!»?

К.С. Спросите об этом не у меня, а у того, кого вы хотите заковать в кандалы, – у Гаврилы.

(Дурасовой). Вам надо сузить круг [внимания]. Помните о ребенке, набравшемся решимости; глаза в землю; если подымет глаза – введет кого-нибудь в свой круг – решимость уйдет. Вместо этой детской зуды у вас сплошной штамп короткого дыхания, взвинченного волнения. Такие острые штампы проедают все, как ржавчина железо. Нет и настоящего понимания ослабления мышц.

(Васильковой). Ваш внешний образ соединился с внутренним чувством, однако не напирайте на внешний образ.

(Берсенева). Чтобы избавиться от напряженности и легче переступить порог сцены, вам надо помнить, что вся ваша роль на обостреннейшем внимании. Ведь Степанчиково для вас – это зверинец. Молодое любопытство и жадность до людей. От обостренного внимания явится сама собой растерянность и, стало быть, смущение и робость, – все, что вы теперь наигрываете так неуклюже, забывая, что ваша личная развязность явно дисгармонизирует с игрой смущения и застенчивости.

(Бирман). У вас уже просится внешний образ и притом очень интересный. Хотя это оттого, что созревает внутренний – все-таки некоторое время не пускайте его.

(Шахалову). Надо отнять у вас лорнет – играете образ. Опять указываю вам на необходимость создания грунта в прошлом роли. Оцените факты. Я понимаю, что вас смущает. У вас нет веры в то, что вы уже не просто Шахалов, а Шахалов, отравленный Обноскиным. От этого вы играете страсть и играете образ.

Коренева. Я боюсь, что у нас будет расхождение с Достоевским. По Достоевскому, Татьяна Ивановна хохочет. А вы запрещаете мне быть веселой.

К.С. Я не запрещаю вам веселиться, а запрещаю играть веселье, когда вы невеселая. Что же касается ссылки на ремарку «хохочет», то это ведь тоже преувеличено. Когда актер видит ремарку «хохочет», – он закатывает истерику. Не определяйте приемов игры. Сегодня вы хотели играть веселую, а глаза были страдальческие, и вышло хорошо.

Помните только, что приехал он, – та мечта, тот рыцарь, которому вы бросили когда-то розу, который приходил к вам ночью. Ищите этого рыцаря в Сергее. Он или не он. Сличайте с образом фантазии. Остальное дело случая. Необходимы постоянные упражнения для укрепления не внешней привычки, а внутреннего самочувствия. Свежее чувство суфлирует новые ощущения. Это-то и интересно. А то, что актер делает на сцене (механический ряд, привычно ассоциативная связь), это, повторяю, напоминает дрессированных собак.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1⁹³

Сцена Бахчеева.

1. До поднятия занавеса – желание Грибунина уехать поскорее. Я говорю: это поверхностная задача. Начинаю предлагать на выбор задачи: а) Фома обидел, все люди стали противны, хочется домой запереться от людей, в холодную комнату. Вот он и топчется домой. б) Мстить другим, так как возненавидел людей, через обиду Фомы придирается. в) Бахчеев накуролесил, ему стыдно, он хочет заглушить конфуз, придирается ко всем, отвлекается. г) Напротив, Бахчееву очень скучно и тяжело после скандала сидеть одному – в стороне. Хочется быть на людях. Вот он и придирается к людям. Развлекается, придираясь.

Решили после долгих споров.

Первый кусок. Бахчеев – Грибунин сидит в стороне и ищет у кого-нибудь сочувствия. Никто не откликается.

2. Идет к мастерам. Придирается, чтоб отвлечься от неприятного чувства провинившегося скандалиста. Мастера не дают реплик. Ищет нового объекта и новых отвлечений.

3. Для этого придирается к Григорию.

Григорий – не успел пообедать с барского стола, увезли раньше времени, от именин. Сердит на Бахчеева. Мстит ему. Изводит. Злорадствует, домой не хочется – скучно. Чем долже чинят экипаж, тем лучше.

Григорий чувствует общую симпатию и поддержку мастеровых, опирается на это. Бравирует.

4. Предлагаю разные прицелы, какие могут быть: а) Бахчеев чувствует себя виноватым, а Григорий его презирает. У Бахчеева – бравада. б) очень рад представляющемуся случаю для того, чтоб позлиться – эта злость его отвлекает. в) Отличный предлог, чтоб открыть клапан для накопившегося раздражения (не для забавы, а для облегчения). Придаться к кому-нибудь, чтоб излить желчь. г) Вызывает Григория на еще большую грубость.

Григорий: притворно удивляется для извода – на спокойствии. Путать Бахчеева, сажать его в калошу, сбивать с толку. Григорий знает, что Бахчееву хочется, чтоб он принался в том, чтоб Григорий злится за скандал Бахчеева в Степанчикове.

5. Выбор задачи: а) Бахчеев хочет провоцировать Григория, чтоб поднять его на смех перед другими. б) Оправдание себя. Сам себя извиняет перед собой, то есть Бахчеев накуролесил, Григорий остался без обеда, сердится. Бахчеев чувствует себя виноватым и теперь хочет оправдаться – своего рода бравада. в) Бахчеев добивается, чтоб Григорий сказал, что он сердит на него за скандал в Степанчикове. Это дало бы ему повод облегчить душу и разъяснить недоразумение. Бахчеев добивается такого признания от Григория, а тот знает и увертывается от такого ответа. А Григорий хочет, чтоб Бахчеев сам сознался, и припирает его к стене словами: «Да за что я буду ворчать».

6. Бахчеев – поддел Григория и, в свою очередь, изобличил его. Не забывать, что турнир публичный.

Григория срезали, он скрывает конфуз и делает вид, что не понимает.

Очень важно – публичная борьба.

7. Григорий за нос водит, виляет, никак не поймать.

8. Бахчеев: хочет признания, хочет шах и мат сделать.

9. Признайся, мол, что ты сердит за то, что не ел, из-за жадности.

93 КС, № 18937.

Первый акт, первая картина. Помещик Степан Александрович Бахчеев в сопровождении камердинера Григория возвращается домой из села Степанчиково. По дороге у коляски, в которой едет Бахчеев, сломалось колесо. Трое мастеровых чинят коляску. В ее кузове заперт пьяный мастеровой Васильев. Показывается Сергей Александрович, который направляется в имение своего дяди Ростанева и тоже остановился для починки тарантаса.

10. Контратака Григория. Пауза.

11. Бахчеев: ты только скажи, что я не прав, и я облегчу себе душу.

Григорий увиливает для извода.

12. Григорий сказал: [«Что я вам скажи, что ли, буду рассказывать? Сказочницу Маланью берите с собой, коли сказки любите»]. Шах и мат. Моментально сконфузил совсем – Бахчеев опешил, рот разинул, но ничего не нашел сказать.

13. Васильев – Смышляев говорит: «Хочу выбраться из душной кареты, мухи, надыхал воздух, [хочу] воды».

К.С. А. Слишком поверхностная задача, опуститесь ниже – по линии общечеловеческих чувств. Например: обидно за глумления; или: я потешник и пользуюсь своей популярностью и пр.

Смышляев начинает мечтать: Васильев спал, проснулся. Ничего не помнит, помнит только, что у него есть стамеска и ее надо пропить. Как он может ее достать? (Ее отобрали мужики и передали.) Ищет стамеску, потом умоляет отдать. Последнюю стамеску заложу, и приятно, что ничего не останется. Все это от обиды на Фому. Главная линия Васильева: уж если быть в рабстве, то у настоящего помещика, а не у шута и лизоблюда. Отсюда: мстит Фоме за обиды пьянством; пропить все. Носится с горем и обидой, и это его утешает. Печальный рыцарь пьянства. Есть легкая поза. Даже приятно, что обращают на него внимание.

Не пропустить для себя момента, как Васильев проснулся и осмысливает – где он находится. Молить, чтоб выпустили, но и в этом должна быть маленькая поза – «и без того я несчастен».

Мастеровые. Отношение их к Васильеву – как к обезьяне, посаженной в клетку, в ящик. Любовь русских глазеть.

Исполнитель роли [1-го мастерового] Архипа хотел сначала базироваться на том, что он серьезный мужик, любит порядок, знаком с каким-то хозяином Матвеем Ильичом.

К.С. А. Все это мертвые задачи. Трудно поверить в Матвея Ильича, которого вы не знаете. Найдите общечеловеческие ощущения. Например: Васильев ваш родственник. Родственные чувства близки каждому человеку, ими легко зажить. Или Архип уважает в нем хорошего мастера. Не давать в обиду пьяного, не осознающего, что делает. Защита достоинства человека.

14. Быстрая смена настроения – типичная черта Бахчеева. Идти от психологии ребенка – какое-то легкомыслие. Искать толчков или прицелов для этого настроения в следующей задаче. Бахчеев томится от конфуза провинившегося школьника. Ищет отвлеченная то в придирах, то в ругани с Григорием, и на этот раз представился новый случай, очень интересный – смешное зрелище. Он охотно ему отдался.

15. [Пропуск у К.С.]

16. Васильев. Продолжение прежней позы обиды. Пропадай все, раз что обидели и отдают Фоме.

17–18. [Пропуск у К.С.]

19. Еще очень важная и типичная для Бахчеева черточка – обывательщина, то есть то, о чем говорит Достоевский: «Есть люди, которых интересует, как кто упал, чихнул и пр.». Сюда прибавляется еще любопытство обывателя. Откуда, куда, кому родня, и вся подноготная. Вспомнить уличный скандал и обывательские расспросы любопытных. Для Бахчеева вообще, а теперь в особенности, эта забава нужна и интересна, так как отвлекает.

20. В тексте хорошие реплики для любопытства обывателя.

Бахчеев на все лады развлекается. Ищет смешного, выискивает, придирается, чтоб посмеяться (обезьяна в клетке).

Забавы.

23–24. [Пропуск у К.С.]

25. Васильев. Физически расправился от тесноты, вздохнул. Потребность оглядеться, где и что он... От солнца чихает на радость всем (обезьяна чихает).

Всем – быть очень внимательным, идти от внимания. Поверив ему, польются и аффективные бессознательные воспоминания. Тогда только следить за ними, не мешать и давать ход для их развития.

Васильев. Точно говоря: «Все трезвые счастливы, а я вот какой погибший, и все из-за Фомы». И это приятно ему.

26. Васильев. Та же грустная лирика, точно рекомендуется, показывается погибшим человеком.

27. Два мастеровых. Шутовство – дается реплика, чтоб продлить представление.

28. Бахчеев. Заводит представление, разжигает, науськивает на смешное, а Васильев пользуется репликами, чтоб покупаться и покрасоваться своей обидой.

29. Васильеву нужно настоящее горе. [«Наш барин всю нашу Капитоновку, свою вотчину, Фоме Фомичу пожертвовать хочет: целые семьдесят душ ему выделяет. “На тебе, говорит, Фома...”»] Где найти соответствующую кнопку в душе артиста? Провести параллель, аналогию со своей жизнью. Найти общечеловеческое чувство оскорбления человеческого достоинства, унижения и несправедливости. Ведь он прекрасный мастер. Этого не оценили в нем. Он свободный человек, он гордый, и точно назло его закабалили в рабство – к приживалу Фоме.

Вот, например. Возобновляется «На дне», и Алешку дали не Смышляеву, а какому-то вновь пришедшему, неизвестному, а Смышляеву – дают роль статиста с шарманкой... Или после ряда успехов вдруг Смышляеву объявляют, что он не служит у нас, и рекомендовали к Черепанову⁹⁴.

30. Бахчеев. Прежде всего физиологический подход – обостренное внимание у него к Сергею.

Предлагаем на выбор разные прицелы или манки чувства [на слова Васильева – «Фоме Фомичу нас записывают»]: а) осмелся повторить. Ну-ка?! Угрожающе, или б) «С нами крестная сила!» – желание защититься, отмахнуться.

31. Бахчеев. При рассказе Васильева у Бахчеева – Грибунина, вероятно, будет нарастать темперамент не столько от ненависти к Фоме, сколько от защиты угнетенных и униженных крестьян.

Васильев. Характер приспособл[ения]. Выставить Фому ничтожеством, низкого происхождения, без штанов.

Сергей. [Идти] от внимания – что нужно сделать, чтоб понять, расслышать, не спугнуть, не остановить рассказа?

NB. До сих пор Сергей и Бахчеев были посторонние люди. Впервые Сергей заинтересовывается, услышав имя Фомы.

32. Бахчеев. Воинственное настроение. Атака в сторону Степанчикова и дяди. Заступает за угнетенных. Объект за 10 верст в Степанчикове. Отсюда – плюет в сторону Степанчикова.

33. Бахчеев. Бегство. Брезгливое чувство. Порвать с кем-то, раззнакомиться. Не желаю ничего знать и видеть. Прочь, вперед и не говорите – не хочу ничего больше знать.

34. Сергей. Вот-вот [Бахчеев] уедет, и я ничего не узнаю, останусь в неизвестности. 10 верст еще придется терпеть. Гнев Бахчеева на Фому – на руку Сергею. Он предлагает быть сообщником Бахчеева, и это оправдывает его знакомство. Дает ему какое-то право подойти. Подходит с осторожностью, как к разъяренному тигру.

35. Бахчеев. Все, что накопилось против Фомы, изливается на Сергея. Поступать так, как будто Фома стоит перед Грибуниным – Бахчеевым.

36. Самозащита Сергея.

37. Сергей спешит прибегнуть к протекции дяди. Объявить свое право на знакомство [«...а Егор Ильич Ростанев мне приходится дядей»].

38. Бахчеев. Переход резкий нужен, но чтоб он не был по-театральному – резко без-

⁹⁴ Речь, скорее всего, идет об А.А.Черепанове, неудачливом провинциальном антрепренере, в 90-х гг. возглавлявшем в Москве театр «Скоморох».

вкусен. Сделать переход так: а) обостренное внимание; б) пауза – приглядывается, узнает в нем того малыша, которого знал; в) хочет себя убедить, проверить, увериться в том, что это – так.

38-bis. Бахчев. Встреча, хлебосольство, гостеприимство русского помещика.

39. Все забыл, даже Фому. Не кто-нибудь, а дворянин, помещик, наш брат приехал, племянник друга. Первый приветствую на рубеже. Хочется достойно и торжественно принять. Как-то возвестить о приезде. Хлебосольство. Широта природы. При объятии – потребность согреть, раздавить, сделать больно, измуслянить. Обнялись. Осмотрели друг друга. Уселись. Пауза. Молчат. Неловкая пауза.

40. Сергей. Поскорее воспользоваться случаем, разузнать. Неделю или две едет из Петербурга. Первый человек, которого встречает из тех мест, куда едет. Первые вести. Что его ждет, к чему готовиться, против чего бороться. Заранее себя приготовить. Чувство единомышленника дает известную смелость.

Бахчев. Говорит об делах Степанчикова, как будто они должны быть известны всей Вселенной. Он не сердится [на Сергея, который ничего не знает], а просто думает, что ослышался. Не знать этого нельзя, и потому спокоен, как бы считая слова Сергея простой оговоркой. Он не рассказывает, а просто напоминает всем известные факты.

Какое-то недоразумение.

42. Констатирует факты, а не убеждает, не сердится.

43. Сергей. Детское либеральное беспристрастие. Заступается за Фому или, вернее, возмущается тем вздором, который вваливают на Фому.

44. Бахчев. Что ты мне под руку болтаешь, мешаешь говорить. Спутал совсем. Призыв к порядку.

45–48. Бахчев хочет сделать Сергея своим единомышленником. Для этого ему нужно поразить его тем, во что превратилось Степанчиково за его отсутствие. Точно рассказывает сбывшийся, казалось неосуществимый сон, кошмар. Рассказ очень красочный, с едким смаком. Все поражает, чтоб вызвать возмущение и сообщничество Сергея.

49. Сергей. Пауза недоумения Сергея. Бахчев думает, что поразил, тоже смотрит победоносно. Результат обратный: вместо дискредитирования – получилась реклама Фомы. Сергей даже заинтересовался им как романтик – как легендарной сильной личностью. Удивляет его сила.

50. Пауза нового недоразумения. Бахчева совершенно сбит с толку неожиданным результатом. Тупо смотрит, не понимает. Начинает его разыгрывать, на комическом спокойствии и убеждении – сначала уверить Сергея, что Фома красавец, а потом осмеять.

Сергей: большое внимание.

51. Бахчев. Развитие той же игры. Очень правдиво и деликатно убеждает, что он «на [всех] зверей похож» – это для того, чтоб еще больше одурачить Сергея.

52. Бахчев. Иметь в виду, что Бахчев долго накапливал злобу на Фому и ему не с кем было излить ее. И вдруг – попадаете подходящий интеллигентный собеседник. Набросился, чтоб излить обиду. Очень искреннее и душевное излияние двух друзей – единомышленников.

53. Бахчев. «Физик» [«Просто выпить им дал чего-нибудь всем, физик какой-то»]. Не выносит ученых.

54. Бахчев точно обмарался об Фому. Брезгливое чувство, отплеивается.

55. NB. Вспоминали Медведеву⁹⁵, Варламова и пр. Их сочность, красочность и искренность. Здесь нужен такой же сочный переход к обиде, но не на крике, и Бахчев искренно почувствовал даже какое-то недоумение.

Пока желание не определено словами.

Может быть, какой-то упрек, хочет пристыдить в том, что сделал ему больно или обидел. Сразу точно раззнакомился и не хочет больше говорить.

56–57. Бахчев: отводит душу на других. Придирается к чему только возможно, чтоб

95 Актриса Малого театра Н.М.Медведева (1832–1899), одна из любимых актрис К.С.

сорвать обиду или чтоб остыть. Пауза. Приходит в себя.

58–68. Бахчев. Самое искреннее дружеское излияние обиды, бессмыслицы происходящего, жалости к полковнику, оскорбления достоинства, ненависти к наукам и языкам и пр. характерных для такого антика чувств.

Сразу забыл все прежние обиды к Сергею – исполнитель обережется от штампа, если цель его будет у-едить Сергея и вызвать его сочувствие к переживаемым Бахчевым чувствам. Избави Бог, если исполнитель задумает играть образ и вспыльчивость толстого россиянина.

Само собой при убеждении явится вспышка гнева (ради убеждения, ради сочувствия к себе и своей ненависти [к Фоме]).

69–70. Бахчев. Злится на науку. Доходит до большой ненависти.

71. NB. Этот монолог начинается за здравие, а кончается – за упокой, то есть начинает очень конфиденциально, добродушно, доверчиво к Сергею, а кончает – недоверием, обидой и ссорой с Сергеем.

72. Сергей. И Сергей тоже вышел наконец из терпения. Он очень самолюбив (по-детски). Хочет показать, что и он большой, а Бахчев не классный наставник. Контратака в форме обиды.

73–75. Бахчев. Исправляет свою вину, очень нежен, ласков, по-отцовски трогателен.

76–77. Бахчев. Опять начинается с самой интимной жалобы, обиды. Разговор с другом. Объяснение, втолковывание обиды (только не актерская игра в сердитость). А кончается монолог опять – за упокой и ссорой, то есть от большого рипа дойти до форте-фортиссимо.

78. Куски 78–79–80 (точно вводные сцены). Об игрушке от детского чувства. Вдруг сразу забыл всю злость и – хочет удивить, вызвать зависть: у меня есть игрушка, а у тебя нет, какое-то хвастовство.

81–83. Бахчев: опять от интимной жалобы и искания сочувствия доходить бессознательно до вспышки и ненависти, и обиды на Сергея.

84. Бахчев. Придирается к Сергею.

85. Сергей. Желание успокоить.

86–87. Бахчев. Придирки, чтобы сорвать «невдох».

88. Сергей. Желание успокоить – подлизывается.

89. Бахчев. Насторожился. Приглядывается. Подозрение, хочет разобрать, с кем имеет дело.

90. Сергей. Загладить ошибку. Напугал и хочет успокоить, нежен, подлизывается.

91. Бахчев. Большое внимание. Никакой угрозы.

92. Выяснить, угадать хитрость. Трусость. Самозащита. Рекогносцировка.

93. Выдержка – спокойствие от настороженности.

Сергей. Чувствует, что завяз и выкарабкивается, всячески оглаживая. Исправляет неверный ход. Пауза. Успокаиваются.

94. Самое важное для Сергея – романтика. Не терпит узнать об самом интересном, об невесте, об таинственном замысле и пр. Конфузится, как неопытный любовник. Делает вид, что спрашивает между прочим. Сергей давно уж прицеливается к вопросу, но только сейчас, когда Бахчев успокоился и болтания его остановились, находит удобный момент. [«Позвольте спросить, скажите, правда ли, что дядюшка хочет жениться?»]

95. [Пропуск у К.С.]

96. Бахчев. Что-то нечисто. Очень конфиденциально. Сам разбирается, догадывается. Не поймет. Семейная тайна.

97. Бахчев. Лиса и виноград.

98. Бахчев. Чужой секрет, догадывается об какой-то подпольной интриге. Очень конфиденциально [«...а только то скверно, что дело тянет. Коли жениться, так и женюсь, а то Фомке боится сказать»].

99. Бахчеев. Возмущение предполагаемой интригой.

100. Сергей. Молодой романтизм. Решительность. Личность Фомы его интригует. Опять Бахчеев – вместо дискредитирования – рекламировал Фому.

101. Бахчеев. Все остановилось, и луна, и звезды. Говорил, говорил, объяснял, открывал душу – и... на поди. Вот результат!!.. Даже не может прийти в себя. Пауза. Смотрит и, точно оглоушенный, бросает вопросы. Обалделый.

102. Сергей: страшно испугался. Не знает, как исправить неосторожность.

103–105. Бахчеев: понял, нацелился и начинает из мести – придираться, догадываясь, что он ученый. Нашел причину всех причин. И вот, сейчас, начнет попросту, по-русски – вышибать эту причину. Крепкая хватка.

Сергей: не знает, как отделаться. Не рад, что ввязался.

Ряд злобных придинок. Держит крепко.

106. Бахчеев. Узнал, добился причины всех причин и сейчас пойдет расправа, наот-машь.

107. Бахчеев. Раззнакомился окончательно.

108. Брезгливое чувство к ученому. И на себя досадно, что время тратил и напрасно старался.

109. Бахчеев: удирает, чтоб не запачкаться от ученого. Пауза. Собирается ехать, может быть, усаживается.

110. Сергей. Опешил и хочет выяснить: что же это, окончательный разрыв или одна из бывших уже вспышек.

111. Бахчеев сам себя отпеваает. Безднадежен и неисправим. На себя махает рукой, ругает себя.

112–114. Бахчеев. Загладить неприятное впечатление.

115. Бахчеев. Заманить гостя, похвастаться хлебосольством. Погастро- номничать. Смакует обед. (Петр Петрович Петух⁹⁶.)

Чтоб не попасть в трафарет гастронома – очень серьезно втолковывать, объяснять, заражать, гипнотизировать – вкусом блюд.

116. Бахчеев уехал (выкатили). Кричит из-за кулис.

⁹⁶ Персонаж из третьей главы второй части «Мертвых душ» Н.В.Гоголя, потчевавший Чичикова обильным обедом.

Приложение 2⁹⁷

II акт. Сцена Сергея и дяди.

Второй вариант (утвержденный пока).

1-й ряд (слои) впечатлений, представлений, чувств, ощущений, задач.

1. Сергей. Пережевывает сцену с Настей. Чувствует свое смешное положение. Крах романтизма. Понимает нелепости своего детского поведения. От чувства неловкости хочется что-то изменить, повернуть, исправить – в прошлом. Стыдно за то, что так глупо сядил в галоши. Досада на себя. Понимает и оценивает бестактность, глупость и наивность молодости. И чтоб утешить себя, точно говорит себе: «В конце концов она и не так уж хороша, чтоб из-за нее так волноваться. В сущности, мне все равно; что она мне такое!» Какое-то недоброе чувство к ней за то, что она оказалась умнее, и в роли его гувернантки выше его. Не он ей, а она ему покровительствовала. Это обидно!

2. Дядя: оглушен, точно угорел, точно контужен после битвы. Ничего еще не понимает. Неужели уж все кончено и решено и нет обратного хода! Старается разобраться. Какое-то оцепенение. Замирает от нового, непривычного и страшного положения в доме; от перемены жизни. Сам себе объясняет, что произошло что-то решительное. Старается все больше и больше отделять себя от Фомы. Рвет одна за другой все ниточки, связывающие его с Фомой. Отдаляет себя от него, отбрыкивается от истязателей Насти. Ободряет себя в том, что все так и должно было случиться, что это хорошо, к лучшему.

3. Сергей: желание разобраться⁹⁸. Он никогда еще не видал у него такого лица. Желание успокоить, огладить, обласкать дядю, когда он видит его волнения. Обращается с ним осторожно, точно у больного спрашивает о болезни.

Дядя: оцепенение. В голове хаос, голова кружится от всей происшедшей путаницы. Оглушен. Не сразу понимает того, что ему говорят. Точно отходит, передыхает после трепки. Остановившиеся глаза. Общая неподвижность; шум в ушах, точно из бани. Закрыл глаза, чтоб внутренне разобраться во всей этой каше.

4. Дядя. Опять воинственное настроение. Очень смел, по крайней мере в этой комнате. Угрожает в сторону той комнаты, где враги. Натиск туда. Угрозы. Доканчивает начавшийся за кулисами бой.

5. Маленькая передышка. Хочет набраться сил у Сережи. Ведь не шутка! Ему приходится выгонять бога, которому он всю жизнь поклонялся. Хочется поделиться с близким о трудности своего положения. Теплится минутами какое-то нежное чувство к Фоме. Прощание с милым прошлым. Оплакивание его. Минута слабости, точно для передышки и чтоб набраться силы для будущей борьбы.

6. Дядя. Самооборона: заглушает в себе любовь. Не сдавайся, держись, или никогда больше не удастся освободиться. Уж если начал, так и кончай. Запрещает себе быть слабым. Приказывает себе докончить начатое.

Сергей. Помогает дяде. Поддерживает его. Ищет способов ободрения. Большая нежность. Ласка.

7. Дядя. «Ничего удивительного тут нет. Да, я расстанусь с Фомой. Да! да! да! – расстанусь. Так вышло, и это очень хорошо.

8. Сергей. Детский восторг. Победоносное чувство: мы победили. Ура!

Ведь это я начал наступление (скандал в предыдущем акте, за чаем). На секунду чувство полной свободы. Классный наставник ушел. Ни папаша, ни мамаша, дома нет

97 КС, № 18929.

98 О скандале, который происходил вне сцены, Настенька рассказывала Сергею: «... теперь из-за меня идет дело, потому что они тоже говорят, что и вы, ту же бессмыслицу: тоже подозревают, что он влюблен в меня. А так как замарать меня ничего не стоит, а они хотят женить его на другой, так вот и требуют, чтоб он меня выгнал домой, к отцу, для безопасности. А ему, когда скажут про это, то он точас же из себя выходит; даже Фому Фомича разорвать готов. Вот они теперь и кричат об этом...»

никого. Точно все уехали, и Сергей почувствовал себя хозяином. От радости и свободы – какой-то «антраша». Радость насолить врагу.

9. Сергей. «Чур, чур! И я хочу играть и участвовать в этой интересной игре. Не отстраняй меня». Желание прилепиться. Вот, например, пожар в деревне: «И я еду тушить, не уезжайте без меня» – кричит в экстазе молодежь. Так загорелся теперь молодым задором и Сережа.

10. Дядя. Почувствовав молодой порыв, стал точно увереннее. Он не один; он силен. Отсюда даже некоторая самоуверенность, нахальство, бравада, точно покровительственно. Не нуждаюсь, мол, в помощи, и сам без того силен.

11. Дядя. Уже все сделано, все решено и кончено. Осталось только сказать Фоме: рад бы взять и тебя в помощники, но – поздно. Тебе остается только присутствовать, судить и – решать.

12. Дядя. Сейчас же хочет доказать, какой он свободный, самостоятельный, властный хозяин. Вот смотри – пример моей самостоятельности и власти: видишь, тетрадка Фомы, – вон ее.

Сергей ногой подшвырнул тетрадку. Точно сдал экзамен, больше книг не надо. Свобода, анархия, революция.

13. Гаврила. Тоже анархия, свобода – господа уехали. Отлично. Операцию отменили.

14. Дядя. Ты будешь судьей. Я сделаю сейчас страшное, жестокое дело. Ведь Фоме я многим обязан, но сейчас они там задумали такое, с чем примириться нельзя. За кого они меня принимают. Как можно об этом говорить?! Требовать этого от меня?! Губить беззащитную девочку? Я разоблачаю их. Переживание того, что там произошло. Суди же меня.

14-bis. Сергей: подстрекает, подзадоривает его. Ату их! Науськивает. Точно стравливает собак. Подливает масла в огонь. Мерзавцы! Я вас!

15. ШВ. Блудливого чувства мужчины к женщине – у дяди нет.

Это очень сложное и важное и путаное дело. Об нем надо говорить обстоятельно, а не между прочим. Боюсь и не хочу об этом говорить. А ну как он скажет, что Настя отказала ему – Сереже? Что она не выйдет за него?! Что тогда делать?! Где найти новый предлог, чтоб законно удержать Настю в Степанчикове?! Лучше уж пока не подымать этого вопроса и прежде во что бы то ни стало кончить начатое дело с Фомой. Не потерять запала, накопленного всем пережитым во время двух скандалов!

16. Дядя: пользуется приходом Видоплясова, чтоб скорее вернуться к делу Фомы.

НВ. Не мельчить психологию дяди. Не в том дело, что он боится и конфузится разговора с Сергеем о Насте и хочет увильнуть от него. Дядя не конфузится и не подозревает своей влюбленности. Он уверен в своем отцовском чувстве к Насте. Поэтому теперь он накидывается на Видоплясова не потому, что хочет замаять щекотливый и конфузный разговор (как говорили некоторые из присутствующих на репетиции). Дядя действительно хочет во что бы то ни стало покончить дело с Фомой. Когда вошел Видоплясов один [без Фомы], дядя остолбенел, может быть, похолодел от неожиданности и удивления. Как, без Фомы? Ослушался. Не испугался. От бессилия, слабохарактерности и не имея никаких других средств – пустил в ход все, что было: крик исступления.

17. Дядя. А! Меня, доброго человека, которого так трудно вывести из себя, которому так трудно возвышать голос и требовать, – ослушались! Так покажу же я вам себя. Скандал от слабохарактерности. Все средства пускает в дело. [«Веди его! Тащи его! Сюда его! Силою притащи!»]

Сергей – огромное внимание, так как он не знал и не подозревал, что дядя может стать таким.

18. Первая часть паузы: поддержать в себе зверя, так трудно вызванного, возбужденного. Приятно быть героем, сильным. Хочется продлить это чувство и смелость. Геройски ходит. Вторая часть паузы: начинает вспоминать и разжевывать слова Фомы: «[Находит требование явиться] до несовместимости грубым... Фома обиделся...» Действительно гру-

бо. А я еще накричал вдобавок. Надо быть справедливым. Любовь к правде. Объясняет себе: ведь Фома же, как Орфей, учил французскому языку [Гаврилу], а я кричу, варвар! Я справедлив: нельзя обижать Настю, но надо быть справедливым и к Фоме. Я ему по гроб обязан.

19. Акт справедливости. Не надо бояться раскаиваться. Надо иметь смелость покаяться в своих ошибках. Мне даже это приятно – публично покаяться и объяснить другому свою ошибку.

20. Пауза. От чувства справедливости – подумал и о своем благодетеле Фоме. Отказать ему от дома – он должен, но оскорблять публично – это свинство. Этого нельзя допустить. Как же я это не подумал. Нельзя этого допускать. Надо во что бы то ни стало убрать Сережу. Приступает к этому мужественно, решительно. На все готов, только уйди.

21. Дядя. Большая решимость! Пожалуйста, не сомневайся, не ободряй. Совсем это не от слабости, а от справедливости. Ты этого не понимаешь. Апломб. Самомнение.

22. Дядя: какое-то предупреждение хозяина! Имея в виду, что я не допущу обижать у себя дома Фому.

23. Очень решительно – приказывает Сергею [«Уйди, мой друг...»]. Даже не волнуется приходом Фомы. Все так ему ясно. Покой перед генеральным сражением.

II акт. Сцена Фомы и дяди. «Ваше превосходительство»⁹⁹.

24. Дядя остался один. Стало страшнее – на минутку. Но... вспомнилась обиженная, изгнанная, голодная Настя, и сразу это придало силы. Старается не думать об том, что будет. Рассеивает себя нарочно, отвлекает. Потом сразу, точно выросла перед ним неприступная крепость, которую надо брать во что бы то ни стадо ради Насти. Столбенеет от непосильности задачи, коченеет, потеет. Потом опять ободряет себя, науськивает против Фомы, обвиняет его в несправедливости. Вспоминает весь хаос скандала. Отсюда является какое-то ухарство. Ощущение свободы, революции, анархии. Была не была! Коли так, пропадай все, чем хуже, тем лучше. И все эти чувства – от отчаянья. Потом печаль – расставаться, отказывать навсегда близкому человеку. Чувство и стыд перед несправедливостью. Подумать о расставании с близким человеком, которому очень о-язан. Стыд, боль от производимой ему несправедливости, от наносимой обиды. Опять застываешь от стыда и безвыходности, и в противовес начинаешь снова обвинять его за угнетение бедной голодной изгнанницы Насти. Это возбуждает рыцарство бывшего гусара. Сознание долга поддерживается.

25. Фома удивлен: почему дядя выскочил [из комнаты во время скандала], не раскаявшись в своем поступке, ведь он кричал, мать лежала в обмороке. Что, это революция? Ждет, что он придет по обыкновению – извиняться. Но... приходит какой-то посланный и против всяких обычаев зовет его – к дяде. Конечно, Фома сразу отказался. Это так естественно. За ним право не ходить. Он старший, он обижен, его назвали пьяным. Однако когда Видоплясов ушел, Фома начинает разбираться во всем. А что если и второй раз его потребуют к дяде? Ведь дядя упрям! Тут что-то екнуло в сердце. Начинает вспоминать, не перепустил ли он чего. Вспоминает племянника. Как никак, а он назвал его пьяным! А завтра свадьба с Татьяной Ивановной. Скверно. Начал трусить, готовиться ко всяким неожиданным и к разным ходам. Прислушивается. Двое идут или один Видоплясов? Один Вилоплясов. Странно! Внимание обостряется. Велит тащить за ворот... Фома поражен, не верит ушам, несколько раз переспрашивает... Испугался упрямства дяди, а может быть, подумал и о племяннике: с его приездом такая перемена. Приходится идти, но терять достоинство – не хочет. Ведь это второе оскорбление сегодня.

Первые слова Фомы к дяде – величественные, с большим достоинством (по Достоевскому: возопил Фома, входя в комнату).

25. Дядя. При входе Фомы, по Достоевскому «храбро ответил дядя». Бодрится. Главное, старается быть спокойным, чтобы выполнить дело «с достоинством, но без крика».

⁹⁹ КС, № 18932. Судя по дневнику репетиций, запись относится к 9 февраля 1916 г.

25-bis. Фома. Пауза. Фома понял, что дядя не струсил и сразу не сдался. Пауза от не решительности. Фома струсил. Не знает, что предпринять. Дядя, все еще бодрясь, говорит требовательно: садись же, Фома. Новая пауза.

Фома. Дело серьезное. Только бы не распустить себя. Выжидательность, насторожился. Не давать пока авансов ни в ту, ни в другую сторону. Пауза. Фома торжественно сел.

Дядя. Дядя, по Достоевскому, «быстрыми нервными шагами ходит по комнате, очевидно затрудняясь, с чего начать речь». Затишье перед боем. Дядя ходил – и думал, «как бы не ляпнуть сдуру того, чему сам потом будет не рад» (выражаясь словами же дяди).

26. Хочет сразу установить правильные отношения: справедливые и не обидные. В этом первая его ошибка. Слово «братски» особенно понравилось, хорошо определяет то, как бы дядя хотел расстаться.

26-bis. Дядя. Надо сказать главное: мы не сходимся в главном. Это самое страшное. Сразу не скажешь. Как бы не ляпнуть сдуру. Хочется подготовить, упротить, убедить Фому, что к этому надо отнестись мужественно – разумно.

27. Дядя. Сказалась самая страшная фраза «о том, что не сходимся в главном» – сказалась нелепо, тяжело, проскрипела, как намазаное колесо. Это смутило и разлило дядю.

Что долго толковать, разлился он на себя. Стараться не очень сразу сдавать крепкий тон дяди, и для этого закрепляться на очень деловом, несколько даже утрированно-деловом тоне. [«Вот 15000 рублей серебром; это все, брат, что есть за душой, последние крохи наскреб. Смело бери! Я должен, я обязан тебя обеспечить.»] Но... какая-то неловкая пауза, не выразил радости, не протянул руки.

27-bis. Дядя. Ой! как бы не вышло грубо, что я даю деньги. Я невоспитанный и не умею ловко выйти из трудного положения. Дядя старается все это объяснить, что тут никакой неловкости нет. Что ведь, в сущности, он, дядя, обязан Фоме, что это деньги не его, а Фомы, и вовсе не в долг он должен дать, а они ему принадлежат по праву. Что дядя именно так и чувствует, что сейчас – не он делает милость Фоме, а, напротив, Фома – ему тем, что берет деньги.

Так как деликатность дяди заставляет его все время проверять свои слова и поступки и делает его очень строгим к себе самому, то он незаметно возмечивает Фому (то есть играет ему в руку) и умалывает себя (то есть еще ослабляет свой натиск и определенность решения). Дядя очень убеждает Фому в своих к нему обязанностях и благодарности. Все это отлично учитывает Фома.

28. Дядя. Я все готов сделать. И дом куплю и все... но в этом вот теперь создавшемся недоразумении об Насти – мы расходимся. Эти слова дядя старается сказать как можно крепче (но благородно, без обиды).

29. Дядя. «Завтра или послезавтра...». Вдруг показалось резко, скоро уж очень так выгонять. Он ведь все время контролирует себя – поэтому сейчас же усиленно уверил Фому, что время для него не играет никакой роли. «Разъедемся» – говорит помягче.

29-bis. Дядя. Из чувства деликатности, чтоб смягчить, утешить, начинать уверять, что хоть тебе и тяжело, но все это не так уж тяжело, как кажется. Уж очень близко, уж очень домик хорош и т.д. Так уговаривают любимого ребенка, задаривая подарком, перед тем как ему надо выдернуть зуб.

30. Дядя. Показалось неловко (все себя контролирует). Как же это, – дал 15 тысяч (ведь, в сущности, очень мало), а из них еще тратиться на дом. Очень поспешно исправляет неловкость. Нет: [дом] куплю, конечно, отдельно.

30-bis. Дядя. Пауза. Дядя ждет, чтоб Фома обрадовался или по-братски согласился, а Фома (по Достоевскому): «Долго царствовало глубокое молчание. Фома сидел в креслах, как будто ошеломленный (притворяется!) и неподвижно смотрел на дядю (гипнотизировал, умышленно смущал спокойствием и загадочностью), которому, видимо, становилось неловко от этого молчания и взгляда». На этом обе паузы.

31. Фома. Смотрит в упор на дядю, который подает деньги, видит эти деньги и спрашивает: «Где эти деньги?» Разыгрывает сумасшедшего, – даже страшно, не заболел ли он.

У Фомы самые неожиданные, до грубости наглые приспособления, чтоб окончательно сбить с толку.

32. Дядя: ничего не понимает, даже испугался всей странности Фомы и его неподвижного взора.

33. Фома. Передает Гавриле деньги страшно скромно, без всякой аффектации, как ненужную вещь. Пауза. По Достоевскому, «поступок произвел на дядю настоящий столбняк. Он стоял перед ним неподвижно, бессмысленно, с разинутым ртом». Фома увидал и почувствовал эффект. Передачу денег он придумал раньше, а теперь – идет экспромт. Очень уж жаль не использовать, не продлить эффект. Пускает в ход (так как обнаглед от вида дяди) высшую наглость, высшее бесчинство – визг. Нужды нет, что он выйдет плохо, по-театральному. В такую минуту чем смелее, тем действительнее.

34. Фома почувствовал силу и ну ломаться без удержу, на разные тона – теперь театрально изумленно – с ожесточением, чтоб доконать, добить дядю (деньги бросает осторожно, чтоб не порвать).

[«Вот, вот они, ваши миллионы! Смотрите: вот, вот, вот и вот! Вот как поступает Фома Опискин!»] Чтоб облегчить эту фразу на пафосе – подложить более правдивую подкладку. Обращаться к Гавриле, брать его в свидетели: смотри, мол, что делается – подкупают меня?!

35. В конце концов сел и, по Достоевскому, «пыхтел от невыразимого волнения». Пауза. Столбняк у дяди, потом сразу, точно опомнившись, как кричат «караул» [«Ты вышвенный человек, Фома. Ты благороднейший из людей!»].

36. Дядя. По Достоевскому – дядя «вскричал». Это очень трудно. Может быть, вскричать от рыцарства, от донкихотства, точно от прославления, от возвещения, оглашения, всенародного признания?! Может быть, в этом вскрике – горечь, которую можно получить от фразы дальше: «Не тебе я удивляюсь, а тому, как мог я быть так груб» [чтоб предложить ему деньги]. Тогда это будет уже всенародное покаяние. Во всяком случае, дядя делает великое открытие, его озаряет новая истина. Он прозревает, впервые познает, с каким человеком он жил все эти годы.

NB. Внушить исполнителю роли Гаврилы, что он присутствует при той сцене, когда барин хочет встать на колена. Это надо оправдать.

36-bis. Фома: нарочно, в контраст, в диссонанс к крику: очень спокойно, просто и уверенно. Пауза. Опять столбняк после крика.

36-tres¹⁰⁰. Дядя. Хотелось бы мне (исполнителю роли) найти романтический пафос (но не пустозвонную театральность). Москвин советует принять его способ из Федора последнего акта. Он должен там вскрикнуть: «Шурин, я грешен перед тобой, прости меня». Эту фразу, чтоб не уйти в театральность, он просто и ясно, без всякой драматической окраски – громко говорит, докладывает. И это производит впечатление. Так и мне громко сказать эту фразу, точно произнести ее ясно на всенародном покаянии – объявить во всеулышанье: «Прости меня, я подлец» и т.д. Если не удастся это и я попаду на театральный пафос, тогда идти обратно от столбняка и осторожного подхода к святому.

37. Дядя. По Достоевскому: «продолжал дядя в восторге». Опять хотелось бы донкихотства. На всенародном самообличении (попробовать по способу Москвина) или, напротив: очень *трезво*, то есть точно объясняет Фоме свою тупость. Это невероятно.

37-bis. Дядя. Очень трезво, решительность, без раздумья, сразу: я нашел средство искупления – вот только этим способом, по-солдатски – на коленях. Именно я – барин, полковник – и на коленях (коротко, обрывисто, а не тягуче, как в грошовой театральной штампе полагается). Мне надо бояться сентиментально-женственно-лирических чувств. Надо искать при пафосе мужественные тона. Чем нежнее чувство, тем на сцене оно должно выражаться мужественнее (и у женщин тем более).

100 Три (латин.).

Фома – еще загадочнее и спокойнее [«Не надо мне ваших колен!»].

38. Дядя. Боже мой! Даже от колен отказывается. Паника. Ищет средство. Паузочка. Потом бросается убеждать, объяснять, что он не виноват, что он был вне себя. Боится близко подойти. Стоит по-военному во фронт. Становится параднее, тактичнее, вежливее, благороднее, по-рыцарски кается.

Фома почувствовал силу, сам себе нравится в своей неотразимости. Корчит барина, благородного.

39. Дядя: от паники – скандалит. Как последнее средство – удержать. «Не пущу, хоть убей, расшибу все, лягу, загорожу все двери, а не пущу». Все это как нельзя более на руку – Фоме.

40. Скоро простить – невыгодно, поэтому надо усугубить вину. Тогда и выкуп будет больше. Кроме того, приятно и помучить жертву. Посладострастничать. Как кот с мышью.

Фома играет на том, что просьба дяди – простить его – совершенно невероятна. «Значит, он ничего не понимает. Да это ребенок?!» Тоска его берет, это от того, что Фома так одинок и не понят, что все надо объяснять с азов. И вот начинается ряд объяснений, на спокойствии и выдержке, того деликатного и благородного, чего не понимает Егор Ильич. Все это делает терпеливо и методически.

41. Особенно подчеркивается, какие непреодолимые препятствия создались для того, чтоб он оставался. «Что вы наделали, на что вы решились!» Я в дурацком положении! Я-то живу как друг, а вы считаете съеденные куски хлеба.

42. Значит, в вашем поведении была намеренная большая жестокость. Нельзя же так мучить, истязать людей. Ведь это пытка. Это ужасная пытка, – уж лучше сразу.

43. Попадает на литературную тему и не может удержаться от словоизвержения. Много говорит для себя – сам себя слушает и любит себя собой.

44. Маленькая невольная интермедия.

45. Невольно выскочила интонация – штамп из мелодрамы [«О, как разбили вы мое сердце!»].

45-bis. Нет, решено, ухожу, отстраняюсь от вас, чтоб не быть еще раз заплеванным.

46. Зачем друг другу отравлять жизнь. Зачем же я буду жертвой. Фома закончил решительно – бесповоротно.

Дядя: по мере развития этой сцены – верит и постигает впервые все те истины, которые говорит Фома. Вся задача исполнителя дяди в том, чтобы искренно поверить в свою недогадливость, грубость, неблагодарность, бестактность, жестокость и злодейство.

47. Спор, оспаривание: да, нет, да, нет, все crescendo.

Все надежды ушли. Все нити с Фомой прерваны. Я остался, как Каин, с клеймом, и нет искупления. Как можно скорее ищет средства – выхода. Беспомощность. Чуть не мечется от безвыходности. Может быть, в метании отошел в сторону или, быть может, сел, чтоб собраться с мыслями. Фома потряс и уничтожил дядю. По Достоевскому, [дядя] «простонал совершенно уничтоженный».

Фома еще больше оспаривает, настаивает на своем. Решает безапелляционно [уйти].

48. [«Прощайте, полковник!..»] Вдохновение от величия.

49. Дядя: чем может остановить после всего бурного предыдущего переживания? Лаской, слезами – оглаживанием нежно удерживает его, точно боясь дотрагиваться, чтоб собой не осквернить праведника. Осторожно прильнул к нему, как испуганное, провинившееся дитя.

49-bis. Фома: как будто переламывает что-то в душе и действительно – прощает. Простил. Малая паузочка. Сидят близко, дядя прильнул. Точно ребенок, пристал к матери и говорит: ты умная, ты все можешь, – придумай, как сделать, чтоб все осталось по-прежнему.

50. Фома. Как будто и хочет по-дружески придумать выход. А тем временем ставить новые препятствия. «Вот как вы все запутали. Ведь нет же выхода». Он просто, даже дружелюбно настроен и рассуждает, соображает теперь, ищет сам для себя исхода, а не

упрекает, как раньше.

Дядя. Затвердил, как ребенок, все одно и то же и ничего знать не хочет.

51. Фома. Торговля. Прежде я не подходил к вам, а теперь вы – ко мне, так как я стал выше вас. Частые паузы, чтоб оценить создавшееся положение. Фома точно жалеет дядю за его падение. Даже почти доходит до слез. Вдвоем *жалуют* дядю.

52. Дядя плачет, молит простить, но теперь прицепился и не отстанет. Все твердит одно: «Что хочешь делай, придумывай, говори, только оставайся».

52-bis. Теперь *вдвоем жалеют Фому*. Слезы – дружеские (у Достоевского – «переменяя тон на блаженный»). Значит – блаженный на слезах). Слезами Фома достигнет всего у Егора Ильича, он знает его сентиментальность.

53. Дядя. Оба оплакивают Фому.

54. Теперь уже, через слезы, совсем друзья. Еще больше, чем раньше. Товарищеское откровенничание на слезах. Ломают головы, плачут – над безвыходностью положения. Очень хочу примирения, но нет средства.

Фома по-дружески и откровенно объясняет положение глупому другу, а не упрекает, как раньше. Пауза. Думает.

55. Придумал, понял. Нет, полное отчаяние. Все лопнуло. Нет выхода.

56. Фома оплакивает гордость дяди, даже не пытается убеждать [«А на какой подвиг способны вы, когда не можете даже сказать мне вы, как своему ровне, а говорите ты, как слуге...»].

Дядя: только искренно верить всем трудностям положения, измышляемым Фомой.

57. Дядя. По Достоевскому – «возопил дядя». Ужасное недоразумение. Потребность закричать, перекричать сомнения для того, чтоб вбить, вдавить в сознание Фомы, что он, напротив, чтоб усилить почтение и близость, говорил «ты», а не ради оскорбления и высокомерия. Может быть, с той же целью ласкается, целует плечо. Если явятся слезы от такого обидного подозрения в коварстве и жестокости дяди, – тем лучше. Отчаяние дяди. Как бы в прошлом вырвать все эти невольные содеянные оскорбления – «если б я только знал».

58. Фома. В том же тоне печальника сам себя растрожил, сам для себя плачет. Сам себя разобидел. Как будто не для дяди сказано [«Вы, вы, который не хотели исполнить самую простейшую из просьб, когда я вас просил сказать мне, как генералу, «ваше превосходительство»...»].

59. Опять!? Не могу же изменить отечеству, присяге! О чем меня просят! Я ничего не понимаю!

60. Фома ворчит.

«ЧАЙКА» А.П.Чехова

Сведения о работе Станиславского над «Чайкой» в сезоне 1917/18 г. крайне скудны. Протоколов репетиций этой новой постановки чеховской пьесы не сохранилось. По пометкам К.С. на так называемых недельных репертуарных листах театра можно установить, что еще в первой половине 1916 г. он проводил несколько собраний и бесед по пьесе Чехова. Тогда на роли были намечены в основном актеры старшего поколения. В частности, Машу должна была, по замыслу К.С., репетировать М.П.Лилина, Шамраева – В.Ф.Грибунин, П.А.Бакшеев и П.А.Павлов, Тригорина – В.И.Качалов и Н.О.Массалитинов, Сорина – В.В.Лужский, Медведенко – В.В.Готовцев, И.М.Москвин и А.Д.Попов, Дорна – К.С., В.И.Качалов, А.А.Стахович. Роль Нины Заречной предполагалось поручить О.В.Баклановой или М.А.Дурасовой, или М.А.Краснопольской, Треплева – М.А.Чехову и А.А.Рустейкису. Аркадина твердо оставалась за О.Л.Книппер. Переписываясь летом 1916 г. с Немировичем-Данченко о делах театра и репертуаре на предстоящий сезон, К.С. предлагал немедленно «залаживать» «Чайку». В то время сам К.С. был поглощен «Селом Степанчиковым» и ролью Ростанева. Но уже в сентябре или даже в конце августа

1917 г., когда репетиции перешли к Немировичу-Данченко, К.С. приступил к планомерной работе над «Чайкой».

В нашем распоряжении имеются записи всего четырех репетиций, сделанных помощником режиссера П.Ф.Шаровым (КС, № 4328), хотя К.С. – с перерывами – работал над пьесой Чехова почти пять месяцев (с сентября 1917 по июнь 1918 г.). Записи начинаются не с первой репетиции, сделаны бегло, чувствуется, что Шарову не удалось все записать: он не всегда заканчивает фразы, пропускает слова и т.п. (явно недостающие по смыслу слова в таких случаях при необходимости вставляются в квадратных скобках). Тем не менее записи эти важны и интересны. Они, в известной мере, раскрывают перед нами новое видение К.С. героев Чехова и самой пьесы, принесшей в 1898 г. неумирающую славу (и эмблему) Художественному театру.

Намечаемый первоначально состав исполнителей вскоре существенно меняется. Главной притягательной силой для К.С. становятся А.К.Тарасова (Нина Заречная) и М.А.Чехов (Треплев), хотя одновременно с ними фигурируют О.В.Бакланова и П.Г.Юдин.

К.С., хорошо знавший Тарасову по Школе драматического искусства («Школа трех Николаев» – Н.Г.Александрова, Н.О.Массалитинова и Н.А.Подгорного, преобразованная во Вторую студию) и по ее участию в постановке «Зеленого кольца» З.Гиппиус, не мог не оценить прекрасных данных начинающей актрисы.

К М.Чехову К.С. тянулся давно, знал цену его дарованию и всячески стремился приблизить его к себе, к своей системе, обратит в свою веру. Еще в октябре 1913 г. К.С. ввел М.Чехова на роль Епиходова в «Вишневом саде». Сохранилась запись К.С. одного из его занятий; в вопросе подхода к роли, вхождения в роль она где-то перекликается с записями репетиций «Села Степанчикова» и «Чайки».

Так, К.С. пишет: «Почему я здесь – оправдать, то есть создать обстоятельства [роли]. Действовать от своего имени в созданных условиях. Пока это только идея – почему я здесь. Но идея перестает быть идеей и становится фактом после того, как она превращается в действие. Поэтому надо действовать. Это значит задать себе вопрос: что бы я стал делать в таких обстоятельствах. Пока лично я. Но в этих условиях, обстоятельствах. После того как я узнал Епиходова и атмосферу дома, уже трудно быть только Чеховым; невольно становишься Чеховым – Епиходовым. [...]

Может ли Чехов, думая о «Вишневом саде», быть только Чеховым? Нет, так как с «Вишневым садом» связаны как раз те его – Чехова – чувства, которые заготовлены для Епиходова. Другие чувства Михаила Чехова не имеют ничего общего с «Вишневым садом» и потому они молчат. [...] [Разговор] происходит о поступлении Чехова – Епиходова

в МХТ. Больше был Чехов, который уверяет, что он может быть актером Художественного театра.

– А не можете ли вы, Чехов, быть еще нахальнее, самоувереннее и распущенное («без воротника»), то есть дать волю в своей душе элементам, которые заготовлены в вас для Епиходова? [...]

Повторяется та же сцена найма.

К.С. А. Это ходит Чехов или Епиходов?

Чехов. Нет, больше Епиходов. Вот я хочу проверить – правильно или нет? Я хожу, и мне приятно, что вы меня ждете. Мне кажется, что я большой человек, а вы – нуль. Это правильно?

К.С. А. Конечно. Явилось бессознательное, неповторимое, необъяснимое аффективное воспоминание и надо им пользоваться. [...]

В конце концов это приведет к следующему: вот я Чехов – Епиходов. Сначала Чехов, потом Епиходов, так как условия театра отвлекают меня от переживания. Но взял эту книгу, например, Бокля. Раз, два, и опять я Епиходов – Чехов. Но актеры на сцене дают скверные ремесленные реплики, и через пять минут вы опять Чехов – Епиходов.

Рассердились, и эту сердитость актера на актера растолковали по-епиходовски: то есть так: «какие они презренные люди», – и вернулся Епиходов – Чехов»¹⁰¹.

К.С. предполагал также поручить Чехову роль Фомы Опискина в «Селе Степанчикове» и даже начал с ним репетировать. Однако роль вскоре перешла к Москвину, которому хотелось ее сыграть.

Показательно, что после Епиходова **К.С.** через несколько лет поручает **М.Чехову** в «Чайке» роль совсем иного плана. И не случайно режиссер всячески подбадривал на репетициях Чехова и говорил, что его главная задача при работе над ролью – поверить в себя, в свои творческие возможности.

Остальные роли также в основном репетировали молодые актеры: **М.А.Крыжановская** (Маша), **А.Д.Попов** (Медведенко), **К.П.Хохлов** (Тригорин). Сорина репетировал **В.И.Неронов**, **Дорна** – **А.А.Стахович**, **Полину Андреевну** – **В.Н.Павлова**. И только **Аркадину** по-прежнему должна была играть **О.Л.Книппер**. Режиссером, помогающим **К.С.** в постановке, был **В.Л.Мчеделов**.

Известно, что для оформления «Чайки» **К.С.** хотел пригласить одного из таких самобытно ярких и еще не связанных с МХТ художников, как **С.Ю.Жуковский** или **Н.П.Крымов**. Но велась ли работа с художником и с кем именно, – нам не известно.

В самом существе работы **К.С.** с актерами над ролью на репетициях «Чайки» на первый взгляд ничего принципиально отличного по сравнению с репетициями «Села Степанчикова» не было. Однако иная драматургия, особенности стиля пьес Чехова потребовали от режиссера новых подходов к творческому раскрытию произведения. Чехов – это не Островский, где все выражается словами, указывал **К.С.** Репетируя с исполнителями, он искал, что чувствует, переживает, что думает тот или иной персонаж, произнося свои реплики. **К.С.** стремился как бы расшифровать, что обозначают слова, которые говорят действующие лица, показать их внутренний, истинный смысл; установить духовное общение персонажей, которое передавало бы зрителю их скрытые мысли и чувства. Он подбирал особые ключи к каждой сцене, эпизоду или сказанной фразе, открывающие потаенные лейтмотивы пьесы и роли. Записи **П.Ф.Шарова** помогают нам войти в эту сложную режиссерскую работу.

Трудно, конечно, сравнивать детально разработанный режиссерский план **К.С.** «Чайки» в 1898 г. с записью нескольких репетиций той же пьесы в 1917 г. И все же помимо различия в приемах работы с актером можно заметить, что в предреволюционной «Чайке» **К.С.** больше углублялся в тему искусства, его места в жизни человека, и намного меньше обращался к бытовой повседневности. Искал больше нюансов, разнообразия в душевном мире, в характерах и поступках чеховских героев.

Мы видим также, как К.С. не допускал актеров «играть чеховщину». «Это ужасно, – говорил он, просмотрев репетицию первого акта. – Из спектакля делают похороны». После репетиции третьего акта К.С. замечает: «Чеховское нытье», – тогда как надо дорожить важными словами и мыслями, а не просто играть простоту.

Много раз напоминал К.С. актерам о бодрости, активности, мужественности в поведении чеховских героев.

«Чехов всегда активен, он не пессимист. Жизнь 80-х годов была такова, что создавала героев Чехова. Сам же Чехов любил жизнь, стремился к лучшей жизни, как и все его герои».

К.С. всячески подбадривал исполнителя Треплева, не соответствующего по своим внешним данным привычному представлению об этом герое. М.Чехову режиссер советовал совсем забыть о внешнем облике Треплева; главные его задачи: поверить в себя, быть мужественным и суметь довести себя до большого темперамента. Треплев обязательно должен быть мужественным, подчеркивал К.С. Его мужество проявляется в борьбе за новое, подлинное искусство.

В Нине Заречной К.С. видел, в первую очередь, не любовь, а ее стремление на сцену. Она путает в первом действии стремление к театру с чувством любви к Треплеву. Ее тянет в дом Аркадиной, потому что он олицетворяет для нее искусство. Тригорин для наивной девочки Нины – это Шекспир. В первых сценах нельзя бояться «радости, веселости, надежд, бодрости. Надо вознестись на небеса», чтобы падение, осознание всего происшедшего впоследствии оказалось трагедией.

По возможности светлую, активную и мужественную «Чайку» хотел осуществить К.С. в очень трудную для себя лично пору жизни. Спектакль осуществлен не был скорее всего сначала по причине болезни Чехова, а затем и Тарасовой.

В мае 1918 г. Тарасова получила отпуск и уехала из голодной Москвы лечить легкие в сытную Украину. Какой-то период репетиции «Чайки» проходили то ли без участия исполнительницы Нины Заречной, то ли с другой исполнительницей, – нам это не известно. Но в августе Тарасова сообщила в театр, что по состоянию здоровья к назначенному сроку, то есть к началу сезона возвратиться не сможет, и репетиции с тех пор не возобновлялись. 4 января 1919 г. она писала К.С. из Киева: «О “Чайке” думаю, да и говорить об этом не нужно, это ведь мечта моей жизни сыграть ее, и желание так велико, что осуществлю его непременно, чего бы это мне ни стоило»¹⁰².

Для К.С. в «Чайке» 1917–1918 гг. особенно была важна тема молодости и новых поисков в искусстве. Без Михаила Чехова и Аллы Тарасовой эта линия в спектакле не могла получить того высокого звучания, на которое рассчитывал режиссер.

102 Кн.: Алла Константиновна Тарасова. Документы и воспоминания. М., «Искусство». 1978, с. 268.

Записи репетиций

10 сентября 1917 г.

Разбор третьего акта.

Разбирается отношение Нины к тому новому покушению на самоубийство Треплева. Затем К.С. попутно обращается ко всем исполнителям: что после последней репетиции в роли «потеплело».

Попов – Медведенко настроен как-то пессимистически.

Тарасова укрепляется в роли и хочет репетировать.

Чехов не хочет вдаваться в детализацию роли, так как не успел еще охватить роль в целом.

Неронову еще неясно отношение Сорина к сестре.

К.С. советует [Неронову] забыть о болезни. Все это надо отнести на четвертый план. Это тормоз для главной, основной линии роли. Вводить характерность в ущерб [нрзб.] очень вредно.

К.С. говорит о том, что Треплев, хотя и нервный, но не неврастеник. Надо показать его мужественность, его силу убежденности в своих идеях. Он борец. Его характерность в том, что он мужчина, сильный в своих убеждениях.

Бакшееву предыдущая репетиция дала очень много. Ему роль стала ближе.

К.С. просит не забывать, разбираться в природе чувств. Не надо забывать молчаливых сцен, когда другие говорят, а он лишь слушает. Стахович немного смущен своей индивидуальной особенностью говорить с некоторой насмешкой. Домашние репетиции с В.Л.Мчедловым очень помогают в этом направлении.

Павлова. все еще смущена и не может найти природу «сантимента».

О.Л.Книппер ищет тривиального «актерского тона».

К.С. советует [основываться] на жизненных наблюдениях над старыми артистами, их манерой говорить.

Начали читать первый акт с выхода Треплева и Сорина.

Первая фраза Сорина не верна. Надо говорить ее как *обычную*, а не как в первый раз. Отсюда и Костя должен остановить обычную «вольнку». А то получается начало сцены. Надо продолжение сцены, а не начало. Надо и здесь выбрать важное слово для ударения. «Как-то *не того?*» Не надо делать механических ударений.

Надо со временем дойти в этой роли [Треплева] до высокого темперамента. Надо удерживать жест. Особенно мелкий жест Чехова, что является единственным его недостатком для этой роли.

Чем сдержаннее жест, тем сильнее темперамент.

«Наигрывание» простоты всегда бывает, когда не дорожат дорогами, важными словами. Это старый Художественный театр – играть простоту, это самый скверный, дурной штамп.

Без добродушия нет Сорина. Он не *тихий*, а добродушный, живой, всем интересующийся.

Замечания К.С.Станиславского.

У Чехова появилась серьезность, но пропала бодрость. Нет радости, нет веры. Начали «играть» Чехова. Это ужасно. Из спектакля сделали похороны.

Шамраеву нужно быть еще серьезнее, авторитетнее. Сцена старого театра есть его «святая святых». Надо говорить «чувствами» театрала, а не иллюстрировать слова.

В Неронове все еще мало веселья и добродушия.

В Павловой одна сентиментальность. В радостях, в обидах, во всем – сентиментальность.

Дорн – весел внутри всегда, мудр. Глаза у него радостны. Без всякого напряжения. Смотрит на нее даже с лаской, просто.

Тарасова – забыла о спектакле [Треплева], ее очень давит дом. Сегодня и это плюс.

Первый акт довели до [начала] спектакля [Треплева]. Все в верном направлении ищут, многое привилось новое и устранилось уже найденное; и это очень хорошо. В конце все соединится: все «бусь» будут собраны.

Приступили ко второму акту. Читают до монолога Нины. Потом начинают разбор прочитанного.

Одна Аркадина не унывает. Она вся в энергии. Занята собой. Внимание других ее подхлестывает еще. Маша борется с тем, что ее тянет вниз; она страдает, но берет себя в руки. Дорн живет своей жизнью. Он напевает – это самое красивое в роли.

Энергия Аркадиной аналогична с энергией и живостью Савиной. К.С. рассказывает о спектакле у себя дома у Красных ворот. Как все усталые ехали [куда-то и как Гликерия Николаевна] была бодрa и весела¹⁰³. Она фейерверк.

У Сорина улыбка радостная, а не «дежурная» актерская улыбка, которая не дает серьезности. Сорин очень любит Нину. Он рад ее радости. Есть ли у него увлечение Ниной? Вернее, что это нежность к молодости. «Я счастлива» – в этом слове [Нины] и горе, и счастье. Как скоро оно настанет, так скоро и проходит. Молодость – это порох.

Ревнует ли Аркадина Нину к Тригोरину? Аркадина замечает ее порыв. Она ревнует. Приход Нины ее расстраивает.

Сын заинтересовал ее. Она серьезно думает о нем.

Маша предупреждает Аркадину о Косте: «У него очень нехорошо на душе».

«Прочтите его стихи или из его пьесы» – это в связи с ее мукой за последние дни. Она вся в Косте, и все ее слова связаны с любовью к Косте. А потом она опять «надевает тогу».

«Ведь это так неинтересно» – это измена Косте. Как это сделать? Ей, юной, благородной? Делает она это очень деликатно, мягко: «Позвольте не читать?» – звучит в ее [Нины] отказе.

У Маши здесь – бравада. Она хочет показать, что он [Треплев] гений, поэт.

Почему она просит «робко»? К.С. думает, что это, скорее, задумчивость, а может быть, это происходит от их натянутых отношений. Немного ревности.

Шамраев приходит «отдохнуть» с актерами, на которых он сейчас начнет орать. Скандал такой, какой может быть только в жару.

Аркадина здесь проявляет весь свой актерский дурной характер. Нина под впечатлением скандала, общего возбуждения – сама очень возбуждена и искренно возмущена Шамраевым. Раскричавшийся Сорин в конце сцены уже испугался, как «старая баба».

Нина вбегает в полном отчаянии от того, что происходит в доме. Ревность Шамраевой.

Нина одна. Она совершенно поражена. Ее большая наивность. Надо открыть свои

¹⁰³ Благотворительный спектакль в доме Алексеевых у Красных ворот с участием актеров Малого театра состоялся 27 марта 1892 г. Была показана комедия Немировича-Данченко «Счастливец», где К.С. играл главную роль художника Богучарова, а Г.Н.Федотова его жену. Однако скорее всего рассказанный эпизод относится к тому же спектаклю, но показанному несколько ранее, 22 марта, в Рязани. Именно на нем более подробно останавливается К.С. в своих «Художественных записях», упоминая, что «все были усталые и не в духе» (см.: *Станиславский К.С.*, т. 5, кн., 1, с. 306–308).

М.Г.Савина (1854–1915) – актриса Александринского театра, много десятилетий занимавшая центральное положение в его труппе (она несколько раз сыграла Аркадину в постановке 1902 г.).

представления о жизни. Приходит Треплев [с убитой чайкой].

Читают 3-й акт.

Замечания.

Нытье чеховское.

Скупость Аркадиной. Она хватается за то, что подешевле, и постепенно отказывает во всем. Психология скупости Аркадиной. Один рубль на троих. Сорин [в разговоре с ней о деньгах] очень искренен, без упреков Аркадиной. Она с радостью уходит в воспоминания о молодости. В споре с сыном – актерствует, а потом сразу делается кухаркой. Мгновенье – и она превращается в добрейшую женщину. Все очень искренно, с актерским темпераментом, все раздувает, а потому все чувства преувеличены. Тригорин? Немного трус. У Нины и Тригорина недоговоренность и надежда на то, что что-нибудь задержит отъезд. Во всей сцене – большая активность.

В сцене Аркадиной с Тригориным разыгрывается какая-то сцена из трагедии, и с таким нахальством, лестью, что Тригорин прямо в угаре и не может бороться.

12 сентября 1917 г.

В.Л.Мчедлов делает доклад о прошлой репетиции, отдельных занятиях (III акт).

К.С. разбирает 3-й акт, сцену Треплева с матерью, проводит аналогию между Гамлетом и Треплевым. У того и у другого есть период жизни, когда у них в жизни ничего нет, кроме матери. Чем она ему в эту минуту дороже, тем он будет больше желать ее исправить. Тем он будет больше сдерживаться. Он решился на самоубийство не потому, что он не хочет жить, а потому, что он страстно хочет жить, он за все хватается, чтоб укрепиться в жизни, но все рушится. Для него, эстета, ничего нет в жизни, что могло бы его удержать. Его сквозное действие – жить, жить красиво – стремиться в Москву, в Москву¹⁰⁴.

Чехов – активен всегда. Он не пессимист – жизнь 80-х годов была такова, что создавала героев Чехова. Сам же он любит жизнь, стремится к лучшей жизни, как и все его герои.

Вопрос к Тригорину – Хохлову. Чтоб утвердить правильную задачу, надо вспомнить правильное самочувствие. Чем лучше, легче прошла репетиция, тем глубже ее надо обдумать и утвердить задачи «важным словом». Вопрос к Аркадиной – Книппер. Сцена с Треплевым и Тригориним. Вся ее психология очень сложна.

Тарасовой.

Есть ли что-нибудь, что тормозит роль.

Хочет ли репетировать первый акт?

Что в нем пугает исполнителей?

Это очень страшно для работы. Надо найти серьезное отношение к обстоятельствам, к матери, искусству.

Не надо закреплять роль «штучками». Это естественная привычка исполнителя, от которой надо скорее отделаться.

Надо волноваться столкновением страстей. Забыть о внешнем образе, если же это необходимо знать, то пока о нем надо сказать, что он мужественней, чем это показывается теперь.

Главная же задача для исполнителя (Чехова) роли – должна быть вера в себя.

У Сорина (Неронова) как-то не произошло ничего нового.

У Шамраева (Бакшеева) есть сомнения. Мучительный период бакшеевского дарования – засасывают штампы. Надо вернуться в первобытное состояние (перед «Каликами перехожими»¹⁰⁵), когда штампов еще не было. У Дорна работа идет интенсивно в смысле

104 «В Москву!» – лейтмотив чеховских героинь из «Трех сестер».

105 В постановке Первой студии «Калики перехожие» В.М.Волькенштейна (1914) П.А.Бакшеев играл боярина Яволода.

нахождения внутренней сущности роли. А.А.Стахович постепенно отделяется от индивидуальных особенностей своих, которые мешают работе.

Крыжановской. Надо найти «позу» не в буквальном смысле. Крыжановская возражает, находя, что она всегда искренна, даже нюханье табаку ей очень нравится.

Перешли после небольших разговоров о третьем акте ко второму акту.

II акт.

В Дорне есть что-то от Астрова. Он живет как-то весь в себе. Все видит, все понимает. Чем живет Дорн во втором акте. Чтоб было сценическое действие, надо найти активность. Жить «жарой» второго акта нельзя. Это не активность, а лишь настроение.

У Сорина в II акте – активность, «жажда жизни», поэтому он так и рад Нине.

У Бакшеева: или он пришел делать неприятности просто от дурного характера, или [заедает] тяжелая «жизнь», и он приходит поговорить о «искусстве»...

Начинают читать второй акт.

После чтения акта К.С. задает всем вопрос: «где кто как себя чувствовал?»

Бакшеев не овладел собой и волновался.

Чехов не чувствует правды.

Тарасова в начале акта чувствовала себя плохо, а потом стало легко и к концу совсем овладела собой.

Хохлов чувствовал себя легко.

К.С. Основная задача акта?

Хохлов. Понравиться Нине.

К.С. Удалось ли это?

[Хохлов.] Моментами. Шутка, рассказ о молодости.

Крыжановская – не чувствует роли. Говорила реплики.

К.С. Не [получаются ли у нас таким образом] две Нины?

Маша [в отличие от Нины] не покажет своего чувства, своего лиризма. Может быть, только где-то при луне она сама с собой откроет свою душу, но сейчас же сконфузится. Она очень некрасива, с огромным женским лиризмом.

Жаркий летний день. Сидят кислые обыватели. В этой погрязшей компании [неожиданно появляется] изящная актриса, «М.Г.Савина». Она радуется, как ей легко.

Вот эту картину надо полюбить, вылепить эту картину. Нет женского образа, тонкости соревнования с молодостью.

К.С. предлагает «лепить» эту сцену.

Скука или не скука? Скука. Вечный чеховский мотив. Люди хотят уйти от этой скуки жизни. Чтоб стремиться к жизни, надо, чтоб была «скука», которая бы толкала от этой нудной, неинтересной жизни.

Для выражений лиризма надо давать [?] и пользоваться всем диапазоном голоса. Общий недостаток театра – выражать лиризм только несколькими понижениями и повышениями голоса. Скучно.

К.С. предлагает просто сыграть этюд, хочет пойти на сцену. Мы утратили жизнь. Надо все это найти. Пока это напор, актерский темперамент, а художественного рисунка нет.

Нина – девочка, у которой от встречи с Тригориным восторг доходит до комизма.

Для наивности надо, чтоб склад души был наивен. Тригорин для нее Шекспир. Надо, чтоб Нина так же относилась к Тригорину, как А.К.Тарасова относится к Шекспиру.

Мы должны [вместе с Ниной] улыбаться при встрече с Тригоринным.

Все так наивно, восторженно.

Надо, чтоб нам было ясно, что она принимает фолгу за золото, и чтоб нам хотелось крикнуть ей: ты ошибаешься. Ты сама ценнее их всех, знаменитых!

Ее приход в этот дом знаменитых – это Тильтиль и Митиль пришли в «царство неродившихся [душ]»¹⁰⁶.

Треплев: сейчас надо идти стреляться или нет.

Надо создать картину: счастливая девушка, и входит самоубийца. Зачем пришел сюда, зачем убил чайку. Человек без всяких руководящих нитей. Душа опустела. Нина инстинктивно чувствует в этой театральной фигуре что-то трагическое, и когда будут созданы вот такие отдельные художественные куски по линии жизни, и получится трагедия.

Не надо искать результата всей сцены.

Надо искать ряд жизненных этапов, а пока будет [только] результат, пока не интересно. У Чехова слова последнее дело – это не Островский. Надо поискать чувства подлинные.

Жара. На этюдах можно найти истинную природу чувств во время жары. Сначала найти какие-то внешние приспособления.

К.С. сам играет этюд без слов: «Жара». Мы сейчас слишком знаем результаты.

Все идут на сцену и играют этюды, импровизации на «жару».

К.С. советует искать правду не по актерским приемам: если надо изобразить скуку, так всю сцену актер сидит, «повеса нос»; если сцена бодрая, то актер непременно должен «прыгать» и быть весь в движении. На самом деле может быть как раз наоборот.

От этюдов переходят постепенно к репетиции второго акта. Дойдя до выхода Шамраева, репетиция прерывается, и К.С. предлагает заняться только с Тарасовой, Чеховым и Хохловым.

Конец всей репетиции уходит на разбор первой фразы Нины после ухода Тригорина, когда Нина остается одна: «Как это странно, известный писатель...» и т.д.

14 сентября 1917 г.

Отдельные занятия с Тарасовой, Чеховым и Тригориним [Хохловым].

II акт.

Сначала вспоминают первый акт.

Что может лучше всего объяснить отношения Нины к Треплеву и Тригорину.

Надо для этого хорошенько разобраться в кусках.

Когда куски станут ясны и понятны, надо начать «лепить» кусок за куском. Это и выяснит отношения. А для того, чтоб «слепить» верно кусок, надо точно знать задачу куска.

Возьмем самый большой кусок первого акта – встреча Треплева с Ниной. Ближайшее сквозное действие Нины – поступить на сцену, иметь успех и т.д. В связи с этим сквозным действием в самом начале Нина хочет знать правду: опоздала она или не опоздала. Значит, есть момент поиска, так ищет, хочет узнать, кончилось все или нет. Надо ощутить «физическую правду» искания. Следующее: «конечно, не опоздала» – убедилась. Чтоб это укрепить, надо подобрать к этой сцене ключи: прийти, осмотреться, успокоиться – отдохнуть.

Эти ключи с течением работы можно и менять. Это внутренняя лепка куска.

(Следующий кусок.) Треплев: «Нет, нет!»

Что важнее в данную секунду для Треплева – спектакль или Нина?

Нина, потому что он ее любит. Она нарушила его равновесие душевное.

Какая природа его чувств любви? «Ключ?» «Слышите ее шаги?» – «Даже звук ее шагов приятен!» Чем больше любви, тем больше внимания. Чем больше внимания, тем меньше улыбки. Может быть, и будет улыбка, но улыбка от обостренного внимания, напряженного. Он хочет поделиться своим вниманием с дядей. Заразить его, убедить его в своем ощущении.

Ключи [Треплева]: 1) прислушаться к шагам, 2) заразить вниманием дядю, убедить.

¹⁰⁶ Речь идет о картине «Царство будущего», куда героев «Синей птицы» М.Метерлинка приводит Душа Света.

Надо найти для этого важное слово, полюбить его. От ума этого слова не найти – это заходит, а найдете это слово, [то] и полюбите его от частого повторения.

Она приходит. Природа его чувства, *ключ – принять ее* (выразить ей все свои ощущения, свою радость).

Теперь следующий этап.

Когда хочешь сказать кому-нибудь важную вещь, то не начнешь говорить ее, пока не успокоишься, не отдышишься после усталости. Значит, у Нины будет: *приготовление*, сказать важное, приготовить почву.

Чтоб нарисовать свое чувство внутренне, надо нарисовать целый ряд картинок, чтоб получить общую большую картину. От какого чувства «глазки заплаканы». Все обидно, досадно, несправедливо. Значит, картина будет окрашена чувством обиды, досады, несправедливости.

Тарасова этюдно пробует самый первый выход Нины, пользуясь указаниями К.С., его «ключами». Опыт удался удивительно.

Для Треплева здесь нужна не улыбка, а бодрость, большая энергия, активность. Порядок такой: активность, отсюда энергия, бодрость, а от бодрости может быть и улыбка.

В следующем куске выбирается важное слово – «отец»; «отец ничего не знает [об ее уходе из дома]». Причем это не ударение, а выбиение. Надо вспоминать «предлагаемые обстоятельства»: «что с ней будет, если она через полчаса не придет домой?» Обстоятельства очень важны, и краски нужны густые.

Для убеждения нужно спокойствие, а не вольтаж, напор.

Надо играть важные переломы психологии, как [это делали] Дузе, Комиссаржевская.

Для Треплева «предлагаемые обстоятельства» тоже важны; они: чтоб состоялся спектакль, в слове оно иллюстрируются: где же это важное слово.

Отсюда большая активность Треплева, его желание скорее действовать.

У Нины растерянность.

Любовная сцена их приходит случайно. В другое время Нина никогда бы, может быть, этого и не сказала [«Мое сердце полно вами»]. Она путает чувство любви и [любовь к] сцене. Благодаря их активности явилась любовная сцена. Любовь у Нины идет как-то бессознательно.

Надо определить, в какой плоскости разрешать все эти задачи у Нины: все радостно, все страшно, все молодо, значит, все экспансивно, быстро. Так же легко может заплакать, как и безгранично засмеяться.

Надо на все задачи положить общий колорит.

«Отец и мачеха не пускают меня...». Ключ: тянет сюда. В словах: «мое сердце полно вами» – она показывает, как ее тянет сюда. В нем она видит искусство, богему, но не его.

Поцелуй случаен, «глуп». Он первый. Он очарователен, нелеп. Человек глупеет в эту минуту. Они растерялись. Отсюда и ее вопрос: «Какое это дерево?» Его «лекция» о том, что вечером темнеют все предметы, – тоже от неловкости.

Испуг их от голоса Якова.

Будет ли интересно, художественно, если все верные, подлинные чувства честно перенесены на сцену? Нет. Надо [привнести] известную долю игры, то есть любовное любование ролью, игра ролью, а не игра роли есть правильное сценическое искусство. Вся наша работа психофизическая необходима для того, чтоб овладеть так ролью, чтоб можно было играть ролью, любовно забавляться.

Там, где в роли ум прошел психофизиологический процесс, можно начать любоваться ролью, играть ею.

Нина не верит в (Тригорина) Треплева как писателя. Она не понимает его.

Снова «играют всю сцену». К.С. говорит, что [Треплеву] не надо трогать Нину. Никакой близости физической. Если не будет в первой сцене [Нины и Треплева] радости, веселости, надежд, бодрости... Надо вознестись на небеса, чтобы падение [Треплева] во втором акте было трагедией. Ее волнение, страх, преклонение перед Тригориным сделают

второй акт понятным. Надо облюбовать важные слова для этого: «Тригорин», «известный писатель». «Маме (Аркадина) – страшно», а уж про Тригорина и говорить нечего.

Затем К.С. говорит несколько слов о Трепьеве и Тригорине.

17 сентября 1917 г.

Разбор III акта. Сцена Трепьева с матерью.

Почва для примирения с матерью найдена, и лишь Тригорин, театр их опять разъединяет. И в конце ссоры он, Трепьев, прямо теряет самообладание, сознание. Перелом начался с Тригорина; в словах о театре Трепьев защищает все искусство. «Декадент» – разрыв полный.

«Скряга!» Конец гнева, кульминационный пункт. После этой сцены громадная пауза.

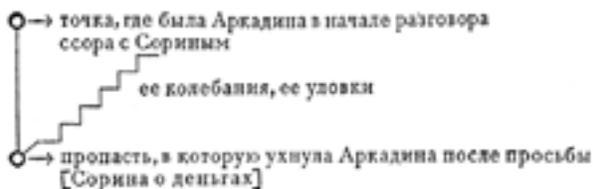
Природа чувств Аркадиной здесь вся окрашена легкомыслием (с Сориним).

Аркадина очень скупа.

Просьба Сорина [дать] денег на поездку Кости за границу приводит Аркадину в панику.

На жизненном примере надо проверить это чувство: сначала будет момент огромного внимания, «щупанья» души просящего. Самозащита. «На костюм еще пожалуй...» – это вначале, чтоб оградиться от «за границы». А потом, когда она видит, что просят не особенно настойчиво, она и в костюме отказывает. Главное слово в этой сцене – «все-таки». Когда это слово будет сыграно, дальше надо найти себя.

Не надо путать задачу и плоскость, в которой эта задача разрешается.



В сцене есть большой элемент мольбы. Чем скупее, тем мольбы больше. Она бледнеет от ужаса. Поэтому, когда Костя просит для Сорина, не зная, что только что просил Сорин для него, – получается большой юмор, а она впадает в еще больший ужас, и просьба Кости о повязке есть желание переменить разговор, и она с радостью делает это, для нее это мостик перехода к другой теме.

– «Ты не сделаешь чик-чик?» – «Нет, мама, это больше не повторится».

Здесь есть какой-то страх стать самоубийцей. Он разбирается в своем чувстве. Чтоб правильно разобрать его, надо найти важное слово, ключ. «То была *минута* безумного отчаяния, когда я не мог владеть собой. Больше этого не повторится». Самоанализируя, Костя убеждает себя больше этого не делать.

Ключ – самовнушение.

Пауза. Целует руку. Это имеет связь с самовнушением. Этот поцелуй физически связывает его с жизнью. Это соломинка, за которую он цепляется. Отсюда – нежность к матери.

Воспоминания Кости о доброте матери важны для характеристики Аркадиной. Она не помнит своих добрых поступков, а вот балерин, пьющих [у нее] кофе, она помнит. Воспоминания его дают ему какую-то основу для будущей жизни.

Отчего он вспоминает: напоминает ли ей или рисует блаженную жизнь? *Рисует*, потому что картины блаженной жизни связывают его с жизнью, отсюда важные слова: «золотые руки», «*помнишь*», «*неужели не помнишь*», «*в последние дни*, вот в эти дни я

люблю тебя так же нежно и беззаветно, как в детстве». Пауза. Фраза эта закрепляет отношения. Дальше насчет Тригорина он говорит очень осторожно, вначале все еще закрепляя отношения. Если весь предыдущий разговор был обоюдным желанием миролюбия, на почве каких-то компромиссов, фраза ее: «Я уважаю этого человека» – будет очень сдержанна, и вся сцена будет сдержанна. И чем сдержанней, тем она сильнее и нервнее, и уж если прорвется, так по-настоящему.

Нужно нарастание сцены. У обоих есть мольба не разрушать наладившихся отношений. Компромисс не найден.

«Отправляйся в свой милый театр...» – его окончательно прорвало.

«Я талантливее вас всех...» – очень скромно, но убежденно.

Если во всей этой маленькой сцене не будет три огромных психологических «этажа», и чтоб все было исчерпано, пауза будет огромная.

Этапы:

1) Надо успокоить себя физически (ходит, успокаивается).

2) Понимает, оценивает случившееся.

3) Одиночество.

Это лишь намек. Личный темперамент актера может изменить это логическое деление паузы на этапы.

Так и у Аркадиной:

1) Успокоиться.

2) Оправдывается («Ничтожество»), поняла.

3) Подглядывает, ощупывает его состояние незаметно.

4) Просит прощения; раскаяние.

«Если бы ты знала: пропали все надежды».

Опять соломинка, но не потому, что он опять ее любит, а просто физически держит за нее. Здесь опять у него отчаяние второго акта. Активность, искать выход, а иначе актер будет играть отчаяние.

Здесь: «Спаси! Караул!»

Сцена примирения. Она молит со всей лаской о прощении, а он, роясь в душе своей, едва находит что-то для того, чтоб еще обнять ее. Он ищет поддержки, чтоб его поняли. И объятие его не от любви, а от мольбы. Она чувствует его состояние и хочет ему помочь.

Следующий кусок: «Мы уже помирились?» – «Да, мама».

К.С. предлагает пойти на сцену и физически проверить правду. Книп- пер и Чехов играют этюд из сцены.

Штампы преобладали, особенно в Чехове, где он хочет показать свою ласку, любовь к матери. У того и другого много механических подчеркиваний.

Лучше всего без слов – найти физическую правду.

Причем надо жить конечными задачами (действиями), а не переходами от задачи к задаче.

Надо думать не о том, **как** делать что-либо, а о том, **что** делать. Тогда и получится законченность, чеканка физической правды.

К.С. играет этюд – искание потерянной булавки.

Во всех перипетиях игры надо ощущать свое бытие: *я есмь*.

19 сентября 1917 г.

По болезни Тарасовой репетиция принимает характер беседы. К.С. много говорит о Нине во II и III актах.

«КАИН» Дж.Байрона

О постановке «Каина» руководители Художественного театра мечтали давно. Вполне вероятно, что острый интерес к «Каину» пробудил у деятелей МХТ выход в свет мистерии Дж.Байрона в замечательном переводе И.А.Бунина. В 1907 г. пьеса эта была включена в репертуар, и у К.С.-режиссера уже вырисовывалось решение спектакля. Скорее всего, он тогда намеревался в постановке использовать свое новое декорационное открытие – черный бархат, с помощью которого можно было достигать на сцене ощущения беспредельности пространства и других до тех пор не изведанных сценических эффектов.

Но 5 августа того же года Немирович-Данченко сообщил К.С., находившемуся в Кисловодске, что «Каина» в ответ на ходатайство театра «весь синклит Синода единогласно запретил»¹⁰⁷.

К постановке байроновской мистерии Художественный театр смог приступить только после революции 1917 г.

Лето 1919 г. К.С. проводил с группой актеров МХТ в селе Савелове на Волге, недалеко от г.Кимры. Актеры, а также оркестранты театра обязались давать концерты для города и его окрестностей, за что получали продовольственные пайки, представлявшие большую ценность в то голодное время. 6 августа К.С. вместе с Москвиным, Вишневым и другими был вызван в театр на экстренное совещание. Немирович-Данченко сообщил, что значительная часть труппы во главе с Качаловым и Книппер-Чеховой, уехавшая 1 июня гастролировать на Украину, оказалась отрезанной от Москвы линией фронта и не сможет вернуться к началу сезона. На совещании решались вопросы о срочной перестройке деятельности театра на ближайшее время; К.С. было поручено безотлагательно начать готовиться к постановке «Каина». К.С. считал, что по своему внутреннему содержанию эта романтическая пьеса вполне соответствовала переживаемому времени.

Вернувшись в Савелово, К.С. начал изучение произведения уже с конкретными целями и задачами. О его работе над пьесой мы узнаем из его записей, которые здесь публикуются. Хотя эти записи, сделанные, как правило, во время репетиций, лишены последовательности, обрывочны, они дают представление, какими режиссерскими средствами пытался К.С. выявить и обострить важнейшую для него тему – тему поиска истины и справедливости, как он шел к осуществлению задач общественно-нравственного порядка. В записях встречаются заметки и по части оформления спектакля, его музыкального сопровождения, световых и звуковых эффектов.

Репетиции начались 20 августа беседой Немировича-Данченко с актерами о пьесе, затем несколько репетиций актеры проводили самостоятельно, но 26-го было решено жатем приезда К.С., а пока учить слова.

К.С. к репетициям «Каина» приступил 28 августа, когда у него на квартире состоялось собеседование с художником Н.А.Андреевым и исполнителем центральной роли Л.М.Леонидовым.

Знакомясь с записями, мы убеждаемся, что в своих размышлениях над смыслом трагедии и поисках сути каждого образа К.С. находил в мистерии прежде всего бунт Каина против косных, отживших порядков, против несправедливости. К.С. по возможности углублял и развивал тему протеста против слепого, безоговорочного подчинения порядку, установленному карающим Богом Иеговой.

В пьесе две противоборствующих фигуры, считал К.С., – Бог и Люцифер. Каин находится между ними, связывает их и разъединяет. Он как бы служит материалом для борьбы Люцифера с Богом. Но не пассивным материалом. Сам Люцифер – это порождение Каина, одержимого жадной познания. В поисках подводных течений произведения, определяющих его суть, К.С. говорил: «В ту минуту, когда явился первый человек с ум-

ственными запросами, первый человек, который спрашивает “зачем”, является Люцифер (*Iux ferus* – несущий свет). Люцифер есть порождение самого Каина. Это есть – “почему”, “зачем”»¹⁰⁸.

Зерно роли Каина – «почему?» Почему есть зло, несправедливость? Почему один должен страдать за других, за грехи, не им совершенные? Почему одни должны трудиться в поте лица, а другие не должны? И т.д. К.С. предложил Леонидову составить целый список подобных «почему?». «Радостное пожирание познания»¹⁰⁹ – так К.С. охарактеризовал второй акт мистерии, в котором Люцифер знакомит Каина с мирозданием – необъятным и бесконечным.

Для Каина главное не просто отрицание, а жажда познания, подчеркивал К.С. Это сквозное действие его роли в противоположность Авелю, для которого главное – «жизнь во что бы то ни стало», вера – без всяких рассуждений.

На репетициях сложной байроновской пьесы, естественно, возникало много споров, разногласий по поводу трактовки того или иного образа или какой-либо сцены. К.С. возражал против отвлеченно богословских или чисто ученых диспутов. Он направлял все беседы актеров к обсуждению и правильной оценке фактов самой пьесы.

Так, например, возник спор по поводу того, как изображать «бестелесного духа» Люцифера. Возражая Шахалову и Леонидову, К.С. объяснил, что в роли Люцифера, как и в других подобных ролях, надо идти только от человека, «прежде всего искать человека, а потом сверхчеловека. Это и есть нормальный ход».

Мы видим по записям, как К.С. отвлекал Гайдарова от излишнего «умствования», утверждая, что психология Авеля гораздо проще, чем надумывал себе актер. «Не надо отвлеченных мыслей, – настаивал К.С. – Надо действие. А от соответствующего действия придет и чувство». Вместе с тем К.С. не хотел, чтобы в Авеле проскальзывали черты «мещанской покорности».

Режиссер на этот раз стремился к скульптурности в движениях, к сочным, ярким мазкам, к сильным вехам в игре, к экстазу.

«По пьесе нужно, чтобы был экстаз. Вводите те обстоятельства, которые дают экстаз», – говорил К.С. Для первых людей все ново, все неожиданно, «они, как птицы, забыли, что было вчера». Каждое утро, каждый день – новость. Вот так надо жить на сцене. И он снова и снова напоминал, что большие чувства, переживания, подход к экстазу требуют от актера «и больших способностей, и большей техники, и большего образования».

Кажется, в эти годы К.С. особенно боялся серости, однотонности, сентиментальности, которые стали проникать под личиной правды в искусство Художественного театра. В этом отношении показательна его запись на репетиции пьесы Ю.Словацкого «Балладина», которая ставилась в Первой студии.

Над «Балладиной» К.С. работал одновременно с «Каином», и упомянутая запись относится к 5 ноября 1919 г. К.С. беспокоили и раздражали «однотонность, белокровие, бескрасочность» исполнения актеров Первой студии. «Чем их вытравить? Определил так: это общая болезнь Художественного театра. Первый акт – хорошие, благородные актеры, хорошо. Второй акт – хорошо, но что же дальше? Третий акт – ну, видел, знаю, что хорошо, но дальше, дальше! Четвертый акт. Ну!.. Ну же... Еще! Пятый акт – да, видел, чёрт вас возьми! Ну... А, да ну вас к чертям. Все это происходит потому, что слишком боятся штампов, лжи. Держатся далеко от границы и далеко до предела большой правды и остаются в малой правде. Надо делать иначе. Надо переходить границы правды, – познавать переиденное расстояние – по нему узнавать, где граница. А узнав, жонглировать и гулять свободно в области правды»¹¹⁰.

При работе над «Каином», как и на репетициях других спектаклей, К.С. учил исполнителей создавать схему роли, «схему физических элементов психологических задач».

108 *Станиславский К.С. Собр. соч., т. 6, с. 127.*

109 *Запись А.А.Шереметьевой. – КС, № 6045/2.*

110 *Станиславский К.С. Из записных книжек. В 2-х т. Т. 2. М., 1986, с. 231.*

Схема роли – это ее опорные пункты, ее пропорции; она призвана держать, по образному и крайне существенному замечанию К.С., «всю фигуру произведения, всю форму его». Актер должен научиться в процессе подготовки роли показывать в сжатом действии (со словами или без слов) самое существенное в данной сцене, картине, во всей пьесе. В повседневной практике актера такая точно выстроенная схема роли имеет громадное значение. Она оберегает роль и спектакль от распада, сохраняет им свежесть, живой дух и обязательную форму.

«Каин» давал возможность выхода безудержной фантазии К.С. в области декорационно-постановочного искусства. Надо сказать, что в 1916–1920 гг. у него был очередной прилив особого увлечения и поисков новых принципов декорационно-постановочного решения спектакля. Его записные книжки этого периода заполнены рисунками и заметками, озаглавленными – «изобретения». Здесь и многочисленные варианты «изобретений» для пьесы А.Блока «Роза и Крест», и для малогабаритных сценических площадок студий МХТ, и просто впрок. Как правило, это поиски легко осуществимых и легко передвижных композиций с использованием сукон, гобеленов, черного бархата, транспарантов и других доступных материалов.



Страница из дневника репетиций «Каина» с записями и рисунками К.С.Станиславского

К оформлению «Каина» был привлечен К.С. известный скульптор и график Н.А.Андреев. Сохранившиеся многочисленные эскизы и зарисовки декораций, костюмов,

гримов действующих лиц, выполненные Андреевым, а также записи и чертежные наброски К.С. в протоколах репетиций показывают, какую гигантскую и интереснейшую работу проделал театр в поисках решения спектакля, логической взаимосвязи всех его компонентов. Кажется, что работа над «Каином» привлекала К.С. прежде всего возможностью широкого использования столь любимых им постановочных эффектов. Ведь именно о них он пишет, рассказывая о спектакле «Каин» в книге «Моя жизнь в искусстве», об этом говорят и его обширные записи в протоколах репетиций.

В воображении К.С. возникали разные варианты постановки. Первоначально ему виделся зрительный зал, представляющий вместе со сценой внутренность средневекового храма, в котором разыгрывается религиозная мистерия. Вместе с Андреевым он искал простых (как казалось К.С.), наивно условных средств в изображении бесконечности мироздания, куда попадают летящие Каин и Люцифер, картин рая, ада и т.п. «Ночная процессия молящихся в черных монашеских одеяниях с многочисленными зажженными свечами создавала бы подобие миллиардов звезд, мимо которых проносятся воздушные путешественники. Ветхие большие фонари на высоких палках, проносимые церковнослужителями, слабый свет этих фонарей, проникающий через потускневшую от времени слюду, заставляют думать о гаснущих планетах, а каменные клубы дыма напоминают облака... Огромные разноцветные окна собора, которые то темнеют и кажутся зловещими, как ночная тьма, то загораются красным, желтым или голубым светом, отлично передают рассвет, луну, солнце, сумерки и ночь»¹¹¹. Все это казалось К.С. простым решением. Но в действительности превратить зрительный зал МХТ стиля модерн в средневековый храм в 20-е гг. было не только сложно, но и несбыточно.

В эти годы не было возможности даже приобрести необходимое по замыслу К.С. количество электрических лампочек нужного напряжения, а не только переделать люстры и бра зала театра в спиралеобразные церковные лампы.

Тем не менее уже через четыре дня после своей первой репетиции К.С. производил на большой сцене МХТ выгородки и пробы декораций. «Искали позы и мизансцены. Устанавливали пропорции», – записал помощник режиссера в протоколе репетиции 2 сентября.

4 сентября на большой сцене – «пробы световых эффектов». Запись К.С. в протоколе репетиций 23 сентября: «Сделать ряд кукол для процессии со свечами... Проба теней. Бросать тень на складки задника (повесить три задника с промежутками). Вырезать контуры чудовищ».

Вскоре К.С. отказался от первоначального замысла постановки. Теперь он обратился, как сам пишет, к скульптурному и частично архитектурному принципу. «Вместо режиссерских мизансцен и планировок – пластические группы, выразительные позы, мимика артистов на соответствующем общем настроению фоне»¹¹².

В первом акте гигантские колонны окружали сцену; зритель видел как бы только нижнюю часть этих колонн и ступенек лестницы, уходящей ввысь. Колонны также были сделаны из драпировочного холста того же желтовато-сероватого цвета.

«Константин Сергеевич увлечен гениальным открытием постановки. Леонидов не согласен с серым фоном, на котором люди сливаются с декорацией. Для Константина Сергеевича это необыкновенное открытие: применяются скульптуры и монохром и изгоняются краски. Конечно, все художники будут ругать, но пьеса тогда только имеет успех, когда поднимается бунт, – говорит Константин Сергеевич. Когда рисуется светлая картина и есть в ней что-то мрачное, то необходимо соотношение света и тени, при котором свет преобладает, а страх и мрачность только как песня, и наоборот, в мрачной картине смерти главное будет мрачность, ужас, тьма, а хорошее, как свет по отношению к тьме»¹¹³.

Но и эту упрощенную, как считал К.С., постановку не удалось осуществить полно-

111 *Станиславский К.С. Собр. соч., т. 1, с. 464–465.*

112 Там же, с. 465.

113 Запись А.А.Шереметьевой. – КС, № 6045/2.

стью. В частности, не было нужного количества черного бархата, который пришлось дополнять крашеным холстом, отчего найденные трюки теряли свою призрачность и получались вещественно грубыми.

Из записей К.С. в протоколах репетиций видно, в каком напряжении и в борьбе с какими разными препятствиями осуществлялись постановочные замыслы режиссера и художника в сочетании с работой актеров. Неизбежные творческие муки усугублялись трудностями переживаемого времени и, конечно, отсутствием значительной части труппы МХТ.

Почитаем некоторые протокольные записи К.С.

7 декабря 1919 г.

«Понс Ю.Е. ничего не заготовил, как было сказано, и потому репетиция наполовину пропадает. Планировки делать не придется, так как декорация первого акта не поставлена. Во избежание повторения того же – пишу рецепт на завтра и под страхом штрафа требую его точного выполнения.

1. Поставить полностью декорации первого акта.

2. Опустить колонны и ставить бархат. [...]

Очередные пробы

1) Скалы – по Андрееву (пробовать).

2) Скалы – с бархатом, по Станиславскому.

3) Скалы – остроконечные, закрученные, по Станиславскому.

4) Те же – с красными лампами.

5) Бережки на пол – красные.

6) Привидения чуть светлее бархата (пробовали).

7) Принцип возрастающих карликов (пробовали).

8) Облака (делать).

9) Угасшие планеты – нести и панорамой.

10) Змий (делать).

11) Лазурь: из «Гамлета» золотые плащи (делать).

12) Красивые девы (делать).

13) Призраки с лампочками внутри (делать).

14) Летящие фигуры Люцифера и Каина (на подмостках посредине).

15) То же сбоку, закутать плащом (делать).

16) Перспектива теней вдали (транспарантом делать).

17) Полотна сверху донизу – для полета: а) бархатные, а под ними

б) суровые, полотняные.

18) По этому белому полотну пустить облака.

Заказы

1) Лепить головы призраков (Н.А.Андреев).

2) Лепить угасшие планеты (тоже): а) фонарь, б) снаружи.

3) Облака – пластинки «хромотроп» (Н.А.Андреев).

4) Малые скалы (Ю.Е.Понс).

5) Собрать все сведения о бархате (сколько его куплено для «Розы и Креста»), сшит ли он, где он находится. Рассчитать, на сколько хватит его.

6) Призраки с лампочками (Павел Николаевич)¹¹⁴.

7) Пятиаршинные станки (Иван Иванович Титов).

8) Полотна белые и сверху бархатные (с колосников стелются на пол) (И.И.Титов).

[...]

Рабочие и техники отказались работать, поэтому никаких проб делать нельзя и пришлось ограничиться планировкой с актерами.

114 П.Н.Андреев заведовал электротехническим цехом театра.

17 декабря

Заказ. Как можно скорее на кусках стекла приготовить разные образцы облаков – густых, темных, более светлых, синих, красных дымчатых – грозовых.

Нашить стекла на бархат и светить точками и т.д. (звезды), (на отдельном куске попробовать). Фольгу нашить – на бархат и светить спереди (на том же куске). Серебряные нити спускать сверху.

1-й акт и облака (то есть 2-й акт, 1-я картина) считать утвержденными. Немедленно приступить по чистовым эскизам и по заказам [к изготовлению] самих декораций, помощев, бутафории и проч. полной постановки.

Делать пробы корсетов для Каина и Люцифера (полет).

[...] Сделайте пробу кулис из складок материи (для полета).

NB. Сукна как можно выше к падухам.

20 декабря

[...] Сделайте пробы просвечивающих лампочек для первого плана (облака); подогнать их по цвету и художественности к задним звездочкам, вшитым на черном бархате. NB. Надо, чтоб эти звезды были рассыпаны по всей *атмосфере*, то есть [чтоб] чувствовались глубина и даль (спереди крупнее, чем дальше, тем меньше и ярче и тусклее; по больше на первом плане).

Подумать, как убирать эти гирлянды лампочек во время чистой перемены, чтоб они не бились.

14 января 1920 г.

[...] А для спасения театра и всех его детей необходимо, необходимо, необходимо во что бы то ни стало, чтоб в самое ближайшее время «Каин» шел, чего бы это ни стоило!!! Поэтому объявляю репетиции «Каина» на военном положении и мобилизую всех его участников, основных исполнителей и дублеров. Всех их вызывать на все без исключения репетиции. Кто не может, того заменять новыми дублерами. [...]

21 января

Назначена репетиция для просмотра костюмов, и никого из костюмерного отдела не явиться. Отсюда новая задержка.

На будущее время. Все части, для которых назначается репетиция, обязаны быть на местах. Никакие другие дела, как бы они ни были важны, не могут являться причиной для отсутствия.

27 января

Для 3-го акта (гром) будут нужны ряды досок, которые для треска бросают сверху. Вспомнить, как это было в «Цезаре»¹¹⁵, сообразить, как можно повторить тот же эффект.

5 февраля

Станиславский опоздал на 1 ½ часа. Причина. Выселение из квартиры и хлопоты во

¹¹⁵ Разрабатывая в режиссерском экземпляре сцену грозы в первом действии «Юлия Цезаря», К.С. предлагал для создания полной иллюзии грома: «Для треска попробовать ронять металлические и деревянные доски на веревках» (КС, № 18955).

избежание его¹¹⁶.

Звонил в 4 телефона, но куда дозвониться не мог. Пришлось послать сына, который пошел в театр, но вовремя не мог прийти.

8 февраля

Понс опоздал. Сцена не готова. Сделана наполовину в контуре, когда репетиция назначена для планировок. Стол режиссера не готов. Лампы нет. Протокола нет.

Итак, 2 репетиции сорваны Ершовым, сегодня ½ репетиции сорвется задержкой сцены. Режиссер, пришедший для того, чтобы работать, отдал все свои нервы на глупость. Есть мера и режиссерскому терпению!!!

И никто даже не заглядывает в эти протоколы режиссерских вздохов.

13 февраля

Репетиция отменяется, так как Шереметьева и Гайдаров вызваны на снеговую повинность.

Была репетиция хора, но очень много людей отсутствовало – отозваны на снеговую повинность. [...]

12 марта

Необходим еще старый бархат для того, чтоб в сцене ночи удлинить бархат кверху – и вниз, в люк. Если не хватит бархата, заменить синим воздухом. На пол синий половик. [...]

Без рабочих половину предположенных эффектов не удалось установить.

[...] Приспособить – медленное и плавное спускание (сверху вниз) больших планет. Зарядить все шесть планет.

До зарезу нужны рабочие [...]. До сих пор нет рабочих, а... требуют с меня. [...]

Земля горит самым тусклым светом с самого начала акта. Далее медленно опускается и уменьшается в размере (очень медленно). [...]

По окончании звезд – земля остается в половинном размере и быстро уменьшается до самой малой точки.

Тушить медленно землю после слов Каина: «Возможно ли? Я видел ночной порой в лугах и в темных рощах светящихся мух: они сверкали ярче, чем этот мир, который их питает».

23 марта

2 часа. Сцена не готова, освещение тоже.

Леонидов не мог влезть в свой люк. Все материи спутаны. [...] Сигнальные лампы от музыкантов – к Леонидову и Люциферу не на месте и не видны им. [...]

Приладить как можно лучше занавески на колосниках от дневного света. [...]

Мотор для органа стоит в уборных – без всякого присмотра. Очевидно, для того, чтоб кто-нибудь отвинтил его и продал.

1 апреля

Огонь в 3-м акте – огненный тюль. Конец его выкрасить в дымчатый цвет.

Шары на барабан – для грома – и сетку.

Скорее, к *субботе*, непременно сделать 6 камней небольших с сильными лампами
116 Процесс выселения К.С. из квартиры в Каретном (стоивший ему огромной затраты сил и здоровья) длился около двух лет и завершился в марте 1921 г. переездом его в Леонтьевский пер., д. 6. Подробнее об этом см.: *Станиславский К.С.*, т. 9, с. 25–35.

для освещения под плащами».

Как видим, в постановке «Каина» исключительное значение приобрели световые эффекты. К.С. сам их устанавливал, соотнося с текстом и действиями персонажей. Он проводил специальные репетиции по согласованию освещения с репликами актеров, а также с музыкой и хором.

Для музыкального оформления спектакля был приглашен композитор (по преимуществу церковной музыки) и хормейстер, профессор Московской консерватории П.Г.Чесноков. Он не только писал и подбирал музыку к «Каину», но и вел занятия с хором, с исполнителями. Композитор, наряду с художником, почти с первых репетиций включился в работу с актерами. Так, 18 сентября 1919 г. читаем в протоколе репетиций, что на квартире К.С. все участвующие в пьесе разучивали с Чесноковым «молитву с музыкой».

С этой общей молитвы, с обращения к неведомому Богу Иегове начиналась пьеса. Вскрывая психологические мотивы произнесения по-разному каждому персонажем своего текста, К.С. заботился также и о музыкальности всей сцены, подчиненности ее «определенному ритму и пластическому рисунку». По настоянию К.С. был приобретен специально для «Каина» маленький орган. «Хор и музыка в этом спектакле были важным компонентом, – вспоминает дирижер оркестра Художественного театра Б.Л.Изралевский, – пения в нем было много, и хор всюду звучал мощно, полным составом»¹¹⁷.

Осуществить широко задуманную К.С. музыкальную партитуру спектакля помогло то обстоятельство, что одновременно с «Каином» велась под готовка под руководством Немировича-Данченко оперетты Ш.Лекока «Дочь Анго»¹¹⁸. Для ее постановки потребовалось существенное увеличение оркестра театра, а также создание вокальной части. Новый оркестр из 50–55 человек, а также вокально-хоровая группа помимо участия в спектакле «Дочь Анго» включились и в работу над «Каином».

Годы постановки «Каина» совпадают с возвратом серьезного увлечения К.С. музыкальным театром. Известно, что в юности и молодости К.С. усиленно занимался пением у знаменитого оперного певца Ф.П.Комиссаржевского, учился играть на фортепьяно. Спектакли руководимого К.С. так называемого Алексеевского кружка были пронизаны музыкой и пением.

С конца 1918 г. он организовал и возглавил Студию при Большом театре. Это было начало его большой реформаторской деятельности в области оперного искусства, которому он с годами отдавал все больше своего времени, сил и мастерства.

Репетиции и занятия по «Каину» перемежались у К.С. с занятиями в Оперной студии и подготовкой с певцами отрывков из «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», «Русалки» и других опер. Нередко днем он репетировал «Каина», а вечером (если не играл) проводил занятия со студийцами-певцами. В дальнейшем деятельность К.С. одновременно по этим двум руслам театрального искусства укреплялась и расширялась.

К.С. доказывал на практике, что основные положения системы имеют такое же отношение к актеру-певцу, как и к актеру драмы. Вместе с тем К.С. в эти годы приходит к выводу, что драматическое искусство не может дальше прогрессировать без изучения основных законов музыки. Одним ритмом, считал он, можно влиять на чувство, подманивать его. В драме, как и в опере, он находил минор и мажор, кантилену и мелодию в речи. А умение окрашивать звук голоса в соответствии с эмоцией – сильное средство для проявления внутреннего существа образа и воздействия на зрителя.

Непосредственное соприкосновение с музыкой открыло К.С., по его признанию, новые горизонты в области драмы. Музыка обогатила его творческие замыслы. «Я через нее понял чрезвычайно много, и планы мои расширились, – писал он Б.М.Сушкевичу 15 сентября 1923 г. – Я знаю, как надо играть трагедию. Сам, может быть, не сыграв – стар

¹¹⁷ *Изралевский Б.Л.* Музыка в спектаклях Художественного театра. М., ВТО, 1965, с. 101.

¹¹⁸ Спектакль Музыкальной студии «Дочь Анго» (преьера 16 мая 1920 г.) с успехом шел в течение нескольких лет на сцене МХАТ.

и испорчен, но других научить могу. Ритм, фонетика и звуковая графика, так точно как и правильная постановка [голоса] и хорошая дикция, – одно из самых сильных и еще не изведенных средств в нашем искусстве»¹¹⁹.

На репетициях «Каина» К.С. обращал усиленное внимание на внутренний и внешний ритм, присущий всему спектаклю, каждому эпизоду, самому существованию актера на сцене. 16 ноября 1919 г. Вишневский записал в протоколе репетиций, что К.С., занимаясь первым актом, «много говорил о ритме», причем слово «ритм» подчеркнуто два раза. А еще раньше, 13 ноября, проходил с актерами «схему пластики» в первом акте. Не раз он проводил специальные занятия по ритму и пластике со всеми участниками спектакля. В протоколе репетиций «Каина» мы встречаем в своем роде уникальную для К.С. запись: «Н.А.Андрееву сделать схемы поз для действующих лиц (идя от исполнителей)». Это, пожалуй, единственный случай, когда К.С. обратился к художнику за помощью в поиске пластического рисунка отдельных мизансцен. Здесь, в «Каине», он искал особенных скульптурно-выразительных, музыкально-пластических движений действующих лиц. Ему нужна была необычная динамичность на сцене, монументальный реализм, продиктованные стилистическими особенностями произведения.

Премьера «Каина» состоялась 4 апреля 1920 г. Спектакль прошел всего восемь раз и был снят с репертуара самим театром. Основная масса зрителя его не приняла, успеха он не имел, а критика заклемила его как полный «провал всего замысла», как конец «для судеб целого театрального направления», исповедуемого Художественным театром. М.Б.Загорский утверждал, что натурализм убил пьесу, «заменял благородный пафос мещанской горячностью», «опиджачил героя», сделал из Каина «ярославского мужичка»¹²⁰. Правда, вполне доверяясь критике, которая в 20-е гг. вообще была весьма враждебно настроена к искусству МХАТ и не принимала, по существу, все его спектакли, мы не можем. Тем более что имеются свидетельства, письма зрителей, совсем по-иному оценивающие образ, созданный Леонидовым.



Н.А.Андреев. Наброски для мизансцен к «Каину»

Гайдаров.вспоминал, с какой необычайной заразительной силой Леонидов испол-

119 *Станиславский К.С. Собр. соч., т. 9, с. 701*

120 *Загорский М.Б. «Каин». Дневник рецензента. – «Вестник театра», 1920, № 61.*

нял отдельные куски своей роли уже в спектакле. Например, в сцене первой встречи с Люцифером.

«Чувствуя себя разумным существом – человеком, имея возможность во всем разобраться, все понять, Каин не желает “сгибаться ни пред кем”, в том числе и перед Люцифером. С какой силой он бросает последнему слова, глядя прямо ему в глаза: “Я не хочу сгибаться ни пред кем!” И как достойно, как решительно и безбоязненно отходит он от Люцифера, порывая с ним. Во всей повадке Леонида Мироновича, во всех его движениях сказывается это гордо-человеческое, на что натолкнули его замечания Станиславского». Или после убийства своего брата, Авеля: «Как страшен был Леонидов во время этой сцены! Слово стукки темперамента слетали с его уст слова. Как стремительны и определены были его движения!»¹²¹

«Я сам почувствовал себя до известной степени Каином, и все его страдания, беспокойные мысли мятущегося духа, подобно змеям клубящиеся в его голове, страстная жажда все понять и объяснить, мучительный разлад между разумом и чувством – все это стало мне близким, понятным, родным!»¹²² – писал известный нумизмат, член Совета Третьяковской галереи АА.Карзинкин Леонидову после генеральной репетиции 3 апреля.



Сам К.С., всегда преуменьшавший достоинства своих творческих созданий, пишет в книге «Моя жизнь в искусстве»: «Мы, артисты и режиссеры (моим помощником был А.Л.Вишневатский), произвели колоссальную работу, во время которой я продолжал свои искания в области дикции, музыкальности стихов, верной речи и благородной ее простоты. Нам удалось добиться довольно яркой словесной чеканки и передачи философских идей». К.С. также утверждает, что «некоторые роли, как, например, самого Каина в исполнении Л.М. Леонидова, производили огромное впечатление»¹²³.

Тем не менее неуспех был, провал спектакля был. Не пытаясь анализировать этого факта, К.С. лишь замечает, что пьесе пришлось выпустить в сыром, незавершенном виде.

121 Гайдаров В.Г. В театре и в кино. М., «Искусство», 1966, с. 45–46.

122 Леонид Миронович Леонидов. М., «Искусство», 1960, с. 293.

123 Станиславский К.С. Собр. соч., т. 1, с. 467.

Но были и другие, наверно, более веские причины. Неравномерность исполнительского состава, вызванная отсутствием в Москве части ведущих актеров, не могла не сказаться отрицательно на общем ансамбле. Достаточно вспомнить, что качаловскую роль Люцифера играл неопытный актер В.Л.Ершов. Молодые актеры труппы, среди которых пришлось распределять роли, не смогли на должном уровне выполнить сложнейшие задания режиссера – органически соединить психологическую насыщенность игры с романтической приподнятостью в произнесении стихотворного текста, с динамичной внешней стилизацией, с особым пластическим и музыкально-ритмическим построением спектакля в целом.

Главное же, широкому зрителю, пришедшему в театр после революции, сложная для восприятия философская пьеса на библейскую тему оказалась далекой и чуждой.

«Постановкой “Каина” театр выдвигал перед новым зрителем абстрактные вопросы правды-справедливости и права на жизнь. Но зрителю 1920 г. было не до абстракций!»¹²⁴ – пишет Гайдаров.

Каин, явившийся, по К.С., после убийства брата Авеля Каино-Люцифером, обрек себя на одиночество и вечные муки совести. Как замечает в своих записях К.С., после совершенного, хотя и непреднамеренного убийства, в Каине появляется нечто «новое и страшное». Каина «гонят, карают». Но «самое страшное – молчание Бога». Этими словами кончает К.С. свои записи на репетициях мистерии. Ответа на мучившие вопросы Каин так и не находил. Ответа на них не давали ни пьеса, ни спектакль. Сценичность самого произведения и возможность успешной его реализации на театральных подмостках до сих пор остается недоказанной. Сам Байрон свою мистерию адресовал читателю.

И все же, знакомясь с самим процессом работы К.С. над этим спектаклем, с его интереснейшими режиссерскими замыслами и его трактовкой произведения в целом и отдельных образов, хочется вспомнить слова А.Блока, сказанные о Художественном театре в 1919 г.: «Этот театр – первый и останется таким до тех пор, пока не перестанет служить искусству, а не себе; он мучился муками своего времени и радовался его радостями, и его достижения и его ошибки – одинаково велики»¹²⁵.

«Заметки о “Каине”» (КС, № 18892) публикуются полностью. Следует, однако, учесть, что записи эти делались по ходу репетиции, в естественной спешке, поэтому не всегда возможно разобрать слова, а то и целые фразы, подчас они просто не дописывались. Правда, первые несколько листов К.С. успел просмотреть и карандашом более четко прописал отдельные слова, а также произвел минимальную правку. Недописанные слова, если их смысл не вызывает ни малейшего сомнения, дописываются без специальных оговорок. Там, где слово или фразу расшифровать не удастся, следует обозначение: [нрзб.], если расшифровка дается предположительно, то рядом со словом ставится знак вопроса в квадратных скобках, если вставляется пропущенное слово, необходимое по смыслу, то слово или фразу ставятся в квадратные скобки.

В своих записях К.С. обильно цитирует мистерию Байрона в переводе И.А.Бунина (издание 1907 г.), при этом не всегда точно, цитаты в таких случаях не исправляются и расхождения не оговариваются. Часто К.С. дает отсылки на те или иные страницы этого издания, с которым он работал и которое хранит следы его помет (книга хранится в его фонде).

Роль Каина репетировал Л.М.Леонидов, определявший и оправдывавший само обращение театра к мистерии Байрона. Остальные роли репетировали: Авеля – В.Г.Гайдаров, Адама – Н.А.Знаменский, Евы – Ф.В.Шевченко, затем А.А.Шереметьева, Ады – Л.М.Коренева, Селлы – Р.Н.Молчанова, Голос ангела – В.Л.Ершов, которого сменил А.С.Крынкин; В.Л.Ершову же, молодому актеру, с прекрасными внешними данными и

124 Гайдаров В.Г. В театре и в кино, с. 57.

125 Блок А.А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М., ГИХЛ, 1962, с. 357–358.

красивым сильным голосом, К.С. передал роль Люцифера, которого сначала репетировал А.Э.Шахалов. Режиссером-ассистентом был А.Л.Вишневский. Помощником режиссера, ведущим протоколы репетиций, – Ю.Е.Понс.

Заметки о «Каине»¹²⁶

До 3 сентября 1919 г.¹²⁷

1) Прочел, произвело впечатление – вначале, то есть молитва, речь Каина, появление Люцифера. Дальше – все спутано.

2) Стал искать те места, которые меня волновали. Было 3–4 куска. По мере вчитывания – куски увеличивались. Потом нашел мостики.

3) Вековой волновал вопрос.

4) Постепенно картина стала вырисовываться.

5) Стал искать динамику пьесы. Сидит сомневающийся человек. Пришел другой человек, который все пережил и все знает. Взял показал ему все, что есть, и пустил на землю. Вышло, что Каин ничего не знает, что он ничто. Люцифер говорит: он должен родиться, жить животной жизнью и умереть.

Главные действующие 2 лица: Бог и Люцифер. Богоборчество. Каин – материал для богоборчества. Таким образом, Люцифер через Каина действует на Бога. Это, с одной стороны. С другой стороны, Люцифер есть создание Каина. Он выпустил из себя Люцифера и в последнем действии он является Каино-Люцифером. Каин одержим Люцифером.

Как приходит Каин к убийству, то есть к смерти, – ясно, но почему [убивает] другого, а не себя?

В 4 акт он приходит еще более убежденным в том, в чем он сомневался, и еще более ненавистником Бога. Есть *непреодолимая* судьба Каина, который больше всего ненавидит смерть, и он же – первый приносит смерть.

В пьесе вопрос остается нерешенным.

Истина дает ему разум. Это ценнее, чем Бог.

Иегова – Бог, это не абстракция, а живое реальное существо. Бог не там, а здесь – над ним [Каином], как солнце на юге. От него куда-то не уйдешь.

Что мешает Каину пойти совсем за *Люцифером*? Ада. Любовь к ней и к детям. У Каина одинаково сильно чувство и к истине, и к сердцу.

Зерно роли – на что я всегда могу ответить, во всякое время дня и ночи (Карамазов не виновен). Такое зерно Каина. *Почему?* Надо находить прелесть в неразгаданности. У зрителя это *почему* будет контролировать все его [Каина] поступки. Почему есть зло? Почему я должен страдать за грех, не мною совершенный (состоящий в жажде знания)? Почему должны страдать дети и потомство?

Прошу Леонидова заготовить этот список в пьесе, то есть в сценах Каина и Люцифера, – «почему».

Кардинальный вопрос не разгадан. Что такое Люцифер? Люцифер говорит один раз о змие. Каин говорит: ты соблазнил – мать. Люцифер отшвыривает от себя этот вопрос. В Люцифере есть змеиное начало.

Откуда зародилось зло? От Бога и от чёрта?

¹²⁶ Это название записано К.С. на обороте последней страницы его заметок.

¹²⁷ Все даты, кроме особо оговоренных, проставлены К.С.

Люцифер – большевик – разрушитель. Как для Ленина, для него не важна Россия, – а что будет дальше – ?.. все равно.

Каин – средство борьбы для Люцифера.

Ада. Сквозное действие – кто бы ты ни был, хоть и проклят, а я с тобой. От нее исходят лучи – радости. Ее сквозное действие – радовать людей. Идеальное женское начало.

Авель. Не хотелось бы мещанской покорности. Каин говорит: они не веруют и боятся. (Разница – бояться и любить в вере.) Авель должен быть очень сильным антиподом Каина.

Всю пьесу Бог молчит.

Хотелось бы знать образ, то есть года Адама, Евы – взаимоотношение.

Должна быть полнозвучность звуков.

[Актер] должен быть убедителен, чтоб зритель сидел, – без мышц.

Полно, широко, глубоко сказать.

Не умеют слушать у нас в театре (как принял мысль, так и отдай).

2 и 3 акты – полет, но для того, чтоб вернуться на землю. Через полет показать ему [Каину мироздание] и привести на землю.

Нужна наивность первых людей.

Люцифер может найти. Каин чем больше сомневается, тем больше он его путает. Тем лучше для Люцифера. Тем больше Каин захочет познания. Ленин испытывает то же, что Каин. Он мечется с своей программой, а Сухаревка его побеждает¹²⁸.

I кусок. Хвала [Богу] от страха или от любви.

II. Критика. Не мирюсь. Протестую. Это [еще] не самое *почему*, а то, что вызывает, подводит к *почему*. [Нрзб.]

III. Входит Люцифер. Мучительные роды сомнений Каина. Сомнение – нет, еще не зародилось, как в Отелло. Зачатие [сомнения]? Предчувствие его. Если сомнение уже зародилось, то вся пьеса уже сыграна. Пьеса в зарождении сомнения.

IV. Обалдение Каина. Люцифер. Смерть не простое театр[альное] восклицание – радость встречи. Встреча – одинокого. Нашел¹²⁹. (Сцена на пароходе – на Волге [?]. Оглушен был словами носильщика – в красной рубахе, заподозрил, что не богоискат[ельство], а народ[ная] вера.)

Заподозрил (почувствовал «древо зла», познания, истину – и испугался громады). Вперял взор во тьму пустынной ночи, ища ее. И вот сейчас блеснул луч того, что ищет. Просто ничего не понимаю (именно потому, что я увидел). Сбил с позиции, ударил по морде. Первая встреча (познание – предчувствие) со смертью. Роковая встреча. Смерти – радости. Встреча – того, кто через Каина борется с Богом. (Встреча бессмерт[ного] со смерт[ным].)

V. Всмотриваться, привыкать. Допытываться. Скажи, кто ты. Ах, вот какое ты со-

128 Речь здесь идет о Сухаревской площади, где была самая большая тогда барахолка, где торговали съестными припасами и устраивались подпольные азартные игры.

129 Карандашную правку К.С. в этом месте, связанную, видимо, со злобой дня, разоблачить не удалось; отчетливо читается лишь окончание фразы – «чтоб посадить в лужу социализм».

мнение. Мучительный допрос (жжет). Леонидов докладывает [так, как будто]: пришел Иванов. [Нужно:] Вошел – что-то случилось. Роковая, фатальная встреча.

НВ. Справка.

Последовательность мыслей и чувств у Каина и Люцифера по всей пьесе (главные этапы):

- а) Как ты знаешь, что мыслю я?
- б) А **мы** с тобой, кто **мы**? (Сближение.)
- в) **Люцифер**. Дерзнешь ли ты взглянуть на смерть?
- г) Наставь меня (Каин говорит). 29 стр.
- д) Открой мне тайну моего существования.
- Люцифер**. Иди за мной (почти взял). Стр. 31.
- е) Вход Ады. Стр. 33. (Избери любовь – смысл куска.)
- ж) Каин. «Он меня ведет»... и увел.

Главная цель ([нрзб.]). Я должен вас увести в Америку. Теперь как я уведу... ([Нрзб.])



Н.А.Андреев. набросок для грима и костюма Каина

Беседы без меня.

Давайте выжимать Лео[нида] Мир[оновича]. Стали читать пьесу. Прочли молитву. Как произносить. Кротко, боязливо, любовно.

Остановились на одной фразе, вызвавшей очень полезный спор¹³⁰.

Надо раз и навсегда выяснить и проникнуться историческим фактом, который случился с семьей, [иначе] нельзя будет судить о том, что случилось с каждым из действующих лиц.

Наткнулись на несовершенство Бога. Он подослал змия; он же знал, что из этого выйдет. Это подлость. Для исполнителя Каина легко проникнуться возмущением через эту несправедливость и провокацию.

Адам говорит: «Не богохульствуй» и т.д.

Каин. «Жизнь есть благо, и знание есть благо. Как же может быть злом – добро?»

Для разъяснения этой мысли обратились к Библии. Путались. В другом переводе: то древо доставило вам познание, другое – жизнь. Познание и жизнь – два блага. Как же их соединение могло быть злом?

Не надо богословских споров, а надо только споры ради оценки фактов – надо оспаривать то, что заставляет ощущать факты.

Изо всего спора – Леонидову важно только несовершенство божественного творения.

Леонидов ощущает так:



Весь длинный спор привели к кристаллизации. Бог не совершенен. Быть может, богословы и разоблачают, ругают, критикуют – плевать. Я этого не уступлю, и это меня волнует.

Если случилось важное событие – интересно знать, насколько велик промежуток времени. Пусть это неточно, но для ощущения важно.

Это случилось? – лета Каина + 9 месяцев на беременность.

Как дальше работать? Нужно ли идти по всей пьесе с оценкой фактов и потом возвращаться к кускам, или пройти куски и потом возвращаться к фактам. Я утверждаю, что происходит так: оценили факты, потом начинаем разбивать [текст на] куски. При этом явится новая оценка. Вернитесь к исправлению этой оценки. Исправили. Идите – дальше.

Улетает кверху, а когда падает вниз? Определить. Как изобразить это. Я рассказал, как будем опускать и подымать лампы подобно с полетом Каина – вверх или вниз. Ищем линию переживаний Каина.

1) Каким был Каин ребенком: «Я мальчиком со львом боролся... и он ревел...». Стр. 26.

2) Авель пастух и Каин земледелец.

¹³⁰ Эта фраза вычеркнута карандашом.

3) Стр. 27. Он вперял глаза в врата рая, стараясь угадать, что [там] было.

Каин фигура созерцательная. Одиночество (почему мы стоим в отдалении – говорит Адам).

Коснулись побочного вопроса – стр. 30 («я ни пред кем не преклонялся»). В первый раз Каин отказывается от молитвы или уже давно? Решено, что интереснее в действительном отношении, что в первый.

Каин, как глыба, – не логически, не культурно мыслит, а переворачивает [мысли]; то в упор направо, то в упор налево.

Стр. 25–26. Отношение к смерти.

4) Каин говорит: «Я томлюсь в трудах и думах; чувствую, что в мире ничтожен я, меж тем как мысль моя сильна, как Бог!» (стр. 21).

Что случилось за это время с другими – стр. 21.

Каин ни в ком не чувствует сочувствия, и потому вступает в сообщества с духами (стр. 21).

«В матери угасла та искра, что влекла ее к познающему...» (стр. 21).

Ада «не понимает мыслей, меня гнетущих» (стр. 21).

Отношение Каина к смерти: «Думы невыразимые в моем уме теснятся и жгут его». «Смерть внушает трепет».

Чем больше все молятся, тем больше...

Стр. 28. Не здесь ли сквозное действие? Жажда жизни, отсюда и боязнь смерти. – «Ужасная ошибка! Он был должен сперва сорвать плод жизни, но, не зная Добра и Зла, не ведал он и смерти. Увы! Я смерть узнал еще так мало, но уж страшусь... того, чего не знаю».

Большевики говорят, что они несут благо мира (работа, добро, красота. Исходя из этих принципов, они отрицали войну. Теперь они – сами начали еще худшую войну, так как же может быть то, что называется благом, – как может быть [оно] братоубийственной войной). Параллель.

Бог говорит, вот вам рай на земле, живите, плодитесь и т. д. Но не смейте вкушать ни от древа жизни, ни от древа познания Добра и Зла, так как это принесет вам зло, несчастье.

Приходит змий, или Люцифер, и говорит Еве: Бог сказал неправду – и если вы вкусите Добро и Зло, то вы будете, как боги. Ева послушалась. Вкусила. В результате всех изгнали из рая. Создалась тяжелая жизнь + смерть. Каин делает вывод: как же то, что называется благом или Богом, может из себя творить такое зло. (Несчастье обрушивается на первую любовь.) Змий говорил правду: Бог – не есть добро.

Бог поставил заповедь – не прикасайся до древа познания Добра и Зла + древа жизни. Он поставил...¹³¹.

Каин порождение от змия и Евы, так как она вкусила соблазн греха (яблоко вожделенно и вкусно). Она не могла познать одна. Она познала и сказала Адаму (соблазнила), чтоб познать вдвоем.

Когда Адам и Ева гуляли по саду, змий (Люцифер) говорит: что вы гуляете. Ему говорят, нам можно гулять всюду, только не вкушать – древа Добра и Зла, так как мы умрем. Змий: Врут – не умрете, а будете бессмертны.

Почему Каин убил Авеля? Его кровную жертву Бог принял, а каинскую бескровную, трудовую не принял. Пастух лежит на спине – без дела, а он – работает.

Несправедливо.

Стр. 54. Бог говорит Каину: Я желаю властвовать. Ты должен мне верить. Я тебе запрещаю...

¹³¹ Фраза не закончена и оставлено место для нескольких строк.



Н.А.Андреев. Рисунок грима Люцифера

Люцифер говорит: «Я веры, как условия спасенья, не требую. Лети, как равный».

Каин говорит: умереть и ничего не знать. Не хочу.

Почему Каин убивает Авеля? Стр. 120–122. Раз что кровь угодна Богу, – так я принесу кровную вторую жертву, то есть убью тебя.

Бог создал зло, – он, значит, враг людей.

39 стр. Как Ада любит Люцифера (мужское и женское начало).

Выбирайте меж знанием и любовью. 40 стр. Люцифер – знание; остальные, то есть Ада, Авель, Селла – любовь.

Следующая ступень – см. лист III. (Беседа без меня¹³²) 4. Страдание за детей и будущие поколения, которым суждено испытать грех (стр. 41, 42).

132 К.С. отсылает здесь к записи на с. 173.



Н.А.Андреев. Поиски костюма и пластики Люцифера

Сквозное действие. Не есть ли сквозное действие эпитафия: «Змий же бе мудрейший всех зверей сущих на земли, их же сотвори Господь Бог»¹³³.

К.С. А. объяснял прошлое и будущее – сгущают наст[роение]. Система Поляка [Поллака?] (друга В.) литература.

Моя система: актер.

Бинокль: обыкновенно как смотрят – литераторы (а). Это литературный подход. Актеры. Обрато смотрят.



Когда актер и режиссер узнают точки, и тогда они совокупились. А когда актер нашел а, – он начинает, в свою очередь, творить от а – к б.

Стр. 9. Молитва (в порядке сотворения [мира]: 6 дней творения и 7-й – покой Господу Богу твоему).

1-й день. «Из мрака свет...» (Адам).

133 Эпитафия взята Дж.Байроном из Книги Бытия.

2-й день. День, утро, отделил тьму от света. Светила небесные. Твердь между вод. Создание видимого неба (Ева).

3) Авель. Создание стихий, земли, воды, воздуха, огня. – Твари.

4) Ада. Создание человека.

5) Селла. Об знании. Каин восстает против того, что Бог выпустил [?], создал змия, а Селла это называет благом (то, что Каин называет злом).

Бог хотел создать помощников Адаму из зверей, но потом решил создать Еву по своему подобию.

Стр. 61. Для перспективы на будущее: «К чему тебя влекло всего сильнее?» – Каин: «К познанию тайны смерти».

Каин. Перспектива на будущее: а) быть бессмертным, б) творить добро, в) познать зло.

Как читать молитву? При молитве. Один – сказал, второй выше, третий еще выше. Не по голосу выше, а по содержанию, – то есть, Господи, услышь меня. Каждый, стараясь быть услышанным, будет говорить значительнее, глубже.

Стр. 85, 86. Тут все почему.

Среда, 3 сентября 1919 г.¹³⁴.

Решили: до сих пор чёрта и отрицание разбирали – антирелигиозная сторона. Чем же жить – тем, кто верует в Бога? Поэтому решено – исчерпать [тему] Бога.

Что значит, что Ада – любит красотой Люцифера?

Почему она так разглядывает? [Так оттого, что он такой властный?]

К.С. А. Стр. 24. Ясно объясняет Люцифер, что он не змий, а змий есть прах, плоть – «тварь его [злого духа] лишь разбудила [в тех, с кем говорил язык ее коварный]». Змий от Бога, то есть прелюбодеяние создано Богом.

Поэтому Ада соблазняется красотой Люцифера, – как женщина греховная. Стр. 38–39.

Она боится и хочет бежать от соблазна: «Каин! Спаси меня!» (стр. 39).

К.С. А. Ада – женщина (понимает, есть дети). Селла – девочка 12 лет – ничего не понимает, боится смерти, как дитя (в мире смерть), – у Селлы и Авеля нет детей.

Леонидов. Образно рисует сцену Ады, Люцифера – как маховое колесо. Рука Каина попала [в колесо], тянет его. Ада хочет его спасти, и ее самое затягивает. Есть момент, когда она думает только о себе: «Каин, мне страшно», «Я не могу ответить, не могу проклясть его».

¹³⁴ В дневнике репетиции, проходившей на квартире К.С., указано: «Знаменского не было – занят на “Ревизоре”».



Н.А.Андреев. Поиски грима и пластики Селлы

К.С. А. Судя по сцене с Ангелом, в которой мы искали каких-либо положительных сторон Бога, оказывается, что Бог-то в произведении – библейский, еврей, карающий (Троцкий). Поэтому выходит, что вся молитва и все поклонение Богу на страхе, только.

Стр. 116. Сказать Андрееву, что должно быть два алтаря. Авель говорит: «Выбери один из алтарей» – камень и свежий дёрн.

Вопрос Андрееву (стр. 117).

«Вот первенцы от стад: смиренная пастушеская жертва». NB. У Троицы в Вифании – Голгофа – там деревянный барашек с завитыми рогами. Авель может нести какую-то подобную церковную реликвию, изображающую агнца.

Андрееву про огонь. По-моему, Авель приходит с церковной свечой и зажигает много малых свечей на жертвеннике (стр. 117).



Н.А.Андреев. Поиски грима и пластики Ады

Одну сомнительную добродетель нашли (см. стр. 118): «Ты... не дал погибнуть чадам грешного отца, которые погибли бы навеки, когда бы правосудие твое не умирилось благостью твоею к великим их неправдам!» (Грехам.)

Значит, Бог не совсем погубил детей Адама за грехи родителей. Это ему ставят в плюс. Но... ведь Бог этих детей оставил жить для мучений?

Но... Секрет в том, что для Каина главное – познание (древо знания), для Авеля – жизнь во что бы то ни стало.

Гайдаров чувствует намеки в Авеле, что он будущий Христос – «Верю и любовью спасется мир». Он называет [Каина] братом – после убийства, заступается за брата. Последние слова Авеля примиряющие – слова Христа («не ведает, что творит»). «Пусть Бог ему отпустит». «Прими мой дух смиренный и отпусти убийце». Стр. 122, 123.

Явилась отсюда мысль – дать у Авеля в гриме намек на Христа.

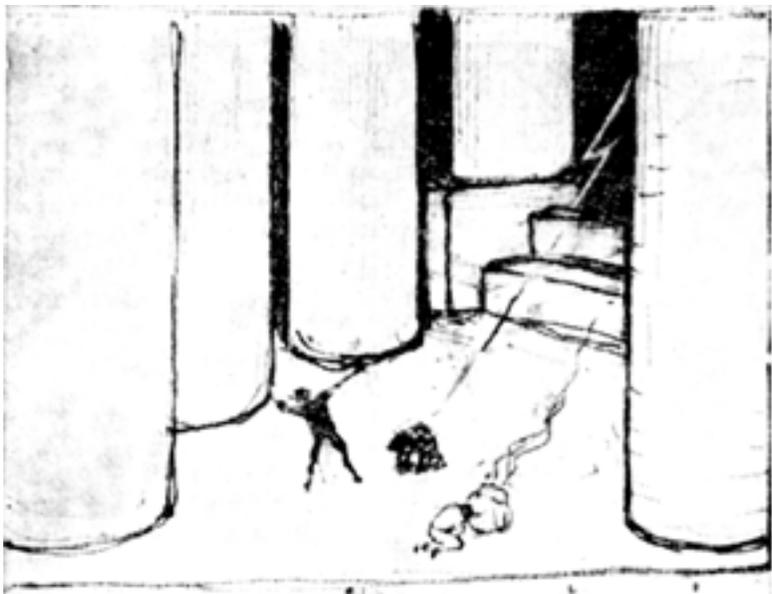
Ершов. Гёте любит Каина за то, что у него есть альтруизм¹³⁵. Он страдает за будущих потомков.

В первой молитве уже Авель говорит об любви (любовь – альтруистическая).

Ада говорит о любви – это женская любовь, грешная любовь.

Авель признает тайну бытия – стр. 118 («[Единый вождь, ведущий все ко благу] своею всемогущей, сокровенной, но непреложной благостью!»).

¹³⁵ Гёте писал, что в Каине воплощен «образ сумрачного рода человеческого, ввергнутого без какой-либо вины в пучину бед. Каина, первого сына на земле, согбенного под неимоверной тяжестью, преследует мысль о смерти, которой он еще не видел; быть может, он и желал бы покончить с мукой настоящего, но заменить его иным, совершенно неведомым состоянием представляется ему еще более отталкивающим». Душу Каина колеблют «отнодь не чуждые человеческой природе страдания» (Гёте И.-В. «Каин»). Мистерия лорда Байрона. – Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., Художественная литература, 1980, с. 366).



Н.А.Андреев. набросок декорации к «Каину». Второй вариант

Гайдаров. Если сквозное действие Каина – почему, то Авеля – «верю». Если даже все приведет к нелепости (этот мотив – веруй не рассуждающе – из Евангелия.)

См. стр. 54. «Будет день – и человек, несомый водной хлябью, другому скажет: *веруй и гряди* – и тот пойдет по хляби невредимо».

Как сделать огонь – сказать Андрееву попробовать с рефлектором. Я бы сделал вместо грома – звон колокола с Ивана Великого. Как делать колокола? Есть созвучие на фортепьяно + тромбон и еще какой-то инструмент + удар большого колокола. В результате сильный – густой звук колокола.

Предупредить Андреева, что жертвенник должен разваливаться.



Н.А.Андреев. Авель (набросок)

Таким образом, все человечество от Каина, так как у Авеля не было детей. Авель потом вернулся к людям Христом. Вот тут есть намек на явление Христа, на его распятие ради спасения добра.

Оправдывающие Авеля слова (стр. 120). «Не думай обо мне», защищает собственной жизнью жертвенник (стр. 121). «А я во имя Бога становлюсь меж алтарем священным и тобою». «Бог мне дороже жизни» (стр. 122). «Прими мой дух смиренный и отпусти убийце: он не ведал, что делал». «Дай руку мне».

Предупредить Андреева о том, что нужен ребенок как церковная реликвия.

Стр. 104. «Спящих сном последним и вечным» – у нас эта фраза относится к плите – гробнице, которая на авансцене.

Типичные фразы (стр. 105): «Не сетуй о прошлом», «Что пользы весь век Эдем оплакивать? Ужели нельзя создать другого?» – «**Каин**. Где? – **Ада**. Где хочешь: раз что ты со мной – я счастлива без рая».

НВ. Кроткость Селлы (определение ее Адой – стр. 105).

Аде заметить (стр. 106): «Но вижу, что дух принес одно лишь зло». Значит, Ада, как и Авель, дорожит только древом жизни. К тому ж она и не пошла за знанием. Аде до знания нет дела. Все это женское начало.

Каин вернулся из путешествия – мрачный.

Ада. «Нехорошо сказал ты. Это мысли того, кто был с тобой, а не твои. Я умереть готова, лишь бы жили отец и мать» – стр. 108.

Указание, как и у Авеля, на христианские слова.

Подтверждает новые реалии (стр. 108).

«Как знать, не будет ли когда-нибудь такую испугательную жертвой – спасен весь род Адама».

НВ. Каин говорит, что грех Адама – «весь состоящий только в жажде знания?» (стр. 109).

Ада. «О, никогда, хотя бы сам Творец тебя оставил» – стр. 109.

Стр. [109–] 110. По поводу фразы Каина: «А кто ему сказал, что я согласен знать его корыстные мотивы, в которых вовсе нет благоговенья, а есть лишь страх...» (сопоставить с фразой Люцифера – стр. 40).

«Адам уже избрал, он почитает Бога лишь из страха». Заключили, что Каин и Люцифер думают, что вера только из страха, а на самом деле вера (а следовательно, и первая молитва) чисто христианская, то есть без рассуждения, слепая вера без проверки.

В подтверждение этого см. стр. 40: «Любовь несовместима с знанием, мы видим: пример – судьба Адама. Выбирайте меж знанием и любовью, – ведь другого нет выбора».

Ада. «Но Богу всяк дар угоден, если этот дар приносится с душевным сокрушением и кротостью: сожги цветы, плоды» – стр. 110. Важная фраза для Ады.

Ада. Материнское начало. Стр. 111. «А блаженство быть матерью – кормить, любить, лелеять?...» Или раньше: «Мой Бог! Не тронь дитя – мое дитя! Твое дитя! [О, Каин!]» Материнское начало и начало древа жизни. Стр. 111. «О, посмотри, как полон жизни» и пр.

Заметить фразу Ады: «Когда ты кроток: мы ведь все тогда похожи друг на друга...» (стр. 111, 112).

Спор по поводу фразы Каина: «Благословляю тебя, малютка, если только может благословенье смертного отринуть проклятие, завещанное змием» (стр. 112). Дело в том, что – есть две веры. У Каина вера с размышлением, у других вера – безусловная.

Спор с Гайдаровым. Он говорит, что раз что Каин сомневается в том, что благословенье... Для Гайдара сомнения Каина – есть отрицание веры.

Я говорю Гайдарову, это ученая точка зрения, уничтожающая сквозное действие, так как вся пьеса не в том, чтоб познать, что такое вера.

Как не попадать с одной линии чувств на другую, [отчего] наигрывание результата. Если раньше времени решить, что Дездемона виновна, пьеса кончается.

Ада. Стр. 112. «Благословение отца сильнее пресмыкающейся твари».

«Твой брат» (стр. 112). Каин отрицает брата. Он уже с Люцифером.

4 сентября 1919 г.¹³⁶.

Решили: так же, как прошли вчера божественное начало в пьесе, – пройти по роли Евы. (Адама – не трогать, так как нет Знаменского.)

Заметили, что у Селлы очень большая важная сцена...

Об музыке: после жертвоприношения Авеля (женские голоса), Каина (басы), после смерти Авеля (большая пауза), после ухода Селлы (помочь музыкой трагическому) сильному монологу).

Обратили внимание на то, что у Авеля и Ады – евангельское мировоззрение, а у Евы – чисто ветхозаветное еврейское.

Вспоминали об рожке в «Уриэле Акосте», который производил большое впечатление¹³⁷. Может быть, и здесь после проклятия Евы –рожок.

Световой эффект: за окнами – закат, красные стекла, после убийства Авеля (кровь).

Леонидов. Чтоб актриса не затерялась в монологе проклятия [после убийства Авеля], надо, чтоб каждая отдельная мысль была очень ясна, и говорить ее отдельно от других. Чтоб не было сплошным монологом, надо кончать каждую мысль – и как бы неожиданно придумывать новую. Чтоб монолог был разнообразен, надо – материнское отчаяние, потом фурия, потом слово «Каин» орать. Рожок и музыка подхватят слово «Каин» – все кричат за кулисами. После этих строк – изнеможение у Евы, она уже не кричит и в полусознании бросает отдельные слова.

¹³⁶ Датируется по первой фразе записи и по сопоставлению с содержанием предыдущей репетиции.

¹³⁷ Трагедия К.Гуцкова «Уриэль Акоста» была поставлена К.С. в Обществе искусства и литературы 9 января 1895 г. Заунывные звуки рожка во втором акте возвещали о появлении грозных раввинов, пришедших в дом Манассе для совершения обряда проклятия Акосты.



Н.А.Андреев. набросок грима Адама

Перед проклятием целая разработанная сцена – догадка, допрос, недоумение, подозрение, жажда разубеждения, успокоения и, наконец, понимания.

Леонидову нравится, что Каин на все молчит в [сцене] проклятия.

Само по себе что-то ни дурно, ни хорошо, а мысль (чувство?) делает его дурным или хорошим. Говорит, [это еще] Гамлетом сказано, – Леонидов на мое объяснение, как делать слово, фразы.

НВ. Заказать звуки, колокол, музыку и чёрт его знает что для голоса с неба. Трубы. Рожки. Орган.

Голос Каина.

При голосе с неба и выходе ангелов – эффекты световые. Лампады спускаются сверху, небесный свет заменяется красным сверху – из купола – лучи солнца, несколько лучей сразу, как бывает в церкви.

Заметили спокойствие Адама. Что это – мудрость? Патриархальность философа.

Ева как женщина очень хорошо характеризуется своей несдержанностью. Ева сама первая нагрешила и сама проклинает.

Какое чувство подсунуть Еве для того, чтоб зажечь ее для сцены [проклятия]?



Н.А.Андреев. «Оплакивание Авеля». Искания мизансцен и пластики действующих лиц

Что зажигает? 1) Последовательность и логика чувств, приводящая логически по ступеням к результату. 2) Аналогия, то есть сопоставление смежных фактов, чувств. 3) Мысль, приводящая к чувству. Может ли зажечь мысль, логически, последовательно.

Актер должен быть конгениален автору.

Леонидов спрашивает Шевченко, что ее зажигает в проклятии? Пусть она сама скажет.

Я даю пример Шевченко для того, чтоб зажечь центр роли. Допустим, что вас изнасиловал урод солдат, немец, во время наступления и скрылся. Вынашивая ребенка, она старается забыть ужасную истину – молится, примиряется. Ребенок родился, все-таки дитя, первенец. Все время (по всей жизни) страх, как бы из него не вышел немец. Наконец

в один прекрасный день она воочию узнает в сыне – немца, которому она не успела наплевать в лицо. Отсюда – проклятие как месть не сыну, а его отцу.

Разбирали роль Селлы, искали изюминки для чувства. Про Селлу говорили, что кроткая, что поет ему хвалы до солнца. Молитва довольно взрослая, а последний монолог, после убийства, – намекает на детскость. Тут мне вспоминается танец Дункан – ребенок и смерть. Так вот – это встреча первая ребенка со смертью.

Хочется, чтоб Селла и Авель были очень молоды – 12-ти и 15-ти лет.

Селла живет, как в раю (как и все дети). Первое горе, которое она увидела, – смерть Авеля. Сначала испугалась стона, потом поняла, что Авель спит и храпит. Даже засмеялась. Потом видит бледность, всматривается. Допытывается об крови и пр., пугается, отскакивает, прячется.

Отношение Евы к другим детям от Адама. Любимец – Авель (так как к Каину – подозрение). Девочки не считаются и теперь в деревне – за что-нибудь. Женский пол не в счет!

5 сентября 1919 г.¹³⁸

Решили – найти зерно Люцифера, как нашли у других.

Адама пока отложили, так как нет Знаменского.

Предложили Шахалову, подобно Леонидову, высказать, что он чувствует после целого ряда бесед. Главным образом то, что его смущает.

Шахалов. Смущает его прежде всего, что он [Люцифер] не человек. Хочет поэтому мировую мысль, так как духа нельзя выявлять человеком...

К.С. А. возражает. Вы человек и можете изображать только человека.

Шахалов. Я заметил, что в человеке есть что-то нечеловеческое. Надо развить это.

К.С. А. Оно в вас, значит, оно человеческое.

Шахалов. Я не всегда могу себя чувствовать не человеком.

К.С. А. Это и есть то, что называется сверхсознанием, интуицией. Люцифер вместе с Богом мир творил. Он был почти равен ему.

Леонидов. Как изображать бестелесного духа. Он вам должен казаться человеком, тем более что Ада говорит о его красоте.

Решено после спора. Надо прежде всего искать человека, а потом сверхчеловека. Это и есть нормальный ход. Идти обратным путем, то есть прямо к сверхчеловеку, а потом к человеку – нельзя, так как когда прямо суешь свой палец в область сверхсознания, – получается штамп, ремесло, ломание, подделка.

Пример об кладовых ящиках и коробках. Можно техникой фиксировать комнату, шкаф, коробку, но нельзя фиксировать бессознание.

Таким образом, можно находить и фиксировать ключ к калитке или шкафу, который открывает их, но нельзя фиксировать того, что за калиткой или в шкафу.

Шахалов. Пример: мы с кем-то сделали изобретения. Люцифер говорит: эта ножка несовершенна, надо ее изменить. Бог говорит: нет, надо оставить (добро и зло), то есть допустить компромисс. Люцифер говорит: компромисс порождает условности, ограничения и пр., которые уменьшают, убивают свободу. Надо допустить правду, свободу. Пусть гибнут люди, пусть все перемеливается, в конце концов придут к правде и познают все. Бог утверждает, что такая свобода приводит к эгоизму и только через добро и непротивление злу и пр. можно получить добро. Люцифер утверждает, что добро и зло (все зло в них) породил не он, а Бог. Пока не было добра и зла, было блаженство, рай.

¹³⁸ Запись в дневнике репетиций: «Шевченко отсутствовала – занята на “Ревизоре”».

Сравнение с тем, что сейчас происходит. Одни говорят – вон все предрассудки, никаких условностей, оголенная правда. К чему они привели – к насилию. Ничего, говорят большевики, пусть, со временем все перемелется и будет добро.

Люцифер – страшный анархист. Бог – консерватор.

Люцифер называет Каина смертным и потом говорит в другом месте о его бессмертии. Тут есть – противоречие. Человек – смертен, но душа его бессмертна, таким образом, в человеке есть – бессмертие.

Бог создал людей бессмертными, но после того как он создал добро и зло, – человек стал смертным. Но тем не менее Бог не убил бессмертие человека.

Люцифер относится к телу, к оболочке – с презрением.

Шахалов. Бог знает все, что будет. Зачем же он создавал такое ничтожество, как человеческая оболочка, – для того, чтобы ее потом уничтожить. Зачем же он не сознался в ошибке? Создание человека – ошибка.

Человек кровными узами связан с землей и живет общей жизнью со Вселенной. Всякая попытка выйти за пределы земного – влечет за собою бесплодные муки и ведет к катастрофе.

Мысль самого Байрона (в письме его): цель Каина – оправдать пути человека перед Богом. Не тут ли искать сквозного действия?

Гайдаров рассказывал, как он, атеист, перекрестился во время болезни. Был момент веры. Такой же момент был и у Каина (стр. 123. [Каин.] «О, Боже мой!» – [Авель.] «Кто здесь взывает к Богу?»).

Гайдаров. Какой-то ученый говорит, что нельзя убедить человека (самоубийцу, например), что надо жить (только вера может убедить если не в жизнь, то в бессмертие).

Гайдаров. Жизнь человека – книга, страницы которой перелистывают.

– Пусть перелистывают, но страницы ее бесконечны. Всего познать нельзя.

Есть люди, которые знают что-то и довольствуются тем, что им доступно, и дальше не идут.

Анархизм хорош при идеальных людях, но как только они не идеальны, неизбежно добро и зло, чтоб сдерживать людские центры и направлять их. Пока человек не идеален – система Люцифера неправильна.

Раз что плоть есть – неизбежно кормить тело. А если есть пища – я буду хотеть яблока, а другой персика. Отсюда драма, убийство – зависть. К этому-то и приводит *Люцифер* Каина (к убийству Авеля).

Шахалов. Но ведь Люцифер не признает человека и говорит: я бы вас не создал такими. Я бы создал вас богами.

Из всего сказанного в споре Шахалов выводит свою сверхзадачу, то есть «чёрт его знает что» – изюминка, зерно роли: «Бог не прав, протестую, он ошибся».

Если бы Бог сознался, что он ошибся, Люцифер бы примирился с Богом.

– Значит, у Люцифера нет никакого честолюбия?

Шахалов. Нет, это не злоба у Люцифера, а он страдает об ошибке Бога.

– Хорошо, что Шахалов так оправдывает Люцифера, значит, он верит его правоте.

Люцифер мечтает о новой религии.

К.С. А. Что такое змий? Плотское начало, прелюбодейание для продления жизни людей. Значит, Бог создал соблазн (змия) для продления жизни людей.

Ершов. «Плодитесь и размножайтесь» – сказано до грехопадения.

Завет Люцифера Каину – см. финал II картины.

Раньше был спор. Из-за чего борется Бог с чёртом?

Люцифер отвечает: «из-за власти». Стр. 94.

Об молитве. Когда просишь чего-нибудь, тогда молишься. Каждый раз – горячо. Но чтоб хвалить – надо что-то другое.

Приехал в Крым, почувствовал воздух и на первых порах приходил в экстаз – хвалил, но через месяц привык и хвалил без экстаза.

К.С. А. Нужно по пьесе, чтоб экстаз был. Вводите те обстоятельства, которые дают экстаз. Пусть для вас это будет впервые.

Кроме того, у первых людей не было критики, сомнений и пр. Они, как птицы, забыли, что было вчера. У них – каждое утро – просыпаюсь – новость, как для вас первое впечатление в Крыму. Будьте, как птицы.

6 сентября 1919 г.¹³⁹

Леонидов. Что случилось, что [Адама и Еву] изгнали из рая? Мне нужно что-нибудь конкретное. Я не могу жить абстрактно.

Нашли – после долгих разговоров: Адам, Ада, Ева, Селла, Авель говорят: «Дивны дела твои, Господи». В это время – Каин и Люцифер говорят: неправда, мир создан несовершенен.

Знаменский утверждает: нет людей, которые не боятся смерти.

Леонидов. Вот мы волнуемся, а Знаменский сидит спокойно с папироской и знает, что все кончится Богом.

Каин сын Адама, а не змий. Пусть, но для Шевченко пусть он будет сыном змий, раз это ее волнует. На самом деле, конечно, Каин сын греха – и грех этот наследственный.

Итак, изюминка для Каина: неправда, не дивны дела твои, Господи. Для Адама и других – дивны дела твои, Господи.

К.С. А. А вы, божественное начало, то есть Ева, Селла, Адам, Авель, удовлетворяет вас эта изюминка?

Все. Да.

Шевченко. Меня нет. Моя изюминка: «Я всему виной». Сквозное действие будет: «Я искупаю свою вину».

Леонидов. Мы доискались, что в проклятии Евы она искупает свою вину тем, что проклинает змий. В монологе два объекта. Ева говорит: будь он (то есть змий) проклят, а в других строках непосредственное обращение – к Каину.

7 октября 1919 г.¹⁴⁰

Кусок I. Тебя, Бога, хвалим. Дивны дела твои, Господи.

139 Запись в дневнике репетиций: «Присутствовали все. Разбили I акт на куски».

140 Запись в дневнике репетиций: «На квартире Константина Сергеевича участвующие: Шевченко, Рюдберг, Знаменский и Гайдаров».

В театре на новой сцене в 12 час. Леонидов и Шахалов проходили первый акт по указанию Константина Сергеевича.

Л.М.Коренева не пришла по болезни».

Кусок II. Плод дерева запрещенного созрел.

Кусок III. Увещание, успокоение.

Кусок IV. Почему.

Кусок V. Надвигается.



Н.А.Андреев. Один из эскизов грима и костюма Каина

Объяснил, как рождается роль.

1) Пятна. Темное место освещать, и так рождаются пятна (от бесед и трактовок, анализа). Пятна ширятся. Образуют перешеек темный. Перекидывать мостки.

2) Получается точно карандашный первый рисунок художника. Пропорции найдены, общие позы найдены (куски). Но куски – мутны.

Беру кусок – разбираю нос, рот, брови и т. д. (природа чувств).

Схема. Каких бы учеников хотел выпустить? Экзамены по схеме. Нет у меня таких учеников. Первая студия выучилась Б – А = БА и уже требует, чтобы ее везли в Париж.

Схема Евы. Прежде всего физическая каждого человека, узнающего страшную вещь: а) глаза узнали в Каине – змия. – Рассматривает – исследует, так ли это.

(Перешли к Адаму.)

Адам. Схема. Прежде всего физические задачи¹⁴¹.

Схема из сцен и актов (ступени), а каждая сцена или ступень из ходов и моментов – приводит к логике чувств.

Адам. Прямодушный. У него нет потребности к познанию, как у Евы. Он простодушный. Бог спросил его: что ты прячешься? – Я не прячусь, я гол, мне стыдно.

Адам увидел яблоко и съел, а почувствовал, что он гол, – и ему стало стыдно.

Знаменский рисует Адама покорным. Как бы он не вышел Менелаем¹⁴². Поэтому его покорность – от Бога, а не от боязни Евы. А это спокойствие от веры в себя. Вот и нужно найти в схеме и партитуре – сильные вехи.

Покорность Богу – элемент, обычный на сцене: глаза кверху, и все сделано.

Кусок I. «Дивны дела твои, Господи» (Адам), или «Тебя, Бога, хвалим» (Селла). Молитва ради сохранения жизни у Адама и Евы. Ради сохранения радости (Селла и Авель). Ради отдаления смерти.

Благодарность. У Адама – человека опыта, познавшего Его мудрость.

У Евы – благодарность провинившейся. У Селлы и у Авеля – благодарность радостная, безмятежная – за подарки.

Элементы: а) Желание доставить радость Богу (каждый ради своей цели). б) Боязнь оскорбить вместо радости. в) Желание оберечь от оскорбления. г) Боязнь кары за оскорбление. д) Надежда на награду при хорошей благодарности. е) Предостережение. ж) Желание оправдать, смягчить. з) Упрек тому, кто скандалит. и) Запретить, прекратить, остановить. к) Желание предотвратить в прошлом и будущем.

Кусок II. Плод дерева запрещенного созрел: а) Желание понять, рассмотреть, узнать, убедиться. б) Желание убедиться в том, как другие относятся к тому же явлению (проверка). з) Желание улизнуть, отстраниться, избежать беды. к) Для этого начинает уговаривать, убеждать другого, что ему хочется это делать (борется с надвигающейся опасностью). и) Сознал опасность, хочет оценить ее размеры. к) Потерял равновесие. л) Ищет его в себе и других. Ищет всюду. и) Желание оправдать другого или себя. о) Потребность найти виновного. п) Желание вернуть равновесие. р) Желание свалить с себя вину. с) Желание или уничтожить следы происшедшего, или примириться и принять новое условие в свою жизнь. ж) Сам себя обманывает. з) И в беде найти утешение¹⁴³.

Ева и Адам пугаются того, что Каин говорит о смерти, так как это слова змия. Бог сказал: если вкусите плод – умрете. А змий сказал: [а] вы вкусите древо жизни.

№ 1. Пауза необходима, чтоб посоветоваться, пообщаться с Евой, чувственно сговориться, понять до конца, проверить себя. Оценить факт.

№ 2. У Евы задача констатировать, признать свой грех.

– Я говорю, что это сухо, надо сделать задачу поживее. Представить себе, что у вас был тиф; прошел – вы здоровы, не такое здоровье, как прежде, но все-таки... Вдруг закололо... Оказывается, это воспаление почек... Итак, не только тиф, но и целый ряд новых

¹⁴¹ Абзац вычеркнут чернилами.

¹⁴² Речь идет о слабохарактерном муже Елены Прекрасной из одноименной оперетты Ж.Оффенбаха.

¹⁴³ Вероятно, здесь (как в некоторых местах и далее) столь сбивчивые буквенные обозначения, с повторами одних и тех же букв, свидетельствуют о поиске К.С. объединительных элементов в кусках и о переключке их с элементами в других кусках.

болезней. Так и тут, не только изгнание из рая, но и муки во всем дальнейшем поколении. Это – задача поживее.

Перевести это на глагол. Друг другу говорить: понимаешь ли ты, что мы не только изгнаны, но... и т.д. У Селлы и Авеля [почти] природное состояние. Разгадки ребуса.

Как отвлечь Гайдарова от умствования? Вся главная роль там, где поле, цветы, солнце, барашки. Но говорить об этом не безразлично, как Хлестаков¹⁴⁴, а убеждать, придавать цену тому, что за кулисами.

Тв[орческие] ход[ы]. 1) Прочел пьесу. 2) Изучил и создал, оживил предлагаемые обстоятельства как поэта, режиссера, так и свои собственные. 3) Делить по кускам (логические мостки). 4) Составить маршрут для своего чувства (то есть природу данного состояния), по ступеням. 5) От них рождается намек, толчок, призыв на истину страстей, правдоподобие чувств. 6) Рождение задачи – умственное (имя существительное). 7) Перевод существительного на глагол (то есть действие). 8) Физическая задача и ее проведение. 9) Психологическая задача. 10) Распределение ступеней природы страстей по фразам или периодам, кускам сцены. 11) Искания слов в фразе для выявления каждой из ступеней природы чувств.

№ 3. Пауза, во время которой надо сознать ужас, то есть увидеть впереди себя – все войны (пуническую, семилетнюю, столетнюю, последнюю войну) и оценить ошибку грехопадения. Опять новые несчастья, и мы должны их нести.

Не то упрек, не то сожаление, не то удивление за ту кару, которую посылает Бог.

№ 4¹⁴⁵.

№ 5. Остановить, предостеречь как можно скорее, чтоб не накликал новых бед (раз что я видел все войны). Каждое новое слово греха в будущем отзывается рядом человеческих катастроф.

№ 6. Новое богохульство. Адаму жить желанием остановить. Если почувствовал [невозможность остановить?], обращаться к помощи. Ева уже давно хочет его [Каина] остановить.

14 октября 1919 г¹⁴⁶.

Шевченко говорит, что она не умеет выбирать задачи.

Я предлагаю ей вернуться к составленной для II куска схеме чувств. Она прочитывает и находит, что многие моменты подходят для ее реплики (№ 7): «Мой сын, ты говоришь» и т.д. Стр. 13.

С чем сравнить схему чувств? Я сравниваю ее с тем моментом, когда художник, перед тем как рисовать картину или портрет, раздевает модель мысленно, ища общечеловеческую анатомию в ее позе, – вот голова, шея, грудь, соски – пропорции.

№ 7. См. схему II куска – там есть много моментов, ужасающие эти реплики. Предчувствие вековых страданий от надвигающейся беды и преступлений.

17 октября 1919 г¹⁴⁷.

Хотели попробовать выявлять то, что сделали в прошлый раз. Знаменский просил более конкретно – что такое благодарить: а) Доставить объекту приятное. б) Обратить на себя внимание. в) Желание отдать долг. г) За что вам легче благодарить Бога – за жизнь, другому – за свет и т.д. е) Хочется быть скромным, унизиться, желание ступешаться

144 Вероятно, отсылка к реплике Хлестакова в разговоре с Анной Андреевной: «Да, деревня, впрочем, тоже имеет свои пригорки, ручейки» (3 д., явл. 6).

145 Здесь оставлено место на несколько строк.

146 Запись в дневнике репетиций: «Леонидов и Шахалов. Продолжение 2-й картины».

147 Запись в дневнике репетиций: «Проходили сегодня с первого акта все, что работали Леонидов и Шахалов с начала».

(убить спесь). ж) Сознание [его] величия.

№ 8. Пауза. Ожидать результата. Хуже всего на сцене, когда очень стараются достигать задачи и, достигнув ее, – перестают ожидать и интересоваться результатом.

Есть продолжение: убеждать, но на этот раз без слов, чтоб не было так, как у любителей: горячо обсуждает, умоляет простить. А как кончил реплику – отвертывается. Между тем в жизни продолжаем убеждать, глазами.

Есть лучевосприимчивость от Каина и от окружающих. Ева продолжает гипнотизировать и убеждать Каина до конца, и ради этого просит у всех помощи.

№ 9. Она – покорность.

№ 10. Новое приспособление, чтоб убедить Каина, – женственное, материнское. Толкать, подталкивать его к подражанию отцу.

№ 11. Что делал бы за все это время Авель? То, что бы делал Христос, если б видел, что отрекаются от Бога-Отца. Может заплакать за Бога – конфуз, обида, что близкий человек – неблагодарен. Желание отвлечь от зла к добру.

№ 13. Чтобы смягчить литературность фразы – ввести желания: ободрить, все будет хорошо.

Теперь партитура I и II кусков намечена. Надо дома упражняться в переживании чувственной схемы, в той логической последовательности малых и больших кусков, которые установлены.

Мы знаем каждое чувство, которое нужно передавать. Переходим к выявлению этих чувств через слова – искать, какие слова для этого нужны.

- 1) Все ваше тело делается астральным, а весь центр тяжести переносится на Бога.
- 2) Что непременно должен быть объект настоящий живой.
- 3) Не готовиться, а сразу говорить, когда придет Гайдаров.
- 4) Пример, как добивается жонглер и акробат своей задачи.
- 5) Как обставлять себя обстоятельствами.

Делали упражнения на разные стихи и реплики. 1) Обстоятельства такие-то (придумывать): А, Б, В, Г. Обстоятельства иные: Б, Г, В, А или Д, Е, Ж, З и т.д. Каждый раз принаравливаясь, и сама собой выскакивает истина страстей.

Почему-то произвели впечатление мои слова: «Все тело делается астральным – и весь центр тяжести переносится на Бога»¹⁴⁸.

28 октября 1919 г.¹⁴⁹

Деление на куски третьего акта.

Природа чувств. Сцена с Селлой.

1) Хочу видеть, играть, сказать что-нибудь, взять его [Авеля] и идти гулять в лес. Посмотреть, угодила ли жертва Авеля. 2) Слышит стон. 3) Ищу, откуда стон. Ищет, не находит. 4) Спросить у Каина, кто стонал. 5) Желание понять странный вид Каина. 6) Раз что он не дает ответа, желание – спросить у кого-нибудь другого или разрешить самой недоумение. 7) Случайно видит лежащего Авеля. Хочет понять, почему он лежит. Спит (значит, во сне стонет) или играет, шутит, шалит. 8) Ответа не получает, напротив, вид

¹⁴⁸ В записной книжке К.С. 30-х гг. есть запись: «...Можно пойти, так сказать, и до астральной игры, когда берется страсть не Ивана Ивановича, а всех людей, всего человечества» (КС, № 263).

¹⁴⁹ Запись в дневнике репетиций: «Разбирали Л.М.Коренева и Л.М.Леонидов 3-й акт первую картину».

Каина ее еще больше интригует, – хочет сама понять. 9) Познание. Бойся разбудить, хочет всмотреться, то есть другими словами – зрительно-слуховым путем интуитивно хочет понять, то есть почувствовать, что с Авелем. 10) Поняла, что спит. Хочет поделиться весельем или иными чувствами с Каином. Но ответа не получает. 11) Заметила какую-то странность, необычное у Авеля. Хочет понять, переспросить у Каина. 12) Понимает, что что-то неладно. 13) Начинает общаться с Авелем (раз что Каин не помогает). 14) Не получает ответа. Новое и еще большее недоумение. 15) Всматривается сильнее. Необычность вида. Странность чувства, бессознательное (ощущение смерти) предчувствие приковывает внимание и заставляет понимать беду. 16) Раз что надвигается беда – желание уйти, отстранить ее (самую беду или же ту боль, которую она приносит). 17) Одна справиться с задачей не может. Ищет посторонней помощи. 18) Не находит. Умоляет, общается с мертвым – чтоб он убедил ее, что это неправда. 19) Не убеждает. Желание найти равновесие. Примириться с новым положением в жизни (сцена с Ал. Вл. Алексеевой¹⁵⁰). Найти равновесие. 20) Нужна реакция. Необходимо выбросить из себя боль души. Крик, бить, стенать, физическая боль. 21) Найти виновного. 22) Наступает какое-то трагическое, правда, но равновесие, так сказать, первой минуты новой жизни или, вернее, жизни в новых условиях.

Это схема физических элементов психологических задач для каждого человека.

Если вы это все проделаете, вы становитесь ближе к роли. Что родственного есть с ролью. Научитесь играть схему – в 1 час, в 10 минут, в 10 секунд.

При этой сцене первой смерти надо помнить о Боге, который покарал. «Храни нас впредь, а ты не сохранил...». Важно, чтоб не было ни малейшего подозрения на Каина и было – чтоб это подчеркнуть – нужно, где можно, доверие.

Схема чувств сцены с Адамом, Евой и другими.

1) Адам работает (обычная жизнь, ежедневная работа). (NB. Надо помнить с первой сцены первого акта, что Адам и Ева уже давно и постоянно ждут возмездия. Поэтому они первую смерть примут острее, чем, например, Ада, Селла. Провести это чувство по всей роли. Им окрашена первая молитва. Хвала Богу не бескорыстная, с отпечатком мольбы.) Спокойно.

2) Неожиданно крик Селлы. Момент оцепенения. Замирает из чувства самосохранения (желание скрыться, раствориться, не существовать, замереть. Не пройдет ли несчастье мимо).

3) Оборонительное состояние души. Чувство самосохранения. Желание убедиться в том, что это неправда. (Актеры Макаровы-Землянкинские вбегают всегда для того, чтоб показать ужас, то есть чтоб убедиться в ужасе, а не в отсутствии его.) Потушить пожар. Не бросать надежды – должна теплиться до конца. Ищу – смерти (чтоб убедиться, что это не смерть).

4) Хочу, чтоб Каин успокоил меня.

5) Вижу расстроенный вид Каина.

6) Сам ищу, без его помощи.

7) Вижу, хочу убедить себя, что Авель не мертв.

8) Прошу его об этом, хитрю сам с собой, лишь бы уклониться от удара.

9) Ищу помощи извне.

10) Желая осознать причину, найти виновного – для облегчения своего переживания.

11) Момент, когда почувствовал правду – реальную в несчастье, которого избегаешь.

12) Желание с кем-то общаться, найти подтверждение.

13) Желание поделиться или спихнуть другому часть своего горя. Выбросить из себя

¹⁵⁰ Вероятно, речь идет о ком-то из родственников К.С.

страдание. Караул!

14) Момент, когда ничто не поможет и надо примириться с судьбой. Чувствуешь, что остаешься один лицом к лицу с горем. (При тифе – надвигающаяся башня¹⁵¹.) Неизбежность.

15) Переварить новое обстоятельство жизни, включить его в свою жизнь, найти равновесие.

16) Найти новое действие в новой жизни. *Modus vivendi*¹⁵². Действовать (то есть [показывать] для себя), обличать, проклинать или примиряться и т. д.

8 ноября 1919 г.¹⁵³

Вдвоем с Гайдаровым. Разбирали сцены 3-го акта. Прошли эти сцены. а) Произвело впечатление отречение Каина от молитвы (1 акт). б) Целый день ходил под этим впечатлением, молился Богу о прощении Каина. в) говорил об этом с Селлой. г) Вместе решили об искупительной жертве. д) Вместе целый день разбирали лучших агнцев. Спорили, какие лучше...

Все это не греет Гайдарова. Ему Авель чувствуется, как Федор. Ко всем добр. («Ты, Арина, в этом деле не понимаешь, а если дело коснется правды – я и лучше и правее тебя»¹⁵⁴.)

По мнению Гайдарова: а) Пошел пасти стада. б) Помолился, чтоб Бог простил Каина. в) Не надо делать из этого большого скандала. Это должен сделать я один. г) Взял ягненка и разговорился с ним о брате – спрашивал глазами его мнение. д) Спрашивал и у себя, и у Бога, и у всей природы (может быть, у Селлы).

– Я протестую. Почему [так] может быть.

– Опять Гайдаров повторяет, потому что все это его глубоко затаенное и т.д.

– Это слишком современное интеллигентское чувство. Вся психология Авеля гораздо проще. Ваня и Маша обсуждают, как исправить вину перед папой (Богом). С детской наивностью решают об жертве. Самого лучшего барашка. Без пятнышка. Это очень важно. Богу все равно, а для них это очень важно, чтоб без пятнышка. И то, что им важно (как детям), это-то и приятно для Бога.

151 К.С. вспоминает здесь свое состояние во время тяжелой болезни тифом в августе 1910 г.

152 Способ существования (*латин.*).

153 Запись в дневнике репетиций: «Шахалов не пришел на репетицию без объяснения причин. Пришлось Кореневой и Леонидову разбираться по всей роли».

154 Неточная цитата из «Царя Федора Иоанновича» А.К.Толстого.



Н.А. Андреев. Поиски костюма и пластики Ады

Они вымыли барашка вместе. Когда собирались идти приносить жертву – пришла Ада и сказала об духе. Странный, он увел с собой Каина. Это еще более смутило Авеля. Начали вместе обсуждать (они часто совместно обсуждали). (Авель умел хорошо разговаривать с Богом.) Решено жертву принести. Пошли каждый заниматься своим делом, а Авель все время думал об Каине.

К.С. А. Не надо отвлеченных мыслей. Надо действовать. А от соответствующего действия придут и чувства.

Гайдаров. Авель готовит жертвенник вместе с Селлой и Адой.

Теперь переходим к природе состояния с момента выхода на сцену.

Физические и эл[ементарные] псих[ологические] задачи: 1) Иду за Каином, чтоб принести с ним жертву. Ищу. 2) Нахожу с Адой. Сам проверяю, какой он, и сношусь с Адой (ввиду *предстоящего* совещания). Большая вера в себя. Уверен в победе. Лишь бы остаться одному без Ады. 3) Как опытный врач, исследует чувство, лучевосприятие – душу Каина, подготавливая почву для операции, то есть желание смягчить, разжалобить. 4)

Терпение, сшибка. 8) Оглядывает его всего кругом, как бы ища, с какой стороны подойти. 9) Осмотр и допрос доктора. 10) Устранить все мешающие обстоятельства. 11) Сбить с позиции. 12) Поймать. 13) Притянуть, заставить, насесть, умягчить, сказать, что операция не страшна, соблазнить, успокоить, воодушевить, ободрить, если не понимает – самому прийти в отчаяние и тем разжалобить (умолять, убеждать), результат – радоваться тому, как это будет хорошо (чтоб заразить другого), пугать, грозить, устранять опасность сомнения. Заслонять собой ее.

26 ноября 1919 г.¹⁵⁵

III акт

Куски I. Ожидание Ады.

II. Радостная встреча.

III. В час вырос на 200 лет – умудренность, сознательное отрицание и безверие, атеизм, обида, глумление над небом, несправедливость, отвращение к насилию (в вере, в жертвоприношении обязательном, подлизывание). Зачем?

Резюме. (Тащит дрова, погружен в свои мысли, заиграл оркестр – посмотрел на него – лицо = резюме). *Итак, резюме.*

Роль Ады – в резюме. Каин резюмирует, как это все не нужно, а Ада – как все это великолепно. Ее задача – вернуть к жизни. Заставить Каина почувствовать и полюбить так, как я его полюбила. Дети – ее приспособление. Он уходил – и надо его встретить так, чтоб он второй раз не уходил.

Надо прийти до того, чтоб актриса волновалась тем, как играет не она, а Леонидов.

В третьем куске есть градации у Ады. Она все больше замечает печаль Каина и влияние Люцифера.

IV кусок ведет Ада (как и предыдущий кусок). Видит – работу Люцифера. Рассматривает, распознает, понимает, что [в Каине] от другого. Понимает, что он атеист. Видит, что между ними вырастает пропасть.

Сознает свое бессилие – чувствует непреодолимую крепость, свое бессилие, отчаяние. Притянуть к земле.

Есть и радость, что Люцифер не исцелил его. Дискредитирование Люцифера. Рассматривание его [Каина]. Постигновение в нем чего-то нового, страшного. Примиряется с ним, с таким, как он есть.

Как есть вводные предложения, так есть и вводные куски (придаточные), задачи. Знакомство с новым Каином и примирение с ним – таким, как он стал.

Это куски целиком Ады; у Каина отрицание продолж[ается].

V кусок – вводный. Познание своей новой ничтожности. Вечность и мгновение – одно и то же.

Постигновение отсутствия времени.

VI [кусок]. Обвинение Бога. – Нет, Каин не принимает того, что есть. Он видел то, что показал Люцифер. Теперь он отрекается от знания.

Убил – обратился к Богу.

Его гонят, карают.

И все-таки он остается с вопросом без разрешения его.

¹⁵⁵ Датируется по записи в дневнике репетиций: «Всю репетицию К.С., Леонидов и Ершов читали третий акт до выхода Ады». Затем разбирали роль с Корнеевой».

Самое страшное – молчание Бога.

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» по Н.В.Гоголю

Станиславский начал планомерную работу над этим спектаклем в 1931 г.; он репетировал отдельные сцены, проводил индивидуальные занятия с исполнителями, затем просматривал и репетировал целые картины и всю пьесу. После одной из таких репетиций – вечеринки у губернатора – в конце 1931 г. Булгаков написал К.С. знаменитое письмо, в котором выражал свое восхищение его режиссерским чудотворчеством. «В течение трех часов Вы на моих глазах ту узловую сцену, которая замерла и не шла, превратили в живую. Существует театральное волшебство! Во мне оно возбуждает лучшие надежды и поднимает меня, когда падает мой дух. Я затрудняюсь сказать, что более всего восхитило меня.[...] Я не боюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет через Вас».

Многие вспоминали о неизгладимом впечатлении, которое оставляли репетиции «Мертвых душ». «Константин Сергеевич так раскрывал отдельные сцены, – вспоминал М.М.Яншин, – так подсказывал, находил такие неожиданные ходы и повороты для вскрытия того или иного образа и положения, что мы, актеры, уходили с репетиций потрясенные. Я лично таких замечательных репетиций не знал ни до, ни после “Мертвых душ”. [...] Как же бывало благостно на душе после репетиции, когда Станиславский смое с тебя всю накопившуюся актерскую накипь. Я хорошо помню свое пасхальное настроение, ощущение святости, очищение от грехов после отдельных репетиций “Мертвых душ”»¹⁵⁶.

К сожалению, репетиции и занятия по «Мертвым душам» не стенографировались и не записывались. Исключение составляет беседа К.С. с исполнителями «за столом», публикуя которую в своей книге «Работа режиссера», В.Г.Сахновский сопроводил предупреждением: «Этот текст составил из замечаний Константина Сергеевича, когда он проверял перед генеральной репетицией сквозное действие пьесы, напоминая отдельные куски, прорабатывая за столом всю пьесу с исполнителями. Текст слов, в основном, записан моим сорежиссером по спектаклю “Мертвые души” Е.С.Телешевой, частично отдельными исполнителями и мной» (М.–Л., «Искусство», 1937, с. 222).

«Мертвые души» – этапный спектакль Художественного театра. Он шел с прочным успехом в течение многих лет. Дважды возобновлялся.

Всего вместе с возобновлениями прошел 1026 раз.

156 Цит. по кн.: Летопись, т. 4, с. 283.

Беседа с исполнителями¹⁵⁷

25 ноября 1932 г.

Нужно теперь и на все будущее время говорить о сквозном действии. Чаще напоминать его всем перед спектаклем. Главная болезнь театра, очень сильная и опасная, это то, что каждый играет для себя или для смешка зрителя, а не ради того, чтобы провести сквозное действие. Гоголь – прежде всего русский писатель. Островский из Гоголя вылился. Иные сейчас понимают Гоголя, как Гофмана, получается немецкий Гоголь. Зло у Гоголя приобретает особый гоголевский характер¹⁵⁸. Существует ли оно в вас? Оно может в вас жить. В пьесе нет Гоголя, говорил весной, после просмотра на черновой генеральной, один товарищ¹⁵⁹, но Гоголя надо почувствовать через актера, когда он, актер, почувствует в себе частичку этого зла. Мы подойдем к Гоголю по-своему; есть такие, которые идут¹⁶⁰ к этому бутафорским способом, – мы же идем через актера. Только через сто спектаклей вы увидите, как вы вырастите, если будете очень нежить и любить сверхзадачу и сквозное действие.

Гоголь труден, потому что он весь на страсти. Ни у одного автора нет такой широты и страсти. Надо это понимать и любоваться элементами роли, а не играть ее конечный результат. Пусть пока это будет не Гоголь – это придет.

Как будто кто-то взял реторту и капнул в вас яду, и все страсти забурили.

Элементы роли: радость от того, что достиг в своем стремлении (как это по ходу роли встретилось в пьесе), проникновение, отчаяние, когда не выходит то, чего добивался (опять по ходу действия в пьесе). Но не начинать играть, не наиграть. Наиграть – вот опасность.

Если вы чувствуете, что не так играете, старайтесь помочь себе магическим «если бы», – если бы это было так со мной в жизни. Помните, семьдесят процентов вон из того, как было бы, и не бойтесь, если вам покажется, что что-то вы потеряли, что было бледно. Останется правда, которой вы можете верить, – собственное переживание.

Что это значит: «Я сегодня в ударе»? Это значит, что вы нашли правду. Сначала маленькую... Для актера почувствовать правду на сцене – великая вещь. Две правды – еще вернее и легче самочувствие на сцене, а четыре правды вас введут на верную колею. Как найти правду, если чувствуете, что стали «играть»? (На сцене, вы знаете, если две линии – актерская, она тянет вас представлять, и другая – творческая, артистическая.) Как найти правду, если чувствуете, что вот-вот начнете наигрывать, играть? На сцене есть какие-то вещи, которым можно верить, – это собственные переживания. Войдя на сцену, где поставлена комната, нельзя поверить, что это моя комната, мой диван, но можно поверить, что если бы я сейчас в моем данном состоянии должен был бы убедить человека в том-то, то есть в том, что в моей роли я *сегодня* сделал бы это так. Верить можно собственному самочувствию, человеческим переживаниям. Как к этому подготовиться? Это можно сделать – до выхода, в своей уборной, или даже дома перед спектаклем. Нельзя выходить на сцену наскоро, в последнюю минуту положивши грим.

157 Премьера поэмы Н.В.Гоголя «Мертвые души», инсценированной М.А.Булгаковым, состоялась 28 ноября 1932 г. Постановка К.С. Режиссеры В.Г.Сахновский и Е.С.Телешева; режиссер-ассистент М.А.Булгаков. Художник В.А.Симов.

Фигурирующих здесь персонажей в спектакле исполняли: Чичикова – В.О.Топорков, губернатора – В.Я.Станицын, Манилова – М.Н.Кедров, Собакевича – М.М.Тарханов, Ноздрев – И.М.Москвин, Плюшкина – Л.М.Леонидов, Софью Ивановну – В.С.Соколова, Анну Григорьевну – Ф.В.Шевченко, прокурора – Н.А.Подгорный, полицмейстера – А.Л.Вишневский, почтмейстера – М.М.Яншин, председателя палаты – И.И.Гедике

158 В оригинале после этого идет фраза: «Есть зло русское, хамское, хитрое, талантли-вое, мерзкое, интересное, обаятельное, отвратительное, непобедимое».

159 Вместо слов «один товарищ» в стенограмме – «один видный коммунист».

160 Вместо слов «есть такие, которые идут...» в стенограмме – «Мейерхольд идет...».

Тайна нашего искусства – добиться на каждом спектакле правдивого самочувствия, самочувствия моего сегодняшнего дня, найти сначала маленькую, но настоящую правду.

Чтобы заставить себя поверить в правильное свое отношение к объекту, нужно упражняться с объектом, упражнять свое внимание к объекту. Нужно перед актом выйти на сцену, когда занавес закрыт и нет чувства зрителя, для того чтобы переложить какой-нибудь предмет с места на место, спокойно в своем сегодняшнем самочувствии. Когда вы выйдете на сцену, вы посмотрите на этот предмет и на нужное место его положите, именно вы в вашем сегодняшнем самочувствии. Пришел партнер, осмотрите его внимательно, как он одет, как он движется, а потом посмотрите ему в душу, ждите от него ответа. Умейте сделать это постоянным упражнением, вашей механикой, вашим привычным делом, и вызовите в себе чувство маленькой правды, и тогда войдете на сцену в верную колею.

Сделать систему самоцелью – большая ошибка. Работа над спектаклем – это наша работа, и система – это наша работа. Наша работа к публике не относится, ее не должна видеть публика.

Первая картина – трактир. Чичиков подходит к секретарю, потому что ему нужно действовать, а действие его – зло, ему нужно злодейничать. Но для него злодейничать – это рыба быть в воде. Как рыба не может жить без воды, так Чичиков не может жить без своего «дела». Это дело его жизни, иначе Чичиков не живет. Нужно найти глубокие подводные течения, нити для пьесы. Нужно, чтобы так действовать для Чичикова стало органической потребностью его природы, а не действием из расчета.

Чичиков приходит в свет, чтобы отравлять. Есть зло, которое катится по Руси, как Чичиков на тройке. Какое это зло? Оно вскрывается в каждом по-своему. Но яд Чичикова – в каждом из тех, с кем он ведет свои дела, своя реакция, и эта реакция дает особые качества яда. Чичиков ведет одну линию, но у него новая роль с каждым новым действующим лицом. Кстати, в трактире, в сцене с Чичиковым, секретарю Опекунского совета не надо скользить, но не надо задерживаться – вот его линия по отношению к Чичикову.

Какая реакция у губернатора (во второй сцене спектакля, в кабинете губернатора), когда вливает в него свой яд Чичиков? Он поддается на лесть. Чичиков раздвигает в нем тщеславие. Он до такой степени падок до лести, что в конце концов, ослепленный окончательно, готов отдать свою дочь за этого проезжего господина. Он настолько оболещен Чичиковым, что если бы последний попросил губернатора помочь ему купить мертвые души, то губернатор согласился бы. Нужно, чтобы яд так на него подействовал, чтобы он мог это сделать. Он (губернатор) дома мещанин, но в манерах очень милый. Какой результат от такого самочувствия? Это другое дело. Мне важно, чтоб было сквозное действие. Я хочу видеть, как на него действует яд. Он (губернатор) должен дойти до обожания и потом сойти к отчаянию. Нужно, чтоб исполнитель, придя со сцены, сказал себе, что я эту градацию сделал. Но не обратите завтра, – говорит Константин Сергеевич В.Я. Станицыну, – на это чрезмерное внимание; пока только намечайте то, о чем я сейчас говорю, а потом уже творчески-художественная линия вас доведет до того, что вы будете плести блонды.

Итак, пришел в кабинет губернатора приятный господин, который строил храм Христа Спасителя. На вечеринке этот господин еще добавил свое личное обаяние. Перед восхождением линия в роли должна всегда опускаться. Обрадовался, потом нормальные отношения, потом опять обрадовался. Следующая сцена – вечеринка. Во время сцены Чичикова с Маниловым и Собакевичем в «Вечеринке» чиновники, прокурор, председатель, полицеймейстер, губернатор должны со страшным вниманием играть в карты и следить за игрой, уйти во внимание, внутренне найти задачу за карточным столом. Это – провинция. Карты – это дело. Так каждый день.

Теперь о чиновниках. Чиновники – все они знают себе цену и умеют заставить себя уважать. Забудьте о пьесе, забудьте о повести Гоголя, забудьте о том, кто такой Чичиков. Для лиц, заставляющих себя уважать, знающих себе цену и низкопоклонствующих перед старшим в чинах или имеющих вес в обществе, вошел в гостиную губернатора какой-то человек из Петербурга. Чем больше будет на протяжении этой сцены и пьесы борьбы

между Чичиковым и чиновниками, тем лучше. Чичиков должен втереться, Чичиков начинает с подобострастия, втирается целой системой действий. Разговаривает с людьми сначала осторожно и с каждым по-разному, а потом, освоившись, свободно. Нужно, чтобы действие между чиновниками и Чичиковым имело самые тонкие приспособления. Дело не только в разговорах. Можно действовать, не говоря друг с другом, но не теряя общения, а, наоборот, вовлекая партнера в круг своего внимания.

Мне хочется здесь театр перевести на верную линию, поставить на рельсы, уничтожить ложную технику, оттого я это говорю. Какая задача Ноздрева, когда он входит в гостиную губернатора, да и вообще его задача, куда бы он ни появился? – где найти себе жертву и ее обработать. Выходить надо с задачей – как мне сегодня приятно провести время.

Манилова вы нашли – обращается Константин Сергеевич к М.Н.Кедрову, – когда сказали себе: я делаю все это, то есть ухаживаю за гостем, потому что это я делаю для себя. Я не могу иначе поступить с образованным гостем. Как зафиксировать то, что однажды вы нашли удачно? Вот это «ага», которое вы нашли – очень хорошо, также когда трете лоб и делаете вид, что понимаете, и не понимаете, о чем говорит Павел Иванович. Никогда нельзя копировать прошлого раза. Когда вы пришли в уборную перед спектаклем, идите к воспоминанию, что вас толкнуло сделать то, что вы нашли хорошего. Лучше всего играно тогда, когда вам кажется, что вы ничего не играли. Все хорошо найденные задачи – это бусинки, которые лежат в ящике, но это еще не ожерелье. Нужна нитка, на которую вы должны нанизать все хорошие задачи, и эта нитка и есть сквозное действие. У вас вышел замечательно этот кусок. То, что вышло, – результат, это – цветок, который был видим со сцены. Придя домой, проследите от цветка по стеблю и самый корень. Откуда пришло, что так хорошо вышла у вас эта сцена? Вспомните, проследите, попробуйте вызвать в себе это, и будет всегда разнообразный и живой результат. Так же природа чувства непременно родится от правильного физического действия. (*Константин Сергеевич обращается ко всем.*) Если вы правильно будете направлять жизнь вашего тела: туда-то повернулись, туда-то и так смотрите, в таком-то ритме действуете, – то жизнь духа придет сама собой, тогда психически вы тоже будете верно действовать, не насилуя вашего чувства. И природа этого чувства будет верна.

Сцена Собакевича – это торговля. Но Собакевич кокетничает, что у него все самое лучшее, не то что у кого-нибудь из чиновников или помещиков. Это должен угадать Чичиков.

Сцена Плюшкина. Сначала Плюшкин хочет избавиться от Чичикова, потом хватается за него. Задача Плюшкина: сначала избавиться от Чичикова, потом понять, потом почувствовать к нему благодарность. Вот его сквозное действие.

Для дам нет действия. В скучный город, где нечего делать, приехала знаменитость и всю нашу жизнь встряхнула. До его приезда сегодня смотрю на эту жизнь так, после вчерашнего бала все не спали ночь. Просто приятная дама, Софья Ивановна, приезжающая к Анне Григорьевне, даме приятной во всех отношениях, должна знать, как она встала, одевалась, обувалась. Нужно играть эту сцену друг для друга, а не для зрителя. Задача – ошеломить друг друга. В каждой душе есть пороки и добродетели. Давайте доступ пороку развиваться в вашей душе. Должно быть у каждого верное лучеиспускание и лучевосприятие. Для чиновников последнего акта нужно помнить: на бал приехал замечательный помещик, он должен быть ваш – все добивались его внимания, все льстили, все заманивали. Оказалось, что он преступник. Тогда сейчас же надо поступать так: держаться друг за друга и тотчас же что-то предпринять, что-то делать. Иначе вы погибли. Хорошо ли вы знаете, в чем природа этого чувства? (*Константин Сергеевич обращается к Н.А.Подгорному, А.Л.Вишневскому, М.М.Яншину и И.И.Гедике.*) Это желание скорей найти реакцию перехода от безнадежности к надежде, когда люди теряют равновесие и хотят получить новую реакцию, искать помощь друг от друга в глазах, в выражении лица, в фигуре каждого. Должна быть активность в молчании. Когда это бывает по поводу чего-

нибудь низкого, скверного, – это смешно.

Действовать надо на сцене без жеста. Руки – это глаза тела. Если я жесты уберу, то я ищу приспособления изнутри. Рука, действующая мышцами, действуя, закрывает все, что происходит с вами внутри.

В сцене номера: жандармскому полковнику и полицмейстеру нужно хотеть арестовать Чичикова до тех пор, пока еще не поняли они, чиновники, от сцены у прокурора до сцены в номере, что Чичиков в их руках.

Они должны быть в испуге, не приходя в себя от сцены у прокурора, где слышали рассказ Ноздрева и сообщение жандармского полковника. Чтобы правильно зацепиться за момент ареста и взятки, вы (*обращается Константин Сергеевич к АЛ.Вишневному*) должны хотеть делать обыск, искать валюту. Вы не знаете, где она. Думать, что Чичиков увез деньги, спрятал. Вы хорошо знаете службу, нашли деньги, которые, по вашей морали, вы можете стяжать. Ваше зло – грубое, примитивное. Вы должны знать, что бы вы делали лично, если бы вы хотели заполучить деньги. Как только вы получите личное самочувствие, уничтожится мостик, который вам давал режиссер. Мостик дается, чтоб вам добраться от писателя к своему личному, актерскому самочувствию.

Последняя картина. Чичиков в тюрьме. Обаятельный Чичиков превратился в простого узника без сюртука. Монолог – это бесконечная линия дум, просьб. Целая сцена плача. Он сплетничает Богу. Жаловаться и видеть не дальше ramпы.

Итак, моменты пьесы. Первый момент – момент вливания яда. Рыба хочет воды. Второй момент – отравиться. Третий момент – реакция этого яда. Сверхзадача Чичикова: первая – хочу быть богатым, хочу быть почтенным человеком общества. Вторая – наслаждение – его сфера, его вторая натура. Это его органическое.

«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А.Н.Островского

14 декабря 1932 г. Станиславскому были показаны первый, третий и четвертый акты пьесы А.Н.Островского «Таланты и поклонники», подготовленные вчерне режиссером Н.Н.Литовцевой и ее ассистентом В.А. Орловым. Показ состоялся у К.С. в Леонтьевском переулке, в помещении так называемого Онегинского зала. Литовцева и Орлов начали работать с исполнителями в конце марта 1932 г., и ко времени показа ими уже многое было сделано. Актеры играли в выгородках, художники Н.П.Крымов и И.Я.Гремиславский готовили декорации.

После показа помощник режиссера Л.А.Штекер записала в дневнике репетиций: «Константин Сергеевич остался доволен проделанной работой... Нашел, что все очень крепко и верно, но желательно все образы еще больше разветвить и расцветить. После показа Константин Сергеевич делал замечания всем исполнителям».

Спустя три дня К.С. начал планомерные репетиции-занятия, которые проходили все в той же квартире, главным образом в кабинете К.С. Он плохо себя чувствовал, ему легче было работать дома. На сцену МХАТ он перенес свои репетиции только к весне, в мае 1933 г., перед выпуском спектакля.

В Музее МХАТ имеются записи репетиций «Талантов и поклонников» Г.В.Кристи, который, будучи режиссером Оперного театра Станиславского, в 1933 г. посещал и записывал репетиции «Талантов и поклонников» и впоследствии в переработанном виде опубликовал эти записи в Ежегоднике МХТ за 1953–1958 гг.

В книгу включена большая часть указанных записей, а также часть записей того же Кристи, хранящихся в Музее МХАТ¹⁶¹.

Следует сказать, что Кристи при публикации своих записей группировал их по порядку расположения актов и картин пьесы, а не в той последовательности, в которой шли репетиции. В нашем издании материал располагается в строго хронологическом порядке. Мы отходим в данном случае от принципа, принятого Кристи, но сохраняем последовательность работы К.С., хотя он легко перебрасывался на репетициях с одной сцены на другую, с середины пьесы на начало и т.п.

Записи Кристи дополняются фрагментами из записок Тарасовой, опубликованных в книге «Алла Константиновна Тарасова. Документы и воспоминания».

Кроме того, в книгу включено подробное описание одной из последних репетиций «Талантов и поклонников», сделанное режиссером и актером Ленинградского театра юного зрителя Б.В.Зоном¹⁶². Запись эта дает нам возможность почувствовать живую обстановку, атмосферу, в которой проходила работа К.С., что, к сожалению, редко отражается в записях и тем более в стенограммах репетиций.

Ко времени работы над пьесой Островского К.С. в основных чертах уже был разработан так называемый метод физических действий, который, вобрав все наиболее ценное в системе, расширял возможности совершенствования актерского мастерства¹⁶³.

«Мой теперешний метод – не отказ от предыдущего, а развитие его», – говорил К.С. на репетиции «Талантов и поклонников». Первейшей его заботой остается стремление как можно ближе подойти в творчестве к природе, к ее законам, подвести актера к вдохновению, к полному перевоплощению в образ, к созданию на сцене жизни человеческого духа. Но подходы к такому живому искусству, приемы актерской работы требовали, по мнению К.С., дальнейшего пересмотра и уточнения.

161 КС, № 3212.

162 Опубликовано в кн.: Записки о театре. Л.– М., «Искусство», 1958.

163 Сам К.С. стал пользоваться термином «метод физических действий» немного позднее, с 1935 г., на занятиях в Оперно-драматической студии, а также на репетициях «Гартофа» во МХАТе и спектаклей в Оперном театре его имени. В период репетиций «Талантов и поклонников» К.С. говорил: «новый метод», «мой метод работы», «мой теперешний метод».

Теперь на репетициях К.С. постоянно напоминает актерам о том, что нельзя идти прямо к чувству, нельзя начинать подход к роли с искания чувств, строго предостерегает от игры чувств, игры состояния. Не надо копаться в себе, отыскивая нужное самочувствие. Путь к верному самочувствию – через целостное действие. Тарасова записала свой диалог с К.С. на репетиции 23 марта:

«Вы учили нас – прежде чем творить, уметь сперва создать в себе правильное самочувствие.

– Мы делали прежде колоссальную ошибку. Нельзя рассуждать так: сперва я научусь плавать, а потом буду купаться. Надо координировать свое самочувствие на самом действии».

Записи репетиций «Талантов и поклонников» дают представление, какими средствами пользовался К.С., чтобы органически подвести исполнителей к сквозному действию спектакля, к наиболее верному, с его точки зрения, социально острому и глубокому раскрытию произведения. Умение режиссерски и актерски выстроить сквозное действие спектакля для К.С. неразрывно связано с умением найти самое актуальное и точное решение пьесы.

Следует заметить, что Кристи, присутствуя на репетициях «Талантов и поклонников», старался зафиксировать главным образом высказывания К.С. по общим вопросам актерского мастерства. Об этом он сам признается во вступлении к публикации своих записей. Однако отделить в практической работе К.С. вопросы, связанные с технологией творчества, от конкретного построения спектакля, от трактовки образов невозможно. Система была для К.С. средством к наиболее верному и полному раскрытию сущности произведения и воплощению этой сущности в той форме, которая ее «целиком и красиво выражает». Поэтому и по очень неполным материалам мы можем проследить, что хотел сказать К.С. своей работой над пьесой Островского.

Сквозное действие спектакля заключено в самом названии пьесы. Ее центральной фигурой является актриса Негина. Она определяет сверхзадачу спектакля. Сущность образа Негиной, в трактовке К.С., – верность своему назначению в жизни. Главную линию в роли режиссер видел не в глубокой любви к Пете Мелузову (к чему склонялась первоначально Тарасова), и не в увлечении Великатовым, а в преданности своему призванию, в любви к искусству.

Петя Мелузов, при кристальной честности, при светлой доброй душе, не мог разгадать и по-настоящему оценить натуру Негиной в силу узости своего мышления. Он, ее самый надежный друг, «невольно стал препятствием к достижению ее главной жизненной цели». Только в последней картине Мелузов преодолел свою ограниченность и стал героем, обличающим с громадной силой и убежденностью тлетворный мир мнимых поклонников. Расставание Негиной с Мелузовым не сделало их противниками. Напротив, теперь они более, чем всегда, стали единомышленниками в борьбе за свои идеалы.

Великатова нельзя красить одной краской, объясняет К.С. Он живой человек, в нем есть и дурные и хорошие задатки, которые проявляются по отношению к сквозному действию то одной, то другой стороной. Правда, все его действия направлены к тому, чтобы «сделать ценное приобретение». Сущность образа Великатова К.С. определил одним исчерпывающим словом – *покупщик*. Но, толкая Негину на сделку с совестью, он дает ей возможность остаться верной своему призванию. Он – покупатель, но он разгадал одаренность Негиной и, поверив в ее талант, открывает ей путь к театру. Ради искусства, того искусства, которое является гражданским служением человека, Негина должна не только пожертвовать тихими семейными радостями, но и преступить законы морали. К.С. напомнил, что героини Островского, в отличие от чеховских женщин, никогда не смиряются под напором жизни, а идут к своей цели любой ценой.

Все остальные персонажи пьесы соответственно распределялись, помогая вести главное сквозное действие или противоборствуя ему. Богатый князь Дулебов и губернский чиновник Бакин, по К.С., возглавляют лагерь, враждебный Негиной, они союзники.

К ним примыкает и антрепренер Мигаев. Их внутренние распри, соперничество друг с другом не должны выходить за черту своего круга. Именно они губят, калечат таланты, вынуждают их идти на компромиссы.

В характеристике циничного мира «поклонников» К.С. искал социальной остроты, он видел в этом мире настоящее общественное зло, которое душит, разрушает истинные ценности в жизни. Так режиссер раздвигал рамки конфликта пьесы, расширял ее тему, выделяя мысль о необходимости спасения и сохранения высокого искусства.

Жертвенность, подвиг во имя театра – сквозная линия жизни самого К.С. Гражданское служение обществу посредством искусства, воспитание и совершенствование человечества – сверхзадача его жизни. Тема служения искусству и верности своему призванию, как мы увидим, снова возникнет, и очень остро, при работе К.С. над «Мольером» Булгакова в 1935 г.

Во время репетиций «Талантов и поклонников» К.С. говорил, что «искусство Художественного театра застряло на месте и огрубело». Через поэтичную пьесу Островского, посвященную судьбам театра, он надеялся обновить «одряхлевшие приемы работы» актеров.

В связи с этим он вспоминал о спектакле, поставленном группой актерской молодежи МХАТ под руководством И.Я.Судакова «Слуга двух господ». Посмотрев его в декабре 1932 г., К.С. пришел в негодование. Он считал, что пьеса Гольдони поставлена в той «внешней манере» с уклоном в грубую театральщину, которая противоречит «самой системе театра», что спектакль лишен сквозного действия и внутренне бессмыслен, – он может только вывихнуть актеров и привить им вредные профессиональные штампы¹⁶⁴.

В течение целого года на репетициях в МХАТе и в своем Оперном театре К.С. не раз будет вспоминать с горечью и раздражением о спектакле «Слуга двух господ», стремясь всеми силами уводить актеров от упрощенного искусства без мысли, от предвзятости.

На репетициях «Талантов и поклонников» К.С. призвал исполнителей пользоваться «тонкими нитями» в своем творчестве; не зажимая темперамента, достигая цели «мягкими» средствами, создавать «более тонкий и рельефный рисунок» роли. Чтобы «разветвить и расцветить» роль, актер должен развернуть всю гамму полутонов, промежуточных красок; ни в коем случае не смешивать разные краски, не пользоваться одновременно черным и белым цветами, что приводит к серости, к грубой, серой игре.

Надо переводить внимание партнера и зрителя то на слова, то на голос, то на глаза, то на выразительный жест, но не засорять одно другим. Перед драматическим моментом – «стереть с лица» все напряжение, привести его к покою. «Полный покой лица... Это белый лист бумаги, на котором можно писать тонким пером» (3 марта).

К.С. уводил актеров от шаблона и примитива, добиваясь неожиданных реакций на происходящие события, нестандартных разнообразных приспособлений, идущих от жизни.

«Самая сильная краска, – говорил К.С., – это контрастная, когда восторг выражается отчаянием, злоба – радостью и т.п.». Такими контрастными приспособлениями он рекомендовал, в частности, пользоваться в последней картине, происходящей на вокзале. Эта картина отъезда Негиной крайне насыщена переживаниями, события в ней, по замыслу режиссера, развиваются динамично, стремительно, на большом нервном подъеме. Здесь снова и особенно выпукло должны определиться два враждебные друг другу лагеря.

К.С. предлагал расширить, расцветить сцену глумления над Петей Мелузовым со стороны оппозиционного лагеря, всем исполнителям менять приспособления и пользоваться ими на разные лады, например: «1) на большой веселости; 2) на иронии и спрятанном смехе; 3) на ироническом восхищении; 4) на восторженности; 5) на потрясении,

¹⁶⁴ Первоначально Судаков отставил поставленный им спектакль и даже обращался за поддержкой в Комиссию по руководству ГАБТ и МХАТ. К.С., однако, добился того, чтобы эта пьеса не показывалась зрителю. Только после серьезной доработки спектакль с разрешения дирекции театра игрался в районных клубах.

доходящем до остолбения» (21 января).

Прямолинейность и однорасочность в игре актеров не развивают образы и никуда не двигают пьесу. Важно правильно распределить краски и темперамент по всей линии роли. А в «ударные», кульминационные моменты пьесы или какой-либо сцены К.С. принимал (как мы уже не раз убеждались) предельную остроту, даже «фортели» (как он сам выражался), если актер мог их внутренне оправдать и если они служили на пользу сквозному действию. Все же, что засоряло основную действенную линию роли, К.С. категорически отсекал. Он приучал актеров безжалостно отказываться от находок (даже очень интересных), которые отвлекали внимание от главного, уводили в сторону от цели. В поведении актера не должно быть «мельтешни», действия нужны целенаправленные и строго отобранные.

С годами все большее значение в технике актера К.С. придавал ритму как одному из сильнейших средств выразительности. Так, в сцене объяснения Негиной с Дулебовым (в которой богатый князь склоняет актрису пойти к нему на содержание) К.С. советовал избегать резкостей, крика, повышения голоса; «действуют и борются одни лишь мысли и глаза», а для усиления напряженности сцены, привлечения интереса к происходящему он советовал, в первую очередь, усилить внутренний ритм.

Актер должен уметь молча стоять и сидеть в разных ритмах, напоминал К.С. Для убедительности он сам на репетициях любил демонстрировать виртуозное владение внутренним ритмом. «Ритм должен пронизывать все тело», он неразрывно связан с чувством. Если исполнитель какое-то время находится на сцене без слов, присутствует при чужом разговоре, ждет кого-то и т.п., то он обязан быть наполнен соответствующим внутренним ритмом. Падение ритма на сцене недопустимо, губельно для данного куска пьесы и для всего спектакля.

В 30-е гг. К.С. еще более настойчиво, чем прежде, добивался импровизационности в творчестве актера. Он считал, что метод физических действий спасает актера от механистичности, заданности, какого бы то ни было закрепощения актера. Напротив, метод дает актеру большую самостоятельность, свободу на сцене. Импровизационная, сегодняшняя, сиюминутная реакция на происходящие на сцене события, на игру партнера, на все, что окружает актера в данный момент, при четком, крепко освоенном сквозном действии и ясной большой цели, для К.С. – главнейшее качество искусства переживания, принципиально отличающее его от искусства представления.

Надо затягивать зрителя в события пьесы, делать его соучастником своего творчества. Зрителю в театре интересно следить за жизнью образа, разгадывать, ждать, что будет дальше, наблюдать за движением, за ходом взаимоотношений персонажей, а не глотать готовое и всем ясное. Это относится и к известным произведениям. Поэтому задача актера – показать сам процесс развития роли, а не результат. Твердо знать конечную цель и в то же время как бы забыть о ней в каждую данную минуту пребывания на сцене.

Так, К.С. упорно боролся с примитивными приемами игры Вербицкого в роли князя Дулебова. «Не лишайте публику удовольствия разоблачать в вас дурака и пошляка на всем протяжении спектакля», – говорил он актеру. И в таком явно отрицательном персонаже надо искать оттенки, нюансы в исполнении, надо показать образ в развитии, тогда и хамство Дулебова проявится с наибольшей силой в соответственный момент роли и пьесы.

Драматургия Островского требует особого внимания к слову, – неоднократно подчеркивал К.С. Она не терпит «рваной речи, запинок, заиканий», неоправданного шепота, небрежного «просыпания текста». Подобные речевые недостатки К.С. все чаще стал замечать у актеров Художественного театра, и поэтому на репетициях придирчиво следил за произнесением текста пьесы.

«Чтобы играть Островского, нужно изучать законы речи... действовать словами, – говорил К.С. – Найдите, в чем тут Островский, а уж когда зацепитесь за него, то он сам

вас потянет и... ух! куда потянет» (5 марта).

Важное слово в речи надо «любовно преподносить», выделять его не грубым усилением голоса, а интонацией, окраской звука, изменением ритма, ритмической паузой.

Так, знакомясь с репетициями «Талантов и поклонников», мы видим, что К.С. все время ограждал исполнителей от стереотипа в творчестве, от привычных приемов игры и направлял их к поискам новых средств сценической выразительности, не замутненных накопившимся актерским опытом.

Актер должен физически явственно ощущать слово, конкретно и четко видеть внутренним взором, представлять все, о чем он говорит, добываясь таким образом, чтобы то же самое увидел партнер и зритель. К.С. называл это кинолентой видений. Труднейшие куски текста, непривычные фразы становятся живыми и легкими, если они пронизаны действенной линией мысли, логической линией действия.

К.С. не разрешал тяжелить текст Островского лишними паузами, задерживать ход действия остановками, размышлениями, «топтанием» при входах и уходах. «Всякая проволочка тяжелит пьесу», – говорил К.С., имея в виду именно пьесу Островского. Но это не исключало, конечно, гастрольных пауз или «гастрольных мест». Это один из тех китов, на которых зиждется искусство Художественного театра. К.С. много работал с Тарасовой над сценой чтения писем от Пети Мелузова и от Великатова после прощального спектакля Негиней (третий акт). Здесь раскрывалась сущность главных образов пьесы. Одно письмо – «чистое», зовущее к тихой семейной жизни, но «в меццанском окружении», без театра. Другое – «нечистое», но открывающее путь к искусству. Чтение писем К.С. предлагал Тарасовой построить на гастрольных психологических паузах, которые призваны углубить и расширить текст роли. Таким паузам дозволяется разрушить «обычную логику и создать новую, необычную», они не связаны со временем.

Психологические паузы надо уметь так внутренне насытить и так обогатить своими видениями, чтобы зритель не ощутил остановки и пережил их вместе с актером. К.С. считал, что Тарасова должна воспользоваться такими гастрольными паузами в одном из наиболее сложных мест роли, требующем от актрисы частой смены тональностей, резких переходов из одного настроения в другое.

«Вся роль может заиграть по-новому от двух-трех гастрольных пауз, которые запомнятся зрителю на всю жизнь. Давайте этому учиться», – говорил К.С.

Работая с исполнителями «Талантов и поклонников» в течение нескольких месяцев, К.С. ничего не говорил о мизансценах, вернее, советовал актерам не связывать себя мизансценами. Это естественно для его нового метода работы, одним из неперменных условий которого является внутренняя свобода актера и импровизационность в момент творчества. К закреплению мизансцен К.С. подошел только в последний период репетиций, когда уже на сцене МХАТ устанавливались декорации, утверждались гримы и костюмы. Режиссер предоставлял возможность актерам самим выбирать места – где встать, сесть, куда перейти и т.д. Войти, оглядеться в новой обстановке и устроиться поудобнее, по-живому; непреднамеренные, наиболее выразительные расположения отдельных групп К.С. моментально улавливал, просил их зафиксировать и записать. Конечно, и при такой форме выстраивания мизансцен не обходилось без его помощи и наводящих подсказок.

В гримах К.С. убирал внешнюю подчеркнутость, утрировку. Его раздражали наклеенные носы. Он предпочитал видеть четкий и острый внутренний рисунок роли, а не внешний гротеск. Предлагал смягчить гримы, «приблизить их к жизни, упростить».

В последний раз с участниками спектакля К.С. встретился 9 июня, после чего он серьезно и надолго заболел. 14 июня, перед окончанием сезона был закрытый просмотр пьесы «Таланты и поклонники», а 23 сентября 1933 г. состоялась ее премьера.

Находясь на лечении во Франции, К.С. мог только в письме дать актерам последние наставления, в которых он учитывал индивидуальные особенности и недостатки каждого из исполнителей.

Незадолго до премьеры он писал своему секретарю Р.К.Таманцовой из Ниццы:

«Напоминаю актерам, чтоб они не выходили на сцену без предварительных упражнений по вхождению в творческое самочувствие, без проверки и упражнения схемы линии жизни человеческого тела роли.

При всяком действии – 95% стараний откидывать.

Пусть не забывают маленькие правды и маленькие веры в каждом физическом действии.

Пусть проверят и сыграют роль или ее схему – без всякого жеста, сидя на руках.

Тарасовой не застревать на одной ноте и каждый день упражняться на всем диапазоне голоса, расширять его, оправдывать не только высокие, но и низкие ноты регистра во время речи.

Кудрявцеву не играть образ, а действовать в образе. Стараться быть приятнее, даже красивее, не пастором. Постараться понять и послушаться (искренно) того, что говорят со стороны чужие понимающие глаза. Прудкину не мельчить, а оправдывать образ. Вербицкому – не будировать своим тончиком, а подлинно действовать, добиваться любви Тарасовой, а после мстить ей. Андровской не играть образ, а действовать в образе. Зуевой страшно, по-мещански уверенно действовать. Непременно бодро и весело»¹⁶⁵.

Конечно, отсутствие К.С. в ответственное время выпуска спектакля не могло не сказаться на общей стройности исполнения. Режиссерский замысел не получил своего полного сценического воплощения.

П.А.Марков вспоминал, что в спектакле не было той высокой простоты, той глубины и душевной чистоты, которых добивался в театре К.С. в последние годы своей жизни, «многое из намечавшегося в репетициях не дошло до сцены – не по вине режиссуры или исполнительницы: слишком еще были тонки, хрупки и новы нити, которыми скреплял спектакль Станиславский...»¹⁶⁶.

Совсем с иных позиций огульно обрушилась на спектакль театральная критика, в которой преобладали тенденции вульгарного социологизма.

Критика предъявляла театру претензии в том, что он недостаточно осудил, не разоблачил в полной мере Великатова, не исправил в этом отношении самого Островского, не сделал из Пети Мелузова положительного, настоящего героя, что образ Негиной не нашел необходимого «социального и художественного разрешения» и т.п.

К.С., находясь вдалеке от Москвы, тяжело переживал доходившие до него сведения о резко отрицательных отзывах прессы. Но исполнителей и своих помощников по режиссерской части он старался подбодрить и поддержать. «“Таланты” прошли, обруганы, как никогда, и имеют очень большой успех. Значит, все в порядке и обстоит как нельзя лучше, – писал он Литовцевой. – ...Теперь меня уже хвалить не будут и не могут. Я, кажется, почти один остался – совсем старый, не признающий никаких “фокусов”, прикрывающих режиссерские подлизывания к современности. Когда-то ругали мою систему – теперь признали. Признают и то, что я стою за чистое искусство»¹⁶⁷.

Спектакль действительно имел устойчивый успех у зрителей. Крепкий фундамент, заложенный на репетициях, глубоко разработанная и четко выстроенная внутренняя линия поведения каждого персонажа, как правило, давали спектаклям К.С. длительную здоровую жизнь.

«Таланты и поклонники» сошли с репертуара в июне 1941 г. в связи с начавшейся войной; в марте 1948 г. они были возобновлены в прежнем составе исполнителей и шли на сцене филиала МХАТ еще почти десять лет. Последний спектакль состоялся 29 марта 1957 г.

Роли репетировали и играли: А.К.Тарасова (Негина), А.П.Зуева (Домна Пантелевна), В.А.Вербицкий (князь Дулебов), М.И.Прудкин (Бакин), В.Л.Ершов (Великатов),

¹⁶⁵ Станиславский К.С., т. 9, с. 536.

¹⁶⁶ Марков П.А. А.К.Тарасова в роли Негиной. – Ежегодник МХТ за 1944 г. М., 1946, с. 735.

¹⁶⁷ Станиславский К.С., т. 9, с. 565.

И.М.Кудрявцев (Петя Мелузов), О.Н.Андровская (Смельская), В.И.Качалов и В.А.Орлов (Нароков), А.Н.Грибов (Мигаев), Н.А.Шульга (Эраст Громилов), Н.И.Дорохин (купчик Вася), А.В.Петрова (Матрена).

Записи репетиций

17, 19 декабря 1932 г.
Запись А.К.Тарасовой.

К.С. Все верно: и линия, и есть манкость. Я плакал, но я хочу, чтобы я вас обожал и восхищался. Для этого еще больше работайте вообще над собой в жизни. Вы уже поняли то, что нужно. Проблески – возобновление «Вишневого сада», «Страха», «Дяди Вани»¹⁶⁸. Теперь Негина. Ищите красоту в самой жизни, где только возможно, и накаплийте. Ваше дарование, даже сказал – талант, требует этого, а то попадете в животный темперамент, трафарет. [...]

В пьесе вообще есть пять, шесть кусков. Надо их сводить до двух, одного, но раньше найти эти куски.

Надо физически логично поступать, знать, откуда пришла, зачем. Знать линию дня и жизнь образа.

29 декабря 1932 г.
Запись А.К.Тарасовой.

Надо искать во всей пьесе, в ее кусках и в своих – «действие». «Хочу» – главное слово. Если искать бессилие человека, то прежде всего надо искать все его действия. Нароков (хочет помочь Негиной, ищет людей, [ищет] что делать, и разбивается) получается в результате бессильный человек. Но никак не играть безвольного, бессильного – будет просто пассивность, что не нужно на сцене.

Всегда, вечно идти от себя, все образы, которые играешь, – это я, действующая в тех предлагаемых обстоятельствах, которые дает автор (если бы я была Негина, как бы я действовала в том или ином случае). В завершение работы *надо не смотреть на образ как зритель*, а надо сделаться действующим лицом (думать не о ней издали, а о самой себе как о ней).

Замечательно сказал К.С. о трагике («Таланты и поклонники»). Сквозное действие трагика – *надо парить*. Зов Васи – это момент, когда [трагик] упал на землю (Вася, я упал, караул), скорей парить (вино). Я на земле и я в облаках.

О чувстве, о настроении не говорить и не думать никогда. (Искать действия.)
Пример: леди Макбет после убийства хочет стереть пятно с руки, оно не стирается; она старается все больше и больше (действие – хочу стереть), не удается, тогда что же будет, если увидят, и т.д. – доходит до трагического безвыходного положения. [...]

1 января 1933 г.
Запись А.К.Тарасовой.

Пример с Качаловым. Была найдена предельная простота. Вошел в комнату с венками, смотрит и т.д. Слова К.С.: «На это могу смотреть полчаса. Видите, как это просто, и в то же время как это трудно. Это все, что я требую, настоящая природа человеческого духа и жизни человека».

В это время стал сам что-то записывать. Было чувство у всех огромной радости. Присутствовали при творчестве настоящим.

К.С. продолжает:

– А то, что мне показали («Слуга двух господ»), это ужас. Я не знал, что мне делать, чтобы люди эти поняли, что они делают, куда они идут, что они погибнут как актеры. Я не

знал, какой взять молоток, чтобы пробить им головы. И на все это мне заявляет режиссер Судаков, что ему кажется, что все сделано. А я считаю, – говорил К.С., – актерам надо отдохнуть, они ни в чем не виноваты, и раз уже сделаны декорации и костюмы, потом они должны доработать спектакль. Пусть он, то есть спектакль, будет педагогическим. Учиться на этой песе.

Говорил с негодованием:

– Пусть месяц не спят, но поймут, что то, что делает Судаков, – это гибель для них как для актеров. А он назначает после всего 29-го показ или уже спектакль – в корне непонимание. И сзывает всех режиссеров помогать. Это значит, в открытую рану втыкать кинжалы. То, что требую, – это тонкое, хрупкое, это есть настоящий Художественный театр. Это соткано из тончайшей паутины. [...]

Всякая даже простая *агитка* не будет настоящей агиткой, если она не хватает за сердце зрителя. Мы хотим, и я хочу идти вглубь, а не на поверхности витать. Пятьдесят лет своей жизни я посвятил искусству, и сейчас пришел и начинаю находить то, что надо, ту тончайшую природу души [действующего] человека на сцене. [...]

К.С. говорил: «Берите от меня все, что возможно, сейчас, не теряйте времени. Вы будете волосы на себе рвать, стоя у моего гроба, что не пользовались тем, что я говорю; больше вы ни от кого ничего не услышите».

13 января 1933 г.

Запись А.К.Тарасовой.

К.С. [...] *Общение* с партнером; надо видеть партнера простыми глазами (чего у нас сейчас в театре мало или нет совсем), а без общения нет *ансамбля*. Сейчас Художественный театр – это рассыпанное ожерелье; чтобы его собрать, надо: первое – найти ансамбль. Все не играют, а живут и общаются по-настоящему друг с другом.

Надо нигде не терять *себя*, все время *себя* чувствовать в роли. Если *себя* потеряешь, то нет души в роли, потому что только *одна моя* [душа] может быть живой в роли, другой души нет у меня. Это во всякой роли: и в характерной и в обыкновенной.

Надо всегда искать объект или рядом, или *внутри себя*. [...]

С момента «*если бы*» начинается *искусство*. Например, если бы я находилась в комнате Негиной и на ее месте, что бы я делала и т.д.

Для того, чтобы *действовать*, надо найти, подыскать *манки*, для меня близкие и меня волнующие, не брать навязанные режиссером, если это меня не греет, а самой покопаться, разбудить свою фантазию. [...]

Во всей роли мягкая, никакой жесткости. Но не зажимать себя. Не пропускать ничего в *понимании*. Внутренне не торопить себя, проходить все ступеньки. [...]

16 января 1933 г.

Сцена первого акта.

Запись Г.В.Кристи¹⁶⁹.

Объяснение князя Дулебова с Негиной, в котором он предлагает взять ее на содержание, но получает решительный отпор, репетировалось 16 января.

В.А.Вербицкий – Дулебов появился из-за книжного шкафа, который в кабинете Станиславского играл роль кулисы для всех репетируемых пьес, передал Домне Пантелевне (которую на этот раз репетировала Н.А.Соколовская) свою шляпу и трость и, поговорив с ней, присел к тому самому столу, перед которым сидел Станиславский. К этому же столу с другой стороны присела и А.К.Тарасова – Негина, и между ними завязался разговор вполголоса, с добавлением собственных слов к тексту Островского (на что Станиславский

169 Дальнейшие записи (кроме специально оговоренных) сделаны Г.В.Кристи.

во время этих репетиций не обращал никакого внимания).

Мне показалось, что актеры провели этот эпизод сильно и убедительно, но Станиславский был неудовлетворен прямолинейностью внутреннего рисунка исполняемой сцены. Он начал с уяснения самого главного:

– Назовите мне то основное, ради чего вы пришли на сцену, – обратился Станиславский к Вербицкому.

– Я пришел для того, чтобы сделать Негиной предложение, – вот моя основная задача, – отвечал исполнитель роли князя. – Получив отпор, я должен ретироваться, но так, чтобы не уронить своего достоинства.

– Я видел, – продолжал Станиславский, – как вы делали предложение Негиной, потом обиделись и ушли. Я видел также, как Негина встретила князя, выслушала его, оскорбилась и выгнала вон. Но вы оба пропустили самое интересное – момент недоразумения, непонимания друг друга и желания понять. Между мирной болтовней (*causeurie*) и взаимным оскорблением есть что-то промежуточное, когда чашки весов еще не знают, куда им падать. Вот это «что-то» и составляет главную суть сцены и вызывает у публики наибольший интерес. Вы мне показали *результат* объяснения князя Дулебова с Негиной, а я, зритель, хочу следить за *процессом* развития ваших отношений. Строго соблюдайте последовательность чувств и никогда не перескакивайте через несколько ступенек разом. Это нужно не только зрителю, который следит за логикой вашего поведения, но и вам самим, так как, перескакивая через несколько ступенек, вы рискуете оступиться и потерять равновесие, то есть чувство правды. Значит, неуклонная последовательность в развитии чувств является главной приманкой и для зрителя и для вашего собственного чувства правды.

Автор дает вам возможность развернуть всю гамму чувств, прежде чем перейти к верхнему «до», а вы сразу хватаете «до», минуя промежуточные ступени.

Посмотрите на радугу и спросите маляра, сколько в ней тонов. Для маляра существует только красное, синее, желтое и зеленое, но художник между красным и синим видит бесчисленное множество промежуточных тонов и оттенков.

Пользуйтесь этими промежуточными тонами и не превращайте своего искусства в малярную живопись.

Проверим все сказанное на вашей сцене, с момента появления Негиной.

В самом выходе Негиной на сцену нужно избежать «театральности», чтобы не получилось: «те же и Негина», о которой только что зашел разговор. Самое трудное прийти и уйти со сцены. Надо делать это не по щучьему велению и не по велению драматурга, а по жизненной необходимости. Условный выход неизбежно влечет за собой и условную банальную встречу.

Чтобы обойти здесь прямолинейность ситуации, надо создать особую сцену-паузу: приход Негиной. По сквозному действию она в этот день хлопчет с бенефисом. Как оправдать, что Негина не сразу заметила князя? Пусть она отвлекается пакетами, которые принесла с собой. Она возится с ними, целиком уйдя в свою работу. Выгоднее пакеты ставить так, чтобы, склонившись над ними, она естественно не заметила гостя, – это нужно для большей неожиданности встречи. Даже после встречи с ним она не может сразу оторваться от дела и, слушая его, продолжает потихоньку возиться с пакетами под столом.

Дулебов (*садясь*). Скажите, пожалуйста, мой дружокек...

– «Дружокек» – это не обычная поговорка князя, а слово, специально найденное для объяснения с Негиной. В нем особая тонкость.

Негина (*выходя из задумчивости*). Что вам угодно?

– Негина начинает разговор с готовностью, доверчиво, не выдавая того, что он ей помешал. Она извиняется, что отвлеклась, и только. Ведет диалог с вопросительным знаком (что ему надо от меня?), но благожелательно и благовоспитанно и только иногда деликатно поправляет его ошибки. Одним словом, ничем не выдавайте финала пьесы.

(*Дулебову – Вербицкому*). Вы знаете, что князь – профан, и потому играет дурака.

Делайте обратное: играйте тонкого критика и знатока театрального дела. Он хвалит игру Негиной с большим апломбом, как специалист, и она искренне радуется похвале. Только потом, по ходу разговора, когда он то и дело «садится в лужу», выясняется, что он ни черта не понимает... Не лишайте публику удовольствия разоблачать в вас дурака и пошляка на всем протяжении спектакля.

Кстати, монокль в фатовской роли очень опасен. Всякий театральный фат прежде всего играет моноклем.

– Монокль можно убрать.

– Нет, но при условии, что вы доведете обращение с ним до полной непринужденности, чтобы я не замечал, как вы его снимаете и надеваете.

Дальше, со слов: «квартира у вас нехороша» – начинается новый кусок. Он забрасывает ей эту приманку, как рыболов удочку, и наблюдает: клюнуло или нет.

Она не может сразу обидеться, не пройдя через ступеньки: непонимание, недоумение, желание выяснить... Нет-нет. Напряженная поза и мимика мешают мне видеть то, что делается у вас в душе. Условимся вот о чем: при переходе от одного куска к другому нужно снять с лица все напряжение, точно так, как стирают мел с грифельной доски, прежде чем начать писать.

Негина не может закатить князю скандал. Это невозможно для ее возраста и положения. Она еще не умеет поворачивать разговор в нужном ей направлении. Неумение выйти из положения характерно для ее возраста. Негина не может нападать, она только защищается (иногда очень активно). В этом секрет женственности. Если современная женщина учится управлять жизнью и держаться с мужчиной на равной ноге, то женщина Островского до этого не дошла, ее борьба за свое достоинство и свои права оборонительная. В этом заключена и внутренняя характерность Негиной.

Нет-нет, я вовсе не хочу приглушить вашего темперамента. Не снижайте ритма сцены, но переводите активность в иную плоскость, в плоскость самозащиты.

Со слов князя: «Вот видите ли, мое блаженство, я человек очень добрый...» – начинается новый момент – сцена объяснения в любви. Помните, что объяснение в любви – это всегда борьба: он убеждает, она не понимает, потом не принимает и т.п. Слова «у меня много нежности» говорятся ради убеждения, поэтому не красьте слова чувством, изображая голосом нежность, а только передавайте мысль, наблюдая, как эта мысль доходит до партнера. В этой деликатной сцене действуют и борются одни лишь мысли и глаза. Перемена в мизансцене не должна этому мешать.

– Здесь князь пересаживается к ней поближе...

– Наступление на Негину ведется постепенно, по сантиметрам, так же постепенно должна развиваться и мизансцена. Когда сцена идет на сближение или расхождение, надо переносить это и на мизансцену, но так, чтобы мизансцена не опережала действия.

Далее, до конца избегайте в этом столкновении резкостей как с той, так и с другой стороны. Идете все на той же деликатности, усиливая не интонацию и не громкость голоса, а внутренний ритм.

– Однако же он ей говорит: «Да что же вы кричите?»

– Это еще не доказательство, что она кричит.

– Сама же Негина говорит дальше: «Да я и не бранилась, я только обиделась и сказала, чтоб он оставил меня в покое».

– Вот видите! Не брань, а выяснение с ее стороны. «Как вы осмелились выговорить?» Это не значит: «вы нахал», а это значит: «Не могу допустить мысли, что вы нахал, и поэтому не могу вас понять».

Князь говорит ей: «Потише, потише», – чтоб она не возражала, а не для того, чтобы показать сердитый тон. Он боится услышать от нее что-нибудь неприятное, поэтому старается ее утихомирить, а не оскорбить. Ему нужно уйти с незапятнанной репутацией. Она же скорее извиняется, чем распекает князя. Оба пытаются говорить одновременно – ритм к концу сцены усиливается, но не за счет усиления звука голоса, напротив, говорят так,

чтобы не вмешалась мать. Каждый старается перебить другого, никаких пауз здесь быть не должно (для него задача: «Сохрани Бог, чтоб она сказала лишнее слово»).

Последняя реплика Дулебова: «Я не поеду на ваш бенефис» – это высший тон сцены. Тон наставника, ментора, который решил наказать свою строптивую воспитанницу.

Итак, найдите в этой сцене более тонкий и рельефный рисунок. Не прыгайте от нижнего «до» до верхнего, а найдите все промежуточные тона: ре, ми, фа, соль, ля, си... – и тогда верхнее «до» возьмете без труда. Вот, например, по линии князя:

- 1) очень почтенный господин, большой ценитель искусства;
- 2) с драматургами – запанибрата (а с Полевым расправляется, как полицмейстер);
- 3) первый подход к Негиной (одними глазами);
- 4) забросил удочку насчет квартиры;
- 5) убеждает ее мягко;
- 6) убеждает более настойчиво, в другом ритме;
- 7) не дает ей произнести лишнего слова и, наконец,
- 8) ментор.

При этом соблюдайте важное условие: никогда не допускайте, чтобы внешнее действие опережало внутреннее. Слова не могут быть произнесены прежде, чем сформировалась мысль, а всякая перемена мизансцены должна вызываться внутренней потребностью.

Значит, условимся: в этой пьесе необходимо развернуть полную гамму чувств, соблюдая все полутона, все промежуточные ступени от одного тона к другому (от радости к печали, от понимания к непониманию). Иначе, если играть прямо конечный результат, это будет не художественная живопись, а малярное ремесло.

Искусство Художественного театра застряло на месте и огрубело; может быть, причина в том, что мы долго играли прямолинейные, поверхностные пьесы. Надо воспользоваться Островским, чтобы снова сменить топор на тонкий резец и обновить наши одряхлевшие приемы работы. Иначе – беда! Раз упущенное уже не вернется. Будем же взыскательны друг к другу и, если понадобится, начнем заново учиться нашему искусству.

Сцены третьего акта.

– Вспомните себя, – говорил Константин Сергеевич Тарасовой на репетиции 16 января. – Когда вы возвращаетесь в домашнюю обстановку после мучительно трудной, но радостной премьеры, что происходит с вами?

– Это может выражаться по-разному. Либо блаженная усталость, когда все трудное кажется позади и чувствуешь право на покой и отдых, либо нервный подъем, который не скоро проходит и не дает заснуть.

– Можно соединить и то и другое. Упадок и вспышки энергии могут чередоваться, то зажигаясь, то увядая. Начните обе – и мать и дочь – с добродушного рыхлого тона. Дочь вся в переживаниях спектакля, мать вся в заботах о дочери и в переваривании подарка (шаль, которую подарил ей Великатов). Может быть, она лежит на диване, а мать, закутавшись в шаль, ее кормит. Среди воспоминаний и материнских объятий следует найти момент общения с цветами, которыми нужно заполнить всю комнату, чтобы Негина чувствовала себя, как в саду. Для матери характерны среди объятий практические сообщения об извозчике, о чае, о деньгах. Сделайте самостоятельную сцену объятий.

(Зуевой). У вас смешные слова, и вы уже слышите смех в зрительном зале и потому усиливаете внешнее действие. Учтите, что публика уже мобилизована и вы имеете право на ничегонеделание на сцене. Фокус внимания зрителя надо переводить на дочь и смягчить все, что этому может помешать. Постройте здесь целую гамму перехода из одного состояния в другое. Сперва показалось, что стали богаты, потом постепенно разобрались – оказалось, что небогаты. Слова Негиной: «Труднее будет без жалованья-то» – это первая, легкая тучка... Нет-нет, здесь еще не может быть драматической краски – достаточно

убрать радостную. Если термометр показывал плюс 18 градусов, то даже если вы его внезапно вынесете на мороз, то все равно он перейдет от 18 к 17, от 17 к 16, затем перейдет через ноль и т.д. Поэтому здесь достаточно дойти до нуля, до нейтрального выражения лица, с которого исчезла радость. Это уже начало печали. Дальше, дошли до слова «нищенство» – это несколько ниже нуля, но, как это обычно бывает в жизни, отмахнитесь пока от неприятного. На словах: «Утро вечера мудренее» – постарайтесь вернуть утерянное равновесие. Понятен этот рисунок сцены?.. Дальше что?

– Дальше сцена наша обрывается приходом Бакина, потом трагика и Васи, и лишь после этого идет возвращение к нашей сцене.

– По вашему объяснению получается, что вот потянулась какая-то линия, потом драматург ее оборвал, увел пьесу куда-то в сторону, потом опять вернулся к вашей сцене. Так, что ли?

– Здесь очень большой диалог между матерью и дочерью, который перебивается приходом на сцену новых лиц.

– У Островского так не бывает. Попробуем ответить на вопрос: что здесь главное, в этом акте?

– Чтение писем и решение, принятое Негиной.

– Тогда все остальное, что предшествует этому, должно подготавливать решение Негиной. Например, сцена, которую мы только что разобрали, зачем она нужна, что она подготавливает?

– В ней есть важная фраза Негиной о Великатове: «...этакий мужчина, кабы захотел, кажется, сразу мог бы увлечь женщину».

– А еще что?

– Негина начинает понимать безвыходность своего положения. Она уволена из театра и говорит: «Бросить разве сцену, да выйти замуж – так Петр Егорыч еще места не нашел».

– А мать говорит: «...как ни кинь, Саша, а все жизнь-то наша с тобой не сладка».

– Очень хорошо, а что вносит нового в вашу линию этот нахал Бакин, который врывается ночью чуть ли не в вашу спальню?

– Это лишний раз напоминает мне о моем ложном, зависимом положении.

– Что же будет дальше, если уже сейчас приставания поклонников дошли до такого цинизма? А появление пьяной компании? Нужно это для сквозного действия?

Позднее, разбирая эпизод шумного появления в доме Негиной подвыпившего купчика Васи (которого играл Н.И.Дорохин) и трагика (Н.А.Шульга), Станиславский подчеркивал, что, в отличие от Бакина и Дулебова, трагик и Вася – это настоящие поклонники таланта Негиной. Они ворвались, чтобы устроить ей овации (о которых мы знали только по рассказам), выразить ей свои восторги, и внесли тот дух богемы, которого не чуждается и Негина. С точки зрения линии Негиной этот эпизод снова напомнил ей о ее призвании, укрепил веру в свой талант. И когда Негина подойдет к сцене писем и решению своей судьбы, она уже больше не вернется к мысли «бросить... сцену, да выйти замуж».

Признание публики и товарищей по профессии ей далеко не безразлично, особенно в тот момент, когда она стоит на перепутье.

Мать и дочь снова остаются одни. Начинается чаепитие и осмотр трофеев. Станиславскому не нравится, что Негина принесла с собой букет Великатова.

– Здесь какое-то недоразумение, – говорит он. – Во-первых, она сама говорит, что Великатов с ней не повиделся, во-вторых, трудно предположить, что, получив букет, она не рассматривала бы его и не прочитала бы письма: да и для действия выгоднее создать неожиданность. Поэтому не лучше ли, чтобы Великатов сам принес букет, а Домна Пантелевна его куда-нибудь запихнула, чтобы он сразу не бросился в глаза. Негина читает два письма: одно чистое, другое – нечистое, – говорит далее Станиславский. – Письмо Пети – это нравственное воскрешение (потому что грех уже коснулся ее души), письмо Великатова – сделка с совестью. Вся сцена на сопоставлении этих двух писем и двух бо-

рющихся в ней инстинктов. Наконец, она отстраняет от себя предложение Великатова и откликается на Петину любовь, но подсознательно уже соглашается на преступление ради искусства. Она не любит глубоко ни того, ни другого, но любит свое призвание.

21 января 1933 г.

Второй акт. Сцена Дулебова и Мигаева, в которой князь убеждает антрепренера отказаться от актрисы Негиной.

– [...] Нельзя к правде подползать снизу, вечно боясь налгать. Иногда полезно перемахнуть через этот барьер правды. Наиграйте в первую секунду, чтобы тотчас сбавить, оправдать свое действие и схватиться за настоящую правду.

(Вер-ицкому). Не вижу, о чем говорите. Слова, не согретые ввдениями, – это транс-миссия на холостом ходу.

– Исполнителю роли князя не нужно издеваться над самим собой. Пусть вы стоите на ложной почве, но убедите себя в том, что ваша позиция в пьесе верна. Ваш аристократизм не в важности, а в фамильярности. Он всюду как дома. С Мигаевым обращается, как с собачонкой.

(Грибову). Ведите монолог на безжестии. Жесты убивают отточенность и законченность речи, то есть убивают Островского. Сцена Мигаева с трагиком – это укрощение тигра.

(Кудрявцеву). Петя привык разговаривать с профессорами, но чувствует себя неловко с деловыми людьми. Он говорит с ними так, точно излагает проблему. Это наивная, светлая, детская душа, но на людях – почти урод. У него неправильность в походке (он любит ходить по квадратам паркета), близорукость и отсутствие красноречия.

Если явилась характерность – не бойтесь ее. Поиграйте без боязни наиграть. Но когда овладели характерностью, тогда не показывайте ее, а скрывайте. Публике интереснее всегда разгадывать, а не глотать готовое.

Несколько репетиций было посвящено четвертому акту пьесы, где происходят про-воды Негиной и Великатова. Станиславский добивался здесь предельной остроты и на-пряженности каждого эпизода. По поводу первой же сцены Васи и трагика он говорил:

– Нельзя здесь повторять то, с чего начинался второй акт. Здесь нет пьяного благо-душия. Не случайно автор усилил ритм всего акта тем, что поезд уже пришел и стоит у платформы. Надо что-то здесь добавить: вокзальная суета, звонки, сталкивающиеся пас-сажиры – уезжающие и приезжающие. Все это нужно для создания нервной атмосферы развязки трагедии.

Суфлер на грани безумия. Петя также, но подойти к этому нужно постепенно: внача-ле он отталкивает от себя беду, не хочет верить, сопротивляется.

Компания поклонников со Смельской во главе также должна жить в другом ритме. То, что вы мне показали, – это не конец, а начало пьесы. Разверните здесь всеобщее воз-мущение поступком Негиной и Великатова.

Петя в конце то мечется, как иступленный, то застревает в неподвижности, как оглоушенный. Последний монолог Пети – это не речь присяжного поверенного, это выс-ший ритм, граничащий с безумием. Со стороны Петя должен быть смешной, нелепый и, наконец, страшный.

– Попробуйте, – говорил он И.М.Кудрявцеву, – в одну минуту вспомнить всю вашу жизнь, потом, внезапно, оторвитесь от воспоминаний и посмотрите присутствующим в глаза – вот какие глаза должны быть у Пети.

После реплики Бакина: «Вот теперь встречный поезд проходит; вдруг на разъезде трах!» – возьмите задачу догнать поезд и сесть на него, чтобы с ней уехать. Пусть это невозможно, но попытайтесь сделать это по-честному. После этого порыва – новое остол-бенение. Ваши руки что-то делают, но вы этого не замечаете. Вы только мгновениями

владеете собой, но то и дело срывается. В конце акта он не монолог говорит, а рвет и швыряет всем свои мысли.

Реплика трагика: «Браво-браво!» – не проходная. Надо создать два лагеря в пьесе и развить эту реплику в целую сцену оппозиционного лагеря. Устройте Пете овации, как кричат и хлопают с галерки.

Сцену издевательства над Петей надо также расцветить и расширить. С Петей разговаривает не один Бакин, а вся компания его травит. Они улюлюкают и смеются над ним. Смельская больше всех смеется, но беззлобно. Сделайте каденцию смеха в три приема, всякий раз перехватывая на терцию выше, и дохихатывайте до конца.

Князь тоже оживлен. Не бойтесь, что оживление повредит вашей характерности старика. Если станете слишком молодым, можно сократить радиус ваших движений. Я теперь хорошо знаю, что такое характерность старости. Можно делать все, что делает молодой, но в ограниченном диапазоне. Если молодой может сидя повернуться на сто восемьдесят градусов – старый только на двадцать. Бакину надо менять приспособления и глумиться над Петей на разные лады. Чтобы размассировать эту сцену, прошу всех принять в ней участие. Глумление над Петей ведите на разных приспособлениях. Например: 1) на большой веселости; 2) на иронии и спрятанном смехе; 3) на ироническом восхищении; 4) на восторженности; 5) на потрясении, доходящем до остолбенения. *Самая сильная краска – это контрастная, когда восторг выражается отчаянием, злорадностью и т.п.*

(Андровской). Почему сделали смелый, типичный жест и сейчас же убрали его?

– Когда жест является сам собой, он бывает выразительным, но если я начну его повторять, он может заштамповаться.

– Хорошо, что вы осторожны, но неверно так рассуждать. Этот жест надо сделать своим, чтобы владеть им совершенно свободно, по произволу.

23 января 1933 г.

23 января репетировалась сцена Негиной и Мелузова после отъезда Смельской и Великова (действие первое, явление одиннадцатое). Исполнители этой сцены А.К.Тарасова и И.М.Кудрявцев высказывают опасение, что сцена слишком затянута и малодействительна.

– Прежде всего, – говорит он [К.С.], – установите между собой уютные, почти семейные отношения. Что значит: «Медвежьи объятья?» Это объятия неподготовленные и для нее неожиданные, – объятья со спины. *(Встает и показывает.)*

– Но реплика Негиной: «Ах, медвежьи объятья!.. До смерти не люблю. Нет, Петя, оставь меня!» – не может быть раздраженной, резкой. Это говорится почти ласково, – продолжает Станиславский. – Ответная реплика Пети: «Я от тебя еще ни одной ласки не видал...» Это не попрек, не ревность, а логическое умозаключение. Говорится это не с точки зрения влюбленного, а с точки зрения ученого. Их отношения стали привычными, но вместе им приятно и покойно, поэтому уберите всякий намек на взаимное раздражение.

Теперь садитесь рядом, друг против друга, смотрите друг другу в глаза. Ничего больше. Только *говорите не для уха, а для глаза партнера*, иначе пропадает диалог и начинается скучный монолог, то есть жонглирование словами и интонациями для самого себя. *Затягивайте партнершу в свои видения, заставьте ее смотреть на все вашими глазами.*

Петя учителствует потому, что уверен в своей правоте, и счастлив, что она сидит рядом и слушает. Больше ему ничего не надо.

Добейтесь полного покоя в разговоре и мизансцене. Не торопитесь ее менять. Дайте мне, зрителю, разглядеть вас. Нет-нет! Еле успел навести на вас бинокль, а вы уже пересели по-новому. Островский требует, чтобы вы хорошо разговаривали, а не мельтешились по сцене. [...]

Можно допустить перемену в мизансцене лишь тогда, когда начнется новый кусок

– «исповедь». Вот здесь, когда Негина кается ему, что позавидовала Смельской, упритесь лбами и говорите... И не меняйте этой позы до конца исповеди.

– Не получится ли бездейственная сцена?

– Вот это-то и нужно показать, что вам нечего делать. Для этого и сцена написана. Она не выходила у вас потому, что вы ее боялись. Перестаньте бояться того, что она скучна. Это было скучно и затянуто потому, что вы слишком торопитесь. Тогда и зритель начинает скучать, чувствуя, что что-то не ладится. Полюбите этот покой, который хорошо подготавливает и оттеняет стремительный ритм заключительной сцены, с прихода Смельской. Первые слова Смельской: «Иван Семеныч купил нам по платью» – это высшая радость для обеих. Только Петя протестует, что нарушена семейная идиллия... Радость возникает не «вообще», а по поводу платья, которое нужно хорошенько рассмотреть, оценить, а тогда уж радоваться. *Радость – это краска, которая накладывается на отчетливый рисунок действия.* Сперва составьте точный карандашный рисунок, а потом уж красьте – этот путь работы надежнее!

Репетиция сцены с письмами была возобновлена 23 января.

А.К.Тарасова просит Станиславского вернуться к разбору линии Негиной. Его трактовка сцены чтения писем смущает актрису.

– Мне показалось, – говорит она, – что вы хотите отнять от Негиной ее любовь к Пете. Это была бы для меня очень болезненная операция. Я думаю, что прощание с Петей в последнем акте – самая сильная сцена в пьесе. Негина здесь с кровью отрывает от себя свою любовь и надежды, она отказывается от личного счастья, чтобы не потерять театр. Я очень дорожу этим моментом прощания. Но если она не любит по-настоящему Петю, то вся острота этого драматического момента пропадает.

А.К.Тарасова ссылается на классическое исполнение этой роли М.Н.Ермоловой и напоминает Константину Сергеевичу, что Ермолова трактовала роль Негиной именно как отказ от личного счастья ради служения искусству.

– Я не совсем понимаю это противопоставление. Разве для настоящего артиста счастье только в семейной жизни? Разве любовь к искусству у гениального художника не может заслонить собою всякую другую любовь? Раз что Негина может пожертвовать любовью к Пете ради служения искусству, стало быть, искусство и есть ее настоящая любовь. Показать на сцене жизнь духа гениальной женщины – это не то же самое, что показать психологию просто молодой любящей девушки. Я помню Ермолову в этой роли, – продолжает он, – и допускаю, что она понимала это несомненно иначе, но ведь была другая эпоха. Ермолова подчеркивала то, что волновало тогдашних людей. В то время только и было разговору об эмансипации женщин, об их праве на образование и общественную деятельность наравне с мужчинами. Если женщина жертвовала семьей ради профессии актрисы, это был грандиозный скандал, а если актриса выходила замуж – она теряла сцену, как, например, Снеткова (первая исполнительница Катерины в «Грозе» на петербургской сцене). Теперь все это переменялось, и никто не удивляется, что женщина выбирает себе профессию. Значит, надо подходить к Островскому по-сегодняшнему, а не по-вчерашнему.

Но смазывать трагедию Негиной и ослаблять остроту конфликта – тоже нельзя. Если бы я толкал вас на этот путь, то был бы величайшим преступником. Режиссер обязан давать самое сильное раскрытие пьесе и ролям, не тормозить темперамента актера, а давать ему выход.

Негина вертится между тремя заколдованными кругами: Петя, Великатов и театр, и побеждает театр. Петя – это скромная семейная жизнь в мещанском окружении. Великатов – это преступная связь, которая дает ей внешнее благополучие. Но Великатов, кроме того, это путь к театру – он поклонник ее таланта. Она готова все отдать тому, кто воскресит в ней веру в себя как в актрису, и потому ее уход с ним – это не обмещанивание, а отрешение от себя ради искусства. Иначе был бы Чехов, а не Островский. Героини

Островского никогда не опускаются под напором жизни, а любой ценой идут к своей цели. Негиной стыдно и страшно идти на преступление во имя искусства, но она только таким путем может оторваться от своей мещанской среды. Поэтому я и говорю, что она не любит ни Петю (хотя тяжело отрывается от него), ни Великатова, а только театр.

– Как же она, не любя, отдает себя в распоряжение Пети на эту ночь?

– Это идет по линии искупления своей измены, от глубокой честности ее натуры. Это расчет и прощание не только с Петей, но и со своей собственной юностью, с идеальными мечтами о жизни.

– Но Великатов ей тоже нравится, он импонирует ей как мужчина.

– Она его боится и внутренне далека от него.

– Но испытывает и некоторую долю уважения.

– Ну и что же?

– А поймет ли современная публика, что она совершает преступление, соглашаясь на совместную жизнь с Великатовым? Для прежней публики было очень важно, что она уезжает с ним невенчанная. Но сейчас на это смотрят иначе.

– С точки зрения той эпохи, которую мы изображаем, Негина совершает величайшее нравственное преступление.

– Как же это показать, чтобы было ясно публике?

– Отвечайте мне честно на вопрос: могли бы вы, лично вы, Алла Константиновна, ради того, чтобы работать в театре, пойти на убийство человека?

– Ну, не знаю...

– Подумайте об этом. Если почувствуете это право, значит, приблизились к психологии Негиной. А публика будет на все смотреть вашими глазами. Она может понять только то, что будете крепко понимать вы.

– Вы ставите перед нами, Константин Сергеевич, интересные, но трудные задачи. Как все это донести до зрителя? У Островского в смысле сквозного действия многое неясно и недоговорено.

– Пьеса, в которой все сразу ясно, – никуда не годится. А вот как это все донести – давайте разберемся. В чем разница между просто хорошей актрисой и гениальной актрисой? Представьте себе: вот хороший художник сделал картину, в которой верно передал природу. Но приходит гений и бросает на картину два-три мазка, от которых все оживает. Большие артисты-гастролеры умеют из намека в пьесе развить большую сцену (превратить полустанок на линии роли в огромную станцию). Вся роль может заиграть по-новому от двух-трех гастрольных пауз, которые запомнятся зрителем на всю жизнь. Давайте этому учиться. Вся ваша сцена чтения писем должна быть построена на гастрольных паузах. Гастрольные паузы могут быть созданы где угодно, нарушить обычную логику и создать новую, необычную.

– Иными словами, можно гастрольной паузой нарушить логику драматурга, исправить его?

– Смотря какого драматурга. Если актер сильнее автора, то гастрольными паузами он может дописать то, чего нет в пьесе. Но в данном случае речь идет об углублении и расширении того, что дают нам слова пьесы.

К.С. просит дать ему экземпляр пьесы. Он просматривает текст, идущий после чтения письма Великатова, и говорит:

– Вот фраза: кто ему позволил «так... полюбить меня». Если после «так» пропустить многоточие, то фраза ничего не объясняет. А что такое многоточие? Это пауза, в которой надо расшифровать, что значит «так». Дальше, на протяжении двух реплик у Островского дважды обозначены гастрольные паузы (а Островский паузами не злоупотребляет). Что значит, например, после слов Негиной: «Ах, да что мне за дело!» (что за дело до плавающих лебедей в имении Великатова) – ремарка: «Молчание».

– Это Домна Пантелевна выдержала паузу, прежде чем перейти к деликатному разговору с дочерью.

– Это вот и есть элементарная логика. А представьте себе другое. На словах «что мне за дело» Негина отскочила от матери (даже не хочет с ней говорить); потом явилась тень сомнения, растерянность, новое отрицание и новое сомнение и, наконец, медленное возвращение к матери. Ей нужны все новые и новые доводы, нужно с кем-нибудь разделить тяжесть преступления... Не будет ли это интереснее при такой разработке? Дальше, после слов: «Разве это «дело»? Ведь это позор!» – новый взрыв протеста и огромная немая сцена, чтобы перейти в совершенно другую тональность, которую требуют дальнейшие слова: «Ты помнишь, что он-то говорил, он, мой милый, мой Петя!» – здесь безумная тяга к Пете. Дальше, на словах: «Не мешайте мне» – новая пауза. Продолжайте просить и убеждать ее глазами. Потом бросьтесь к ней и зацелуйте, не давая ей возразить.

Все это нужно великолепно разработать и внутренне насытить, чтобы получить право останавливать пьесу.

– Когда играешь на публике, то больше чувствуешь это право. Такие паузы рождаются иногда и в порядке экспромта.

– Спектакль не есть упражнение и не место для экспериментов. Все, что я говорю, должно войти в плоть и кровь, в душу и мускулы тела, иначе будете потом горько расплачиваться. Какой ужас выходить на сцену, когда нет четко вылепленных кусков, и какая радость, когда идешь по твердым ступеням действия: от первой ко второй, со второй на третью.

Теперь еще раз проверим все сказанное на деле...

Сцена повторяется. Станиславский останавливает репетицию.

– Не чувствую, что это – мать и дочь. Что их роднит? Обе талантливы и легко зажигаются, но главное – умеют понимать друг друга. Пока это диалог двух совершенно чужих друг другу актрис.

(Зуевой). Отбросьте здесь всякий намек на подчеркивание характерности. Здесь нужна душевная чуткость матери, а не ее корявая манера говорить и ходить по сцене.

Сейчас все помешались на гротеске и думают, что это значит вылепить на себе маску и показать утрированную внешнюю характерность. Но внешние формы для интеллигентного зрителя небедительны. Покажите внутренний склад мешанки, ход ее мыслей, а не внешнюю корявость, которую мы уже видели в начале пьесы. Гротеск вовсе не в утрировке (мы дошли до того, что в «Мертвых душах» Чичикова ищем на люстре – и все ради гротеска). Гротеск – это беспредельная глубина раскрытия, но этого мы еще не понимаем. Телерешный гротеск – это то, что ведет к статичности образа.

Теперь по линии Негиной. Когда вы, Алла Константиновна, начинаете подчеркивать свои переживания, получается резкость. Бойтесь этого. Не смешивайте понятий: сила и резкость. На скрипку можно надеть сурдинку, и тогда при сохранении силы звука меняется его окраска. Ваша краска: «помогите! спасите!», а не то, что «берегитесь!» Негина никогда не переходит в нападение. Это опасно для образа. Боюсь, что всякая форсировка в голосе и движениях будет мешать образу очаровательной юной и беспомощной девушки, которая хотя и спасает свой талант, но ценой огромной жертвы. Недооценка этого моего совета может привести к осовремениванию Негиной, к выпадению ее из эпохи Островского.

3 марта 1933 г.

Начало пьесы, то есть монолог Домны Пантелевны и приход Нарокова, репетировались в кабинете Станиславского 3 марта. Прежде чем показать свою работу, А.П.Зуева, В.А.Орлов и исполнявшая роль кухарки А.В.Петрова долго примерялись к обстановке кабинета, где с правой стороны от актеров находилось окно, слева – дверь и посередине комнаты разборные книжные шкафы. Два-три кресла под чехлами и маленький круглый столик дополняли обстановку.

В этих условиях оказалось невозможным создать привычную для актеров плани-

ровку первого акта, и А.П.Зуева с огорчением заметила, что все ее мизансцены ломаются.

Но Станиславского это нисколько не огорчало.

– Если вы сильны в линии действия, то мизансцена для вас не должна играть никакой роли. От переселения в другую квартиру ваша любовь к дочери не ослабнет, – говорил он. – Мне важно, чтобы вы умели действовать в любой обстановке и действовать по-сегодняшнему, а не по памяти от вчерашней репетиции.

– Но должна же я знать свою квартиру и понимать, где кухня, где спальня, где выход на улицу.

– Непременно! Но создавайте квартиру не в своем воображении, а используйте все то, что вас окружает. Сообразите, куда ведет этот коридор, что находится за этой перегородкой. Ориентируйтесь и начинайте действовать. Если от перемены обстановки появятся экспромты – очень хорошо, будем только радоваться этому. Экспромты освежают.

К.С. следит за звонким, уверенным исполнением сцены и улыбается. Но это еще не доказывает того, что он безоговорочно принимает работу актеров. По окончании сцены он говорит, обращаясь к сидящему рядом с ним режиссеру:

– Как бы нам тут избежать того, что называют «экспозицией». Рассказы актеров о том, что происходит в пьесе и что происходило раньше, до ее начала, несколько расхляпывают и толкают на резонерский тон. Вот у Гоголя этого нет; там вся завязка в одной реплике: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтоб сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор», – вот и вся экспозиция. После этого пьеса сразу пошла на полный ход. А здесь чувствуется застревание.

– Пьеса начинается с монолога Домны Пантелевны. Мы постарались перевести его на диалог и для этого ввели с самого начала кухарку Матрену.

– Очень хорошо. И что же между ними происходит?

– Деловая суета в ожидании Негиной. Мать и кухарка занимаются хозяйственными делами.

– Так что же тут, бытовая сцена? А сквозное действие?

– Для Домны Пантелевны сквозное действие – любовь к дочери.

– Разберемся... В пьесе есть какой-то центр, к которому тянутся все нити пьесы. Что тут главное: и для матери, и для суфлера, и для всех? У вас много наработано, но что значит довести пьесу до конца? *Это значит: безжалостно пройти по сквозному действию и отжать все лишнее.* Что же происходит в пьесе?

– Борьба вокруг Негиной.

– В пьесе должен быть центр, главное в линии жизни всех действующих лиц. Где его искать?

– Главное – это бенефис Негиной, если идти по линии сюжета.

– Это еще не определяет сквозного действия, но будем уточнять его по ходу работы. Все линии переплетаются вокруг этого главного в пьесе. Пока в наших рассуждениях будем исходить из того, что в линии дня решающее значение имеет предстоящий бенефис. Теперь посмотрим, нужна ли нам вначале просто бытовая сцена?

– Пьеса начинается с того, что мать и кухарка готовятся к встрече дочери.

– Прекрасно. А нет ли тут игриания мещанки и изображения комической суеты?

– В роли Домны Пантелевны мне трудно идти от себя, – говорит Зуева, – слишком она откровенная мещанка, и я от себя лично не могла бы говорить таких слов.

– Творчество начинается от «если бы». Чтобы сродниться с логикой роли, рассуждайте так: если бы я была мещанкой, жила бы в этих условиях и с этим мировоззрением, что бы я стала делать и какие слова произносить? *Актер, который пыжится пережить или изображать образ, никуда не годится. Актер, который пойдет от «если бы», найдет верный путь к роли.* Поставьте себя прочно на ложную мещанскую позицию – в этом случае будьте безжалостны к себе – и сделайте все, что от вас зависит, для счастья и благополучия дочери. Все дело только в том, что счастье можно по-разному понимать, но это не умаляет вашей любви.

– То, что я делаю в роли, меня пока еще не удовлетворяет.
– Кого вы должны удовлетворять?
– Не понимаю вашего вопроса, Константин Сергеевич.
– *Надо стремиться удовлетворять не публику своей игрой и не себя самое, а партнера. Удовлетворение в том, чтобы объект поверил вам, чтобы до него дошло все, что вы хотите передать.*

– Я еще не совсем крепко овладела образом и продолжаю искать его.
– А что значит овладеть образом? Откуда вы его берете?
– Из наблюдений. Я встречала таких женщин, как Домна Пантелевна.
– Вы привыкли отталкиваться от внешней характеристики – пожалуйста, не хочу этому мешать, хотя опыт доказал мне, что это далеко не лучший подход к роли. Все мы когда-то шли от внешнего и зашли в тупик. Образ надо брать не со стороны, извне, а прежде всего из самой пьесы. Надо подходить к роли, как большие доктора подходят к больному (здесь К.С. ссылается на своего лечащего врача). Они идут по логике: вот один признак, другой, третий в поведении организма, значит, по логике развития болезни ставится диагноз и определяется характер заболевания. Точно так же, разбирая логику поведения персонажа в пьесе, мы определяем его внутреннюю характерность.

– Разве не нужно отталкиваться от наблюдений жизни?
– Прежде всего наблюдайте себя в обстоятельствах пьесы. *Главное в том, чтобы идти от «если бы» – а над внешней характерностью надо работать параллельно*¹⁷⁰. Вот лучший путь овладения ролью.

Далее Станиславский переходит к разбору сцены с помощником режиссера Нароковым, которого упорно называет суфлером.

– Зачем вы пришли в квартиру Негиной? – спрашивает он Орлова.
– Я пришел, чтобы передать Негиной переписанную мной роль – в этом моя задача.
– А по-моему, совсем другое. Переписанная роль – это только повод для того, чтобы посетить комнату великой актрисы. Именно здесь, в этой обстановке, она творит. Вспоминаю, как мы искали повод, чтобы зайти в уборную Шалапина или Сальвини. Для вас это храм, святыхлице. Разбросанные тряпки – это то, из чего творится костюм великой актрисы, книги на полке раскрывают ее духовный мир. Рассмотреть и оценить обстановку, в которую вы попали, – вот ваша главная задача.

– Мне понятно то чувство благоговения, с которым я переступаю порог этой комнаты.

– Понять общее состояние – этого еще недостаточно. Зацепитесь за самую маленькую правду действий. Ваше обожание Негиной передается не через общее восторженное состояние, а через то, как вы завяжете ленточку на подарке, как откроете книгу, которую она читает, как сядете на стул, на котором недавно сидела она.

– Мне неясно, в каком тоне вести диалог с матерью, которая говорит мне оскорбительные вещи. Достоинство мое требует того, чтобы решительно поставить ее на место, но обстановка ее квартиры настраивает меня на элегический лад.

– Когда можно решить сцену и так и сяк, выбирайте, что выгоднее для сквозного действия.

– Пожалуй, мое преклонение перед Негиной сильнее раздражения перед этой глупой женщиной. От ее язвительных реплик я буду лишь отмахиваться, как от назойливой мухи.

Станиславский с этим соглашается.

Станиславский чрезвычайно дорожил актерскими индивидуальностями как А.К.Тарасовой, так и А.П.Зуевой и потому был к ним особенно взыскателен, усиленно

¹⁷⁰ «В этот период времени Станиславский постоянно предостерегал актеров от опасной тенденции игнорирования самого образа, изображения внешней характерности, что, по его словам, неизбежно приводит к омертвлению роли и статичности образа. «Именно на этом сломал себе шею МХАТ 2-й», – говорил Станиславский и постоянно подчеркивал, что актер должен не играть образ, а действовать в образе, что сценический образ – это прежде всего образ действия». (Примеч. Г.В.Кристи)

стараясь обратить их в свою веру. Это означало поставить их на путь нового метода работы, идущего от логики действия, и оградить их от опасности игры состояния (для одной актрисы) и игры образа (для другой). Он говорил А.К.Тарасовой на репетиции 3 марта:

– Я чувствую, что мои советы и те новые обстоятельства, которые я ввожу в роль Негиной, находят живой отклик в вашей душе. Но как это закрепить? Не слишком ли вы полагаетесь на свое обманчивое чувство, которое ведь может и подвести? Вдохновение не может быть методом. Оно посещает актера лишь по двенадцатым праздникам.

– По ходу репетиций мое самочувствие в роли укрепляется, а перед началом творчества я стараюсь привести себя в состояние активного покоя, если можно так выразиться, то есть найти внешнее физическое спокойствие при внутренней собранности.

– *Все наше искусство построено на логике тела, которая отражает логику чувств. Когда мы пытались прежде ухватиться за самое чувство или состояние, мы делали большую ошибку.* Гораздо практичнее зацепить в работе над ролью логику вашего физического поведения и крепко за нее держаться. Иначе легко соскользнуть на игру самого состояния. Вот откуда у вас, например, это состояние драматической озабоченности? Даже образовалась драматическая складка между бровей – она меня настораживает.

– Это, должно быть, случайно. Вы ведь меня давно не видели на сцене.

– Нет! Я видел вас в роли Катерины в кинофильме «Гроза» и заметил ту же складку и слегка приподнятую бровь. Уж не натрудили ли вы себе драматическую мозоль? Если так, то уходите в комедию. На три года, не меньше.

Условимся, при переходе от одного куска к другому стирайте с лица все напряжение и научитесь делать нейтральное, индифферентное лицо. Умение ничего не выражать в промежуточные моменты – это огромно для драматического актера. Полный покой лица – это исходная точка для перехода к драматической сцене. Это белый лист бумаги, на котором можно писать тонким пером (если же лист измазан чернилами, на нем ничего не напишешь, разве что мазать грубой кистью). Если подойти с точки зрения жизни тела, – что такое драматизм? Это не физическое напряжение, а усиленное внимание к объекту, и только.

Сцены второго и третьего актов.

Найдите сегодняшний тон роли, произведите ту настройку, которую делает скрипач перед каждым выступлением. Очень важно уметь открыть по-сегодняшнему калитку в первый кусок роли.

Очень скверно, когда актер не чувствует себя хозяином мизансцены, а каким-то флюгером, посаженным режиссером на некий шпиль, с которого нельзя сойти.

Не ищите внутри себя никаких пружин и не распахивайте свои сундуки, где хранятся удачные моменты от прежних репетиций. Это приведет к игре для себя или для публики. Настоящее же самочувствие зависит от трех вещей: 1) от знания логической линии, 2) от умения войти в роль по-сегодняшнему и 3) от игры для партнера.

4 марта 1933 г.
Запись А.К.Тарасовой.

К.С. сказал:

– Переход от одного куска к другому, от радостного к горькому – только *внимание и отпустить лицо* (в смысле напряженности).

Чтение писем – третий акт («Талантов и поклонников»). Открыла письмо Великатова, все внутри затрепетало. Двести процентов, а иду не быстро, читаю все. Замечательно, и потом только глаза еще радостные, а губы уже серьезные, потом и лицо, но только внимательное – и достаточно, ничего не играть. [...]

5 марта 1933 г.
Сцена объяснения Дулебова с Негиной из первого акта.

К.С. (Тарасовой). Постройте вашу линию дня по часам, чтобы образовалась деловая и радостная тормозная, какая бывает накануне юбилея. У вас утром была удачная репетиция первого акта, но два акта остались на вечер

(*После проверки линии дня.*) Я не уловил момента, где Негина обедает. Нужно это найти. Может быть, мать принесла обед, а пришел князь и помешал? Как, это поможет вам или нет?

(*Вербицкому.*) В начале пьесы вы пресимпатичный господин, убивающий всех своим благородством, а в самый важный момент пьесы – хам. Такой образ я принимаю. А если по всей пьесе проходит хам – это никуда не двигает пьесу и не развивает образа.

Что вам дает право так долго держать ее руку?

Вербицкий. Я уже давно знаком с Негиной.

К.С. Это не интересно. Взаимоотношения нужно создавать всегда на сцене, а не за кулисами, если позволяет пьеса. Если вы начнете процесс завоевания Негиной с самого начала, ваши действия будут острее.

Если уж делать этот жест, то доделывать его до конца. Поднимайте руку не так, как поднимается шлагбаум, а так, как разворачивается шея лебедя.

Выходя на сцену, думайте не о том, чтобы было сразу ярко и интересно, но чтобы было верно.

Где же промежуточные тона? Вы мешаете белую и черную краски, и получается в результате серая игра.

Вы играете хорошо, только не ту пьесу, сделайте то же самое, но сочно и звонко – тогда будет Островский. Классика не терпит рваной речи, запинок и заиканий. Выкладывайте каждый речевой такт, как это делают певцы под управлением хорошего дирижера. Говорите звонко. Островский не терпит шепота. Раз шепчете – значит, еще не нашли правду. Чтобы играть Островского, нужно изучать законы речи. Законы речи – это не то, как говорить, а как действовать словами. Найдите, в чем тут Островский, а уж когда зацепитесь за него, то он сам вас потянет и... ух! куда потянет...

Это уж плохо! Вы реплику себе в живот послали, а мне нужно, чтобы вы посылали ее в душу партнера.

Автор просто написал: *входит* или *уходит*, а мы не можем просто уйти со сцены – «взял да и ушел», а непременно стараемся обыграть: отошел, повернулся, оглянулся, подумал... и лишь после этого ушел. Так же и входим, выдерживая паузу за дверью и перед дверью. Но Островский не Чехов – у него этого нет. Надо сказать помощнику режиссера, чтобы выпускал актеров без всяких пауз: хлоп – выходи! Хлоп – выходи! Всякая проволочка тяжелит пьесу.

У вас слишком скоро наступает «уже». Но интересно не самое «уже», а путь к нему. Вот идет завоевание Северного полюса: продвинулись еще на один градус, преодолели новое препятствие, и все с интересом за этим следят. А если бы сразу попадали на Северный полюс – никто бы этим не интересовался. Обычная ошибка молодых актеров в том, что они сразу же играют конец пьесы.

7 марта 1933 г.

7 марта репетировалось второе явление второго акта, то есть сцена Нарокова с Негиной, которая только что узнала об отмене ее спектакля накануне бенефиса. В исполнении А.К.Тарасовой в этой сцене проявилось глубокое отчаяние Негиной, на глазах блеснули слезы, но чувствовалось, что она не собирается опускать руки и готовится к борьбе.

Станиславский понимал эту сцену по-другому. Для него факт отмены спектакля Негиной был лишь первой ступенью в развитии интриги против нее, а кульминационный момент борьбы в акте он чувствовал впереди, когда Негина узнает о своем увольнении из театра и попадет в безвыходное положение, из которого ее с блеском выводит Великатов.

Опасаясь преждевременного наступления кульминации в акте, он настаивал на том,

что Негина не может сразу оценить неожиданную перемену в своей судьбе и поверить тому, о чем только что узнала. У нее еще не сформировалось до конца отношение к факту отмены спектакля. Ей нужна помощь Нарокова для того, чтобы выяснить и разобраться во всем этом. Она еще не дошла до отчаяния, то есть реакция еще не наступила, происходит процесс осознания своего нового положения. Станиславский так мотивировал свой режиссерский замысел:

– При наступлении драматической ситуации выгодно, когда публика уже догадывается обо всем, а актер еще нет. Это держит ее в напряжении. И наоборот, плохо, когда актер опережает зрителя, предлагая ему конечный итог своих переживаний. Это оставляет зрителя холодным наблюдателем. Надо уметь затягивать публику в события пьесы, делать ее соучастником творчества актеров.

– В этом первом эпизоде, – говорит он актрисе, – вам нужно только настроиться к предстоящей драматической сцене, как настраивают рояль перед концертом. В этой настройке опытный пианист старается уловить его сегодняшнее звучание. Так и вы проверьте свою линию с точки зрения сегодняшнего дня. Старайтесь понять грозящую вам опасность через партнера, который до сих пор вам не был необходим, так как свои эмоции вы бы могли излить и в монологе. *Ваша ошибка, как и ошибка большинства актеров, что вы торопите финал, вместо того чтобы его оттягивать.* По первому выходу Отелло мы не должны даже допускать мысли, что он может в конце задушить Дездемону.

– У меня была наработана другая линия, и мне трудно теперь отказываться от того, что утверждалось в течение десяти месяцев.

– Я ничего не отвергаю, а лишь добавляю нечто, что сделает вашу линию более рельефной. Испробуйте это на деле и тогда решайте.

На репетиции 7 марта Станиславский много раз заставил повторять момент встречи матери с дочерью и на этот раз обратился к А.П.Зуевой:

– Вы играете свое отношение к дочери, а мне нужно, чтобы вы не себя обыгрывали, а партнера. Встреча – это всегда прощупывание души о екта. Старайтесь понять ее (а не себя), уловить, что отличает сегодняшнюю Аллу Константиновну от вчерашней, а вы ее даже не разглядели как следует.

Актриса возражает; тогда Константин Сергеевич заставляет ее отвернуться от партнерши и точно описать ее костюм. Когда доходит до формы воротника, А.П.Зуева запинается.

– Ну, вот видите, к чему приводит ваша игра? – возмущается Станиславский. – В этой сцене разговор ведется больше глазами, чем языком. Как же этого добиться? Если идти по линии образа или по памяти от вчерашней репетиции, можно легко оборвать все нити жизни, которые связывают вас между собой. Художественный театр должен быть таким, чтобы публика ходила к Негиным в гости по нескольку раз. Но для этого мы всегда должны быть по-сегодняшнему живыми, а не просто повторять вчерашние жесты и интонации. *Повторять приспособления – это значит мертвить роль и засушивать пьесу. Ваша игра должна всегда оставаться полужэкспромтом. Это вытекает из того, что мы постоянно меняемся и вчерашний день всегда отличается от сегодняшнего.*

Итак, имейте в виду: я смогу вас выпустить на сцену только тогда, когда вы научитесь открывать калиточки роли, но делать это всякий раз по-новому, в разрезе сегодняшнего дня.

Актрисы обещают самостоятельно работать над своими ролями, чтобы закрепить замечания К.С., но выясняется, что им трудно встречаться вместе. Станиславский говорит:

– В самостоятельной работе надо добиваться продуктивного и целесообразного действия ради объекта. Репетиции без объектов вредны, особенно для молодых актеров.

– Но можно ли проверять самостоятельно линию действия?

– Линию действия вы приблизительно знаете, а ее изгибы будут всегда изменяться от общения с партнером. *Диалог – это ведь не говорение слов по очереди, а работа, борьба*

ба. Это как в шахматной игре: если ты ходишь так, то я пойду так, а не то, что я разучил все ходы заранее и буду их по очереди делать. Если так играть, то непременно проиграете.

10 марта 1933 г.
Сцены первого акта.

Сцена ссоры матери с дочерью, где Домна Пантелевна упрекает Негину за то, что она выгнала князя, и последующие эпизоды репетировались 10 марта.

Станиславский снова напомнил А.К.Тарасовой, что Негиной не следует нападать на мать, а лишь обороняться от ее оскорбительных советов и замечаний, гасить возникающую ссору, а не разжигать ее.

При глубокой вере в свое призвание и внутренней силе Негина очень беспомощна в житейском смысле. Она ведет с окружающими неравную борьбу, нигде не переступая границу женственности.

С матерью она не может быть на равной ноге, хотя глубоко чувствует несправедливость ее упреков.

Станиславский говорит о перспективе роли, об умении правильно распределять краски и темперамент на протяжении всего спектакля.

– Роль подобна горячей лошади, которая рвется на скачках вперед, – говорит он. – Артист, подобно наезднику, должен уметь держать роль на мундштуке, дать своему коню потоптаться на месте и набрать пены. Потом понемногу отпускать поводья и на последней, решающей дистанции подстегнуть и дать шенкеля. Это не значит придушить свой темперамент, но уметь им управлять.

Перед появлением Смельской и Великатова свою реплику: «Какие лошади!» – Негина обратила к матери (то есть, «мама, посмотри, какие лошади!»).

– Это неверно, – заметил Станиславский. – Обращайтесь не к матери, а прямо к лошадям: «Ах, какие вы красавцы!»

Кстати, сколько Негиной лет?

– Двадцать два.

– Пусть так, но где-то она срывается на девочку, и тогда играйте пятнадцатилетнюю.

В.Л.Ершов, исполнитель роли Великатова, начал с того, что роль остается для него загадкой, что он до сих пор не понимает, с каким человеком имеет здесь дело, и не знает, как его играть. Режиссер Н.Н.Литовцева говорила еще до его прихода, что Владимир Львович эту роль боится провалить. Станиславский по этому поводу заметил:

– Меня это несколько не пугает, не должно пугать и вас. Если вы мне скажете, что у актера все роли выходят одинаково хорошо, так это актер-штампист. Кто хоть раз не испытал провала на сцене, тот никогда не станет большим актером. Провалы для актера – это лучшая школа, знаю по себе... И все-таки, что вам мешает в этой роли?

– Я не чувствую образа ни с внешней, ни с внутренней стороны, хотя репетирую уже давно. Чего в Великатове больше: подлости или благородства? Любит ли он Негину? А если нет, почему добивается ее с таким упорством? А если любит, то что же дурного в его поступках? Но мне говорят, что Великатов – капиталист и, стало быть, носитель всякого зла в этой пьесе. В этом во всем я как-то запутался и потерял почву под ногами.

– Давайте разберемся. Некоторые критики толкают нас на то, чтобы делить всех людей на черных и белых, красить роль одной краской. Но ведь только маляры красят заборы одним колером, а художники так не поступают. Такая заборная живопись нам не годится для наших целей. Также не годится нам и актерская прямолинейность в решении образа. В каждом из нас есть хорошие и дурные задатки; то же и в ролях, если в них изображаются живые люди. Но для пьесы вовсе не это имеет значение.

– А что же?

– Важно, как вы себя ставите по отношению к сквозному действию. Боретесь ли вы за сверхзадачу или против нее?

– Этим, по-видимому, и отличается образ положительный от отрицательного.

– Ничего подобного. Один и тот же образ может в разных обстоятельствах быть то положительным, то отрицательным.

– Как же так?

– Возьмем, например, графа Альмавиву. В пьесе «Севильский цирюльник», которая сейчас ставится в Оперном театре, он идет по сквозному действию, и публика ему сочувствует, а в пьесе «Женитьба Фигаро» он интригует против Фигаро и представляет контрдействие. Там, где Великатов поддерживает Негину в ее страсти к театру, он вызовет нашу симпатию, там, где покупает ее любовь, – антипатию. Что перетянет? Доверимся в этом деле автору и публике. Давайте же раз и навсегда откажемся от малярного подхода к искусству и подойдем к делу с другого конца. Какова линия Великатова в пьесе? *Чтобы поставить роль на рельсы, надо беспощадно проверить ее по линии действия и отряхнуть все лишнее и мешающее.*

– Великатов хочет заполучить Негину, приобрести ее в полную собственность.

– Что же он для этого делает?

– Присматривается к ней, изучает ее, завязывает дружбу с матерью и даже с женихом, выступает защитником ее таланта, дарит подарки, старается заслужить ее признательность и уважение, покупает ее бенефис, делает предложение и, наконец, увозит ее.

– Все эти действия направлены к одному – сделать ценное приобретение. *Покупщик* – вот слово, которое должно окрасить всю вашу роль. Проверьте с этой точки зрения вашу линию в пьесе, тем самым вы подойдете и к ощущению внутренней характерности. После этого возьмите десять париков, десять бород, десять усов и приклеивайте их то в одной, то в другой комбинации. *Надо найти ту внешность, которая удет лучше всего отвечать внутреннему складу.*

Разбирается сцена встречи Великатова с Негинной. А.К.Тарасова говорит, что ее в этот момент охватила тревога, точно предчувствие грозной опасности.

– Встреча эта – искра, из которой потом разгорится пожар. Но как закрепить это, чтобы не уйти в играние беспокойства?

– Сейчас это у меня возникает естественно, само собой.

– Пусть так, но со временем возбудители творчества притупляются и на смену им приходят штампы. Надо закрепить верное чувство надежным техническим приемом. Проследите, как отражается ваша тревога на *поведении* Негинной. Какие возникают в связи с этим физические действия?

– Желание замаскироваться, спрятать свое волнение. Избегаю смотреть ему в глаза. Отвлекаюсь на другое – на разговор со Смельской.

Станиславский соглашается и уточняет линию поведения Негинной.

По ходу разговора Домны Пантелевны с Великатовым Станиславский замечает:

– Даром расходуете слова. Слова золотые, а вы их за грош продаете.

Но когда актеры проявляют излишнее старание в подаче текста, он говорит:

– Выделять нужное слово – не значит ударять по нему голосом – давать ему зуботычину. Из актерского лексикона следует изъять слово *ударение* и заменить его чем-то другим. Важнейшее слово в фразе надо *любовно преподнести*, как на подносе, выделяя его интонацией. Никогда не акцентируйте ударного слова головой и подбородком. Раз припечатали мысль подбородком – значит, она не верна.

На словах Великатова: «Курочки-то это ваши?» – Станиславский останавливает актера.

– Это плохо: подошел к окну и «ах, увидал!». Чтобы избежать этой театральности, закурите и пускайте дым в окно. Тогда получится, что нужно.

Возникает вопрос, на чем строится дружба Негинной и Смельской.

– Это неравная дружба, – замечает Станиславский. – Смельской нравится оказывать покровительство начинающей актрисе, которая пока еще не представляет для нее никакой опасности в смысле конкуренции.

Взрывы смеха Смельской – Андровской Станиславский предлагает оправдать.

– Идите не от того, что это нужно для вашей характерности, а для поддержания общей бодрости и непринужденности.

12 марта 1933 г.
Сцены третьего акта.

К.С. (Зуевой). Имейте в виду, что существует штамп «добродетельная мать». Не думайте о любви к дочери: само слово «любовь» вызывает штампы. Думайте только о том, чтобы вашей дочери было хорошо – из этого и получится *материнская любовь*. Вот вы готовите ужин. Если вы хотите «вообще что-то приготовить», то имейте в виду, что «вообще» на сцене не существует. В искусстве все конкретно. Какой ужин вам выгоднее с точки зрения материнской любви? Роскошный или скромный? Если это пирог, то какой? С какой начинкой? Где он хранится до прихода дочери? От всех этих маленьких подробностей и родится настоящее. У вас есть обычай идти от образа – пожалуйста, я не хочу сбивать вас с вашего пути, чтобы вы совсем не сошли с рельсов. Не бойтесь даже наиграть, лишь бы вы ясно понимали, где наигрыш и где правда. В актере должен быть критик, но не критикан (избави Боже!).

(Тарасовой). Старайтесь, не зажимая темперамента, достигать цели самыми мягкими средствами. Когда понадобятся ударные моменты, я вам скажу: а вот уж тут, в этом месте – «жарьте вовсю».

Ходить по сцене – это не значит переступать ногами. Надо хватать землю ступней и отбрасывать ее назад (точно так же, как плавает гусь, хватая и отталкивая от себя воду).

Перед наступлением драматического момента учитесь делать нейтральное, индифферентное лицо.

Сцена идет на словах – так выключайте все остальное. Надо уметь переводить все внимание зрителя то на голос, то на глаза, то на жест. Не засоряйте одно другим. Перейти от слова к движению – это то же самое, что перевести рычаг автомобиля на другую скорость. Актеры большой техники это отлично знают.

Когда перейдете из этой комнаты на сцену, измените масштаб приспособлений, но не ломайте линию, маленькая пауза превратится в среднюю, средняя в большую. Чем больше помещение – тем больше выдержанности и законченности требуется от актера.

Если в диалоге происходит словесная борьба, то и интонации должны бороться, а не повторяться. Избегайте говорить в той же тональности, в которой говорил партнер. Монотон останавливает пьесу.

12 марта 1933 г.
Запись А.К.Тарасовой.

[...] Вспоминаю: у меня другое письмо есть, я и забыла, но где? Поиски записки. Нашла ритм. Это от Пети. Боже мой, читаю про себя: возврат к театру, восторг. Мама!!! – глазами. Читаю, как актриса: «Да, милая Саша» и т.д. (читать четко, с выделением главных мыслей, в начале письма все нарастает до момента «после спектакля» и т.д. до «выбеги в ваш садик, я там подожду» и до конца опять прилив).

Может, опять подошла к цветам. Мать за ней: «Прочти другое». Нет, нет, не надо, не надо. Стыдно. Мать тащит – читай. Иду к столу, как на казнь. «Ну, мама, соберись с силами». Читаю письмо оскорбительное, унижительное: *театр* обещает и все, а «*поживем – увидим*». Откинулась, бросила письмо. Спрашиваю у матери: «Что же это такое?» и т.д. Так гадко полюбить меня, а мать очень со мной нежна. Матери говорю: «Так бы и убила его за эту гадость». «Ах, что мне за дело!!» Бросилась на кровать (все это предположительно). Мать подходит, все спрашивает, я не отвечаю.

Серьезно об этом деле, серьезно? и т.д.

Петя мой.

Продавай – чет или нечет.

Письма Пети, Нарокова – это самое дорогое.

Минута решительная. Идти к Пете отдать себя. Все дальше, как в вихре. Но не спешить. Я такая добрая, такая честная (*все повышаю*). Ну, завтра, завтра, теперь вся там, в восторге, но большим, серьезном.

Иду и сейчас же возвращаюсь, смотрю мимо матери, может, я сейчас ворочусь, а может, до утра, но нет, нет, но не играть. Ну, я иду. (*Жертва. Огромный шаг.*)

Дальше с Петей после ухода Бакина. Бросилась к Пете, поцелуй (К.С. сказал: «Десять минут»), откинулась, и совсем другое лицо. «Идем кататься» – в каком-то экстазе. Мать закрывает дверь и т.д. [...]

К.С. сказал: «Если есть неясность, чего-то не понимаешь или что-то не выходит, сейчас же обращаться к *сквозному действию*. Вся пьеса играется для выяснения *сквозного действия*» (а что бы здесь делали «talанты» при таких-то обстоятельствах и т.д.). Находить как можно больше действия для получения внутреннего состояния (например, третий акт: увидела цветы, потом ленты, надписи, букеты, подарки и т.д.). От этого нарастание.

В письмах знать и давать мысли. Для передачи публике надо *глаза, лицо, мысли, не мотаться*, а концентрировать внутри. *Если есть и пришел темперамент*, не пускать его в ноги (ходьба), а направлять в выявления мыслей, лицо, глаза.

К.С. Для каждой сцены для разнообразия и нахождения правды куска написать ряд названий чувств: ненависть, нежность, любовь, хитрость и т.д. и ткнуть с закрытыми глазами и посмотреть, как, если я этим буду руководиться? Ну, ненависть? Могу я передать то, что мне надо? Оправдать это. Необходима во всем очень большая *логика и внимание*.

Действовать, а не стараться переживать.

Внимание с расславленными мышцами – это первое, что открывает подсознательные функции.

У меня бывает (заскок): смущение ли или незнание, что делать. Чтобы побороть заскок, надо сосредоточить внимание на какой-нибудь маленькой правде (например, третий акт: чай пью, хочу разрезать каплуна и общение с матерью) и потом идти дальше.

К.С. говорит, что я – «мадам Запрокидон». Он замечательно ко мне относится.

В сцене с князем очень слышать его оскорбительные слова и на них реагировать без слов.

Найти непрерывную линию роли – в этом искусство найти жизнь настоящую роли. [...]

Надо знать, что я буду *делать* в роли, а не *что я здесь должна чувствовать*.

Вся роль разделяется на несколько больших кусков. Например, четвертый акт Негиной: спрятаться и скорей уехать. Это один кусок.

Этот большой кусок делится на ряд мелких: старается убедить, успокоить и т.д.

Я режу большой кусок на ряд мелких: то я задаю вопросы, то я слушаю, то я стараюсь скорей уйти. Для этого еще больше и внимательней провожаю человека и т.д. А вообще играю один кусок. И *каждый* маленький кусок надо окунуть в предлагаемые обстоятельства, как в соус.

Должна быть последовательность действия.

Выдержка и спокойствие должны быть на сцене.

Перед драматической сценой индифферентное лицо и отпустить все мышцы, только держать внутренний ритм.

Ритм четвертого акта «Талантов и поклонников» – можно идти от внешнего приспособления (тереть палец о палец), но внутренне его надо оправдать. [...]

15 марта 1933 г.

На репетиции 15 марта разбиралась сцена «заговора поклонников» против Негиной (акт второй, явление пятое). Станиславский, просмотрев этот эпизод, где Бакин под видом возмущения поступком Негиной издевается над князем Дулебовым, поставил вопрос: что здесь важнее, показать ли «поклонников» союзниками в деле развращения молодых актрис или соперниками, где один старается унижить другого.

– И в смысле действия и в смысле мизансцены надо здесь создать два противостоящих друг другу лагеря, причем Бакин и Дулебов возглавляют лагерь, враждебный Негиной. Если так, то нельзя превращать ироническое прославление достоинств князя в сцену открытого глумления над ним, со взрывами хохота и т.п. Это не более чем дружеское подтрунивание над князем. Бакин ведет свой рассказ главным образом для Великатова. Он должен представить князя дураком и безнравственным негодяем, но так, чтобы князь этого не заметил. Поэтому, – говорит Станиславский, обращаясь к М.И.Прудкину, исполнителю роли Бакина, – ведите диалог с точным учетом партнеров, следите, понимает ли Великатов вашу иронию? Если же князь начинает подозревать подвох, сумейте его тотчас успокоить и отвести подозрение. Но как только вы начинаете слушать самого себя или думать: «А как у меня это выходит?» – вы становитесь на рельсы представления.

Князь нигде никогда не повышает голоса до крика. Тот, кто кричит, не чувствует за собой силы, а князь вполне уверен в себе и своей правоте.

Станиславский ставит далее вопрос: зачем нужна для пьесы сцена, где Смельская делится с Негиной своими любовными похождениями? Важно здесь намекнуть, отвечает он себе, как Негина незаметно для себя попадает в силки ревности. Нельзя, чтобы пропали ее слова: «А разве Великатов тоже за тобой ухаживает?»

– В пьесе указано, что реплика произносится «с некоторым волнением», – замечает Тарасова.

– Нельзя играть самого волнения. Надо так построить действие, чтобы на нужной реплике изменился ритм. Застреванием ритма можно всегда выделить на первый план нужное слово.

А что тут делает Петя? Зачем он тут?

– Он ждет антрепренера, чтобы с ним решительно объясниться.

– В каком ритме он ждет? Попробуйте стоять и сидеть в различных ритмах. Ритм должен пронизывать все тело. Доведите его до пальцев ног. Отсюда и до конца акта падение ритма – недопустимо ни на одно мгновение. Дальше. Почему Негина так сурово и небрежно обращается с трагиком? Он ее друг и союзник. Она его уважает как артиста или нет?

– Для меня сейчас главное – разговор с антрепренером, а трагик со своими остроумиями меня задерживает и отвлекает от главного.

– В жизни все переплетается между собой: комическое и трагическое, серьезное и шутка. А на сцене мы предпочитаем мазать все одной краской. Я вспоминаю случай из жизни. Чтобы не мешать родным покойника, мы с группой лиц, присутствовавших при смерти, вышли на кухню и молча сидели там, ожидая, пока нас позовут. В это время кошка, спасаясь от собаки, попала в ведро и покатила в нем по полу. Мы не могли удержаться от смеха, а после этого было стыдно смотреть друг другу в глаза. Так бывает в жизни, где фарс и трагедия живут рядом. У Шекспира в самые трагические моменты вклиниваются шутовские сцены. У Островского также все переплетено.

20 марта 1933 г.

Огромное внимание Станиславский уделял также вопросам ритма. С актерами было проделано множество упражнений на овладение ритмом. На одну из репетиций (20 марта) были даже принесены метрономы, которые отбивали различные темпы, и актерам было предложено действовать и говорить под суфлерство этих метрономов. Чтобы поднять упавший ритм сцены, Станиславский требовал выполнения множества различных дей-

ствий в ограниченный промежуток времени, переключая мгновенно внимание актеров с одного объекта на другой, заставляя их метаться по комнате, пересчитывать птиц, изображенных на потолке его кабинета, решать наперегонки арифметические задачи и т.п. Он заставлял каждого продиржировать свой внутренний ритм в той или иной сцене, переносить его на глаза, пальцы рук и даже пальцы ног. Такого рода ритмические упражнения, которые сам К.С. выполнял с блеском, часто имели характер настройки перед началом репетиции с целью привести актеров в бодрое, активное состояние.

– Вся наша техника, – говорил К.С., – основанная на «системе», направлена на то, чтобы заставить действовать вашу природу. Самое большее, что я могу сделать, – это вернуть вас к самому себе. *Когда выйдете на сцену, о технике заудьте и доверьтесь своему сегодняшнему самочувствию, то есть природе.*

Станиславский предупреждал, что ритм – это не есть физическая напряженность, торопливость или, как он выразился, бешенство слов. Усилить ритм сцены – это значит усилить интерес к происходящему событию.

– Трудно хранить высокий ритм на репетиции, – говорили актеры, – когда вы нас то и дело останавливаете.

– Это неверно. Вы полагаете, что ритм сложится сам собой, когда вы начнете играть, «закусив удила»? Нельзя репетировать так: уловить верный тон и разогнаться с первой скорости на третью. Умейте во время остановок в репетиции хранить ритм и не выключаться внутренне из действия. Этим вы его только укрепите. Мне вовсе не нужно сейчас, чтобы вы хорошо играли, но чтобы верно действовали, чтобы роль встала на прочные рельсы.

Репетиция – это всегда поиски. Здесь ищете, а играть будете на пулике. В репетициях самое важное отработать переходы из одного куска в другой, нащупать те ходы и калитки, которые переводят вас в новое и новое состояние. Но когда вам ясен этот ход и вы научились открывать калитку, не превращайте репетицию в спектакль. Тяните линию целесообразного действия, но не купайтесь в ваших состояниях, чтобы не потерять аппетит к роли.

Не старайтесь на репетициях удивлять меня своей игрой. Это и для вас не полезно, и мне не нужно. Я вас не экзаменую, а только стараюсь вывести на главную дорогу пьесы, то есть на путь сквозного действия.

23 марта 1933 г.

На репетиции 23 марта Станиславский предложил Тарасовой и Кудрявцеву показать сцену прощания Негиной с Петей.

– Ее трудно сыграть без разгона, который дается всеми предыдущими сценами.

– Сыграйте мне схему, в которой проследите только за последовательностью действий. Пусть это будет в пониженном ритме – это сейчас не важно.

– Я должна сосредоточиться, прежде чем что-то делать...

– Ваша ошибка в том, что вы копаетесь в себе и отыскиваете какое-то самочувствие. Но это только зажимает вас.

– Вы учили нас – прежде чем творить, уметь сперва создать в себе правильное самочувствие.

– Мы делали прежде колоссальную ошибку. Нельзя рассуждать так: сперва я научусь плавать, а потом буду купаться. Надо корректировать свое самочувствие на самом действии...

Путем постепенного вползания в роль вы никогда не добьетесь правды. Надо в сильные моменты не вползать, а впрыгивать в действие, бросаться в него, как в прорубь, головой... Начинайте звонко, потом сбросьте девяносто процентов напряжения и через целесообразное действие непременно зацепите правду.

В этой сцене дайте себе полную волю! Плачьте и не бойтесь переплакать (если будет

нужно, на генеральной можно будет кое-что смягчить).

Подумайте, как Негиной искупить свой грех перед ним, любыми путями добиться примирения? Не *понимания* – он все равно не может ее понять, – а *прощения*. Ее мольба – это почти требование. Без Петиного прощения ей невыразимо трудно будет дальше жить. Можно здесь дойти до того, что встать перед ним на колени.

– Значит, она все-таки сильно любит его?

– Конечно, любит, но как? Все дело в качестве. Не смотрите элементарно на человеческие чувства – это большой грех актеров. Каждая страсть: любовь, ревность и т.п. – имеет бесчисленное множество оттенков. Есть любовь к другу, к матери, к брату, к мужу, к возлюбленному; есть любовь грешная, платоническая, нежная, светлая и темная. Каждая из них может быть сильной и большой любовью, но все они различны.

Прощание с Петей – это прощание с самой собой, со своим прошлым, в котором все было чисто и светло. Но Петя не разгадал ее призвания и невольно стал препятствием на пути к достижению ее главной жизненной цели...

До конца сцены нельзя терять нарастания ритма. Каждая новая реплика – это ступенька вверх, поэтому никак нельзя делать последующую реплику ниже предыдущей. С каждой фразой прибавляйте не напряжение (вольтаж), а силу. В смысле интонаций идите на повышение звука и на все большее раскрытие диапазона (создавайте широкую амплитуду), звук должен раскрываться не по горизонталу, а по вертикали, – именно так произносил К.С. эти слова, – без всяких зажимов гортани.

Петя не должен сразу раскисать и быть уступчивым.

Боритесь с ней до конца. Чем сильнее будет контрдействие, тем трагичнее сцена.

– Кто же из них двоих воплощает сквозное действие пьесы? Если Петя здесь выразитель контрсквозного действия, то как же в заключительной сцене автор поднимает его на такой высокий пьедестал героя?

– Петя стал героем, когда переборол в себе узость: эта узость и менторское самомнение мешали ему до конца понять и оценить Негину. При всей чистоте Петиной природы в нем была ограниченность. Он смотрел на Негину как на ученицу и в итоге сам получил от нее урок. Они оба идут по сквозному действию, хотя и борются между собой. В конце концов они оба непримиримы к мещанству, оба готовы ради большой цели пойти на большую жертву, и это их роднит.

Вечером 23 марта Станиславский проводил беседу с группой актеров. Он предложил каждому из них проверить свою роль по сквозному действию и уточнить до конца линию поведения.

Весь наработанный вами материал нужно свести к нескольким крупным задачам, которые охватывают всю роль. *Роль не может быть оставлена в размельченном состоянии. Множество маленьких действий и задач должны быть поглощены более крупными задачами, и, наконец, более крупные, в свою очередь, будут поглощены одной всеобъемлющей сверхзадачей.*

– Объясните подробнее – каким образом мелкие задачи поглотятся более крупными и откуда берутся эти более крупные задачи.

– От логики действия... Ну, вот, например, можете ли вы выполнить такую маленькую задачу: войти в комнату?

– Могу... то есть нет, не могу, пока не узнаю, зачем я должна открыть дверь и войти в комнату.

– Отлично... Объясню вам: чтобы найти здесь определенного человека.

– А для чего мне нужен этот человек?!

– Ну вот, видите! Идя по логике, вы непременно будете переходить от более частной к более общей задаче и так дойдете до сверхзадачи.

Подобная работа придаст вашей роли целостность и законченность. При этом не заигрывайте и не штампуйте отдельных деталей и не фиксируйте до конца приспособлений. Это может засушить роль и приведет уже не к законченности, а к перезаконченности;

тогда игра актера становится чересчур техничной и теряет свою свежесть.

– Однако актер должен проверить, как у него получится то или иное место в роли.

– *Вопрос «как» не должен существовать для актера, но «что» должно быть твердо.* Укрепите как можно глубже и прочнее это что, то есть «где, когда, зачем, почему» я действую, а как предоставьте вашему подсознанию. *Случайность и экспромт на сцене – это то, что лучше всего освежает роль и вносит в нее подлинную жизнь.* Если начнете думать о «как» и отрабатывать это – непременно попадете на путь представления роли. Это тоже большое искусство. Коклен и Сара Бернар были замечательные актеры, но они шли по мышечной памяти и боялись всякого вмешательства интуиции в свою игру. Мы, русские актеры, стоим на другой почве. Для такой чисто технической работы нам и терпения не хватает.

– Так что же актер должен фиксировать, чтобы не плавать в роли, а чувствовать себя крепко?

– Надо твердо знать логику физических действий и уметь их верно с точки зрения органической природы выполнять. Прежде я думал, что актеру надо в момент творчества и то, и другое, и третье – десятки различных элементов. Теперь я утверждаю – одно внутренне оправданное физическое действие. *Физическое действие это, может быть, самое большое завоевание «системы».*

– А как же образ, перевоплощение актера в роль? – спрашивает Н.И.Дорохин. – Разве цель актера не в том, чтобы создать образ?

– Как вы понимаете образ? Грим, костюм, походка, манера говорить? Конечно, все это очень важно, но это всего лишь внешняя сторона дела. О характере человека вы будете судить не столько по внешности, сколько по поступкам. Значит, опять-таки поведение человека, совершаемые им действия будут основой того, что мы называем образом.

– Но можно совершить очень точно множество физических действий и не создать никакого образа.

– Если они не пронизаны сквозной линией роли. Мы все время твердим: «линия, линия». Это не только линия актера, но и роли. Это значит, что хотя я действую от себя, но в обстоятельствах роли. Кому же принадлежат действия, совершаемые вами на сцене: вам или купчику Васе?

– Затрудняюсь ответить... И мне и роли.

– Вот это и есть перевоплощение... Когда я встречаюсь с Москвиным в роли царя Федора, – с кем я общаюсь? С Москвиным или Федором? Это уже не тот Москвин, которого я знаю в жизни, и не тот Федор, которого представлял себе А.Толстой, а новое существо: Федор-Москвин или Москвин-Федор.

– Это одно и то же?

– Не совсем. Есть актеры, которые перевоплощаются до неузнаваемости, другие всегда узнаваемы, хотя и живут жизнью роли. Это зависит от качества актерского дарования. Есть актеры разных типов.

– А что лучше?

– Как это – лучше?

– Чего должно быть больше в сценическом образе: элементов роли или элементов актера?

– Вот у вас должен родиться ребенок. Чего в нем должно быть больше: сходства с папашей или с мамашей?

– Это не в моей власти.

– Точно так же настоящее творчество всегда находится во власти природы... *Актер должен слиться с ролью и быть типичным в ней, а останется ли он внешне похож на самого себя или нет – это уже дело природы.*

– Вы утверждаете, Константин Сергеевич, что лучший путь работы над ролью идет от физических действий. Но ведь вы не ведете нас строго по этому пути.

– Репетиция – не урок. Я беру вас такими, какие вы есть. Я стараюсь только раздра-

нить вас на то, что является новым завоеванием «системы», подтолкнуть на правильный путь.

– Было бы интересно пройти с вами весь путь работы по новому методу.

– А готовы ли вы стать в позицию учеников? Пожалуйста, приходите и берите от меня все, пока я жив. Но тогда откажемся от задачи постановки новой пьесы; соберемся и будем сосредоточенно учиться нашему искусству. Новый метод требует и актера новой техники.

– В чем же основа этой техники?

– Есть «актерская» техника, когда вы начинаете внутри себя налаживать какие-то пружины и раскапывать старые сундуки, где припрятаны всевозможные актерские штучки. Это приводит к игре для себя или для публики.

Настоящая техника заключается в том, чтобы *крепко знать логическую линию, идти от сегодняшнего дня и уметь играть для партнера. А играть – это значит правильно действовать физически.*

Вот к этому я вас и тянул на всем протяжении нашей работы.

14 или 16 мая 1933 г.

Запись Б.В.Зона.

Одной из интереснейших репетиций Станиславского, на которых мне довелось побывать, была монтировочная репетиция с актерами «Талантов и поклонников» во МХАТе.

Серьезнейший этап переноса репетиций из комнаты на сцену в готовые и освещенные декорации, в гриме, в костюмах, с вещами способствует либо дальнейшему созреванию подготовленного спектакля, либо его загниванию, а подчас и безвозвратной гибели. «Страшно опасный момент» – как однажды в беседе определил Станиславский этот завершающий период в работе над спектаклем. Вдвойне опасный для самого Константина Сергеевича именно сейчас, когда по состоянию здоровья он очень редко мог сам участвовать в выпуске своего спектакля. Как же точно нужно было предвидеть все тонкости переноса спектакля из комнаты на сцену, чтобы не растерять без руководителя постановки все ранее найденное и отработанное. Разумеется, все, что можно было, Константин Сергеевич проверял у себя на Леонтьевском. Он просматривал дома костюмы, грим, некоторые аксессуары... Один раз я был свидетелем, как к нему из Художественного театра привели даже маленького песика, которому надлежало заменить предшествующего «исполнителя» в «Вишневом саде». Надо было видеть, с каким вниманием рассматривал Станиславский тощенькую собачку. Должно быть, мысленно он видел ее на руках Шарлотты и представлял себе, как та рекомендует ее Симеонову-Пищичу: «Моя собачка и орехи кушает». Мне показалось, что Станиславский не до конца поверил в нового претендента на роль, но все же он кивнул головой, дескать, попробуем – если и не блестяще, то все-таки справится... Речь шла о крохотной детали в старом спектакле, однако я навсегда запомнил эту сцену как образец величайшей требовательности художника, ответственно принимающего решение. Каково же было Станиславскому теперь, когда в силу необходимости нередко приходилось передоверять своим помощникам такую грандиозную вещь, как выпуск нового спектакля?

Таким образом, предстоящая репетиция на сцене МХАТа выросла в настоящее событие, которое трудно было переоценить. Как он вообще появится в зале своего театра, где столько времени не был? Удастся ли мне попасть туда? К величайшей моей радости, я получил разрешение посетить репетицию. Однако я едва не пропустил эту представившуюся мне счастливую возможность. Станиславский, по-видимому, приехал чуть раньше предполагаемого, а я пришел точно в назначенный срок. Жду на улице. Нет и нет автомобиля Станиславским. Что делать? Пропустил, опоздал? Минуты идут... Ждать больше нельзя. В отчаянии я решаюсь заглянуть в вестибюль и прямо наталкиваюсь на Ивана Михайловича Москвина. Я к нему: «Приглашен... пропустил... помогите!..»

«Минутку! Я сейчас спрошу у Константина Сергеевича». – И на цыпочках Иван Михайлович скрылся за дверью. То, как он пошел спрашивать Станиславского (ведь репетиция еще не начиналась, а в зрительном зале все равно не могут быть слышны шаги по устланному мягким ковром коридору), показывало больше всех «правил внутреннего распорядка», что такое подлинное уважение к своему театру и творческая дисциплина. Почти тотчас же вернувшись назад, Иван Михайлович позвал меня и так же, на цыпочках, повел за собой... Я очутился в таком с юности мне знакомом зале Художественного театра. Правда, я никогда не видел его таким, как сегодня: мало света, места заняты только в партере и то не все, разговаривают шепотом. Видно, что ждут чего-то важного. Станиславского нет в зале. Я сел в средних рядах партера у прохода неподалеку от Москвина, который сел впереди меня. Ожидание... Осматриваюсь... В конце зала вижу еще одного из замечательнейших актеров Художественного театра – Леонида Мироновича Леонидова. Он тихо переговаривается со своим соседом. Тридцать лет работает Леонидов со Станиславским, а нынче снова, как любознательный ученик, пришел на репетицию спектакля, к которому, так же, как и Москвин, не имеет непосредственного отношения. Оба – актеры с мировой славой. Казалось бы, им давно уже открыты все тайны творчества. Однако они по-прежнему с неутомимой жаждой знания наравне с самыми молодыми в этом зале ждут новой встречи со Станиславским и, вероятно, тоже волнуются. Узнаю других актеров и режиссеров Художественного театра. Вот Н.Н.Литовцева – режиссер «Талантов и поклонников». Мне известно, что она уже давно трудится над спектаклем и для нее сегодняшняя репетиция, разумеется, особенно волнующа. Ведь во времена руководства Станиславского и Немировича-Данченко все спектакли Художественного театра, кто бы их ни ставил, в конце концов дорабатывались и выпускались ими. В программе «Талантов и поклонников» так и значится: «Художественный руководитель – К.С.Станиславский, режиссер – Н.Н.Литовцева».

...Все глаза обращены направо на ближайшую к сцене дверь, откуда, по-видимому, должен появиться Константин Сергеевич. И точно, вскоре одна половинка двери раскрылась, и в наступившей тишине послышался громкий голос Станиславского. Очевидно, какая-то неполадка с дверной ручкой, он вертит ее и что-то объясняет сопровождающему его человеку. Что такое? Никак не могу вспомнить, но я однажды где-то видел уже подобный его выход. Точь-в-точь... Но где же? Вспомнил! Так, только без сопровождающих и совершенно молча появлялся в своем кабинете генерал Крутицкий в комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты» – одно из самых удивительных актерских созданий Станиславского. Так же он, ни на кого не глядя, долго возился с дверью, вертел ручку, стучал по ней кулаком, словом, это была знаменитая мимическая сцена, не раз описанная в литературе, одна из тех сцен, которые впоследствии Станиславский стал называть гастрольными паузами... Удивительное совпадение, но заметное, кажется, мне одному, все, должно быть, давно привыкли к зоркому глазу Константина Сергеевича и не видят ничего необычного в том, что он после длительного отсутствия наводит порядок в своем хозяйстве... Я не успеваю додумать до конца родившуюся сейчас у меня мысль о жизненных привычках актера, которые в известных условиях могут работать на образ, даже если этот последний так же чудовищно далек от самого актера, как Станиславский от своего генерала... Прямой, как стрела, Константин Сергеевич идет своей величественной походкой на привычное, по-видимому, место – это там, где сидит Литовцева, неподалеку от меня. Я поднимаюсь навстречу. «Все в порядке?» – спрашивает он, протягивая руку. «Спасибо», – отвечаю я... Значит, со всеми присутствующими он уже виделся... Не успеваю Константин Сергеевич сесть, как кто-то с шумом входит в зал. «Константин Сергеевич, дорогой!» – раздается среди общей тишины, и я узнаю старейшего актера театра А.Л.Вишневого. Он стремительно подходит к Станиславскому, бурно обнимает его, и они целуются. Я, впервые увидевший такую простоту обхождения с Константином Сергеевичем, невольно сразу вспоминаю их вместе на сцене: Астров и дядя Ваня, Вершинин и Кулыгин в «Трех сестрах», кавалер ди Рипафратта и граф Альбафiorита в «Хозяйке

гостиницы»... Вишневский говорит, смеется и усаживается рядом со Станиславским.

Начинается репетиция. Открывается декорация первого действия: у Негиной. Вид ее комнаты, по-видимому, полностью совпадающий с макетом, не вызывает у Станиславского никаких серьезных замечаний.

На сцену поочередно выходят актеры. Начинается тщательнейший осмотр костюмов и грима. Само собой понятно, что ему предшествовала большая предварительная работа с художником, исполнителями, портными и гримерами.

Но сейчас, по-видимому, впервые все смотрится, так сказать, в совокупности частей. Как всегда и во всем, и здесь Станиславский добивается, чтобы не было малейшего следа предвзятости, преднамеренности.

– Зачем вы говорите своим лицом, – обращается он к одному из актеров, – «Я, ей-богу, дурак» или «Я, ей-богу, жулик». Уберите это «ей-богу», и будет хорошо.

Когда появился на сцене князь Дулебов (В.А.Вербицкий), его позвали в зал, поближе к Константину Сергеевичу, и стали обсуждать все подробности. В итоге: отменили «затылок» у князя (у него сзади на шее были сделаны жировые складки), упростили несколько вычурную форму носа, сократили объем живота. «Прибегают к носам, – пояснил Станиславский, – когда внутреннего рисунка в роли нет».

Неоднократно во время осмотра он решительно и непреклонно повторял одну и ту же фразу: «Не надо гротеска». В ряде случаев костюмы и гримы принимались, безоговорочно. Так, ему очень понравился туалет Смельской. Когда исполнявшая ее артистка О.Н.Андровская вышла на сцену, Станиславский буквально просиял. «Аплодирую!» – сказал он, радостно улыбаясь и не отрывая ни на мгновение взгляда от сцены, как бы боясь случайным движением нарушить очарование. Это поистине поразительное умение *смотреть* я наблюдал у Константина Сергеевича на каждой репетиции. Без преувеличения, он вбирал в себя то, на что в данную минуту смотрел, впитывал, досматривал до конца, действительно ничего не пропуская... *Вот оно, внимание*, сценическое ли, творческое ли вообще, о котором столько сказано в книгах Станиславского! Живая иллюстрация – он сам...

Когда было покончено с костюмами и гримами занятых в первом действии, зафиксированы все замечания и поправки, перешли к проверке мизансцен.

Оказывается, в условиях комнатной репетиции они отнюдь не решены окончательно. Пока все сделано лишь применительно к той обстановке, тому помещению, где шли репетиции. Поскольку же, как того требует Станиславский, «все надо доживать до конца», сейчас на сцене в точных декорациях мизансцены ищутся как бы заново. Коренное отличие работы Станиславского в этом направлении от подавляющего большинства других режиссеров заключается в следующем. Он действительно умеет помочь актеру прежде всего найти *свое* место на сцене, то есть единственно логически следующее, вытекающее из всего органически закономерного поведения актера в роли. [...]

Станиславский, по крайней мере на той репетиции, которую я описываю, делал так. Сначала он предложил актерам, занятым в первом действии, просто побыть на сцене в новой для них обстановке. Совершенно независимо друг от друга: «как если бы там никого, кроме меня одного, не было». Войти, походить, посидеть... Ведь вчера еще, когда квартира Негиной находилась в кабинете Станиславского и вместо печки, скажем, стоял в уголке обыкновенный стул, только повернутый спинкой, то при всей яркости воображения трудно было предусмотреть, как в точности станет вести себя актер в отношении этой «печки», особенно если по пьесе дело происходит летом. А вот сейчас, увидя как бы настоящую печь, актеру захотелось почему-то ее потрогать, прислониться к ней... И так все или во всяком случае очень многое узнается актерами сейчас впервые.

– Теперь действуйте по схемам ролей, – предлагает Станиславский, и актеры в какой-то степени начинают уже связываться друг с другом: они встречаются, тихонько разговаривают, касаются вещей, словом, *живут*. Кажется, что сейчас весь интерес Станиславского сосредоточен на внутренней жизни актеров, а вместе с тем он часто удержи-

вает общее внимание на удачных группировках, просит запомнить их и записать.

– Заметьте, – говорит он помощникам, – вот это расположение: ласковая группа, теплота в ней.

И сам отойдет к крайней левой ложе, потом к правой, смотрит, как оттуда, везде ли одинаково хорошо видна полюбившаяся ему группа. Однако при этом он ни на мгновение не покидает актеров.

– Верите? – спрашивает он их, имея в виду ту сценическую реальность, в которой они находятся сейчас. – Вам хорошо? Удобно? – иными словами, для себя ли делаете вы так, а не иначе, или для «видимости», для публики. И сам все так же зорко следит за тем, как это выглядит со стороны, не забывая поминутно напоминать актерам: – Только не играйте, только не играйте!

Впоследствии я не раз вспоминал эту кажущуюся парадоксальность. Так, однажды Константин Сергеевич рассказывал, как он в пору своего выздоровления после тяжелой болезни занимался голосом и ежевечерне читал своему сыну одну за другой все свои роли, добиваясь – подлинные его слова – «...чтобы было и естественно и звучно!»

В другой раз он сказал так: «А что такое сценическая яркость? Это правда, доведенная до предела».

Стало быть, сценическая естественность и правдивость есть первооснова звучности и яркости. Они не только не находятся в противоречии, как склонны утверждать не принимающие Станиславского, а напротив – в настоящем произведении искусства не могут существовать раздельно.

Когда открылась декорация второго действия, изображающая тыльную сторону провинциального летнего театра, около которого в беспорядке навалены отдельные части сценического хозяйства, бутафорские вещи, какая-то рухлядь, в режиссерской группе начались бурные споры о том, насколько все это правдоподобно. Самое горячее участие принимали Литовцева и Вишневы: они оба в дни молодости служили в провинции, отлично помнят театры вроде того, какой сейчас показывается на сцене, и вносят свои поправки.

...Идет репетиция.

Андровская, играющая Смельскую, обращается к Станиславскому:

– Константин Сергеевич! Куда нам деться? – Смельская привела с собой за кулисы целую компанию гостей.

К.С. Не знаю, войдите и сами устройтесь.

Актеры идут... И начинается тот своеобразный подсказ Станиславского, который я уже наблюдал раньше на его оперных репетициях. Это отнюдь не директива, не определение мест и переходов, не указание, как себя вести. *Это соучастие*, иначе не назовешь. Режиссер попросту рассуждает вслух, как бы ставя себя на место актера, актер же, ни на мгновение не отвлекаясь, не прерывая своего действия ни взглядом, ни словом, воспринимает эти рассуждения не со стороны, а как свои собственные, здесь же, сейчас рождающиеся мысли, и следует им.

Так, Станиславский говорит, обращаясь ко всей компании:

– Пришли... – и как бы со всеми вместе раздумывает, что делать дальше... – А вы, – обращается он к Смельской, – не знаете, куда лучше посадить гостей... Подумала: «Может быть, к себе в уборную, – и двинулась было к театру. – Нет, там духота... давайте здесь, кто где...» И не думайте о публике... как выйдет...

И на сцене в самом деле совершается все именно так, как если бы никто и ничего не подсказывал и актеры действовали по собственному почину: вошли, помялись немного, Смельская чуть затормозилась, потом стали рассаживаться, кому куда вздумалось. И уже затем из этого «кому куда вздумалось», путем постепенных и будто бы незначительных поправок, опять-таки подсказанных «изнутри», получается живая (не фотографическая) группа.

Той же «непреднамеренности» ищет Станиславский во всем, что на сцене. Когда

перед началом второго действия он разглядывал «театральные задворки» и груды разных вещей, которыми они завалены, то слышались такие распоряжения:

– Уберите трон, совершенно же ясно, что на нем непременно посадят князя... Вон эту кубышку, она заготовлена тоже заранее... и т.п.

Но может быть, самое примечательное, как Станиславский самого себя ловит на трюках, мгновенно их отбрасывая или удивительно тонким приемом снимая с них нарочитость, – «плюсики», которые выдают их с головой. Вот, скажем, трагик Громилов, по-видимому, особенно удачно от своего «пьяного» зерна находит совершенно неожиданные места. Почему-то, например, он оказывается позади огромного бутафорского лебедя. Вылезши из-за него, трагик очень забавен, когда обеими «дланиями» держится за лебяжью шею. Общий хохот. Константин Сергеевич радуется вместе со всеми, но улы, «это нарочно»...

– Вот что, – решает он, – останьтесь там же за лебедем, но не держитесь за него руками.

И точно: эффект тот же самый, но преднамеренность исчезла. Трагик ищет дальше... Он забирается на какой-то высоченный, непонятного вида станок, усаживается верхом на него и вопит оттуда что есть мочи.

– Очень хорошо! – раздается веселый голос Станиславского. – Станок – это скала, а сам он – Манфред. Он в это время играет Манфреда.

Таким образом, случайно возникший трюк оправдан и перестал поэтому быть самодовлеющим привеском: актер не просто «чудит» на правах пьяного трагика, но в образе Эраста Громилова, непрерывно кого-нибудь изображающего, в данном случае, допустим, играет трагедию Байрона. Право, не существенно, знал ли пьяный трагик хоть одно произведение великого английского поэта... Совершенно очевидно, что декорация, грим, костюм, вещи наталкивают актеров на новые, дополнительные мотивировки, и они, впервые перейдя из комнаты на сцену, находят подчас неожиданные приспособления к решению твердо установленных задач. Вот они, манки, будоражащие фантазию артиста! Разве в комнатной репетиции нашелся бы у режиссера такой живой и конкретный повод, какой возникает у него сейчас?

– Вы дома среди этого театрального хлама, – говорит Станиславский Негиной, – среди картонных скал, лебедей и прочего... А вы, – обращается он к студенту, – вы же математик, вам чудно здесь, даже любопытно, но и неловко вместе с тем...

Чем дальше шла работа, тем решительнее изменялось мое представление о смысле проходившей репетиции. «Монтировочная с актерами»... Я привык к тому, что для подавляющего большинства режиссеров основная цель такой репетиции – возможно скорее втиснуть актеров в неудобную, подчас совершенно чужую для них монтировку, лишь бы не разрушить его, режиссера, предварительный замысел внешней композиции спектакля. [...] Для Станиславского же не существует компромисса. И сейчас для него, как и всегда, в центре внимания остается актер.

Все, чему я был свидетелем на репетиции «Талантов и поклонников», лучшее тому доказательство. Однако вместе с тем, если все на сцене подчинено актеру, то и ему, в свою очередь, не полагается даже в трудных условиях монтировочной репетиции никаких скидок. Я понял это с полной очевидностью, когда сегодня впервые услышал указания Станиславского по ритму.

Знаменательно, что все они адресованы к Негиной, которую играет Тарасова, ибо ритмом ее жизни определяется весь акт, да, очевидно, и весь спектакль в целом.

– Не вижу, как вы мечетесь! – подталкивает ее Станиславский, имея в виду, конечно, ее внутреннее беспокойство, а не мизансцены.

И через секунду снова:

– Ритм!.. Алла Константиновна, ритм!

– Не теряйте, не теряйте состояния беспокойства!

Значит, в течение всей репетиции, а длилась она свыше трех с половиной часов без

перерыва, актер не имеет права терять своего ритма!..

И наконец, последнее, тоже очень существенное наблюдение на этой репетиции. Когда Станиславский видит у актера уже совершенно зрелую схему роли, – он не боится и чисто внешних указаний, немедленно, впрочем, как и всегда, оправдываемых. Так, он подсказывает трагику, опять-таки, конечно, ни на мгновение его не прерывая:

– Это говорите, как всегда, а дальше валяйте трррагедию!..

Громилов наддает...

– Выше!.. Еще выше!!.

Трагик в полном раже...

– А теперь слезы... – Раздаются традиционные театральные рыдания... Станиславский суфлирует:

– И слушайте себя – вам же нравится, что у вас такой чудный голос!..

Константин Сергеевич работал с неослабеваемым увлечением, но, должно быть, его чем-то не удовлетворяла декорация второго действия. Обнаружилось, например, что дверь, ведущая «за кулисы», не в том месте, где ей следует быть по логике, или же нужна еще одна. Позвали рабочих и стали в декорации «прорубать» новую дверь.

В голосе Станиславского послышались нотки раздражения.

Время репетиции истекло. Уже несколько раз напоминали, что пора готовиться к спектаклю, что Тарасова в нем занята, но все, и в первую очередь она сама, старались как можно дольше продлить работу со Станиславским. Однако вскоре репетицию все-таки пришлось закончить.

«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК» Дж. Россини

Находясь на излечении в Германии летом 1929 г., К.С. пишет сестре, З.С. Соколовой, которая первоначально намечалась режиссером спектакля, что он с сыном «занимается системой» на «Севильском цирюльнике»; здесь же он выражает недовольство распределением ролей в предстоящей постановке¹⁷¹. 15 сентября он отправляет сестре подробную мизансцену первого акта:

«Макет первого акта не был сделан. На чертеже казалось, что мизансцена интересна, но когда мы собрали присланный макет, то вышло что ни на есть Большой театр. Чтобы не переделывать всего сначала, надо было до известной степени видоизменить то, что есть, что было в общих чертах установлено.

Посылаемый складной макет покажет эти небольшие изменения, которые как будто бы (далеко не идеально) уведут нас от штампа. Получается хорошая или плохая, я не знаю, реальная декорация. Но ведь следующий акт условный. В результате как будто два принципа: первый – обычный театральный, второй – условный. Пробую сблизить их между собой. Игорь¹⁷² сделал на прилагаемом складном макете условные драпировки. Смысл их такой: они принадлежат к декоративной части постановки, то есть к 18-му веку, к той зале, в которой якобы происходит спектакль и которая служит общим фоном бытовой картины. Смысл этой условности тот, что мы показываем только те части бытовой декорации, которые необходимы для действия: 1. два окна, Розины и Бартоло, под ними две колонны, забор, 2. кусочек кафе с жалюзи и 3. кусочек дома с окном и вывеской Фигаро. Все остальное, не нужное для действия, включая сюда и балюстраду лестницы, закрыто красными драпировками, относящимися к залу, в котором происходит спектакль, то есть к фону декорации. Имей в виду, что на макете эта балюстрада прикрыта драпировкой: это так и нужно, на рисунке же балюстрада открыта: это неверно. Когда был сделан этот макет и мы сравнили его со вторым и третьим актами, снова получилось разочарование. И на этот раз нет соответствия между двумя принципами. Теперь Игорь готовит другой макет, в котором, как во втором и третьем актах, будут все время видны стены зала общего фона. Улица же, наподобие комнат следующих актов, будет размещена только на кругу. Очень вероятно, что круг будет вертеться, то есть что Фигаро с графом уйдут внутрь кафе и там проведут свою сцену сговора о переряживании, а по окончании ее они выйдут из кафе другим ходом. При этом сцена повернется дальше и получится новая часть улицы, устроенная тоже на кругу сзади дома Бартоло. Тут Фигаро объяснит, как надо идти к нему (финал акта). Все эти перемены (если не считать последнюю сцену в кафе и вторую улицу) почти не меняют намеченной с тобой мизансцены, поэтому, если ты принимаешь новый макет, теперь посылаемый, можно начать репетировать.

Писать подробную мизансцену без клавира и прослушанного пения – невозможно. Не лучше ли просто нарисовать, описать линию дня с общей, не подробной мизансценой. Начало: ночь; где-то горит уличный фонарик, предракетное время. Под колоннами спрятаны музыканты; их едва удерживает в засаде Фиорелло; они недисциплинированы и то и дело лезут с вопросами к нему, наполовину выходя из колоннады или выходя на фон забора, засматривая в окна Розины. Тем временем опоздавшие музыканты (3–4 или 5 человек) заблудились и ищут место собрания. Один из них идет сверху вниз по лестнице, другой ему навстречу снизу вверх; третий вышел внизу из-за лестницы слева от зрителей и по стене прошел в кафе. Тем временем четвертый вышел справа (от зрителей) из-за угла кафе и направляется налево в щель между домом Бартоло и лестницей. У всех потерянный вид заблудившихся и ищущих дорогу людей. Вероятно, чтобы можно было их лучше различать в темноте, придется им раздать фонарики. Фиорелло стоит неимоверного труда, чтобы всех их поймать, направить куда следует и там удержать. Наконец наверху на лест-

¹⁷¹ Станиславский К.С., т. 9, с. 338.

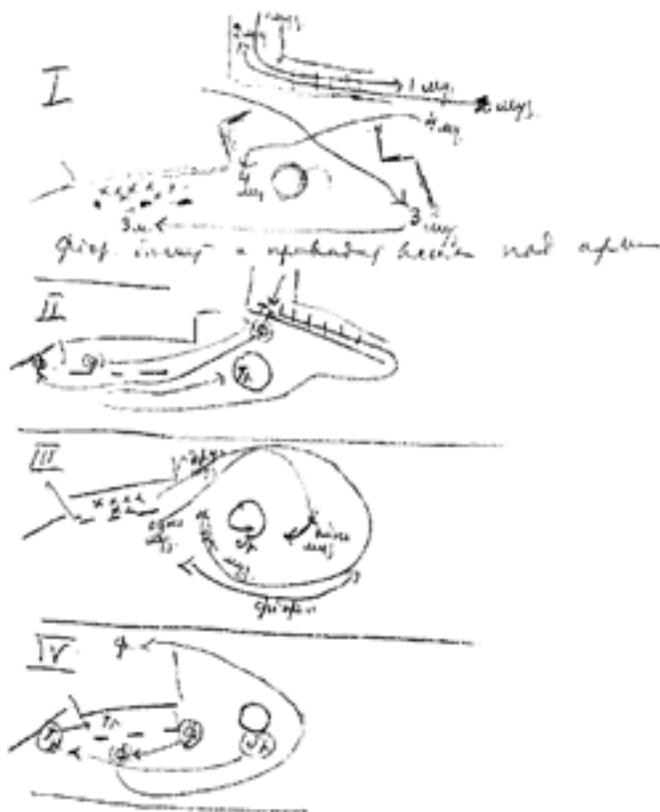
¹⁷² И.К.Алексеев, сын К.С.

нице из-за угла дома Фигаро показывается граф. Фиорелло бежит за ним. Тем временем между музыкантами волнение, каждый хочет поклониться и раболепно поцеловать кончик плаща того, кто будет им платить деньги. Новый шум, новые хлопоты Фиорелло для водворения порядка. Граф пришел, прокрался к окнам, к забору, посмотрел, не видно ли Розины, и встал так, чтоб его не очень было видно из окна, но чтоб окно было ему видно. Другими словами, он встал на колодец.

NB. Имей в виду, что какой-то круг, изображающий колодец, сделан так для скорости и упрощения. Головин придумает что-нибудь более интересное, на чем можно было бы стоять и сидеть и что не занимало бы в диаметре больше аршина. Имей в виду кроме того, что в этом предмете должна быть вода, потому что сюда приходит Фигаро, чтобы мочить парики. Это действие является оправданием его выхода.

Граф встал на колодец. Музыканты под сводами играют, видны лишь их лица и концы инструментов (хорошо бы, чтобы играли настоящие музыканты, а не статисты). Фиорелло на фоне забора следит за тем, не откроется ли окно.

Каватина. По окончании каватины пауза драматическая. Фиорелло и все музыканты подсматривают, не выглянет ли Розина. После паузы продолжает реплику графа Фиорелло. После слов «нет, синьор», опять драматическая пауза, во время которой граф медленно сходит с фонтана и понурый садится. Осторожно подходит Фиорелло, говорит, что [светает?]. Граф в задумчивости. (NB. Не надо, чтобы граф раскисал, поэтому он гонит музыкантов энергично, очевидно, явилась какая-нибудь новая мысль). Граф начинает раздавать деньги, – толкотня, беспорядочный шум. Фиорелло боится скандала, гонит, водворяет порядок. Прогонит слева (от публики), те снова возвращаются к графу справа. Прогонит справа, возвращаются слева. Фиорелло разрывается на части. Музыканты, нахалы и подлизы, целуют край плаща.



Фиорелло: дай Бог, чтоб от шума не проснулись соседи, смотрит в шелку кафе – не проснулись ли. Тем временем граф подошел к забору, смотрит в окно, почти спиной к публике.

Советую реплику: «Хочу поговорить с ней» и дальше до выхода Фигаро, – эту лирику апарте советую превратить в диалог с Фиорелло.

При первых звуках Фигаро Фиорелло убегает, а граф – под колонны.

Первые четыре и больше строчек, сколько укажет дирижер, Фигаро показывается в окне. Рабочий костюм, фартук. Несет два парика смачивать у колодца.

При первых звуках Фигаро хозяин кафе просыпается, выглядывает. (NB. Столы стоят тут же всю ночь. Хозяин только приносит табуретку и бутылку кьянти, там, где это позволит ария музыкальная.) (NB. Указать места, где что делается, без партитуры невозможно: будет зависеть от ритма. Могу указать только действие: 1) где-то Фигаро смачивает парики у фонтана, 2) наливает что-то в бутылку и взбалтывает или в какой-то кружке мешает кисточкой (очевидно, краску для париков), 3) где-то в каком-то месте стучит в кафе. Высовывается голова хозяина, подает бутылку и стакан, табуретку (?), 4) Фигаро пьет вино и поет, а хозяин слушает. Фигаро приплясывает.)

Фигаро изображает то, о чем поет. (NB. Попробовать сделать эти изображения ярко, как у итальянцев, если у актера не получится из этого простое махание руками.) Может быть, хозяин выйдет и сядет с ним за столом.

Другой вариант выхода. Может быть, будут жалеть о том, что исчез бродячий по

улицам традиционный цирюльник. Это будет трудно обновить с неопытными актерами. Они легко попадут на штамп. Попробовать сделать следующий выход. Выходит Фигаро (лавка в этом случае может быть не видна). За спиной у него гитара и какая-то коробка с разными снадобьями. Увешан разными бритвами, подносиками, щипцами, щетками, греб. и т.д. Он и продает косметику, а может расположиться тут и брить¹⁷³. Словом, работает и в лавке и на улице, оптом и в розницу. Помню, в Риме меня будил мальчишка, кричавший тончайшим голосом. Он продавал всякие вина, останавливал тележку, вынимал товар и ходил вокруг площади, кричал и показывал товар в окна. Вот то же показать и здесь. Странствующий цирюльник, который как будильник будит всех вовремя, предлагает свои услуги и товар.

В каком-то месте от веселья он может взять гитару и поиграть, если есть для этого достаточные поводы в музыке. Может быть, и пританцовывает, показывая товары в окна. Важно, чтоб эти танцы делались от истинного веселья исполнителя, а не от отчаяния певца, поющего трудную арию, как это всегда бывает. И этот вариант можно дополнить, в случае надобности, и смачиванием париков, и наливанием воды в склянку с белилами, и стучанием в кафе, и питьем вина с хозяином.

Сцена графа и Фигаро. Граф давно приглядывался. Выходит из-под колонн. Хозяин кафе сидел за столом с Фигаро, видит графа, толкает Фигаро. Фигаро, сидя, присматривается (он сидел спиной к графу).

Узнают друг друга. При словах: «Тихо, об этом ни слова» – граф уходит под колоннаду и знаком зовет Фигаро. Всю дальнейшую сцену переводить на дикцию. Оба стоят под колоннадой, разделенные колонной.

Вместо слов: «Балкон раскрывается» – как-нибудь заменить другими словами, потому что балкона нет, а спущенная маркиза (это ничего, что была спущена ночью – могли забыть поднять) давно уже потихоньку пикантно приподнималась (маркиза приподнимается изнутри комнаты). Розина высовывается. Граф немного выступает из-под колоннады. Розина немного отступает, чтобы граф ее не видел, и говорит слова: «Хоть мне и стыдно, а письмо ему брошу».

Тем временем, пока происходит эта сцена, такая же маркиза углового окна коварно поднимается. Появляется рожа Бартоло. Переговоры из окон. Бартоло сильно тянется, чтоб видеть Розину и нет ли на улице кого. Граф и Фигаро под колоннами хохочут над «напрасной предосторожностью»¹⁷⁴ и над всеми ловкими увертками, которые с большим спокойствием делает Розина.

Розина: «Ай, вот досада, мой лист упал». Ловко сыграно. Под колоннами хохот. Бартоло опустил маркизу и скрылся.

Розина очень торопливо предупреждает. С большой быстротой граф перескакивает через забор, а Фигаро вытаскивает из кармана какие-то лоскутки бумаг и разбрасывает по улице¹⁷⁵, но чуть было не попадает – Бартоло вышел. Фигаро не потерялся, быстро надел парик, который оставил на столе кафе, скинул скатерть, надел и ее на себя и сел спиной к Бартоло в качестве посетителя кафе. Розина в окне, граф выглядывает из-за забора, хозяин кафе – все помирают со смеху. Бартоло ходит по улице и собирает все грязные записки, брошенные Фигаро. Бартоло понял ошибку, страшно рассердился, бросает в Розину подобранные бумажки, чтоб она скорее скрылась. Ждет, пока она не исчезнет. Бартоло уходит. Пауза хохота.

Розина в окне опять появляется на минуту. Граф, перескочив через забор, убежал под колоннаду, тоже хохочет. Фигаро, сбросив парик, бежит к графу и хозяин кафе тоже.

Хохот по голосам. Найти какой-то аккорд или тональность, так как, насколько я помню, эта сцена идет под речитатив.

173 Может обрить и хозяина кафе. (Примеч. К.С.)

174 Видимо, отсылка к полному названию пьесы Бомарше «Севильский цирюльник, или Напрасная предосторожность».

175 Разбрасывает подальше от дому, чтоб отвести Бартоло подальше в сторону. (Примеч. К.С.)

Чтение письма под колоннадой. Слова: «Я разорву, я разорву». Граф выскакивает в восторге, чуть не танцует перед окном Розины. Фигаро тоже танцует, дурит. Быстро оба под колоннаду. Фигаро подзуживает. Граф под колоннадой ходит в волнении от злости на Бартоло, предвкушая бой с ним, а Фигаро, стоя у колонны, высовываясь то с одной, то с другой стороны ее, пускает реплику ему вслед.

Дверь открывается. Выбегают из-под колонн, не знают, куда спрятаться, и уходят в складки сукон, которые закрывают конец дома Бартоло. Выходит Бартоло и за ним Амброзио.

Пока Бартоло проходит, из складок сукон высовываются одни только головы графа и Фигаро.

Амброзио проходит, зевая, к забору подышать воздухом и садится на каком-нибудь камне.

Весь дальнейший разговор, ввиду того, что Амброзио на сцене, ведется в складках драпировки. Амброзио заснул.

Маркиза тихонько приподымается. Выскакивают из-за складок драпировок граф и Фигаро. Фигаро подзуживает графа. Амброзио все спит. Граф одной ногой становится на коленку Амброзио, другой – на его плечо и, словно по ступенькам, влезает и садится на забор. Фигаро дает ему гитару. Граф поет, а Фигаро садится на колени спящего Амброзио»¹⁷⁶.

Репетиции «Севильского цирюльника» в Москве, однако, все откладывались. За это время отказалась от постановки З.С.Соколова, умер намечавшийся художником А.Я.Головин. В июле 1931 г. К.С. проводит несколько репетиций, в августе просматривает и утверждает макет декораций И.И.Нивинского (декорация располагалась на вращающемся круге, что позволяло достичь большей легкости в разрывании интриги комедии).

И только 23 ноября 1932 г. К.С. первый раз прослушал всю оперу с оркестром – работу, проделанную дирижером Б.Э.Хайкиным и режиссерами В.С.Алексеевым, В.Ф.Виноградовым, М.И.Степановой.

После этого прослушивания и беседы с участниками спектакля К.С. приступил к репетициям отдельных актов, сцен из оперы у себя в Леонтьевском.

Деятельность К.С. в период репетиций «Севильского цирюльника» была крайне насыщенной и разнообразной. Он заканчивал во МХАТе свою постановку «Мертвых душ». Полным ходом шла работа над «Талантами и поклонниками». Одновременно К.С. вел подготовку своей знаменитой постановки оперы «Кармен». Кроме того, в 1931–1933 гг. К.С. приходилось заниматься всеми организационно-художественными делами МХАТа, так как Немирович-Данченко все это время находился за границей.

Если в «Севильском цирюльнике» К.С., следуя композитору, давал простор самой развеселой, искристой комедии, то оперу «Кармен» он решал как народную «фабрично-контрабандистско-деревенскую» трагедию. И оба эти оперные спектакля были признаны как образцы высокого новаторского искусства в опере не только нашей публикой, театральной общественностью, но и выдающимися деятелями искусств зарубежных стран.

На репетициях «Севильского цирюльника» К.С. подчеркивал, что на сцене все время должна чувствоваться «молодая, трепещущая, начинающая жизнь». К.С. необычайно смело ломал устоявшиеся традиции, штампы при постановке одной из популярнейших в мире опер. Добиваясь жизненной логики во всех действиях актеров, режиссер разрешал исполнителям, где это возможно по смыслу музыки, выделять самые «невероятные выкрутасы», доходить «до наглости», не бояться самой смелой остроты в пении и в мизансценах. К.С. требовал от актеров постоянной интересной выдумки, притом на каждой репетиции новой и неожиданной, лишь бы эти выдумки шли на пользу сквозному действию оперы.

Дирижер Б.Э.Хайкин вспоминал о работе К.С. с исполнительницей роли Розины

Л.В.Воздвиженской, которой он на первых своих репетициях уделял особенно много внимания: «Когда мы пришли к Константину Сергеевичу на репетицию второго акта, мне казалось, что в арии у меня с исполнительницей все сделано и что артистка, исполнявшая эту арию, с технической и исполнительской стороны овладела ролью вполне. [...] Я никак не мог предположить, что работа над ней растянется на много репетиций и что с каждой репетицией все больше и больше будут вырисовываться новые, совершенно необычные краски и необычные возможности исполнения. [...] И так на протяжении всей оперы Константин Сергеевич осмысливал все колоратурные фразы, причем осмысливал не из принципа, а потому, что умел черпать в них глубокую выразительность, умел находить то, мимо чего проходили и проходят даже самые лучшие в техническом отношении исполнители»¹⁷⁷.

В Музее МХАТ имеется 14 стенограмм за 1932 и 1933 гг. и 6 – за 1935 г. (КС, № 7395), когда в спектакль вводились новые исполнители. Это далеко не все репетиции, проведенные К.С. Подтверждением тому служит большое количество коротких записей Г.В.Кристи на репетициях К.С. в феврале–мае 1933 г. (в основном по вопросам системы). В настоящем издании публикуются (почти все впервые) 16 стенограмм или извлечений из них и некоторые записи Г.В.Кристи.

Репетировали «Севильского цирюльника» несколько составов исполнителей, но не всегда они указывались в стенограмме (а из других источников их установить не удалось), поэтому нередко вместо имени актера в стенограмме значится его персонаж. Работа с несколькими составами отразилась на некоторых повторах в указаниях К.С. певцам, в беседах с ними, что естественно, когда от каждого приходилось добиваться выполнения одних и тех же задач. Отсюда в стенограммах неизбежные повторы (их неизбежность хорошо осознавал и сам К.С.), и поэтому они публикуются не все или не полностью.

Наряду со стенограммами публикуется обращение К.С. к исполнителям перед итоговой репетицией сезона 1933/34 г., в котором он, уезжая на лечение за границу, сформулировал их основные задачи в дальнейшей работе над оперой, так же как и ее сквозное и контрсквозное действия и сверхзадачу.

Первыми исполнителями оперы, с которыми К.С. вел репетиции, были: Альмавива, граф, – С.С.Смирнов, Н.П.Платонов; доктор Бартоло, опекун Розины, – А.Д.Степанов, А.В.Полянский; Розина, воспитанница Бартоло, – Л.В.Воздвиженская, Т.С.Богатырева, М.Н.Шарова; Фигаро, цирюльник, – Г.М.Бушуев, П.И.Мокеев, Ю.П.Юницкий; Базилио, учитель музыки, – П.Г.Литвинов, Г.А.Ниверский, Н.Д.Панчехин; Фиорелло, слуга Альмавивы, – Б.Н.Гладков, Д.А.Коренев; слуги Бартоло – И.М.Михайловский, М.Н.Тюремнов, Н.И.Кедров, С.Н.Дубинин; Берта – А.А.Росницкая, Н.С.Аверкиева; офицер – В.Ф.Донец, Н.И.Кедров.

Премьера «Севильского цирюльника» состоялась 26 октября 1933 г., когда К.С. лечился за границей, откуда он вернулся лишь в августе 1934 г. На сцене своего спектакля он, скорее всего, так и не увидел.

В течение 50 лет опера Россини с неизменным успехом прошла более 750 раз. 2 декабря 1984 г. она была возобновлена (в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко) как постановка К.С. с возможным для театра сохранением прежних мизансцен и в заново исполненных декорациях И.И.Нивинского.

Стенограммы и записи репетиций

23 ноября 1932 г.¹⁷⁸

Замечания после просмотра первого акта.

Молодцы, этот акт хороший. Теперь прежде всего о чем надо позаботиться. У вас смешанная сквозная линия. Кое-где вы идете по линии формального действия, а потом спохватываетесь, вступаете на внутреннюю линию, и тогда все ваши действия оживают, оправдываются.

Попробуйте сделать такую репетицию: сядьте на руки, сидите без движения и все те действия, которые вы привыкли делать внешне, проделайте внутри себя, частично глазами, мимикой лица. Мне нужно углубить вашу внутреннюю линию, а действие выйдет само по себе. Когда актер переходит на наигрыш, на чисто физический внешний темперамент, рождается многожестие. Когда будет крепка внутренняя линия роли, будет сильнее и внутренний темперамент. Тогда можно внешне спокойно стоять и при этом сделать один жест такой, как будто вырывается шампанское. Мы еще поговорим об этом.

(Фигаро). При взятом вами согласно музыке ритме и темпе сделайте слова яснее. Актер должен уметь все ясно сказать, в каком бы ритме он ни пел. Вы должны дойти до того, чтобы каждый слог был слышен. Работайте над этим, это огромно. И полюбите итальянский речитатив; вдруг в тон заговорит – это тончайшая шикарная деталь, это очень горячит, дает большое шампанское.

Замечания после просмотра второго и третьего актов.

Немного поговорим о том, как вам работать дальше. Сами идите по внутренней линии роли, чтобы было подлинное, продуктивное и целесообразное действие. Каждое ваше слово, каждая интонация в пении, каждое ваше действие, каждая мизансцена должны вести к определенной цели; все ваше поведение на сцене должно способствовать достижению поставленной цели. Где подлинное сквозное действие есть, там сразу роль оживает. Где это теряется – все переходит либо в простой доклад, либо в формальное пение слов роли, либо просто в представление. При этом вы сейчас же начинаете играть в публику, и появляется самый обычный банальный, приспособленный для «Севильского цирюльника» штамп, от которого мы так упорно отходим. В музыке Россини всегда есть внутреннее действие, может быть, не так ясно выраженное, как у Римского-Корсакова и других русских композиторов или как у Вагнера, но оно все равно есть. Ищите это внутреннее действие упорно, по-настоящему, подлинно, продуктивно, целесообразно. В гениальном произведении не бывает бездейственных мест. Но, допустим, вы в каком-то месте не можете найти внутреннего действия. Тогда делать нечего – переходим к действию внешнему. Мы говорим, что создание жизни человеческого духа – наша цель. Но есть ведь и жизнь человеческого тела, и где начинается одно и где другое – вы не различите. Там, где вы не можете найти жизнь человеческого духа, ищите жизнь тела, но логически ищите, чтобы вышло одно из другого.

(Берте). У вас вставная ария. Что вам делать, как найти жизнь человеческого духа? Вероятно, в вашей роли какая-то внутренняя линия все-таки есть. Вам самой нужно придумать, кто вы такая – экономка, кухарка... Вам надо знать, какие у вас папаша и мамаша, что у вас делается в деревне, когда вы поступили на службу к Бартоло. А вы о своей жизни ничего не знаете. Зачем вы сюда пришли? Ни в музыке, ни в тексте роли нет на это прямого ответа. Значит, ваша обязанность его создать самой. Я вас логически поведу в жизнь этой роли, поведу по линии действия, хотя бы внешнего: вы приходите в комнату, может

¹⁷⁸ Эта стенограмма замечаний К.С. после прогона всей оперы опубликована в сб.: Станиславский – реформатор оперного искусства. М., «Музыка», 1983, с. 217–221.

быть, постель укладывать и остались здесь; для чего вы остались? В конце концов если вы здесь служите, если вы здесь горничная или экономка, вам нужно соблюдать порядок в доме. Тут есть какая-то связь и логика жизни. Но вы будете вне пьесы, если придете и, как сейчас, сядете и начнете петь в публику. Начните наводить порядок, может быть, откроете форточку, ведь вы живете в этом доме и давно видите безобразия старика. Что это за старик? Это подлейший, мерзавейший старик, который взял в дом девочку, обокрал ее. Розина живет здесь, как в темнице. Я не вижу этого. Я не вижу, что и сам Бартоло измучен.

(Бартоло). Что вас так измучило? Вы бросаетесь туда и сюда, и вы должны в течение трех актов дойти до того, чтобы я видел, как вы внутренне похудели. Тут надо ее изругать, а тут кого-то замаслить, вдруг какой-то пьяница приходит. Или эти адские муки ревнивца! Вы чувствуете, какое здесь огромное действие. Это – маньяк. Только тогда начнет получаться роль Бартоло. А вы вообще сердитесь, вообще ревнуете и в первом, и втором, и в третьем актах. Должна быть страсть, а у вас статическое положение в смысле внутреннем, вы взяли какой-то один прицел в роли и все время его держите.

(Розине). Говорите ли вы с Бартоло, говорите ли с графом – у вас одно и то же. Либо вы смеетесь деланным смехом, либо плачете деланно. А где психологическая линия? Ведь девочку хотят выдать замуж за какого-то урода, старика, мерзавца, а она влюблена в очаровательного молодого человека. Вы чувствуете, какая здесь трагедия? Вот вся эта психологическая гамма не развернута. Вы мне подаете сложенный веер. Вы мне его раскройте вдребезги, вовсю, чтобы все цвета засияли, чтобы каждая косточка веера была подана с любовью, отдельной жемчужиной. «Севильский цирюльник» – франко-итальяно-испанская пьеса. До сих пор мы играли сиволапых мужиков, а теперь графов, музыкантов, темпераментных итальянцев.

Здесь нужны плащи, а владеть плащом – целое искусство. Плащ обыкновенно двумя булабочками актеры приколют и боятся его сдвинуть. А плащ – это плед, которым и голову, и ноги, и живот закрывают. Плащ – это то, с чем человек никогда не расстается.

Сейчас вами проделана огромная работа. Очень одобряю. Но в этой работе найдите то зернышко, которое побудило, заставило Россини написать именно эту оперу, а не другую. Это веселая опера в хорошем тоне. Тут каждое слово пикантно. «Р-о-ро» – тут целая гамма, «з-и-зи, н-а-на, но Розина...» – это целый букет. А дуэт Розины и Фигаро – целая огромная сцена, которая должна быть осыпана бриллиантами, здесь что ни шутка – шампанское, что ни фраза – шампанское. Сейчас у вас все «вообще» весело, «вообще» очень хорошо. Но нужно, чтобы не было «вообще», а чтобы зрители после спектакля приехали домой и говорили: помню это и это, все, одно за другим вспоминаю; и будет двадцать, тридцать лет вспоминать, и никогда это из жизни не уйдет. Вот ради чего искусство создается. А то, что я слышал сегодня, я слышал двадцать тысяч раз, никаких бриллиантов тут нет, хотя все вообще весело. В искусстве важно не «вообще», а нечто другое – бриллианты. Только это я признаю и никому не уступлю. Таких перлов у вас мало. Все время двигаются руки, ходят ноги. Это все равно, что я стал бы рисовать какой-нибудь портрет, а тут кто-то насажал пятен, и я не могу уже показать портрет, мне нужно сначала стереть все лишнее.

Весь темперамент употребить надо на то, чтобы добиться подлинности, свободы, тогда пойдет настоящая мимика, заиграют глаза, слова нужны будут до зарезу. Вы не будете петь в публику, а каждое слово и движение станет важным – дошло или не дошло до партнера. Если сумеете так сосредоточивать свое внимание – будет настоящее артистическое исполнение. А так, вообще, вы показали хороший спектакль, пожалуйста, завтра его играйте, но тогда я на вторую репетицию к вам не пойду.

Заложено очень хороший фундамент, но до конца все не доведено, непрерывной линии нет. Я должен видеть непрерывную линию развития всей пьесы и каждой роли. Ведь в опере действуют талантливые люди, они не просто любят и не просто добиваются любви, а в их поведении – жизнь, молодость. Вся эта драка, кутерьма им нравится. Итальянец так просто жить не может. Когда я был в Риме, какой-то мальчишка по утрам будил меня:

он каждое утро то пел новую арию, то кричал под осла. И Фигаро кого-то утром должен разбудить, но если вы для этого будете слишком много ходить, то это не усилит вашего действия. Я, Фигаро, должен знать, что здесь живет такой-то старик, и я буду иначе будить его, чем жирного пьяницу. Вы все это должны знать и должны создать в своем воображении. Вот тогда будет жизнь, она дойдет до зрителя, и для этого вовсе не нужно метаться. Ваш внутренний трепет выйдет на то, чтобы разбудить кого-то, а не на то, чтобы понравиться публике. Когда роль пойдет по этой линии – начнется искусство.

Я делаю сейчас так: сегодня прочел пьесу, завтра актеры приходят на считку. Никакой считки. Отнимаю все роли до тех пор и не дам их до тех пор, пока не сочту нужным. – Пожалуйста, играйте. – Мы не можем. – Как не можете играть? Всего не можете, а что-то можете. Выходит граф, крадется в темноте, чтобы увидеть Розину, – это можете сыграть? Вы же знаете, как крадутся в жизни по улице, как стараются не шуметь, чтобы никто не увидел, чтобы не оскандалить бедную девочку. Вот над этой штукой вы будете работать часа четыре, пока не добьетесь того, что нужно – подлинного действия, а не подражания чему-то. Когда вы так проработаете то, что мы называем жизнью человеческого тела, значит, роль почти готова; здесь внутренняя линия сама собой образуется из правильной внешней линии тела. Если линия внутренне не верна, то не будет настоящего действия, а будет показ, представление, желание понравиться публике (*показывает, как Фигаро поет*). Если вы по внутренней линии пойдете, все вокальные краски будут разные. Ведь это молодые люди, испанцы, музыка Россини, сплошная жизнь, но не руками и ногами, а внутренняя жизнь вашей молодой воли, вашей страсти. Они любят не так, как русские. Граф безумно влюблен, только об этом думает, влюблен и счастлив, влюблен и знает – все равно она будет его. [...]

Все-таки вы – молодцы. Сделали очень много. Теперь начинается самая интересная работа, вы ее должны полюбить, она отличит вас от всех других исполнений оперы «Севильский цирюльник». Мы с вами об этом будем еще говорить. У вас много моментов, когда вы отвлекаетесь от объекта, от партнера. В жизни бывает так: вы сидите, работаете, а мысленно в это время находитесь в Берлине, или кто-то вас обидел, и вы видите внутренним взором лицо обидчика и с ним разговариваете. Бывают ли в жизни моменты без объекта? У вас в ролях сплошь и рядом его нет. Вот тянется золотая цепь и вдруг огромное – вот такое – кольцо от ворот, медное, а потом опять золотая цепь. Например, какое имеет отношение к Альмавиве то, что он хочет понравиться режиссеру? Ведь он хочет понравиться только Розине! Вот пошел, пошел, пошел... опять провал. Нужно, чтобы ваша роль шла по непрерывной линии. Если вы по этой линии пойдете, то даже если роль вам не подходит, вы все равно будете ее великолепно играть. Потому что роль будет поставлена на рельсы. Иначе у вас будет развиваться штамп в геометрической прогрессии. Нужна ювелирнейшая работа, постепенная, раз, еще раз; потом к такой работе привыкните. Помните формулу: трудное должно стать легким, легкое – приятным, приятное – красивым. Когда это станет вашей второй натурой, когда вы иначе, как по своей верной линии идти не сможете, тогда все хорошо получится и слова вам будут необходимы. Сейчас вам слова часто и не нужны.

(Фигаро). Скажите какую-нибудь свою скороговорку. В смысле речевых тактов у вас много неверно. «Днем и ночью вечно в занятиях, все меня ждут и зовут вперебой» – здесь на последнем слове ударение сильнее, чем на слове «занятиях». Говорите по речевым тактам, выделяя ударные слова. «Князь едет на вороном коне...» – ударение – «на коне». «Князь едет по полю на вороном коне и в короне» – ударение – «в короне». Когда будете соблюдать такты, тогда и дикция будет хорошая. При скороговорке согласные должны падать, как горох, как пули. Вы должны всю жизнь в этом упражняться. Начинайте с очень медленных темпов. Каждая музыкальная фраза вашей роли – грация, пикантность (напевает). Чувствуете, какая логика, пение – по точности как будто игра на клавишах.

28 ноября 1932 г.

К.С. Почему у вас такие трудности с дикцией? Почему не доходят слова? Когда вы начинаете правильно переживать, тогда и дикция хороша. Фраза хорошо звучит, когда вы правильно переживаете. Но есть и другой ход: если я правильно говорю фразу по ее внутренней сути, с хорошей дикцией, то непременно буду переживать то, о чем в этой фразе говорится. Это одно из самых сильных средств на пути к подлинному переживанию.

(Воздвиженской). Возьмите книгу и прочитайте страницу. *(После чтения.)* Вы неверно читаете, неверно делаете ударения, потому что вы не чувствуете внутреннего смысла, внутренней линии фразы. Не знаете, на каком слове делать ударение. Чтобы правильно сделать ударение на слове, надо углубиться во внутреннее течение произведения. У вас этого подводного течения роли еще нет. Когда вы начинаете все правильно делать по интуиции, вы, естественно, правильно говорите, потому что слово – выразитель чувства. На сцене же мы чаще всего слышим механическое болтание, и это самое ужасное. Задача актера, трудная задача, в том, чтобы никогда не позволять себе механического болтания слов и механического махания руками. То и другое обязательно поведет к механическому переживанию, то есть просто к наигрышу. Здесь может быть ваше переживание как актера, но не того лица, которое вы изображаете. Вы меня понимаете? Правильно идите по течению роли, правильно говорите, и вы непременно начнете правильно переживать. Начнете неправильно действовать – перестанете по роли переживать. Вы в себе это замечали? Кажется, вот поет хорошо, а смысл где-то очень далеко. Или кажется, будто ничего, неплохо, а вслушаешься, и получается совсем не то. Сделайте так, чтобы слово у вас было не простым атрибутом для пения, а стало бы музыкально действенным. Тогда музыка сольется со словом. Можно вообще петь рулады, можно петь ноты и механически произносить слова. Тогда все будет неверно и, главное, будет искажен смысл роли, произведения. Когда будете правильно чувствовать – и голос лучше проявится, и сама явится та чуточка-чуточка, которой не хватает. *(Напевает мелодию Розины с разными музыкальными и смысловыми оттенками.)*

(Воздвиженской). Где вы находитесь?

Воздвиженская. Я вышла из двери и вдруг вижу, что кто-то идет, вернее, не кто-то, а он. Мне хочется посмотреть в окно, но я боюсь, что меня услышат и увидят.

К.С. Что это – утро, вечер?

Воздвиженская. Утро.

К.С. Вы спали, только что проснулись, вы одеваетесь. Это ваш утренний туалет. Мне кажется, еще очень рано. Только-только забрезжил луч солнца. Вы проснулись. Альмавива под именем Линдора пел вам серенаду. Вы не вышли на балкон потому, что вы в одной рубашечке. За какое-то небольшое время вы приблизительно оделись. Может быть, вы туфельку надеваете на босу ногу, прыгая на другой ноге.

Чтобы сыграть настоящее, вам нужно знать прошлое и будущее. И тем более самое ближайшее. Не забывайте, какую пьесу мы играем. Вы замарашка, вас держат в черном теле. Не думайте, что у вас испанский костюм с кружевами. Вы кое-как одеты. А Бартоло, мерзавец, прибрал себе все денежные дела и пьет из всех соки. Это не значит, что надо играть преувеличенного злодея, но просто жадного человека. Вы услышали откуда-то мелодию *(напевает)*, это что означает?

Воздвиженская. Прежде чем пойти посмотреть, я хочу прислушаться, что делается в доме.

К.С. Вы путаете. Берите сильные моменты. Здесь вы шесть моментов пропустили в музыке. Вам нужно взять шаль; ее можно взять на анданте, а можно взять на стаккато.

Воздвиженская. Очень много движений, мне трудно их сделать.

К.С. *(напевает).* Вы чувствуете музыку? Попрыгайте козой на одной ноге. Розина – живое существо, которое ни минутой не сидит зря на месте. Она плачет... и вместе с этим веселится. У нее трагедия, а она веселится. Замужество не получается, ей взгрустнулось,

она что-то спела и снова весела. Вы чувствуете это в музыке? И от этого вы никуда не уйдете. Вы скажете: пение трудно совместить с движениями и с дыханием. Встаньте и одними коленками танцуйте. Вы можете танцевать сидя. Попробуйте. Танцуйте на месте. Мне семьдесят лет, а я могу танцевать сидя. Можно танцевать и рукой, и ногой, все зависит от акцентировки. Приклейтесь к полу и танцуйте. Тут никакого особого дыхания вам не нужно, а результат будет еще острее.

Воздвиженская. Я лучше побегаю.

К.С. Пожалуйста, но спросите специалиста, что легче. Прыгать вам еще труднее. А вы сидите и дудите на музыке (*показывая, поет*). Теперь у вас много видимого старанья. В самой же опере нет этого старанья. Здесь можно спокойно идти, а внутренним темпераментом выражать очень оживленный ритм.

(*Воздвиженская репетирует.*)

Сейчас хорошо. Мне не нужно веселья, показываемого органами тела. Балуйтесь как угодно. Действуйте в ритме музыки. Но грубые жесты не соответствуют тому, что есть в музыке. Разве можно веселиться так, чтобы шкаф трещал? Вы можете внутренне баловаться. Мне нужно тонкое перо, а не масляная краска. Лидия Вениаминовна, тут нужен чеканный рисунок. Тут ничего нельзя в музыке пропустить. Чтобы быть веселой – не нужно улыбочек. Самая ужасная вещь на сцене – это улыбочка. Это ложь, театральный штамп; козь плачет, то сморкается и трет глаза, а если смеется, то непременно показывает собачью улыбку. Будьте бодры и весело что-либо делайте. Вы можете внешне спокойно ходить (*показывает*). Как с музыкой можно все четко делать. Смотрите, какой получается деликатный, чудесный рисунок. Приблизительно действуйте так: Розина идет, чтобы что-то одеть на себя. Вдруг ей что-то послышалось (*напевает*). Посмотрела (*поет*). Села (*поет*). Только старайтесь, чтобы у вас все шло от своей внутренней задачи и своего понимания музыки. Дальше. Вы начали писать письмо (*напевает*). Замерли, потому что музыка прервалась. Давайте дальше.

Воздвиженская (*поет*). «...Слышу я с недавних пор...».

К.С. Вы как будто провизию купленную записываете. Но вы пишете любовное письмо! Почувствуйте это. Вы ему написали такое нежное, тонкое, деликатное письмо (*поет*), но (*поет*)... тут я тебе такую финтифлюшку напишу (*поет*). Вот получи (*поет*), получи (*поет*). Это должно быть пикантно. Этого нельзя изображать ни ногами, ни туловищем, только пальчиком. И само пение будет элегантнее. Вы чувствуете, как это письмо написано у Россини? Каким почерком? У вас оно написано, как у кухарки, на грязной бумаге, как поваренная книга. А надо – на раздушенной тонкой бумажке, которая посылается ему, любимому. Должен быть тонкий-тонкий, кружевной почерк, как сама музыка. Вы говорите: с недавних пор что-то случилось с вами. Что же? То же самое, что происходило с Татьяной в «Евгении Онегине». Однажды все стало другим. Вы поняли, что любите, и передаете ему, какое в вас произошло перерождение. Как пульс, стучат в вас слова: «Имя странное – Линдор. Слово странное – любовь». Дойдите до этого слова – любовь.

(*Воздвиженская повторяет сцену.*)

Когда вы в первый раз слышали о любви, как вы это слушали, что чувствовали? Когда человек хочет понять, что происходит в его душе, у него трагическое лицо. Посмотрите на лицо ребенка, когда он смотрит на повешенный на расстоянии от него шар. У него трагическое лицо, потому что в его мозгу происходит огромный процесс. Он старается открыть истину. Вот вы сейчас в таком состоянии.

(*Воздвиженская поет.*)

Зачем вы улыбаетесь? Это штампованная улыбочка. А вы мне скажите очень серьезно: не просто странно, а ужасно, поразительно, безумно странно! Слово какое-то странное – любовь. Вот что со мной случилось. Чёрт знает что происходит. Вы слышите внутри голос: Линдор, Линдор, любовь, любовь. Когда вы это почувствуете, у вас все затрепещет – книга упала, перо из рук валится. Дальше что будет? Здесь Бартоло, здесь ужас, опекун, а любовь, Линдор – где-то там. Вы не размышляйте, а почувствуйте, как это сильно, и

постарайтесь ярко передать то, о чем я говорю. Спойте так, чтобы было понятно, о какой любви идет речь. Расскажите о своей любви так, чтобы мы поняли. Говорите кому хотите, можете повернуться ко мне спиной. Вы должны сосредоточиться и почувствовать то, о чем хотите рассказать. Сядьте на свои ручки и спойте–расскажите Владимиру Федоровичу и Марии Ивановне¹⁷⁹, что с вами случилось, какой любовью вы охвачены.

(Воздвиженская поет.)

Руки уберите, рисуйте настроение, сущность того, о чем вы поете.

Дальше начинаются рулады о любви. Вот у Патти и других лучших исполнителей эти рулады прямо звенели. Так звонко! Электричество какое-то! «...Имя странное... слово странное любовь...». Торжество. Страшная радость. Влюблена. Линдор – не здесь, он далеко-далеко, там прелесть, солнце, гитары. А здесь мой злой опекун меня прячет, никуда не пускает. Но вот тебе – на, выкуси – внутри меня *(напевает)* – любовь, у меня есть Линдор.

Сцена Розины и Фигаро.

Воздвиженская *(поет)*. «Я так почтительна, так простодушна...».

К.С. Вы нарисуйте мне, какая вы при Бартоло и какая вы на самом деле.

(Воздвиженская поет.)

Вы кому поете? Не привыкайте смотреть и петь в публику. Это вы сумеете хорошо делать только после десяти лет своей сценической карьеры. Смотрите не дальше ramпы и портала. Дирижера вы можете видеть рефлексом. Расскажите о себе Степану Ев., который где-то в передней. Пропойте ему так, чтобы до него все дошло. «Я послушная...», я такая, я саяка.

(Воздвиженская поет.)

Вы не сыграли, какая вы на самом деле. Должна быть страшная разница: я вот очень тихая, скромная, почтительная... и вдруг, чертенок – «если...» *(поет)* и пошла, пошла *(поет)*.

(Повторяется диалог Розины и Фигаро.)

К.С. *(Фигаро)*. Вы пришли от своего господина справиться, разузнать, влюблена Розина или нет, может быть, кокетничает с кем-то другим, что она делает. Розина говорит, что живет, как в гробнице. Спасите. – Бедная, как в гробнице. Тем лучше, Фигаро выгоднее, что она живет, как в гробнице. У него есть для нее поручение.

Что? Какое? Сыграйте мне это. Ловите глазами мысли друг друга. Смотрите друг на друга и высасывайте, воспринимайте посылаемые каждым лучи.

(Фигаро). У вас много улыбочек. Фигаро необыкновенно серьезен. Он хитрый, умный, он зря не смеется.

Сцена дона Базилио и Бартоло¹⁸⁰.

К.С. Эту сцену ведите на страшном таинственном шепоте. Это будет очень оригинально. Знаете, как делается шепот на сцене? Шепот на шепоте в театре не слышен. Я могу громко говорить, но это будет шепот. Нужно на голос надеть сурдинку, что дает какую-то таинственность. Между пением поговорите под музыку. Благодаря разговору с простым отчеканиванием музыкальных аккордов, получается новый, комедийный стиль. Если вы ловко будете подавать отдельные известные фразы, то получится итальянский речитатив, который у нас совершенно забыт.

(Повторяется диалог Бартоло и дона Базилио.)

Вы даете мне театральный штамп. Зачем вы подчеркиваете – «ей-богу, я не секрет-

179 В.Ф.Виноградов и М.И.Степанова, режиссеры «Севильского цирюльника».

180 Дон Базилио приходит сообщить Бартоло о том, что в городе появился граф Альмавива, который ходит передетый, под разными масками, с целью встретиться с Розиной и увести ее. Бартоло дает деньги дону Базилио с тем, чтобы он нашел способ, как ему избавиться от Альмавивы и самому срочно жениться на Розине.

ничаю». Делайте все без «ей-богу», не по-актерски, а по-человечески. Стоят двое как ни в чем не бывало, а сами секретничают. Если на вас в это время кто-то посмотрит, то не подумает, что вы секретничаете.

Дону Базилио безразлично, на кого составить сплетню, кого оклеветать. Важно, кто за это платит. В данном случае оклеветать надо графа Альмавиву, а платит за это Бартоло. Дон Базилио очень наивный человек, полагая, что никто не знает, какой он мерзавец. А его везде бьют как мерзавца. Вспомните, как его бьют в «Женитьбе Фигаро». Дон Базилио должен показать огромнейшее старание помочь Бартоло. Чем страшнее вы покажете, что Розину увезет граф Альмавива, тем вам дороже заплатит Бартоло за услугу.

Опутать графа клеветой, втянуть весь город в грязное дело. Дон Базилио считает это самым действенным средством.

Ария дона Базилио о клевете.

Ничего не играйте, не надо никаких мизансцен. Вы поете слуху, а здесь мне надо, чтобы вы пели глазу. Нарисуйте себе и передайте нам огромную картину. Это ведь не шутка, это иезуиты, которые овладели чуть ли не всем миром. Мы можем смеяться, потому что мы вам не сочувствуем, но для вас дон Базилио трагическое лицо. Музыка вам дает грандиозную картину, и очень тонкую, иезуитскую, подлую. Все так тихо, великолепно, ветерочек дует, покачивает клевету. Она порхает и летит, летит. Потом вдруг где-то села. Уши нашла. Села где-то в потаенном месте, в кустах... Рисуйте картину: порхала, порхала... спряталась за угол и прислушивается. Вылетела какая-то бабочка; порхает, порхает и все время ищет. Вдруг села. Ищет слух, уши. Ищет. Вот нашла. Села, притаилась. Жадно слушает. Потом вышла и так чуть-чуть пошла. Легким, приятным, хорошеньким шагом клевета пошла колобродить. Покажите мне это все. А потом, слышите, тут и там – канонада. Чёрт знает что делается. Надо видеть картину, а не махать руками. Вы должны эту картину хорошо знать. Вы видели революцию? Видели войну? Покажите, что это значит.

Вы должны видеть, где все происходит – в Москве ли, на Тверской или в поле, в деревне; направо враг, тут другой враг, тут – траншея... Вы должны образно нарисовать себе внутреннюю сущность клеветы, и когда вам самому станет страшно, тогда придет нужная мизансцена. Пока можно сыграть и спеть все, сидя на месте. Мне нужно от вас, чтобы вы ясно, ясно нарисовали и увидели картину. Если вы эту задачу выполните, то вам станут страшно нужны слова. А сейчас вам слова не нужны, потому, что вы не видите, о чем поете, не видите, как летит бабочка. Нарисуйте, создайте то, о чем вы должны рассказать нам и что мы должны тоже увидеть.

2 декабря 1932 г.

К.С. Репетиции на сцене надо приостановить, пока не утвердится внутренняя линия ролей. Сцена рассеивает внимание, не дает возможности глубоко сосредоточиться.

(*Воздвиженской*). Итак, сядьте на свои ручки. Прошлый раз у вас где-то начиналась внутренняя линия. Вы это почувствовали?

Воздвиженская. Да, да.

К.С. А как вы до этого дошли?

Воздвиженская. Надо сильно сосредоточиться, но не всегда это удается.

К.С. А для чего существует система? Как входить в творческое состояние?

Воздвиженская. Надо сосредоточиться и окружить себя предлагаемыми обстоятельствами.

К.С. Все начинается с – «если бы». Только не надо галлюцинировать, будто бы это ваша комната и т.д. Это самообман. Идите от того, что есть. Если бы вы сидели здесь и вам нужно было бы написать потихоньку от Бартоло письмо. Здесь сидят все ваши друзья. Идите от того, что есть на самом деле, а то будет какая-то квадратура фантазии. Если бы вам пришлось вот в таких обстоятельствах написать письмо графу. Как бы вы это делали?

Осмотритесь, может быть, вам лучше уйти в сторону. При данных обстоятельствах вам нужно написать письмо. Когда вы начинаете об этом думать, говорить, вы что-то чувствуете. У вас появляется беспокойство. Это – «если бы», это и есть начало творчества. Что мне делать, куда пойти, куда деваться... это шаг на настоящем пути. Пусть сегодня все сделаете плохо, завтра пойдет лучше, и с каждым разом будете все делать лучше. Идите по этому пути по-честному и по-настоящему. Иначе вы не сумеете собрать свои мысли. Какая сейчас ваша задача?

Воздвиженская. Мне нужно написать письмо, в котором рассказать о всех своих переживаниях, о том, что мне ночью слышатся какие-то звуки, слова... Линдор... любовь.

К.С. Вы что-то пишете или говорите так, как это было в действительности, а кое-что добавляете – вам хотелось бы, чтобы так было. Без этого интересного рассказа не получится. Есть такие люди, которые очень честно рассказывают точка в точку то, что было. Таких людей скучно слушать. Всегда человек что-то привирает, не для того, чтобы лгать. В этом привирании – главная сущность вашего общего состояния.

Вы должны очень ярко нафантазировать свою жизнь. Какая у вас жизнь?.. Встаете и не можете найти свои башмаки; значит, ночью сюда приходил Бартоло и унес башмаки, чтоб вы не сбежали. Нафантазируйте такую кабалу в своей жизни. Вы должны точно знать, в котором часу вы встаете, где пьете чай, как вы одеваетесь и раздеваетесь. Ничего нельзя пропускать. Когда вы все будете про себя знать изо дня в день, тогда у вас образуется такая картина, что вы перестанете разбирать, где действительность, а где нет. Психологи говорят, что воображение застревает на том, чего не было, на вранье. Это потому, что вранье – самое дорогое, самое близкое, самое ценное, то, чего бы вы хотели, но чего в действительности не было. Сегодня наврали, завтра наврали, послезавтра наврали, и это покажется действительностью, а настоящая действительность испарится. Если вы каждый день будете проходить линию своего дня, изучите расположение всех помещений в доме, тогда это станет вашей жизнью. Если вы не захотите этого делать, то вы придете на сцену, а вам нечего будет петь. Вы будете фонографом, который пришел говорить заученные слова. Это даже не ремесло, это ничего, это каждый может сделать. Искусство начинается после того, как вы сами что-то создаете. Сегодня у вас, вероятно, картина вашей жизни плохо рисуется.

Воздвиженская. Я не успела сжиться с тем, что со мной происходит.

К.С. Ведь вам как-то представляется то, о чем вы говорите, поете; возникает какая-то картина. Например, я говорю – «я встаю»; сюда входит и температура комнаты, и свет, и окружающая жизнь. В своем представлении вы не вообще встаете в некоем пространстве, а встаете в данный момент, в данном месте, в данных предлагаемых обстоятельствах. Кому вы все это будете рассказывать? Пока общайтесь с живым объектом, с кем-нибудь из присутствующих, который вам приятен и меньше вас смущает. Потом этим объектом будет Линдор.

Воздвиженская. Мне легче без объекта.

К.С. Это же неверно, ваша природа лжет. Самообщение, когда человек общается сам с собой, когда внутри вас два спорящих человека – это особый случай, страшно трудный и редкий на сцене. Назовите в жизни хоть одного человека, у которого нет объекта в разговоре, в общении; таким объектом может быть или здесь присутствующий, или находящийся в Берлине, где-то в пространстве, или умерший...

Воздвиженская. Я, может быть, не так выразилась. У меня нет объекта явного, здесь сидящего.

К.С. С кем вы будете общаться сейчас?

Воздвиженская. С Линдором.

К.С. Вы представляете себе, кто такой Линдор? У вас сложился его образ?

Воздвиженская. Линдор – это образ тех мужчин, которые мне поют серенады.

К.С. Как можно представлять образ «вообще»? «Вообще» – это не искусство. Искусство – это сосредоточенье на конкретном... Абстрактное искусство – еще более сосре-

доточенное. Если вы говорите о Линдоре, вы должны знать, какой он внешне – высокий, низкий, какие у него глаза и т.д. Если у вас такого представления нет, тогда еще подождите общаться с Линдором. Возьмите объект, который наиболее здесь приятен вам, и ему говорите, только не мне, потому что это причает актера говорить в публику.

Воздвиженская. Я беру объект заочно.

К.С. Пусть это будет Линдор. Вы должны знать, что он именно такой, а не другой. Найдите образ Линдора и начните ему серьезно, честно говорить о себе.

(Воздвиженская репетирует.)

Видите, как у вас не развито творческое состояние и вдохновение, а без этого нельзя в искусстве. Возьмите близкий объект и рассказывайте ему, где вы были вчера. Рассказывайте Бушуеву – Фигаро. И повернитесь совсем от меня, у вас горит правый бок.

(Бушуеву.) Вы тоже разговоритесь. Говорите, что вам интересно, так, как если бы вы говорили без меня, и рассмейте Воздвиженскую.

Никакой Розины нет. Играйте от себя. Если бы вы были Розиной, то как бы вы объяснили Бушуеву свою жизнь.

(Воздвиженская репетирует.)

Это неверно. Музыка играет, штандарт скачет¹⁸¹. Композитор говорит, а вы молчите. Что это такое? *(Поет.)* Мы уже говорили об этом. Где роль создается, учится, где? На репетиции она повторяется. Роль учится все время – дома, в постели, и когда идете по улице. Разве можно учить роль на репетиции! Вы приходите на репетицию пустая. Еще раз сегодня спойте – не ухватите, завтра сделайте, не ухватите – на третий раз... Вам придется подумать над этим. *(Музыка.)* А это что такое? *(Поет.)* У композитора четыре момента, а у вас два. Эти моменты должны войти в вашу жизнь *(поет)*. Показалось, что кто-то стучит *(поет)*, и остановилась. Эти действия, ноты, секунды должны быть нотами вашей актерской партитуры, ваших действий. А ваша партитура расходится с музыкой.

Воздвиженская. Мне здесь ходить?

К.С. Нет. Отчего непременно изображать действие ногами. Чем вы смотрите? Ногами или глазами? У вас должно быть четыре момента. Вы чувствуете, как вы привыкли представлять ногами и руками. Искусство начинается, когда у вас пробуждается что-то внутри, какие-то позывы к действию. Я – зритель. Я вижу, что вы дома одна. Представьте себе, когда лицо начинает само с собой минодировать¹⁸². Это отвратительно. Представьте себе, что я хочу на ком-то жениться и узнал, что моя избранница дома сама с собой кокетничает. Это – мерзость. Это производит отвратительное впечатление. Для кого вы кокетничаете? Для меня? Извините – я публика. Я с вами не желаю флиртовать.

Идите по своей линии, по задаче. Вам нужно написать письмо.

(Музыка. Репетируют первый кусок.)

Виноват, вот тут в прошлый раз мы разметили действия. Если у вас нет памяти – записывайте. Я веду сразу четыре пьесы и все помню. Розина смотрит в окно. Никого нет. Возвращается. Оглядывается, нет ли Бартоло, а потом поет. Помните? Мы целое упражнение делали. Розина веселая, жизнерадостная. Открывается занавес – на сцене огонь. Огонь, темперамент, это – молодость.

Вы должны хвататься за все, что дает музыка. Делайте, что хотите, но не пропускайте веселости в музыке. Розина весела, бодра, но ко всему относится серьезно. Когда нужно, к вам придет ваша улыбка. Если вы сразу начнете с собачьей улыбки – будет штамп, и вы никогда к настоящей улыбке не придете.

Воздвиженская. Но мне нужно что-то делать.

К.С. Вспомните прошлую репетицию. Я напеваю и вместе с тем могу что-то делать *(показывает)*. Делайте все шаловливо, небрежно. Безразлично, какие действия – надевайте кофточку, застегивайте пуговицы, снимайте кольцо, что хотите делайте, но все весело. Еще разочек.

181 Реплика почтмейстера Шпекина из «Ревизора» (1-е д., 2-е явл.).

182 От *minauder (франц.)* – жеманиться, ломаться.

(Воздвиженская репетирует.)

Пропустили опять. Значит, не слушаете музыку. Не музыка вас ведет, а вы пытаетесь ее вести.

Воздвиженская. Я прислушивалась.

К.С. Пропустить музыку, это все равно, что не спеть ноты. Еще разочек.

(Играет музыка.)

Пропустили кое-какие моменты, но все-таки теперь лучше. Пойдем дальше. Расскажите Бушуеву – Фигаро о себе.

Воздвиженская *(поет)*. «Слышу я с недавних пор...».

К.С. Вы поете протокол: я слышу то-то и то-то. А дело совсем в другом. Вы сами хотите разобраться в том, что происходит с вами. Должен быть момент влюбленности, когда внутри что-то произошло непонятное.

(Воздвиженская поет.)

«Любовь» вы произносите, как слово пятка или колено. Девушка первый раз слышит про любовь. Почему вас это не увлекает? Это так интересно. Молоденье, начинающее любить молодого человека, и рядом какой-то старик, который не дает даже поговорить. Без этого нет пьесы Бомарше и нет оперы Россини. Пока не будет коллизии, столкновения старого с молодым, не будет спектакля.

Вы припомните из своей жизни первую свою влюбленность. Может быть, вам было девять лет. Вспомните, когда впервые в вас что-то зашевелилось новое.

Воздвиженская. Постараюсь вспомнить.

К.С. Дело не в «постараюсь». Актриса должна увлекаться; а «покажу и постараюсь» – это не есть творчество. Творчество – это сплошное увлечение, а вы вся скована, не расправили мышц и не направили, не сосредоточили своего внимания. Не смотрите в мою сторону, вы здесь найдете только холод. Я смотрю критическим взглядом. Отгородитесь от меня спиной, живите с партнерами и забудьте обо мне. Знаете, как себя раскрепостить? Пройдитесь. Нет, вы еще скованы. Побольше нахальства. Встаньте, пройдитесь, будьте хозяйкой. Подойдите ко мне, покажите язык, покажите, что вы совершенно меня не боитесь, похлопайте меня по плечу, привыкните ко мне.

Сидит, словно тигр, и вы его боитесь. А вы обласкайте этого тигра, тогда вам будет хорошо. Вы знаете, что когда вы на сцене, я имею право сидеть, смотреть, говорить, и все меня будут слушать. Подойдите ко мне, поговорите со мной и поборите свое чувство страха. Пройдитесь, выполните какую-то задуманную задачу.

Воздвиженская. Сейчас это не поможет.

К.С. Пройдитесь еще десять раз. Когда вам надоест меня бояться – тогда поможет. Между прочим, тут все время разговор идет о темпах, о темпах и о темпах – в театре при постановке спектакля. Но в действительности, если все возьмутся изучать свое искусство – это будет тот темп, который нужен. Актеры работают только придя сюда, в театр, а дома никто ничего не делает. Надо всю жизнь работать. Вы стоите в очереди, а думать должны о своей роли.

Немецкий драматург и писатель Эрнст Хардт предложил мне в Берлине поставить оперу «Царская невеста» и спросил, сколько мне для этого нужно времени. Я сказал – год. Тот чуть в обморок не упал. – А сколько вы дадите времени? – Две недели. Я сказал, что нужно или год, или пять репетиций. Если вы хотите поставить пьесу за пять репетиций и назовете это хорошими темпами, то для меня это пошлость, это убийство искусства и это то, с чем сейчас борется советская власть. Если я скажу, что «Севильский цирюльник» пойдет через два года, власти будут спокойно ждать. Сталин каждый раз спрашивает, когда пойдут «Мертвые души». Когда я говорю, что спектакль не готов, он ждет. Мне предъявляют требования академии искусства. Если я поставлю в год одну пьесу, но так, чтобы на этом вырос актер, – значит, есть результат. А если дать пятьдесят пьес и на них испортить актера, это никому не нужно. Должны быть великолепные актеры. Имейте в виду мои требования, с которыми я подхожу к искусству.

(Воздвиженская плачет.)

Пожалуйста, идите и репетируйте. Если мы на репетиции будем плакать... если уж кому плакать, так мне первому. Подойдите ко мне, пройдите туда к Кочурову, скажите ему что-нибудь. Я сильнее вас, я выбью из вас то, что надо. Походите, слезы пройдут и будет хорошо. Придумайте себе какую-нибудь задачу. Вы потеряли брошку, ищите. Теперь немного дайте музыку. Ищите брошку вместе с музыкой и увлекитесь ее ритмом. Теперь пойте.

Ну что, сделали поставленную задачу?

Воздвиженская. Я хочу понять, что такое любовь.

К.С. Может ли быть такая задача: вы сидите и хотите что-то понять.

Воздвиженская. Я хочу разобраться.

К.С. Разве может быть действие – хотеть. Не может быть такого действия – сесть и что-то захотеть. Первая любовь. Что это такое? Не любовь, а лю-бо-вь. О, Линдор, я не знаю, что со мной, книга валится из рук, ничего не вижу, сейчас упаду в обморок.

Это юная любовь; скажите о своем чувстве без улыбочек, серьезно. Когда вы нарисуете совершенно необычайное чувство любви, тогда у вас будет сопоставление с теперешней жизнью: злой опекун не пускает из дома, прячет башмаки, в доме темно, нестерпимо...

Воздвиженская. Меня запирают, ужасно темно, скучно.

К.С. Нарисуйте себе слово «темно» так, чтобы было ужасающе темно. Только не начинайте представлять, наигрывать, а старайтесь нарисовать гущу куртины, самую мрачную картину нарисуйте уху, а не глазу. Чувствуйте звуковое время.

Мой опекун зол и стар – это одно. А мой опекун злой и старый – другое. Это две разные старости и злости. Я не вижу, какой ваш опекун – толстый, рыхлый, отвратительный? Ваши слова не рисуют образа.

Воздвиженская. «Но зато с недавних пор...».

К.С. «Но зато – понимаете – с недавних пор...» Не начинайте с улыбки. Вы говорите о серьезном чувстве.

У вас маленькая любовь, вы даете протокол любви. Мне нужно вызвать в вас действие вместе с музыкой.

(Воздвиженская поет.)

Вы знаете, что все эти фиоритуры хороши тогда, когда они что-то рисуют, о чем-то говорят.

Воздвиженская. У меня легкая любовь. Я боюсь показать глубокую любовь Татьяны.

К.С. Я вам все время говорю про легкую любовь, но у вас протокол любви. Французский легкий актер внешне спокоен, он в полтона говорит, но каждое слово имеет свой рисунок, определенное значение. Так что вы легкость понимаете неверно *(поет)*.

Сцена Бартоло, Розины и Фигаро.

(Бушувеву). Вы пришли с важным поручением. Почему опять улыбочка? Играть в деловом тоне, надо все сделать быстро, чтобы не застал Бартоло. Если Бартоло вас застанет, вам могут запретить входить в комнату Розины. Что быть будут – Фигаро не страшно. Хуже, что запретят входить. Как? Фигаро попался? Этого никогда не бывает, задета его честь, его амбиция.

Бартоло ловит Фигаро. Для вас, Бартоло, здесь почти балаган. Но этот балаган должен быть оправдан, только тогда получится серьезная комическая опера. Делать балаган ради балагана – ужасно. Бартоло проникнут мыслью о Розине, о ее деньгах, о свадьбе. Найдите себя, свой внутренний образ. У вас ужасный напор, вы ведь немного перетянутый актер, вам все время надо ослаблять мышцы. Вы вбежали. Осмотритесь. Нет ли здесь Фигаро. Ругнулись. Вы вошли, как три пуда, а вам нужно три фунта. Ужасно натянуто. Делайте все легче. Бартоло легонький, легонький старикашка.

Вы не из той пьесы играете. Все должно быть легче, эфирнее. Вы расскажите Воз-

движенской, что за нахал, мерзавец, подлец неблагодарный Фигаро. Легче все. Не так увесисто.

Для вас в данную минуту Розина есть Фигаро, которого вы хотите изругать. Ругайте, как будто это Фигаро.

(*Степанову*). У вас Бартоло получается, как в большой опере, а вы должны показать придирчивого старика. Вы играете какого-то Гарпагона¹⁸³. С тем образом, который у вас, вы ничего не сделаете, вы его никак не оправдаете. Ищите образ старого скряги.

Дальше пойдете.

Сцена Бартоло с двумя слугами – зевающим и чихающим.

К.С. Зевоту нужно сделать так, чтобы вся публика зевала. Человек все время зевает и спит. Чистит сапоги и спит. Надо на разные манеры зевать. Стоит, ни на кого не смотрит и спит почти без движений. Вы умеете зевать?

Зевающий слуга. Поработать нужно. Трудно очень. Там есть слова: «Фига... Фига...»

К.С. Нужно дать приблизительно ноту. Бас-буфф не поет. Он такие звуки произносит, что их записать, как ноты, нельзя. Научитесь зевать. Вы должны быть очень внимательны к своему зеванию.

(*Чихающему слуге*). Чихание ужасно мучительная вещь, от этого даже умирают. Вы должны к чему-то прислушиваться, у вас что-то ковыряет в носу, и вы на этом все время сосредоточены. Чихнул и опять мрачно смотрит и очень сосредоточенно. У старика Садовского, у великого Садовского¹⁸⁴, была замечательная роль; приезжал генерал на какую-то свадьбу, он начинал говорить, но никак не мог закончить фразу, – у него волос от шубы попал на язык. Вот сидел толстый, страшно мрачный человек и очень сосредоточенно снимал что-то с языка.

Петь вам не надо, голоса своего вы здесь все равно не покажете. Один спит, другой чихает. Этим вы должны расшевелить сцену.

Сцена с дном Базилио¹⁸⁵.

К.С. Нарисуйте мне картину о клевете.

Дон Базилио (*поет*). «Клевета вначале веет...».

К.С. Зачем сразу таинственность? Вначале ничего особенного нет, клевета порхает, чудесно. Сначала очень скромно порхает. Надо так начать, чтобы вам было куда разойтись дальше. Пойте не для уха, а для глаза.

(*Дон Базилио поет*.)

Это из другой оперы. Клевета сначала не страшна, даже великолепна, ничего особенного.

Дон Базилио. Я ищу состояние.

К.С. В творческом состоянии вы должны быть всегда. Вышли на сцену – должны быть свободны. Без творческого состояния играть нельзя. Это все равно, что вас попросили бы танцевать и завязали при этом ноги, попросили бы петь и завязали бы вам рот. Нельзя играть на фортепьяно, клавиши которого не двигаются. Ваш инструмент должен

183 Здесь К.С. предостерегает певца от придания его герою масштаба, подобающего лишь персонажам опер с трагическим развертыванием сюжета, опер «большого стиля». Не подходят здесь и краски, годные для героя великой комедии Мольера «Скупой» Гарпагона.

184 Речь идет об основоположнике династии Садовских П.М.Садовском (1818–1872).

185 Вот как описывает появление дона Базилио С.С.Балашов, племянник К.С., видевший спектакль в 30-е гг.: «Вспоминается необычность облика дона Базилио в момент появления его в доме Бартоло (первая картина второго акта). Справа из двери на высоте плеча медленно выплывала серо-лиловая тушка гуся или утки, зажата в кулак за шею, вслед появлялась вся рука, а за ней гусино- или утинообразный длинноносый профиль самого Базилио, совершенно схожий с профилем плывущей утки. И уже после этого зритель видел тощую фигуру Базилио в сером плаще, из-под которого проглядывалось цельнокроенное одеяние тоже серого или серо-лилового цвета, вроде рясы, спереди застегнутое на множество пуговиц...» (личный архив С.С.Балашова).

быть свободен на сцене.

Вы должны нарисовать образ, картину.

Дон Базилио. У меня все куски роли есть, но они меня еще не захватывают. Я еще не убедителен для самого себя, еще до конца не увидел себя.

К.С. Не делайте из системы какую-то самоцель. Это большая ошибка. Система – ваша настольная книга. Когда выходите на сцену, вы механически должны быть свободны. Нельзя начать играть роль на сцене, если где-нибудь что-то зажато. Я просто забуду все слова. Даже летом, во время ремонта, стройки сцены, когда я выхожу на нее, у меня сами собой расходятся мышцы. Вот до какого состояния надо себя довести. Раз вы думаете об этом, значит, быть свободным превращается в самоцель. Это относится ко всем актерам, не к дону Базилио или к Бартоло.

(Повторение.)

К.С. Сначала клевета – это мушка, комарик.

Дон Базилио. У меня сегодня голос не в порядке. Я ищу состояние.

К.С. Милый, это ужасная ошибка. Никогда в жизни, ни при каких условиях не протягивайте руки к чувству. Состояние – это чувство. Чувство не трогайте. Никогда, нет такой секунды, когда позволительно притрагиваться к чувству. Вы должны знать ходы к чувству, но самое чувство не трогайте, это может дать только штамп. Чувство – самая щепетильная вещь. Никогда не думайте о состоянии, никогда не думайте о чувстве. Это должно приходиться само собой. Вам надо показать, как зарождается клевета и во что она разрастается. В начале это такая букашечка. Расскажите так, чтобы все это увидели.

Дон Базилио *(поет)*. «Клевета вначале веет...».

К.С. Я не слышу слов. Вы убеждаете шеей и спиной *(поет)*. Благодать. Вначале веет – очаровательно. Клевета хорошенькая.

Дон Базилио *(поет)*. «Вышивает за стежком она стежок...».

К.С. Как вышивает? Вы мне покажите. Много старанья. Легче. И голоса много и всего много.

Дон Базилио. «Ищет уши и находит...».

К.С. «Ищет уши...» – уже хотите ее убить. «Ищет уши» – милая и «находит» – милая. Любуйтесь. Вы не смакуете слова, поэтому они не доходят. Фразу нужно расцветить. Слушайте побольше граммофонные пластинки Шаляпина. Послушайте, как он доводит до конца каждый слог.

Дон Базилио. Сымитировать?

К.С. Хорошо сымитировать – было бы неплохо.

Дон Базилио. Я przygotowляю даже дыхание для речитатива.

К.С. Как это мудрено у вас, сложно. Однажды на пирушке, где были Серов, Коровин, Мазини, последнего попросили спеть что-нибудь трагическое. Он мгновенно создал нечто трагическое.

Дон Базилио. Почему у меня речитатив один раз получается лучше, другой хуже?

К.С. У вас не упражнена дикция или вы неверно упражняетесь. Вам не о чем петь потому, что вы не нарисовали себе картину во всех подробностях.

6 декабря 1932 г.

К.С. Режиссеры спектакля сделали все, что они могут. А сейчас будет не репетиция, а простая учеба. Мы будем говорить о самом первоначальном в творчестве актера, о чем надо говорить с учениками на первом году обучения.

Если у вас будет тело, а не куль, если будут руки, а не лапочки, то можно очень скоро научиться играть именно в опере (не в драме).

Если голос требует постоянных упражнений (а голос – это связки, которые можно взять в руки), то таких же упражнений требует ваш внутренний волевой аппарат.

Занятия по системе вы не посещали, и вы выработали себе на сцене не творческое

состояние, а актерское. В результате, когда вам нужно собраться, вы вместо того, чтобы сосредоточиться, плачете, у вас все растекается в пространстве.

Система ведет к тому, чтобы весь свой аппарат – и внутренний, и внешний – собрать и, как электрический фонарь, направить на выполнение своей задачи в данном куске роли. Музыка – блестящее орудие для выполнения этой задачи. У нас актеры не умеют слушать музыку. Тут я обращаюсь к музыкальной части театра – научите нас умению слушать музыку. Нужен какой-то класс умения слушать музыку. Ведь композитор не зря писал оперу, он что-то видел, что-то себе представлял. Надо, чтобы актеры видели, что есть в музыке, чтобы они ее понимали. А певцы часто даже не слышат музыку. Как же можно петь то, что не слышишь!

Теперь о линии роли. Ведь у вас есть какая-то перспектива на сегодняшний день. Вы можете себе представить, что вы будете делать сегодня после репетиции? Попробуйте сделать это. Кто готов, поднимите руку.

(Актер отвечает.)

В этой перспективе будущего у вас образовалась какая-то линия?

Актер. Да.

К.С. Теперь вспомните, когда вы утром встали, и додумайте все до конца дня. У вас есть представление о линии всего дня?

Актер. Есть.

К.С. Представьте, что никаких занятий, репетиций нет. Все кончилось. Вы находитесь в Москве. Ваши все знакомые уехали. Вы встали утром и начинаете думать, куда бы вам деваться. Пойду на бульвар подышать воздухом, на бульваре скучно, возвращаюсь домой. Обедать? Чёрт с ним, обедать не стоит. Бывают такие трепанные дни?

Актер. Бывают.

К.С. В этом трепаном дне нет никакой линии, поэтому вам неуютно; глупо проходит день. Вы чувствуете разницу между днем, в котором есть определенная четкая линия, и тем днем, который течет какими-то обрывками. Вы знаете такие дни? Эта разница существует и в вашем состоянии на сцене. Одно дело, когда все четко и ясно, когда проведена определенная линия, другое – ваше состояние, когда этой линии нет, когда все идет отдельными кусочками, не соединенными логически и последовательно.

Сейчас вы сами не знаете, что вам делать. Поэтому вам трудно. Когда вы пришли ко мне в прошлый раз, вам вначале было труднее, хуже, чем в конце репетиции. Вы все-таки нашли какой-то намек на линию, появилась какая-то легкая черточка того, что вам надо делать. Вот давайте создадим линию ролей с ее этапами по всей пьесе, линию четкого действия. Когда будет такая линия, вам будет легко на сцене.

Сцена появления графа Альмавивы под видом пьяного солдата.

К.С. В доме Бартоло паника. Вызван патруль или целый полк. Что выгоднее для сквозного действия пьесы?

Исполнители. Выгоднее, что пришел комендантский патруль.

К.С. Вам, значит, кто-то дал знать, что здесь в этом доме страшный скандал, кого-то убивают, целое сражение.

(Исполнителям.) Вы представляете себе наивный провинциальный город (вроде нашей провинции), вам кажется, что тут действительно засели враги. Вы окружаете дом. Первая задача – как войти в дом. Что там происходит? Может быть, там люди с оружием, может быть, стреляют. Вы входите осторожно. А войдя в дом, что вам нужно делать?

Исполнители. Быть наготове ко всему. Занять какие-то стратегические посты.

К.С. Так или иначе, всех, кто в доме, надо арестовать, чтобы потом вести допрос.

Если вы увидите кого-то с пистолетом, то надо постараться разоружить его. Каждый человек может логично действовать, логично мыслить. Вот и вы идите логично по фабуле пьесы.

Всех собрали, оказалось, что виноват солдат, его надо арестовать. А если он не сдастся? Представьте, что вы подходите к актеру, который вдохновился и вам не дается, сопротивляется. Что вы будете делать, если режиссер не подсказал вам этого?

Волей-неволей вам придется его забрать. Все удовлетворены. Инцидент, так сказать, исчерпан. Преступника надо куда-то препроводить. В этот момент преступник говорит: вы меня не смеете арестовывать – я граф. Что с вами происходит? У вас зарождается сомнение. Следующая ваша задача – выяснить, кто перед вами на самом деле. Вы, вероятно, слышали, что в городе появился молодой красивый знатный человек. Но перед вами такая рожа. И почему граф в костюме солдата? Может быть, это шантажист. Может быть, он украл бумагу, свидетельствующую о том, что он граф. Тогда он второй преступник. У вас мелькают все эти мысли. Бумага у него графская, но не может быть такого лица у графа. И такой странный костюм. Может быть, это жулик с графской бумагой, и он может убежать. Все эти мысли должны возникать у вас каждый раз на каждом спектакле. Эту линию надо пройти. Если вы этого не сделаете, то будете играть непоследовательно, нелогично, а жизнь очень последовательна и логична даже в своей путанице и нелогичности.

Когда актер на сцене и одно его действие вытекает из другого, тогда он может хорошо играть. Если у него нет логики в действиях, одно не вытекает из другого, тогда он повисает в воздухе и хорошо играть не может. Если вы от одного отдельного куска роли подходите к другому самостоятельному куску, не связывая их, у вас ничего не выйдет. Когда вы катитесь, катитесь по логике действия, у вас все время идет нарастание действия, развивается внутреннее действие, и тогда вы идете к сквозному действию роли, пьесе.

Что дальше по пьесе, я не помню.

Исполнитель. Еще большие сомнения и смущение вызывает у нас то, что офицер – наш начальник – отдает честь задержанному.

К.С. Офицер получил бумагу, вы ждете, что он прикажет. Но офицер хотел отдать честь, сделал вот так (*показывает*) и опустил руку. Вы ожидаете распоряжений, либо хотите понять, в чем дело. Понять, в чем дело, – новая задача. Нужно пойти по природе состояния недоумения, непонимания. Вот вспомните из жизни: корова куда-то пошла, ее со всех сторон гонят, коровы ищут выхода, смотрят друг на друга, не знают, куда идти. И вдруг одна корова без толку куда-то пошла, и все коровы, по стадному чувству, устремились за ней. С людьми происходит абсолютно то же самое. Когда человек чего-то не знает, сам не может решить, что делать, у него возникает первое желание посмотреть, как ведут себя другие. Он ищет защиту, совета у других людей. Минута растерянности. Природа этого состояния требует того, чтобы обратиться к кому-то, искать помощи у других. А если вы будете сами для себя делать смущение – разводить руками, пожимать плечами, – это будет против природы. Природа требует поиска выхода из создавшейся ситуации. Логика чувств, природа чувств – это целая наука, у нас в психологии совершенно не разработанная. Приходится нам самим ее создавать. Итак, что идет дальше?

Хайкин. После смущения, они действуют очень решительно.

К.С. Молодежь потешается. Фигаро старается, чтобы эта сцена продолжалась, он всех разыгрывает и во всем обвиняет Бартоло. Патрулирующие еще больше недоумевают. Офицер ничего не говорит. Недоразумение сгущается. Что же вам делать? Общайтесь взглядами. Ведь в жизни мы часто общаемся взглядами между собой. Если представить фотографию этого момента, то между вами идет лучеиспускание, посылаются друг другу флюиды, идут невидимые разговоры одними глазами. Таким общением была бы испещрена вся фотография.

Наконец решили: виноват Бартоло, он хотел оскорбить графа, надо его арестовать и покончить с этим делом. Но другие считают, что за графа выдает себя негодяй, мерзавец и т.д. Опять колебание. Одни говорят одно, другие – обратное. Между вами тоже спор.

Что идет дальше?

Исполнитель. Мы бросаемся к графу, хотим его арестовать, но он показывает графское кольцо...

К.С. Может быть, он вам настоящее кольцо показывает. Как же вы решаетесь арестовать графа? Если бы вы привели в милицию действительно графа, вы понимаете, какой бы это был скандал! Вас всех сошлют неизвестно куда. Одно недоразумение находит на другое. Делается все тревожнее. Все спутано, начинается просто свалка. Сейчас мы это репетировать не будем, пока у вас ясно не определится та линия, которую я вам наметил. Пока будем говорить только о ней. А что из этого выйдет, – может быть, и до самой генеральной репетировать не будем. Вы сами покажете такие фортели, которые нарочно не сочинишь. Кульминационный момент не будем мять и тревожить.

А сейчас давайте пройдем линию ролей, сидя на месте, выявляя свои внутренние помыслы.

К вам пришли, сказали, что в доме Бартоло происходит непонятное, целое сражение. Можете вы сесть и сделать тревогу? Нет, потому что тревога – имя существительное. Переведите это в глагол. Хочу тревожиться? Такой задачи быть не может. Значит, прежде всего хочу знать, что случилось, что мне надо делать. Потом хочу собраться, чтобы пойти навести порядок. Надо надеть сапоги, взять ружье и т.д. Потом хочу встать на свое место, хочу получить распоряжение от офицера. Эти переходные ступени обычно на сцене пропускаются, значит, чувство будет врать.

Пойдем последовательно к этому чувству. К вам пришли и сказали, что в таком-то месте идет стрельба, что-то случилось, появились какие-то бандиты. В то время это бывало часто. Может быть, вам надо идти на смерть, под выстрелы. Вот слышали, что делается сейчас в Чикаго? Бандиты из банков увозят целые шкафы, и это в самом центре города, а власти ничего не могут сделать.

Вы идете не куда-нибудь, а на какое-то сражение, ведь вы не подозреваете, что это шутка. Переживания, чувства – не трогайте. Вы можете проделать последовательно только ту линию, о которой я вам говорил. Создайте предполагаемые обстоятельства, поверьте им, решите, что бы вы сделали в этих обстоятельствах, тогда чувство явится само собой. Найдите в каждом вашем действии правду, хотя бы маленькую. Даже маленькая правда вас оживит и у вас на душе станет тепло.

(Репетиция продолжается.)

Правильно ли вы сейчас действовали?

– Нет.

К.С. (офицеру). Если вы спокойно будете говорить – «собраться», то и солдаты спокойно будут собираться. Вам надо поднять полк в одну минуту. А сейчас вы это сможете сделать минут за двадцать.

(Патрулю). Сквозное действие пьесы мне так представляется: молодому – расти, а старому – стариться. Есть лица, которые ведут такое сквозное действие – это граф, Розина, Фигаро и другие, и есть персонажи, которые мешают этому действию, то есть ведут контрсквозное действие

– Бартоло, Берта, дон Базилио и т.д. Если вы будете помогать молодежи, вы будете помогать проводить сквозную линию. Вам нужно способствовать усилению сквозного действия и, значит, очень горячо принять приказ офицера.

(Офицеру). Значит, у вас не очень дисциплинированное войско; вам его нужно расшевелить. Надо эту инертную массу сделать энергичной, тогда вы выполните свою задачу.

«К нам едет ревизор» – и все пошло полным ходом. Что вам сейчас мешает? Что с вами происходит? Почему вы остановились и не знаете, что делать? Я скажу наверняка – потому, что вы ищете чувства. Если бы вы думали о выполнении своей задачи, искали средства, как возбудить своих подчиненных, тогда бы вы почувствовали какое-то волнение. А вы ищете что-то в себе самом.

Вы видели, как собака или кошка делают стойку, у них вся энергия в глазах для того, чтобы приказать всей энергии в нужную минуту броситься на мышцы. А у вас вся энергия ушла в живот.

Живите в данную минуту только тем, что вам надо быстро сразу поднять, встревожить группу людей – ваших подчиненных.

Отдельные исполнители. Просто сказать, что горит наш театр.

К.С. Сказать, что воруют наши пальто.

Отдельные исполнители. Лучше всего: помещение театра остается нам, а Немирович-Данченко уезжает¹⁸⁶.

(*Офицеру*). Вам легче будет волноваться, если будет непрерывное действие, а у вас после одной фразы действие обрывается.

(*Репетиция продолжается.*)

Офицер. Ребята! Нам предстоит большое дело, серьезное. Поднимайся немедленно – бандиты налетели на третий дом.

К.С. Если вам нужно поднять пожарных на то, чтобы тушить горящий дом, вы будете говорить, что огонь очень опасен и его надо тушить? Вам следует острое слово найти, а вы начинаете с лекции.

Вам нужно сделать что-то экстраординарное, необычное. Показать еще сильнее ужас, который происходит в соседнем доме, или больше раскричаться, испугать солдат, сделать что-то сверхнеожиданное, чтобы поднять на бой эту инертную массу.

Теперь вы все имеете представление об этом куске оперы, который мы с вами прошли.

Пойдем дальше, на бой. [...]

Что бы вы ни делали на сцене, каждый раз нужно делать заново и вспомнить, как это бывает в жизни. Не забывайте этого закона. Если актер прожил на сцене пятьдесят лет, то для него эта работа еще труднее. Он должен сызнова учиться тому, что ребенок делает в жизни лучше его. Почему? Потому, что актер оброс всевозможными штампами. Отделаться от этих штампов для того, чтобы найти живое чувство, ему труднее, чем молодому, начинающему актеру.

Вот ясный пример: репетируем «Горе от ума», я – режиссер, играю Скалозуба, мой товарищ – Фамусова. У него роль не выходит. Я ему показываю и начинаю за него играть. Присутствующие в зрительном зале смеются, аплодируют. Актер, играющий Фамусова, просит взять у него роль, он больше ничего не может, спектакль разваливается. Тогда мне говорят: «К.С., вы так хорошо показали Фамусова, пожалуйста, возьмите на себя эту роль». Приходится согласиться. Роль я, конечно, знаю наизусть. Стал играть и ничего не могу, играю, как первый сапожник. Только что я показывал, мне аплодировали, а как только сказали, что я играю роль, – ничего не получалось, вернулись все штампы. Слова «я должен играть» произнесены, и все штампы налицо, я уже связан. И мне пришлось всю роль готовить сызнова, а не повторять то, что я показывал как режиссер. Вот это свойство сцены всегда имейте в виду. Штампы это удобная вещь, это халат, который надел и в нем так уютно, тепло. Мерзавец штамп так обманчив, что его не сразу поймешь.

Сцена ареста всех, кто находился в доме Бартоло.

Хор солдат. «Отвечайте, кто тут наглец такой...».

К.С. Вы стараетесь разузнать, кто здесь находится и что здесь происходит. Без объекта ничего делать нельзя, даже сольфеджио нельзя петь. Пожалуйста, сядьте на свои руки и объясните то, что вы сейчас делали. Пришли, осмотрелись и хотите добиться, понять,

¹⁸⁶ Оперный театр с 1926 г. занимал одно помещение с Музыкальным театром Немировича-Данченко на Б.Дмитровке, 17. Со временем такое положение стало создавать большие неудобства обоим театрам, нарушая их производственные планы, вынуждая подолгу гастролировать по стране. К.С. неоднократно поднимал перед Наркомпросом и другими инстанциями вопрос о территориальном разведении коллективов и в ответ получал предложения переехать на ту или иную сценическую площадку, отчего он по разным причинам отказывался, настаивая на переселении Музыкального театра. Осенью 1931 г. К.С. было обещано, что его театр остается на Б.Дмитровке, а Музыкальный переедет в Клуб Октябрьской революции. Но все осталось по-прежнему.

кто же здесь настоящий бандит. Прямо, непосредственно обращайтесь к объекту. Если вам при этом приходится встать спиной к публике, то мы переставим объект – актера, к которому вы обращаетесь так, чтобы вам было удобно.

Хор солдат. «Стой, ни с места...».

К.С. Теперь уже многое слышу. А прежде я слов не слышал. У вас не было дикции, вы просто болтали слова без всякого смысла. А сейчас начали действовать.

(Продолжение репетиции.)

Хор солдат. «Криком город оглашает...».

К.С. Кто-то здесь не просто оглашает, а криком. Можно тихо действовать, можно буйно, можно скандално действовать. «Криком город оглашает» – это, значит, вас возмущает, что не просто оглашает, а криком. Если сказать «оглашает город криком» – значит, главное – оглашает. А если сказать «Криком город оглашает» – это, значит, не деревню, а именно город. От разных ударений получается разное значение фразы. В этом в большинстве случаев вы зависите от музыки. Но вот в Америке у меня был интересный разговор с Шалапиным¹⁸⁷. Он показывал в пении разные примеры, утверждая, что дикцией всегда можно внести свое решение, исправление какого-то куска, не нарушая при этом музыки. Я с ним совершенно согласен.

Несмотря на то, что в фразе «Криком город оглашает...» ясное ударение на последнем слове, я могу перенести его на другое слово, могу несколько задержать на нем внимание, могу сделать более сильное ударение. Есть разные способы для выделения слова (*все время показывает*). «Криком *(пауза)* город оглашает». Между словами «криком» и «город оглашает» сделайте маленькую, едва заметную паузочку. «Город оглашает» – вам легче будет спеть как одно слово. Так вам петь легче? Чувствуете маленькое облегчение?

Дальше какие слова?

Хор солдат. «...И бушует, кто такой».

К.С. Тут два представления: «криком город оглашает» и «бушует». Какая-то легкая передвижка может быть. Конечно, «и» всегда присоединяется к последующему. Но все-таки вы можете сделать в пении легкую, маленькую, едва, едва уловимую точку (*показывает*): «Криком город оглашает – и бушует, кто такой». Вот что у вас должно быть.

Хор солдат. «Отвечайте, кто тут наглец такой».

К.С. Отвечайте – две точки: кто тут наглец такой. Вот дальше идите по знакам препинания.

(Продолжение репетиции.)

Теперь все слышно. Почему? Потому что вы поняли, что вы поете; другими словами, превратили слово из простого болтания в действие. Если вы привыкните так относиться к словам, тогда у вас сам собой отпадет вопрос о дикции.

Если вы сознаете, ради чего существует наш театр, то вы научитесь владеть ритмом, поймете, что такое линия дня, недели, линия роли, действие словом и т.д. Мы сейчас с вами занимаемся школьной работой.

Каждый актер должен приходиться на репетицию, принося то, что он наработал дома. Если каждый певец не с нянькой, а сам, дома, просмотрит свою партию, разберет каждую ее ноту, если вы будете владеть основами своего искусства, то я ручаюсь, что новую оперу можно будет поставить за три недели. А у нас с вами сейчас не репетиция, а школа. Я вас в этом не упрекаю, я сам это делаю.

У нас в России еще много осталось актеров, которые держат в себе традиции огромного трехсотлетнего русского искусства. Они уйдут и унесут это с собою навсегда, и вам этого не вернуть, как никогда не вернуть комедию дель арте. Вот я помру, кто будет с вами говорить о настоящем искусстве? Никто вам этого не скажет, потому что я один это знаю. У меня шкаф ломится от моих заметок, но как все накопленное передать? Одному скажу – приходит второй, который ничего этого не знает... Какое-то *reperitium mobile*. И

¹⁸⁷ Выступления Ф.И.Шалапина в США проходили одновременно с гастролями там МХАТа в 1923–1924 гг.

конца нет. А если меня будут упрекать, что я отстаю от темпов¹⁸⁸, то я скажу: не выпущу ни одной оперы, пока не будет все доведено до необходимого предела.

Выучить чему-нибудь можно и крыс, и собачек, но это не будет творчеством. Нужно, чтобы вы, артисты, творили сами. Обязанность режиссера – просматривать то, с чем приходит актер, и говорить свое мнение. А творить – ваше дело.

Сейчас мы занимались дикцией. По отношению к новичкам это нормально, к тем, кто здесь давно, – ненормально. [...]

8 декабря 1932 г.

К.С. (Воздвиженской). Вы хорошо усвоили линию своей роли? На каждой репетиции, каждом спектакле у вас будет немного другая линия, чем в прошлый раз. Спросите себя: «Какая я сегодня, что меня сегодня больше интересует, больше волнует. Вспомните, что вы сегодня делали в жизни. Идите от перспективы на жизнь, прошлую или будущую. Это очень важно. Линия вашего дня – живая линия, и мы перенесем ее на линию роли. Нельзя начинать играть вообще, ищите свою сегодняшнюю линию, говоря себе: «Вчера я была такая-то, сегодня я иная; вчера делала то-то, что я буду делать сегодня?»

(Исполнителям). Например, сегодня у вас есть линия, которая зафиксирована во внутреннем зрении, вы как-то ее чувствуете. У одного утром был какой-то телефонный звонок, уже образовалась своя линия; кто-то из вас должен сегодня играть, поэтому надо бриться и раньше выйти из дома; у кого-то вечером халтура, и надо наскоро что-то придумать. Вот вам перспектива. Вы чувствуете, как это ведет человека по тропиночке. С этим переходите к роли. Но делайте это свободно, легко; не страшно, что вы многое забыли.

Начало второго акта.

К.С. (Воздвиженской). Еще раз прокрадитесь в другую сторону, но только скиньте семьдесят пять процентов наигрыша, не пятьдесят, а именно семьдесят пять процентов. Нужно пройти так, чтобы вас не увидала и не услышала. Пройдите к окну. Вот явилось движение, которого раньше я у вас на сцене не видел. Руки, как всегда, напряжены, а вот маленькое движение явилось от природы. Если дать природе свободу, то она заиграет всей клавиатурой, а когда вы сами начинаете играть, у вас звучат какие-нибудь три клавиши. Вспомните, как мы искали вашу осторожность при движении. Вы нашли ее, когда почувствовали, что напротив, в саду, может, стоит он – Линдор. Вы должны так встать, чтобы его глаза не настigli вас. Может быть, вам спрятаться за стул и из-за него выглядывать.

Нужно создать предлагаемое обстоятельство, которое уведет вас от лжи.

Бушуев. Я играю Фигаро. Но в жизни я совершенно не такой человек. Сто лет тому назад были другие взгляды, был другой ритм жизни. Переключиться из нашего времени в то прошлое очень трудно.

К.С. Вам трудно играть потому, что вы не составили партитуру своей роли. Если нет вдохновения свыше, а у вас его сейчас нет, то к нему можно подойти путем создания партитуры роли. Этим мы сейчас и занимаемся. Создание роли то же самое, что рождение ребенка, что выращивание растения. Все это творчество, в котором заложены одни и те же моменты. Когда роль рождается, человек нередко становится капризным, несносным. Можно просто доложить роль, можно в роли показать ножки, ручки и т.д., сделать себе карьеру на роли, получить большее жалованье. Но мы сейчас говорим об искусстве, о создании произведения, которое очень долго должно жить на сцене.

Сцена Бартоло и дон Базилио.

(Степанову и Полянскому). Отчего вы такие бездейственные? Дон Базилио говорит ужасающие вещи. В этом ваша активность. То, что вы, дон Базилио, слишком добросо-

¹⁸⁸ С конца 20-х гг во всех театрах вводились жесткие производственные планы, за выполнением которых неукоснительно следили руководящие искусством органы.

вестны, это тоже неверно. Если нет активности, значит, и у вас нет задачи. Вы ничего не хотите, не стараетесь взбудоражить Бартоло своим известием о приезде в город графа Альмавивы. Своими словами вы должны взбудоражить, возбудить Бартоло как можно сильнее, и дойдете до рассказа о клевете.

(*Степанову*). А вы отчего сегодня такой инертный? Видно, что у вас впереди весь день свободный, можно не торопиться. Но представьте себе, что у вас через четверть часа урок на Пречистенке, вам все нужно сделать за пятнадцать минут. Поверьте этому предполагаемому обстоятельству.

(*Повторение*.)

По природе чувств неверно. Одно дело, если я вам, Степанову, скажу, что кто-то пришел с письмом, тогда вы можете действовать, как сейчас вы это делали. Но когда вам говорят: «Случилось что-то страшное», – вы ведь будете как-то иначе реагировать. Разве вам не захочется сказать: «Говорите, говорите скорей, скорей, скорей, нужно, нужно, нужно». Вы не учитываете разницы в смысле природы состояния.

(*Повторение*.)

(*Полянскому*). Бывает так, что попадешь на верную линию, на верное состояние и на нем засиживаешься. Приятно купаться в этом состоянии, хотя бы полчаса. Но это не активность, а пассивность. Вы пошли по верной линии, дошли до первой станции и засели в буфете.

Полянский. Я действительно долго наслаждаюсь тем, что нахожу в роли.

К.С. Представьте, что линия роли – это рельсы между Москвой и Ленинградом. На пути есть станции, полустанки, разъезды и т.д. На разъездах поезд стоит полминуты, на полустанке одну минуту, на станциях с буфетом – дольше. Так и у нас с линией роли. Кроме того, есть курьерские поезда, из них вы только посмотрите на станции, они промелькнут перед вами, а бывают поезда товарные, поезда с длинными остановками на каждой станции. Вот вы едете с товарным поездом.

Полянский. Да, с товарным. Мое несчастье, что я обожаю эти минуты – остановки.

К.С. Это переживание ради переживания, для собственного удовлетворения.

(*Повторение*.)

(*Всем исполнителям*). Когда вы в творческом состоянии, когда есть вдохновение, то надо забыть о всякой системе и целиком отдаться природе. А когда этого нет, вам играть не хочется, тогда нужна система. Чтобы уметь быстро входить в творческое состояние, желательно как можно чаще выходить на сцену. Для этого полезны выходы в маленьких ролях, участие в массовых сценах, пение в хору. Можно стоять на сцене на втором, третьем плане и упражняться в своей технике. Раз, и готово – я в творческом состоянии, вот такая должна быть техника. Поэтому вы глупо поступаете, когда отказываетесь от школы в самом театре – пения в хору.

Сцена прихода переодетого солдатом графа Альмавивы в дом Бартоло.

(*Платонову*). Вам, Николай Платонович, нужно увидеть Розину. Найдите способ, чтобы обратить на себя ее внимание. Что-нибудь спойте или выкиньте какую-либо штуку.

(*Литвинову*). Вы существуете не в том ритме – получается ложь. Начиная со второго акта у вас все время должен быть повышенный ритм. Вы – баба, вы теряетесь, не знаете, что делать. У вас нет ни одной спокойной секунды. Вспомните «Горе от ума». Сколько событий в один день. Опасное свидание. Приход отца, чуть не заставшего Софью с Молчалиным. Приезжает жених, которого не было три года. Свидание Софьи с Чацким. Приезжает Скалозуб, за которого отец сватает дочь. Молчалин падает с лошади. В этот же день вечером идет бал. Объяснение Софьи и Чацкого. Наконец, скандал ночью, после отъезда гостей. В каком темпе надо играть этот ужасный день! А как его играют?

У вас одно страшное событие идет за другим. Ведь это просто безумный день. Помните, что вы играете безумный день. Может быть, это выйдет не сразу, но когда играете,

старайтесь нащупать правду. Кроме того, этот безумный день переживает человек дряблый, рыхлый, баба.

(*Воздвиженской*). Лидия Вениаминовна, вы почувствовали этот простой поворот, я его никогда не видел у вас. Просто повернулись без всяких штучек.

Сцена, в которой донна Базилио объявляют тяжело больным.

К.С. (дону Базилио). Сейчас же вспомните природу чувств больного. Ищите защиты у окружающих. Вы выставляете все буфера по отношению к тому, что вам говорят о серьезной болезни, вы внутренне все это отталкиваете. Какая огромная здесь активность! Сколько действия! У вас должна быть страшная активность, вас приговаривают к смерти.

(*Фигаро, Розине, Альмавиве*). Надо все делать скорее. Ведь вы молоды, вам весело. Такую штуку придумали, а дурак Базиль поверил. Вы его вместе с Бартоло так на кресле и выносите. Вынос покойника – вот что должно быть.

(*Дону Базилио*). Вы ушли совсем, но на воздухе очухались, хорошо себя чувствуете и вернулись совсем здоровым. Тогда вас вторично гонят в шею.

Представьте себе такой случай: у вас простой грипп, приходит доктор и говорит, что у вас воспаление легких или еще что-нибудь страшнее. Вы были здоровы, и вдруг вам говорят о скорой смерти. Это ведь трагический момент. Почему вы стараетесь все делать поспокойнее, а актер должен стремиться к тому, чтобы было побеспокойнее. Вам надо придумать самому себе побольше дела, а вы хотите, чтобы у вас было поменьше дела. Умереть – самое малое дело, а вы сразу думаете: я помру. Сделайте по-другому: «Я не помру, вы думаете, все кончено, а я вам еще покажу!» Поборитесь со всеми. Ведите борьбу.

Теперь задача – все, над чем мы работаем, перевести на музыку, на пение.

Сцена урока пения Розины с переодетым графом.

К.С. (Альмавиве). Занимайтесь для того, чтобы сделать Розине предложение. Делайте то, что удобнее для создания интимности в присутствии ревнивого Бартоло. Может быть, вы внимательно учите какую-то ноту... А глаза смотрят друг на друга, не глядят-ся. Вам приятно ее дыхание, ее близость, наслаждайтесь всем этим.

(*Бартоло*). А вы поймите их. Они уж очень здесь расположились.

(*Ренетируют*.)

Играете, играете, Алексей Дмитриевич, семьдесят пять процентов – долой.

(*Повторение*.)

Играете, играете, не верю, не верю, еще проще и быстрее в темпе.

(*Платонову и Воздвиженской*). Помните, ведь это молодость. Вы в первый раз встретились близко, очень близко. А вы такие скромные – брат и сестра. Здесь влюбленный с влюбленной, вот дотронулся и – искры по всему телу.

(*Степанову*). Алексей Дмитриевич, вы – самый растерянный из всех. Вас все терзают, сегодня довели до неврастении. А вы показываете положительного, спокойного, уравновешенного человека. У вас нет линии дня, того, что было сегодня. У вас много дел и забот, надо сегодня все решить с женьбой. К вам приходят подозрительные люди, теперь появился новый человек – Алонсо, которого вы боитесь и подозреваете в обмане. Вы должны серьезно относиться ко всей своей жизни, к женьбе. Ко всему этому, разбита в доме вся посуда, а Бартоло человек жадный. И никто вам не сочувствует. Плач должен быть результатом всех накопившихся за день неприятностей. А вы плачете ради плача.

(*Воздвиженской и Платонову*). Не забывайте, что за вами смотрит Бартоло, что надо быть осторожными и хитрыми.

(*Полянскому*). Вы ревнивец, ревнуете и, как тигр, хотите броситься на Розину и Алонсо. А вы очень пассивны и внутренне холодны для того, чтобы скрыть эту пассивность. Поэтому начинаете внешне наигрывать. Придумайте себе каждую секунду по три дела.

(По ходу репетиции Фигаро бреет Бартоло.)

Минутами вы подходите к правде, внутренне чувствуете, но привыкли играть внешне. Не забывайте, что в руках Фигаро бритва, которой он может вас порезать, а вам нельзя упустить из вида Розины и Алонсо, которых загораживает Фигаро. Представьте, что вы находитесь в парикмахерской, вас бреют, а сзади сидит знакомая женщина. Как вы с ней будете разговаривать? Глазами говорите, а подбородком не двигайте. Если вы двинулись, то так, чтобы не наткнуться на бритву. Это сейчас ваше предлагаемое обстоятельство. Ведь к концу пьесы вы доходите до того, что лежите пластом и вас уносят. Это измученный всем происходящим Бартоло, а не тот спокойный персонаж, который обыкновенно ходит по сцене в «Севильском цирюльнике» и смешит публику.

(Платонову). Николай Платонович, вы хотите свою тайну показать публике. Но вам надо так объясняться с Розиной, чтобы публика этого не заметила. Раздайтесь в разные стороны. Вы все время делаете любовные позы, делаете антилюбовные позы и в них выкажите любовь.

(Воздвиженской). Теперь у вас пошло пение. Вам нужно успокоить Бартоло и вместе с тем, даже не глядя на Алонсо, сказать все так, чтобы он понял, где вы назначаете ему встречу. Вы сами видите, где он должен вас ждать? Вы видите эту калитку? Говорите ему: ждите меня сегодня в Леонтьевском переулке во дворе, там есть сарай в тупике. Скажите, чтобы он туда пришел, скажите так, чтобы он понял. Вы поете. Вы слышите, вы приходите в полночь, приходите к сараю, там, где тупик. Вот в этот тупик и приходите. Понимаете ли вы меня? Я буду там ровно в полночь. Я буду ждать вас, пока вы не придете.

Дальше...

Воздвиженская. «Настанет ли, о Боже, счастливый этот час».

К.С. Боже, Боже, скажи мне, настанет ли этот час, удастся ли нам жениться. Мне очень трудно, успокойте меня. И он говорит: «Да, да, настанет – этот час».

(Воздвиженская поет.)

К.С. Нет, не принимаю. Какой час настанет? Вы это покажите. Самый блаженный, самый большой час наслаждения, покоя, лирического покоя. Вот вы мне это расскажите.

(Воздвиженская поет.)

Вы чувствуете, какой у вас этот час неинтересный? Сделайте мне фиоритурой – блаженный час, счастливейший час.

(Воздвиженская поет.)

Нет, у вас беспокойный час, какой-то путанный час, в хлопотах, грязный какой-то час. А вы мне дайте чистый, чистый час. Покажите мне на разные манеры, что вы понимаете под этой фиоритурой. Еще не вижу. Поэтому я и говорю: никогда не учите вокальную партию, пока вы глубоко, до самых корней не поймете ее значения. Партия, ария не выйдет до тех пор, пока она не будет психологически верно выучена.

(Воздвиженская поет.)

Нет, это не такой час. Получается, что оба сидят, обнявшись, зевают и в носу ковыряют. А тут ведь каждая минута дорога. Вслушайтесь, почувствуйте *(напевает)*, какой это час. Спойте мне стаккато, чтобы каждая нота отдельно звучала *(напевает)* – «счастли-вый час». Попойте так некоторое время, потом к широкому пению легко вернетесь.

Теперь вы мне спойте красиво, покажите, какая будет красота, когда вы будете друг с другом, как будете смотреть друг на друга.

(Воздвиженская поет.)

У вас в какой-то интонации получается мазня. Роль Розины должна быть сделана ювелирно. Все должно быть точка в точку. Роль должна быть рассыпная, кристальная, чистая. Дайте кристально-чистое чувство.

Воздвиженская *(поет)*. «Настанет ли, о Боже...».

К.С. Вот если так спеть, то здесь такая интимность, такая красота! Укрепляйте внутреннюю линию. В этой фразе есть много отдельных побуждений, мыслей.

(Платонову). Пока Розина поет, вы тоже должны петь, ободрять ее, – да, да, настанет

этот час. Тут такой телеграф идет – это страсть. А внешне как будто ничего не происходит, собираете ноты.

Все эти речитативы, аккомпанементы у Россини совершенно необычайны. Это какое-то кружево. Сможет ли наш оркестр сделать такую красоту? Между прочим, артист Художественного театра Подгорный недавно привез все новые пластинки Шаляпина. Надо его попросить, чтобы он дал нам их здесь послушать.

(Поют Розина и Альмавива.)

Я вас обожаю, обожаю, Розина, Розина, обожаю вас. И вы ему то же говорите. Ведь это страстное объяснение в любви. А у вас получается какая-то постная любовь. Нужно, чтобы каждое ваше слово было не только золотом, а чтобы и между слов шло что-то изнутри. Розина даже успокаивает графа. «Розина, обожаю!» Он не может сдержатъ темперамента. «Тише, тише. Будьте внимательней, осторожней», – хочет сказать Розина *(показывает, как провести эту сцену)*. Альмавива-Алонсо уже чуть ли не обнимается с Розиной. Она не знает, что с ним делать. Но он ведь граф: в крайнем случае он просто велит арестовать Бартоло, а сам женится на Розине. Да он еще и проказник.

(Платонову). Должно быть очень ясно слышно: «о» – Розина, Розина. А у вас получается Разиня.

(Степанову). Ваше подозрение оправдывается, вам есть что подсмотреть. Вы играете тигра и плачете. А вы еще баба, которая плачет от ужаса. Если вы будете давать тигра без бабы, то образа Бартоло не получится. Сейчас у вас получается что-то трагическое. Поэтому надо к тигру прибавить побольше бабы.

Степанов. Я хотел бы поговорить о моей сцене с Розиной.

К.С. Давайте репетировать ваш дуэт. Пока где вы не уберете напряжение, вы не сможете свободно двигаться. Как только вы приходите на сцену, надо совершенно освободить мышцы. Надо приучить себя при выходе на сцену создавать особое самочувствие. Это можно сделать только при ежедневных систематических упражнениях. О них не следует забывать даже тогда, когда вы ходите по улице.

В вашей игре всегда есть что-то лишнее, какой-то плюс. Это результат того, что вас рано выпустили на сцену. Вот где вы себя расслабили от напряжения, там появилось движение, которого раньше у вас мы не видели. Все сделайте для того, чтобы научиться расслаблять мышцы. Когда скороговорка начинается, значит, Бартоло выходит из себя. Он грозит, приказывает отдать ему письмо, а Розина посылает его к чёрту. Но к этому надо подойти постепенно. «Я не даром доктор зоркий» – вы начинаете такой добренький, мягкий. Но замечаете что-то подозрительное и стараетесь поймать, изобличить Розину. Узором для вышивания вы от меня не отвертитесь – говорят его слова, это не выйдет, сударыня. Первое – у вас просто серьезное убеждение взять письмо, которое Розина получила от Алонсо. Второе – нет, нет, не отвертитесь, это вы бросьте. Третье – я говорю серьезно, я приказываю. И я знаю, что с вами делать, у меня есть свои меры воздействия.

(Воздвиженской). Вы сидите не то что положив ногу на ногу, а как будто Богородица. Такая послушная, такая хорошая, даже тошно. Но при этом в каждую минуту своей жизни вы забавляетесь, разговаривая с Бартоло. Он на вас ворчит, а вы забавляетесь, вам приятно его надувать. Почти на каждую его фразу вам надо иметь новое приспособление. Вы ведь такая кокетка. Была такая артистка – Жюдик. В одной оперетке ее по ходу действия в чем-то упрекают, упрекают, а она сидит таким ангелом, что вы действительно поверите – ангел да и только. А потом что-то такое выкинет, просто невероятно. И снова – ангел.

Вы играете определенную роль перед Бартоло, а от внутреннего жара и темперамента не выдерживаете, вдруг срываетесь. А потом опять продолжаете играть свою роль. Вы делаете вид, что горько плачете, не для того, чтобы злить Бартоло. Вы сами этим забавляетесь. И надо помнить, что вы его очень боитесь; он вас так стережет, что вам действительно трудно видеться с Алонсо. Можете сделать осовелое лицо и скучную-прескучную мину. А потом не выдерживаете и... повернитесь к нему спиной, а для себя пошлите.

Теперь создавайте сами одну линию роли за другой главным образом по физическим действиям. Идите по логике физического действия. Как только выработаете и почувствуете во всех подробностях линию всей своей роли, так остальное пойдет само собой.

И еще: освободитесь от привычных штампов, особенно в движениях руками, ногами, переведите все на действие слова и музыки.

10 декабря 1932 г.

К.С. Если вы имеете дело с хорошей пьесой или хорошей оперой, если это жемчужина, тогда ее автор вам помогает, толкает вас на линию роли. А если вы играете плохую вещь – вам нужно ее исправлять. Например, современная пьеса «Страх». Если вы возьмете ее так, как она есть, то это нельзя будет выносить на сцену. Нужно такую пьесу оживить¹⁸⁹.

Что мы знаем об опере «Севильский цирюльник»? Прежде всего – это увертюра (*напевает*). Вы чувствуете стиль музыки? Такая легкость, порхает что-то веселое, молодое, бойкое – шампанское! Без шампанского нет Россини. Вы должны веселиться. Капустник такой устраиваете – молодой, бойкий! Вам, молодым, должно быть весело, ну просто наслаждение!

Альмавива кто? Герцог, феодал, маленький владелец со своим двором. Он приехал в другой город инкогнито под видом какого-то студента. С ним приехал Фиорелло. Это дядька Альмавивы, который должен заботиться, как бы его подопечный не уронил своего сана. Я представляю себе, что Фиорелло очень солидный человек, вроде губернатора. Представьте себе, что Альмавиву поведут в участок, – ведь это такой скандал, и Фиорелло за это отвечает. Альмавива – этаким сорванец, «штурмдранг»¹⁹⁰.

Это Козьма Прутков. Он не может просто пройти по улице, сейчас что-нибудь придумает. Вот едут ночью. – Какая это улица? – Такая-то. – Батюшки, стой. – Звонят ночью в дверь. Выходит какой-то господин. – Что, что случилось? – Да вот, простите, вы писали в газете, что ищете попутчика, чтобы ехать за границу. – Ну, да и что же? Вот мы пришли извиниться, что никак не можем ехать.

Вы играете молодежь, которая так хочет жить. Альмавива ушел от этикета, от двора, чтобы отвести душу в другом городе. Он не хочет, не может вернуться к себе без Розины. А какая тогда любовь была? Любовь вовсю, когда ни о чем другом не можешь думать. Из-за любви сражалась и войны были из-за любви. Альмавива приехал и вдруг встречается с таким же, как он, с Фигаро, который не может просто ходить, он идя танцует, фокусы всякие выделывает, не может спокойно сидеть. Вот два таких чёрта сошлись, таких два Козьмы Пруткова. Ты, Бартоло, мне Розину не даешь, а я от тебя ее отниму, в крайнем случае возьму и увезу; я еще порадуюсь, повеселюсь. Бартоло мучается, у него вся жизнь в Розине. Пока он ее понемногу обирает и собирается на ней жениться, устроить свадьбу, созвать гостей – знакомых докторов, аптекарей. Думал сделать это в течение недели, месяца, а тут неожиданно выходит, что все надо сделать в один день, сегодня же. Подумайте, какой у вас получается день: вы только что вернулись домой, делали свои дела, готовили заказанные лекарства. И вдруг в доме появляется какой-то пьяный. Старик, действительно, испугался. Потом пришла полиция, скандал, пришлось идти в полицию. Вернулись усталый, а перед этим еще узнали, что в городе появился граф. И в тот же день появляется, часов в пять, шесть, семь какой-то дурак, как будто с флюсом, как-то особенно кланяется, пародирует иезуита дона Базилио, везде ходит и ищет Розину. Наконец начинается урок пения. Алонсо чёрт знает что проделывает. Он никого не боится, Розина только повернется, он ее чуть не обнимает. Бартоло и в щелки, и в дверь заглядывает – голова Фигаро везде появляется. Старик видит, дело плохо, и выходит, идет шутовство. Приходит дон Базилио, все вместе делают из него мнимого больного и выкатывают его в кресле из дома.

¹⁸⁹ С осени 1931 г. К.С. взял на себя руководство репетициями «Страха» А.Н.Афиногенова и выпустил премьеру 24 декабря того же года.

¹⁹⁰ От Sturm und Drang (*нем.*) – буря и натиск; в XVIII в. в Германии так называлось литературное движение.

Все это молодой капуста. Но когда актеры начинают шутить на сцене, это чаще всего – не дай Бог. Каждый старается отличиться без всякого смысла и без цели. У нас же всегда – определенная цель. Вы шутите, не забывая о главной линии роли и всего произведения. Этой линией надо уметь владеть. Нельзя сказать: я хочу, чтобы мне было весело. Надо так шутить, чтобы в результате было весело.

Если вы найдете правильный ритм данного момента, к вам непременно придет чувство. Ритм – это одно из самых драгоценнейших технических средств актера, чтобы приблизиться к переживанию. Это прямой путь к чувству. А есть другой, косвенный путь к чувству. Ум, воля и чувство соединены вместе и разъединить их нельзя. Вы не найдете такого момента в вашей жизни, когда вы действительно мыслите, хотите проникнуть в какую-то мысль и в этом не участвуют ни воля, ни чувство. Разве может быть чувство само по себе, если мысль не старалась развить это чувство. Когда я вам подсказываю разные технические актерские средства, в том числе задачи и круг внимания, это не значит, что вы отгораживаетесь от публики. Публика всегда может присосать к себе актера, но техническими средствами можно на время от нее отвлекаться. Если вы дойдете в этом до совершенства, то будете одновременно чувствовать публику и жить на сцене тем, чем нужно. Надо овладеть внутренней нитью, линией роли; только тогда вы поймете, какая ошибка – долбить, учить музыку, не познав либретто оперы, не узнав той линии, в которой творил Россини.

(Полянскому). Дон Базилио не монах. Он – органист, но душа у него монашеская. Откуда такая душа родилась? Откуда такой иезуит? Я знаю многих иезуитов. Это целая школа, со своей философией. Среди иезуитов есть большие образованные люди, которые живут по известным принципам. Но есть и не очень образованные, не культурные, которые философию иезуитов понимают впрямую – как «цель оправдывает средства». Значит, можно и убить, и украсть – лишь бы достигнуть цели. Поэтому некоторые люди, воспитанные в иезуитстве, получают в результате мерзавцами. И когда такой монах идет по улице, он всегда ломается. В Риме есть папская духовная академия для всех стран. Преподаватели и ученики академии каждой страны имеют свой цвет одежды. Вы видите, как по залитой солнцем улице идут здоровенные мужчины, мальчики, студенты – у испанцев красные ряссы, у других вся одежда – синяя, у третьих – зеленая, дальше желтая и т.д. Все они идут к определенному часу на зеленый луг, где играют в футбол. Они, здоровенные детины, проходят по всему Риму с молитвенником в руках и постным видом. У них выученные манеры, тихая монашеская поступь, а страстные молодые глаза пожирают каждую женщину, которая встречается на пути, глаза их выдают все.

Вот они приходят на громадный луг (я на этом лугу лежал в январе), поднимают рясу и жарят в футбол. Потом возвращаются и снова осматривают идущих женщин. Они все время ломаются. Я говорю о иезуитах-дилетантах, о людях низкого разбора. Такой человек смолоду привык сгибаться, представляться святошей, это стало его привычкой.

18 декабря 1932 г.

Сцена прихода Альмавивы в дом Бартоло.

К.С. (Смирнову). Где двери в комнату Розины, может быть там или здесь, ищите всюду. Увидел Фигаро, который подскажет, где Розина (показывает момент прихода Альмавивы в дом Бартоло).

Вы чувствуете, как надо напугать Бартоло, чтобы он всему поверил.

(Сцена повторяется несколько раз.)

У Бартоло сейчас какое желание? Уничтожиться, чтобы вас не существовало совсем, а вы мне все время говорите: «ей-богу, я боюсь». Вы представляете страх. Это – игра страха или игра образа. Вы поверьте в то, что он вас напугал и вы совершенно уничтожены, если шеvelьнетесь – он вас уьет. Вы хотите, чтобы солдат не видел вас и забыл о вас. Старайтесь показывать, что вы не боитесь его. Самое блаженное состояние актера, когда

он получил право быть на сцене и ничего внешне не делать – и в этом должна быть активность. Прийти на сцену, вот так руки в карманы, и ничего не делать. Это – самое громадное наслаждение. А вам все время нужны жесты. А жесты должны иметь определенное значение. Они имеют цену золота.

(Повторение.)

Нет, не оправдали того, что делаете. Вы внутренне напряжены, и вам кажется, что вы волнуетесь. Но это не так. Вы помните задачу? Вам страшно, но сделайте вид, что вы совершенно спокойны. А вначале, когда разговариваете с солдатом через дверь, очень смело скажите: «Что вам нужно? Как вы смеете вторгаться в дом?»

(Смирнову). Розина где-то здесь, рядом. Посмотрите в щелку, но так, чтобы Бартоло не видел. Ведь он каждую минуту может обернуться. Тут – только действие. Какие еще могут быть приспособления, чтобы напугать Бартоло? Вам нужно искать для этого какие-то новые приемы. Притом не трогать его. Можно ружьем так постучать – бум, бум. Холодным револьвером по шее провести. Затем появляется Розина и все остальные: слуги, Берта, целый хвост, и позади всех – дон Базилио.

(Бартоло). Вы, может быть, дойдете до того, что сядете на пол. Делайте, что хотите. Если вы увидите, что солдат как будто бы того... ударьте его вдруг по голове. Нужно искать палку, ищите ее по всей комнате.

Альмавива. «Да здравствует война...».

К.С. Слуги все напуганы, бросаются кто куда.

(Росницкой). Труднейшая, страшно трудная роль у Берты. Ведь здесь должен быть настоящий драматизм в бешеном темпе. Только тогда будет смешно, когда все слуги и Берта отнесутся к событию серьезно. Пришел человек и на ваших глазах убивает другого. Вы должны это пережить, а не стараться меня смешить. Настоящая драматическая сцена – вы подбегаете к одному, просите его, бросаетесь к другому. Чувствуете, какая безумная сцена. Берта смелее других слуг. Чувствуете, какой здесь задан ритм!

А Розина тут скромная, вот такая (*показывает*). Скучная, какая-то бесстрастная.

Физическая драка на сцене всегда получается скверно. Поэтому Фигаро должен угомонить всех.

Бушуев (*поет*). «Что за шум здесь...».

К.С. Вы понимаете теперь, сколько раз вам надо все повторить, проделать, чтобы в этой сцене установились правильные линии, верное самочувствие, идущее от жизни. Чувствуете, какая это сцена, а не просто – возьми да и спой.

Теперь попробуйте сыграть эту сцену с пением.

21 декабря 1932 г.

К.С. Считайте, что это не репетиция, а публичный урок. Попробуем пройти второй акт с участием хора.

(Хору солдат). Вы приблизительно знаете финал второго акта?

Солдаты. Мы знаем только музыку.

К.С. Обыкновенно «Севильского цирюльника» играют очень классически традиционно, все на голосовых фиоритурах. Мы хотим это исправить, сыграть и спеть оперу, как ее писал Бомарше.

Например, Фигаро. Простолюдин, француз, любимый национальный тип. (Хотя действие оперы происходит в Испании, но комедия эта французская.) Вот такой простолюдин француз-испанец проводит всех. В этом должен быть огромный темперамент, молодость, много французского шампанского. Все это есть в музыке, но на сцене этого бывало мало. Раньше итальянцы исполняли оперу Россини почти как комедию дель арте. И сейчас, когда знаменитый дирижер Тосканини приезжал со своей итальянской труппой в Берлин, он показал исполнение опер, в том числе «Севильского цирюльника», приближаясь к традициям комедии дель арте. (Я был в это время в Берлине. Мне самому не пришлось посетить

театр, но я читал об их выступлениях во всех газетах и даже специально изданной брошюре.) В исполнении итальянцев позволялся даже гротеск. Но у нас гротеск – слово опасное, так как под ним подразумевается голое внешнее ломанье. Поэтому я боюсь этого слова. Мы сделаем спектакль с настоящим молодым юмором.

В Испании, где много солнца, много темперамента и т.д., граф влюбился в молоденькую мешаночку Розину, так влюбился, что «вынь да положь». Переодевшись студентом, этот граф приезжает в Севилью, чтобы увести Розину из дома ее опекуна Бартоло. Графу Альмавиве встречается Фигаро, и тут начинаются разные проделки. Граф – молодой, веселый, шутник, балагур, он хочет не только жениться на Розине, а и одурачить Бартоло. Альмавива – не просто блестящий офицер, как его изображают; он немного нахлобит шляпу, и почему-то никто его не узнает. Нет, Фигаро его так загримировал, что он влетает чёрт чёртом в дом Бартоло, с мешками, как солдат после какого-то похода на постой. Альмавива делает такой разгром, даже в конце из пистолета стреляет, чтобы всех напугать. Здесь допустимы любые шалости, если они элегантны.

От солдата-графа все бегают по комнатам, шум, крики дошли до улицы, и вот первый констебль вызвал войско во главе с офицером. Что они подумали, придя в дом? Скандалиста надо вести в тюрьму. Но когда вы хотите его арестовать, он показывает бумагу, свидетельствующую о том, что он граф. Такая рожа – граф!? Вы не понимаете, как этот пьяный солдат, который строит рожи, может быть граф. Граф это по-старому – царь. И вы не знаете, что вам – во фронт становиться перед ним или арестовывать его. Ходите друг к другу, передаете из рук в руки бумагу графа. Все растерялись. И с вами что-то происходит невероятное – хотите сесть на стул, а вместо этого садитесь на пол или на стол. У солдат в голове уже делается что-то невероятное. Вот теперь прослушайте музыку, в которой на все это есть намеки. Мы вам можем и спеть, чтобы вы лучше прислушались.

(Музыка и пение.)

Ну, как каждый понимает эту музыку? Почему Россини такую музыку написал, что он хотел изобразить и выразить? Что, здесь люди суетятся или сплетничают друг с другом, переговариваются? Старайтесь музыку воспроизвести действием. Переживайте, показывайте, как вы чувствуете музыку, фантазируйте.

Участник хора. По-моему, это просто суета. Люди не знают, что делать, их сбило происшедшее событие.

К.С. Оправдайте эту суету. Один кусок оправдан – вы пришли, чтобы арестовать скандалистов. Что дальше идет по музыке?

(Концертмейстер играет.)

Старайтесь сами определить куски. Вот граф подал офицеру бумагу. Дальше что? (Музыка с фразы: «Вот читай...») Тут фермата¹⁹¹? Как надо читать. Обычно тронут носом бумагу и кончено. Россини дал вам «фермата» для того, чтобы вы могли успеть ее прочесть. На этом «фермата» и прочитайте. Прочитали, и с вами что-то происходит непонятное. Все в недоумении.

Альмавива. Может быть, мы знакомы и офицер меня узнал?

К.С. А как интереснее, чтобы он вас знал или нет. Это в нашей власти. Давайте выбирать, что интереснее и веселее. Думаю, что без слов едва ли можно сделать, что они знакомы.

И смотрите, сколько недоумения в музыке. Вы подходите к этой роже. «Господи, что это такое?» Отмахиваетесь. «Ну что с ним делать?»

Идем логически по песне.

(Хору солдат). Вы пришли, чтобы кого-то арестовать. Стоите и ждете приказа начальника. Начальник читает бумагу, и вдруг с ним что-то происходит, он боится чего-то, смотрит на рожу Альмавивы, хватается за голову. А вы все как будете к этому относиться? Вы не знаете, что делать. Тут несколько кусков.

(Музыка.)

191 От *fermata* (итал.) – остановка.

Считайте – четыре куска. Вам нужно найти четыре действия. Прислушайтесь, что говорит музыка (*напевает*).

(Музыка.)

Вот найдем четыре куска, а мы пока пойдем дальше.

(Розина поет.)

Розина знала, что это не пьяный солдат пришел и наскандалил, а студент. Она думала, что его сейчас возьмут и арестуют, и очень боялась этого. А теперь с радостью и удивлением говорит: «Что же случилось...»

(Альмавива поет.)

«Спорить не пробуйте. Криков достаточно. Довольно шума на этот раз». Имейте в виду, что вам надо еще заставить всех обалдеть. Вы должны каким-то образом еще всех осадить, смутить. Слова у вас хорошие, но помните свою задачу – напугать всех. Подойдите к офицеру и скажите: «Криков достаточно, чтобы этого больше не было!» Вы представляете, что пьяный человек с графской бумагой подходит и такую штуку говорит. Что будет с офицером? Ну, попробуйте напугать его.

Альмавива (*поет*). «Спорить не пробуйте...».

К.С. Еще больше напугайте. Довольно шума. Потрудитесь прекратить.

(Альмавива поет.)

Все еще идете по наименьшему сопротивлению. Вместо того, чтобы сделать что-то страшное, вы просто взяли и смазали по лицу. А вы без руки сделайте, чтобы было страшно, «смажьте» его словом, голосом. Пока задачу не выполнили.

(Альмавива поет.)

Теперь все слова слышны. Я ничего не говорил ни о согласных, ни о гласных. Но тем не менее сейчас явилось что-то такое, что сделало все понятным, а прежде мы слов не понимали.

Сейчас послушаем дуэт Альмавивы и Розины. Нужно, чтобы зритель слышал все и понимал каждую фразу. Здесь ведет действие фраза Альмавивы, а не слова Розины («Страху порядочно в короткий миг...»). Это общие слова. Действие ведут слова Альмавивы: «Спорить не пробуйте, криков достаточно...» Поэтому Альмавиве передается слововедение. Значит, на обязанности Розины это слововедение подчеркнуть и, не нарушая музыки, свои слова великолепно смазать (*показывает, как действовать Альмавиве*). Вы же балуетесь, разыгрываете такого пьяного страшилу, что ужас; делаете для графа совершенно невероятные вещи.

(Альмавива поет.)

Не надо трогать офицера.

Альмавива. Тут что-то такое есть в музыке.

К.С. Делайте это внутренне. Можете еще смешнее вести себя, чтобы офицер совсем обалдел (*показывает*). Идите от пьяного солдата, а не от графа. Теперь очередь дон Базилио. Что с ним происходит? Идите от прошлого, настоящего и будущего. В дом забрался бандит, пришел войска. Вы хотите, чтобы бандита арестовали, а его почему-то не забирают. А дон Базилио трус ужасный. Что же вы будете делать?

Дон Базилио. Хочу понять.

К.С. «Я хочу понять» – это активная задача? Неактивных задач на сцене не должно быть. Привыкайте к тому, что такое активная задача и что такое – неактивная.

Дон Базилио. Он хочет сказать, что он поражен и удивлен.

К.С. Он хочет что-то сделать. Он поражен, он испуган. Так что же он хочет?

Голоса. Примазаться.

К.С. Допустим, примазаться. Но слова отвечают этому?

Голоса. Нет.

К.С. Дон Базилио очень боится и хочет, чтобы ему сказали: «Нет, это не так, как вы думаете».

Дон Базилио (*поет*). «Как неожиданно и как загадочно».

К.С. У вас должна быть какая-то задача. Вы можете обращаться к солдатам: как это случилось – вы пришли нас спасать, а теперь как будто против нас. У вас нет страха. Вы не думаете о том, что бандит может вас убить. Вы прячете самое интересное, это сущность дона Базилио: огромный мерзавец, негодяй и отчаянный трус. При опасности он может прятаться под стул или под кровать, вот какой он.

(Дон Базилио поет.)

Вы должны спастись от врага, которого вы боитесь. Но пока у вас нет объекта. Дон Базилио не спускает глаз с графа. Он, как трус, прячется за всех и не спускает глаз с Альмавивы. Он боится, что пьяный солдат может его каждую минуту ударить со спины.

(Дон Базилио поет.)

Нет, это все разговорчики, а надо так: вот я пришел и говорю – «как неожиданно...» Что же его не арестовывают? У вас нет боязни. Чтобы появился страх, вам надо других умолять спасти вас.

Вы не понимаете потому, что граф не стал вашим постоянным объектом. Он поднимет руку, и вы что-то должны сделать. А вы его боитесь потому, что у вас за душой много грехов. Пришли солдаты, будут допрашивать... Придумайте какой-нибудь мотив, тогда в результате будет боязнь. Убеждайте других, что так нельзя.

Дальше идем.

Фигаро *(поет)*. «Доктор наш Бартоло, словно как чучело, от изумления стал недвижим».

К.С. Фигаро великолепно, очень тонко издевается над Бартоло, так что не подкопайтесь *(показывает)*. Найдите что-то такое, чтобы еще больше напугать Бартоло и дону Базилио, подлейте масла в огонь. Чтобы были приняты ваши слова, помните о своей задаче *(показывает ансамблевую сцену Фигаро, Альмавивы и Розины)*.

(Бартоло). Вы представьте себе, что к вам на постой приведут полк, или вселят в квартиру лишнего жильца, или в комнату максимум на трех человек – вселят пятерых. Как вы будете себя чувствовать? От этого можно прийти в отчаяние. Вот и держите этот мотив – вам вселяют в квартиру весь полк.

Фигаро *(поет)*. «Доктор наш Бартоло...».

К.С. Попробуйте его руками не трогать. Вы говорите свои слова с удовольствием, но лучше покажите, что вы действительно безумно испуганы состоянием Бартоло. Смотрите, что с ним сделалось, рассматривайте его лицо – что такое, как будто статуя. Рассматривайте его с большим серьезом. А Розина и Альмавива в стороне фыркают от смеха. Потом Фигаро к ним подходит и все вместе хохочут. Так вы закончили свою задачу. Солдаты смущены еще больше. Сам хозяин растерялся. Мы всё готовим к тому, чтобы в конце концов солдаты обалдели.

(Музыка.)

К чему относится вот эта музыка *(напевает)*? Придумайте сами что-нибудь. Объясняется конкурс.

(Офицеру). Вы с кем-то совещались и решили арестовать Бартоло. Может быть, граф к вам подошел и приказал его арестовать. Бросайтесь к Бартоло. Он будет метаться, чтобы спастись.

(Бартоло). Вас ведут в тюрьму, что вы будете делать, как защищаться? Офицер может вас по плечу ударить: «Вы арестованы».

Бартоло. Я очнулся. *(Поет)*. «Но, синьор...»

(Все поют вместе с хором. Суматоха.)

К.С. Нам надо оправдать музыку и привести всех к обалдеванию. Надо еще что-то наработать, чтобы привести солдат, Бартоло, дону Базилио к полному обалдению. Надо графу выкинуть еще какую-нибудь штуку. Мне хочется, чтобы вы сами придумали, как прийти к полному обалдению. И в хоре солдат все друг с другом спорят. Образовались две партии. Решили, что бумага графа фальшивая. Значит, надо его арестовать. Он нарочно не сопротивляется, можно даже ему руки связать. «А это видели» – Альмавива показывает

кольцо герцога. Представляете, как все испугались!

Вот такой ход вам нравится? Вам это приятно?

Возгласы. Это приятно.

К.С. Значит, сначала солдаты ничего не понимают – недоумение. Друг у друга спрашивают, шепчутся. Есть слова или нет, у вас должна быть какая-то линия действия. Можете говорить между собой, ходить на цыпочках. Если нет слов, придумайте их сами, мыслите в паузах, чтобы была сплошная линия. Нельзя так: играют, играют и вдруг остановились.

Итак, две группы, одни защищают, другие говорят – надо арестовать. Нет! Да! Решили арестовать Альмавиву. Бросились к нему. А граф – шутник, не сразу показал свое кольцо, дал арестовать себя, может быть, даже руки связать. – «А это видели?» – Кольцо произвело панику. – «Да, кольцо самого герцога!» Новый момент изумления. Офицер в ужасе. И тут обалдевают все.

Вы чувствуете, что это логический ход к обалдеванию?

Голоса. Да.

К.С. Обычно это обалдевание наигрывают, а нужно, чтобы оно логически вытекало из всего действия, всей сцены.

Офицер. А к кому относятся финальные слова: «Будешь схвачен, будешь в тюрьму посажен». Бартоло освободили, графа освободили, а кого же все-таки схватили? По моему, дон Базилио.

К.С. Сами ищите предлагаемые обстоятельства, сами уточняйте пьесу, какие-то слова можно изменить. То одного арестовывают, то другого, потом все спуталось и офицер мечется – кого же арестовывать? Наконец Фигаро говорит – давайте арестовывать дон Базилио, и все нападают на него. Как нам сделать, чтобы его увели, чтобы было впечатлительное, что дон Базилио арестован?

Послушаем музыку и от нее будем отталкиваться.

Идите по линии графа. Здесь, как в музыке (*напевает*)? Чувствуете какую-то легкость? Пока солдаты собирают свои пожитки, ружья и прочее, граф взял и ушел: «До свидания!»

Вот вам линия дня: в доме скандал, пришли целые войска. Тут можно на минуту отдернуть занавески, и будет видна улица. И если нам удастся не нарочно, а по логическому ходу естественно подойти к гротеску, то допустима такая шалость: на улице под окнами целые войска стоят, привезли пушки, могут начать стрелять. А в доме происходит вся эта путаница, о которой мы говорили. Сначала арестовывают Бартоло, потом отпускают. Арестовывают графа, тоже отпускают. Взяли третьего. Шумят, кричат. А граф взял и ушел. Как только пробуют его остановить – он показывает перстень. Все остались в дураках – солдаты или сели на чем стоят, или что-то с ними случилось... положение дурацкое.

– А Фигаро остается или уходит?

К.С. Он тоже может уйти. А Розина хохочет.

(*Хору солдат*). Вспомните, когда начали репетицию и сейчас – вам было приятно?

Голоса из хора. Сначала не было приятно, а потом разошлись.

К.С. Сначала у вас не было никакой линии, теперь наметилась линия дня, перспектива ролей. У всех исполнителей и у солдат должна быть своя линия роли. Может быть, кто-то из солдат пришел из деревни, и это усилит путаницу и недоумение. Фантазируйте, не отходя от ведущей линии. Когда эта линия теряется, каждый актер играет для себя, начинаются шутки, скачка, кто лучше – тогда происходит падение спектакля. Один вылезает, другой; все в отдельности, в частях – великолепно, я хлопаю исполнителям, но при этом ничего не понимаю. Такое сплошь и рядом бывает в театрах. Как хотите фантазируйте, придумывайте сами новые обстоятельства, вовлекайте в работу свое воображение, но всегда идите по главной линии.

22 декабря 1932 г.

К.С. Что заставило Достоевского писать «Братьев Карамазовых»? Это вечная боль его души, его вечное богоискание, его размышления – где Бог и где чёрт. Его пылливое богоискание в жизни нашло выражение в «Карамазовых». Если вы не почувствуете этого богоискания, то вы увидите одно уродов, не Карамазовых, а зоологический сад.

Представьте, что вы играете одного из Карамазовых. Придя в театр, вы должны определить, где у вас сегодня Бог, где чёрт. Вам надо найти вашу сегодняшнюю бисеринку из миллиарда бисеринок богоискания. Но если сегодня вы возьмете вчерашнюю бисеринку, то начнете ломаться. Если вы знаете ходы к бисеринке, манки к ней, то она обязательно придет. Может быть, не такая острая, как вчера, но всегда немного новая.

(*Воздвиженской*). Вы помните, на одной из наших репетиций был американец. Между прочим, он написал в Нью-Йорке целую статью об этой репетиции, которую мне пришлют. Впечатление от репетиции у него осталось на всю жизнь. Он отметил, что в результате репетиции вы отбросили все лomanья, все внешнее, трафаретное, минодирование и стали человеком, таким, как вы есть, то есть пошли от природы. К этому можно подойти через огромную технику, которую вы так не любите. У вас нет хорошей дикции, а тогда была нужная дикция. У вас тогда пение, вокал и слово шли вместе.

Можете ли вы сыграть жизнь Розины с самого начала дня? Сыграйте от самой себя. Вы не Розина. Вы стол или колокольчик. Скажите себе: если бы я была этим колокольчиком, стояла на столе, что бы я делала? Только не говорите, как бы я себя чувствовала. Я – колокольчик, и Константин Сергеевич возьмет меня за голову и начнет трясти. Приятно мне или нет. Как колокольчик будет звонить? Может быть, вы будете сидеть и ждать, когда вас возьмет Константин Сергеевич. Вот вас взяли в руку. Это неприятно. Вас сломали, повезут в магазин чинить, это все равно, что в больницу вправлять ногу или руку. Это неприятно.

Вы можете быть столом, и Константин Сергеевич будет на вас облокачиваться. Будет это приятно или неприятно? Можете ли вы теперь сказать: если бы вам сейчас при данных обстоятельствах кто-нибудь пел серенаду, как бы вы повели себя, чтобы не было неоправданных движений рук, никакого лomanья, чтобы было сплошное продуктивное целесообразное действие. Попробуйте. Первая минута – начинается лomanье и с этим лomanьем надо бороться. А это – верно, это правильно. На каждом спектакле, в первой сцене вы будете лавировать: это – лomanье, это – не лomanье. [...]

Почему я так настаиваю на слове и на ритме? Потому что вы можете словом, текстом, мыслью втягивать в работу ум. Из триумвирата психической жизни – ум, воля, чувство – самый податливый – ум. Вы даете мысль, скажете хорошее слово, и ваш ум уже вошел в действие. Просто, верно прочитайте – первое, что надо сделать, потому что ум уже втянут в работу. Ум, воля и чувство неразрывны. Нельзя представить себе, что вы мыслите без участия чувства и воли. Если вы понимаете, что вы читаете, – вы либо этому сочувствуете, и ваша воля стремится к этому, либо не сочувствуете, тогда ваша воля противится этому. Нельзя мыслить без чувства. А чем вы можете непосредственно воздействовать на чувство? Только темпом и ритмом. Темпо-ритм не может быть иным, чем чувство. Если вы верно выражаете темпо-ритм, значит, вы верно чувствуете. Если вы верно чувствуете, значит, вы это выражаете верным темпо-ритмом. Вы понимаете, какая важная вещь темпо-ритм? Если вы действуете в правильном ритме, значит, вы не внешне изображаете что-то, а внутренне правильно живете.

Продолжайте репетировать в ритме.

Мне нужно ввести всех в творческое настоящее настроение.

(*Литвинову*). Вы полгода очень добросовестно делаете одно и то же. Вы расчленяете роль на тысячу кусков и на них сидите, чтобы узнать, как вы говорите, что верно и что не верно. Но если я хочу увидеть статую Венеры Милосской, то нельзя же отколоть от ее носа кусочек и сказать, что это Венера Милосская. По осколку нельзя судить о целом. Не дробите роль на тысячу кусков, давайте все действие. Мне нужно, чтобы вы внутренне чувствовали музыку, и тогда все само собой выявится.

(*Воздвиженской*). Теперь вы начинаете становиться на правильный путь. Чувствуете, как это далеко от того, что вы делали раньше. Действуйте вместе с музыкой, как вы это умеете делать. Я представляю себе Розину одной, вы даете ее совсем другой, но вы правильно действуете по определенной линии. Я не буду от вас требовать – давай такую Розину, как я хочу. Я буду вам помогать создавать ту Розину, которую вы видите. При этом я должен влить свою Розину в вашу, я должен сделать эту мучительную операцию и почувствовать, как это к вам прирастает. [...]

В своей арии вы кому-то грозите, кого-то наказываете, но вместе с тем вам это приятно, потому что вы такая молодая, в вас течет не русская северная, а итальянская южная кровь. Вы любите жизнь и даже неприятное вам приятно. Если вы что-то будете делать, то не просто, а пикантно. Итальянец живет на солнце, на хорошем воздухе, в Венеции. И неприятное что-то он делает с шуткой, с песенкой. Вы чувствуете, что все это есть в музыке. Все на соусе какого-то веселья, жизнерадостности, молодости.

Старайтесь, насколько возможно, удерживать руки, они у вас переразвиты и фальшивят.

(*Воздвиженская репетирует.*)

У вас уже нет тех напряженных мышц, какие были раньше. Тело стало свободным. Вы были так скованы, как будто через вас проходил электрический ток. Попробуйте чуть-чуть напеть про себя. Мне не вокал нужен, а слова в связи с музыкой. Вы ощущаете, что представление вы перевели на действие, вы действовали ради определенной цели. Сядьте на руки, и можно тихонько, в четверть тона спеть слова с музыкой. Вы ничего не делали, только поворачивались, у вас даже было не действие, а прицел на действие, посыл на действие. При этом вы делали все в том ритме, какой есть в музыке. И больше мне ничего не нужно. Дальше попробуйте.

Воздвиженская (*поет*). «Слышу я с недавних пор...».

К.С. Молодец. Дальше.

Воздвиженская. «Я так почтительна, так простодушна, вежлива очень, очень послушна...».

К.С. Молодец!

(*Ко всем исполнителям*). Вот в чем заключается система. За месяц добросовестной работы, домашних упражнений вы можете довести себя до подлинно творческого состояния, вы попадаете в творческий круг. Вы будете его терять на сцене и очень легко находить. Дело не в том, чтобы никогда не терять, а в том, чтобы всегда находить.

Когда тело будет свободным, вы маленьким движением руки сделаете больше, чем теперь, когда вы стараетесь помочь себе руками и ногами. Почему вы так стараетесь? Потому, что вам не хватает внутренней выразительности. А когда почувствуете, что вы выразительны, то можете стоять на одном месте, внутренне веселиться, и мы все пойдем.

(*Полянскому*). Попробуйте сделать то, о чем мы говорили, то есть чтобы музыка вместе со словами стала действием. Хотите – пойте речитативом, только дайте внутреннюю линию. Видите, каких результатов достигла Лидия Вениаминовна, когда ее пение стало действием; и Борис Эммануилович Хайкин признал, что она пела сегодня лучше, чем когда-либо. Если вам легче петь в четверть голоса – пожалуйста. Только идите по сущности роли. Когда вы усилите звук голоса – он будет действенный.

Дон Базилио старается по-настоящему напугать Бартоло, предлагая ему использовать клевету. Вот я пишу клевету о том, что вы ходите ко Всенощной, что вы так-то рассуждаете политически. Постарайтесь на этом построить логическую посылку с перспективой на логическое заключение.

Вначале покажите, как эта клевета великолепна, как она порхает. Вы чувствуете в музыке интродукцию? Бабочка какая-то, благодать.

Полянский (*поет*). «Клевета вначале веет...».

К.С. «За стежком вы-ши-ва-ет...» – это нужно сделать музыкально. Вначале веет – так прелестно. Все порхает, порхает так чуть-чуть (*поет*). Великолепно, до умиления,

как может умиляться только иезуит. Вот такой сентиментализм. Вы на стаккато покажите мне «вы-ши-ва-ет» маленькие клеточки «за стежком она стежок...». Надо, чтобы я увидел, как клевета порхает ветерочком. Пойте глазу, а не уху. Возьмите какую-нибудь пушинку и дайте ее мне. Когда бас начинает петь (*напевает*), то это не пушинка получается, а целый дом летит. Дайте мне клевету сначала пушинкой. Потом маленьким ветерочком. Она «вышивает», как бисером, – очень нежная работа. Клевета – это коварная женщина, потихонечку ищет уши и находит.

Дон Базилио (*поет*). «Ищет уши и находит...».

К.С. Как находит? Ей приятно? И находит! – с радостью.

(*Продолжение.*)

Когда у вас идет крещендо, вы, скажем, на номере десятом, и сразу перескакиваете на номер тридцатый. Дайте мне десятый, одиннадцатый, двенадцатый и т.д. номера. Крещендо как в музыке, так и внутри вас должно расти, расти... Сразу всю силу не давайте. Нарисуйте себе картину и постарайтесь, чтобы я увидел то, что вы видите. В прошлый раз я сколько ни старался, не мог добиться, чтобы вы думали о том, о чем вы поете. А сейчас вы сами заботитесь о слове и слушаете музыку.

(*Продолжение.*)

Здесь что-то начинается новое, сплетня где-то пустила корни. Немного грома было. Потом появилась туча – вон там. Клевета уже людям уши разрывает. Пошел частый дождик. Нарисуйте мне целую грозу. Потом клевета роет яму, как это может сделать молния. И это не простая гроза, она охватывает весь мир, это – потоп. Вот доведите меня от легкой пушинки до всемирного потопа.

(*Продолжение.*)

Тут тигр зарычал, тут иезуит выпустил все когти. Надо, чтобы действительно было страшно и чтобы Бартоло испугался.

4 января 1933 г.

Сцена скандала в доме Бартоло во втором акте.

Степанов (*поет*). «Этот пьяный лезет в драку, арестуйте забяку...».

К.С. Вы бьете словами, но не говорите о цели.

(*Повторение.*)

Не понимаю. Это протокол, нет действия. Позвольте, этот человек дерется. Он бандит, он чёрт знает что, он лезет в драку. Потрудитесь его арестовать. Я не понимаю вашего внутреннего состояния. Позвольте, приходит человек и лезет в драку в моем собственном доме, он – такой, он – сякой, он – убийца. Раз есть перечисление, то по законам речи обязательно должно быть повышение в смысле силы или в смысле высоты голоса. Попробуйте.

Степанов. «Этот пьяный лезет в драку...».

К.С. Говорите от себя, отходить от себя нельзя. Допустим, вы – стол. Что бы вы чувствовали, если бы Константин Сергеевич писал на вашей спине? Сейчас, от своего имени говорите, если бы вы попали в милицию, как бы вы сказали свои слова?

(*Повторение.*)

Это уже ближе, убедительнее. Ищите действие.

Кто следующий?

Степанов. «Я в разгаре перепалки их мирить явился в дом».

К.С. Ничего не вижу, о чем вы говорите, я не понимаю ничего. «Их мирить явился в дом». Выделите два слова «их мирить» и больше отделите друг от друга. Между их и мирить делайте маленькую люфт-паузочку. Пожалуйста, скажите свою мысль.

(*Повторяется несколько раз.*)

В чем внутренняя суть фразы? Я не дрался, я – мирил. У вас нет этого смысла. Я в разгаре перепалки их мирить пришел, а вы меня хотите арестовать. Понимаете, в чем смысл?

Когда вы начинаете петь, не думайте о первых словах. Думайте только о том, что вы их мирить пришли, а не драться.

Следующий, пожалуйста.

Дон Базилио. «...Били чем-то вроде палки...».

К.С. О чем вы говорите, о «били» или о «палке»? Для чего вы пришли в дом Бартоло? Вы мне нарисуйте полный хаос: «Я не знаю, кто тут виноват, может, я, может, кто-то другой, я не знаю, что тут происходит».

Вы нарисуйте мне картину, чтобы офицер увидел тот хаос, который вы застали. Следующий кто?

Смирнов. «Отказали мне в квартире, несмотря на то, что я вправе требовать жилья».

К.С. Почему другие актеры находятся в одном ритме, а вы в другом? Продолжайте их разыгрывать. Покажите, что вам все дозволено, делайте скандалиста. Хотите арестовать – пожалуйста, арестовывайте, тут я вас и подцеплю, выкину новую штуку. Не уходите от скандалиста, будьте требовательнее.

(Повторяется несколько раз.)

Для вашей линии, для перспективы роли важно сейчас нагнать туман. Пришел какой-то вульгарный человек, хам. Вот играйте хама, а потом этот хам покажет... Пожалуйста, начинайте...

«Отказали мне в квартире...» – страшный апломб при такой жуткой загримированной физиономии.

«Да, да, я вправе требовать» – належьте на офицера.

Еще нахальнее. И не забывайте, что в вашей фразе есть сопоставление.

Дальше к офицеру подводят Розину и Берту.

Розина. «Я прошу простить солдата, тут вино лишь виновато...».

Берта. «Не прощайте вы солдата, тут вино не виновато».

К.С. Это надо говорить вместе четко, точка в точку, та-та-та-та. Когда будете встречаться где-нибудь, вместо слов «Здравствуйте, как поживаете...» говорите вместе три раза свою фразу из оперы.

Пробуйте.

Выделяйте «вино виновато», «вино не виновато».

Теперь еще раз, скорее. [...]

Сцена с доктором Бартоло.

К.С. У вас будет какая-то несчастная поза, вы все еще ее не нашли. Вот, может быть, вас под стол засунуть. Ищите эту позу. И хорошо, если будет видно из-под стола обалденное лицо.

Давайте: «Доктор наш Бартоло» (напеваает.) – ля-ля-ля-ля... видите, сколько тут подходов. Каждый подходит к Бартоло. Начинайте.

Фигаро (поет). «Доктор наш Бартоло словно, как чучело...».

К.С. Смотрите так, чтобы его не спугнуть. Смотрите снизу. Все хотят увидеть его лицо из-под скатерти. Может быть, кому-то надо лечь – так лягте, встаньте на четвереньки.

Бартоло. «Гам».

К.С. Здесь трюков не делайте. Это и так место очень рискованное. Не будем соль солить солью.

Фигаро и Альмавива хохочут. Бартоло, действительно обмер, он не знает, куда смотреть. Каждый запомните свои места.

(Повторение.)

Фигаро. «Доктор наш Бартоло...».

К.С. Вот тут совсем лягте на пол и с левого бока пойте, чтобы голос был слышен. Кто второй, третий, четвертый? Вполголоса, пожалуйста. [...]

Бартоло вдруг понял что-то: позвольте, позвольте, я не мальчик. Это недоразумение. Арестуйте скандалиста. А в это время, пока Бартоло не видит, Альмавива показал офицеру, чтобы Бартоло арестовали.

Степанов. «Этот плут дрался тут...».

К.С. Слушайте музыку.

(*Офицеру.*) У вас нервная драматическая сцена, очень сильная. Обыкновенно что в таких случаях делают актеры? Напрягаются и начинают нервничать. Они показывают внешнюю актерскую эмоцию, чисто животную. Это никуда не годится. Человек сильно волнуется, потому что у него в данную минуту очень много дел, которые надо сделать. Каждое из этих дел острое и волнующее. Если бы вы не отвечали за то, что вы должны сейчас сделать – как можно скорее все выяснить и найти виновного, – тогда вы бы спокойно разбирали это дело.

Ждут вашего ответа. Надо сказать, сделать что-то быстро. Сосчитайте, сколько здесь стульев, сколько ламп, окон и т.д. (*Актеры считают.*) Теперь скорее, скорее, опаздываете. Сколько тут квадратов на полу? Скорее, скорее считайте.

Драматическая сцена может быть сделана чисто физически, но может быть и внутренне. Чтобы скоро что-то понять, вам надо это зрительно увидеть. Мы живем либо в действительном реальном мире, либо в мире воображения. Наше искусство начинается с того момента, когда мы входим в мир воображения. Когда вы вне воображения – это не есть искусство.

Как только вы сказали себе: это квартира Бартоло и в ней происходит то-то и то-то, вы начинаете действовать в новых предлагаемых обстоятельствах – и это уже творчество. Не только людей, но и все вещи вы включаете в жизнь вашего воображения. Вы говорите: если бы это был не стул, а дерево, пень и т.п., то что бы я делал.

Вам понятно? Стоя на месте, вы, офицер, все время должны соображать, что вам делать. Надо отдать честь человеку, предъявившему бумагу графу. Или он обманщик? К кому обратиться за помощью? Я ищу, помогите. Каждое из этих маленьких действий надо увидеть. При этом делайте столько, сколько нужно для дела, ни на секунду больше. Иначе будет наигрыш.

Сцена с хором солдат.

К.С. «Сколько крику, шуму, брани...». Вы стоите, чтобы забрать графа, потом поворачиваетесь к Бартоло. Почему вы не перестраиваетесь? У вас не рабочее настроение. Когда человек с влялой душой – репетиция бесполезна. Вы должны не только понять, что вы поете, но и оправдать это. Я не понимаю, почему у вас такое апатичное состояние.

Я знаю, очень трудно создать партитуру и сыграть народную сцену, в которой нет определенного ясного движения. Может быть, труднее, чем сыграть главное действующее лицо. С момента, когда вы приходите в дом Бартоло, до самого ухода за кулисы у вас должна быть сплошная линия, ни на секунду не прекращающаяся. Это действие, состоящее из отдельных задач. Если одна задача выпала и вы унеслись своими мыслями домой или еще куда-то, то ваша линия роли уже прервана, и вы приклеиваете свой кусок ни к селу, ни к городу, теперь он никому не нужен. Вы думали о том, в чем ваша задача? Вам ясно, что надо делать?

Актер на каждом спектакле слышит одни и те же слова и каждый раз ему нужно жить на сцене так, как будто он слышит их в первый раз. Это очень трудно. Если бы я сегодня слышал эти слова впервые, то внутри создадутся какие-то новые комбинации, изменения. Этому нужно поверить. Новые, сегодняшние комбинации, комплексы поджигают вас, поддерживают ваше творческое состояние, ощущение жизни. Все это целиком зависит от вас самих. Проверить это мы не можем. Вы можете сказать: ерунда, никто из зрительного зала этого не заметит. Но, фальшивя на сцене, вы как актер наносите себе рану. Сцена все фиксирует и особенно – фальшь.

Вы должны создать партитуру своей роли и переделывать ее, не сходя с нормальной линии. Надо прийти к тому, чтобы вам на сцене было приятно, легко все делать. Формальное пребывание на сцене для искусства не годится. Вам ясно, о чем я говорю?

Исполнители. Ясно.

К.С. Вы можете этого еще не понимать, не чувствовать, но важно, чтобы вы это осознали. Когда вы найдете самую маленькую правду, вам сразу станет теплее, вам станет приятно быть на сцене, вы почувствуете, что имеете право оставаться на сцене.

Что бы вы делали, если бы все здесь происходящее было на самом деле, как бы вы к этому отнеслись?

(Сцена повторяется, после чего исполнители солдат отпускаются с репетиции.)

14 января 1933 г.

Выход и каватина Фигаро. Репетируют Г.М.Бушуев и П.И.Мокеев.

К.С. Начинайте день, идите логически; что вам надо сделать для того, чтобы разбудить жителей улицы. Когда начинается музыкальное вступление, это значит – вы уже действуете.

Откуда вы приходите?

Фигаро. Я сегодня целую ночь не спал. Было много дел. Сейчас иду с вечеринки.

К.С. Нет, лучше вы выспитесь и придите сюда бодрым и веселым. Иначе нам будет неинтересно. Я бы вас просил, чтобы вы явились с этой музыкой *(показывает)*. Идите весело, просто, как будто бы насвистывая, и веселой походкой *(показывает)* пройдите к лестнице и на ней начните свое первое восклицание. Вот вы утром встали, начинаете день на южном солнце, в хорошем настроении, в вас течет южная кровь. Все это есть в музыке.

(Фигаро репетирует.)

Вы можете стоять, ходить, сидеть, но внутри должна быть радость, в вас должна быть музыка. Найдите этот верный ритм в душе, радость в душе, ходите, сидите, но действуйте не только ногами; научитесь действовать внутренне.

(Сцена повторяется несколько раз.)

Я сейчас ищу ваше внутреннее состояние. Вы стойте и найдите в себе музыку души.

Вы идете какой-то трагической походкой, раскачиваясь, остановились *(показывает)*. Это ведь животный темперамент. А вы просто услышали музыку и развеселились. Найдите нужный ритм в себе, – потому что хороший воздух, хорошие люди. В самой музыке много радости *(показывает сцену каватины Фигаро)*. Мне хочется перевести ваше действие с ног на какие-то внутренние цели. Не наигрывайте. Просто смотрите весело. Посмотрите на меня.

Это уже ближе. Вам самому приятно?

Фигаро. Да, приятно.

К.С. Вот вышел веселый человек, стоит и улыбается, и музыка этому соответствует. Мне нужно, чтобы была радость внутренняя. Вышел веселый солнечный человек, ходит по сцене и будит спящих людей – ничего больше мне не нужно. Это гораздо интереснее, чем то, когда я вижу, как старается старательный актер. Будите одних – ничего не выходит, пойду к другим. Эй, там вставайте, скорей, живей. Весело, никакого напряжения.

Пойте вдвоем, оба Фигаро. Главное – в настроении *(показывает)*. «Эй, эй, синьоры. Скорее. Я иду. Эй, синьоры. Смотрите день-то какой, солнце какое!».

(Бушуеву). Вот вы сейчас приклеились к полу, и нам нравится, мы улыбаемся. Покупайтесь в этой сцене.

Мокеев. Коля, Лидочка, говорят, наш театр едет в Америку вместе с Константином Сергеевичем.

К.С. Вот это хорошо. Фантазируйте, но только без рук и ног. Оставайтесь на месте. Вам надо учиться, как ходить по сцене. Вы чувствуете, что ходите по сцене не так, как в жизни? Нащупайте сегодня тропинку правды, завтра повторите снова. Так у вас образует-

ся гладкая дорога, по которой вы свободно будете ходить.

Мы делаем первые шаги правильного, настоящего действия на сцене. Этюдами, подобными тем, которые мы делали, мы вспоминаем, как все происходит в жизни. Островки жизненной правды – это те ноты, из которых будет создаваться ваша внутренняя партия роли. Вспомните, как можно будить спящих людей. Пожалуйста, действуйте логически. Только не сорвите голоса. Вы должны разбудить словами всю улицу. Нужно подлинное и продуктивное действие.

Бушуев. Ну, поднимайся, дорогой. Ну, вставайте, вставайте, одевайтесь.

Мокеев. Вставайте, говорят, сегодня едем в командировку; масло дают, сыр, колбасу.

Бушуев. Ну, давайте я вас побрею здесь на бочке. Эй, синьоры!

Мокеев. Народ, народ вставайте. Вот, говорят, хороший парикмахер, диво.

К.С. Можете взбить букли. Ах, смотрите, какие букли!

Бушуев. Давайте, давайте поднимайтесь, чёрт побери. Что вы там застряли!

(Этюд повторяется несколько раз.)

К.С. Вы понимаете, какую заманчивую картину вы должны нарисовать, чтобы закрытые ставни открылись. «Шире разойдитесь, потому что появляется какой-то знаменитый цирюльник». Теперь попробуйте спеть. Сами ищите задачу. Хотите, пойте вместе – оба Фигаро. Теперь вы можете ходить по сцене, вокруг стола.

(Повторяется каватина Фигаро с музыкой.)

К.С. Вы просто идете в хорошем настроении *(показывает)*. Не нужно смеяться, можно просто быть бодрым *(показывает)*. Вы идете спокойно, а внутри должен быть другой темпо-ритм. Вы идете. Вот в музыке есть остановка. Одну минуту оглянулись *(показывает)*. Из глубины проходите на лестницу и будете кричать. Там никого не разбудили. Тогда приходите вниз и начинайте свою сцену.

Рассказывайте, как будто все происходит здесь, в парикмахерской, на самом деле. Вот целая толпа, хвост, и все стучат в парикмахерскую, смотрят в окно – и дамы, и кавалеры, толпа народа. «Эй, Фигаро, эй, Фигаро». – «Что вам?» – «Парик». – «Хорошо, сейчас». Помните базар перед Пасхой? «Эй, Фигаро» – раздается отовсюду. «Видите, эти букли для дамы. А это для куклы». У вас целый короб товара. – «Выбирайте». «Это вам не нужно? Хорошо. Может быть, у вас есть дочка. Не нужно? Вот – пудра». Вы берете каждый новый товар, показываете и говорите *(показывает)*. Торгуйте, делайте свой товар соблазнительным, чтобы его захотели купить.

(Повторяется фрагмент, в котором Фигаро предлагает свои товары.)

К.С. Давайте мы будем требовать то, что вы обещали вчера.

Бушуев. Не могу.

К.С. Можете. Фигаро не говорит – не могу. Он все может. «Пожалуйста». «Давайте мне заказы» *(показывает)*. Еще быстрее, скорее всё делайте. Толпа рвет вас на части. Сейчас вы почему-то не торопитесь, не стараетесь удовлетворить всех клиентов. А вы постарайтесь из десяти просьб – одну выполнить. Когда вы хотя бы секунду пообщаетесь с каждым отдельным человеком, только тогда будет правда. Просто махание, повороты направо и налево ничего не дадут.

(Повторение.)

Вы поете без объекта, без общения. Так всегда поют в других театрах. В нашем театре мы можем сделать то, что не будут делать ни в одном другом оперном театре. Вы мысленно все себе представляете, вы рассказываете, как течет ваша жизнь, и действительно переживаете.

(Повторение.)

Нет, вы еще не находитесь в гуще представления того, что вас окружает. «Слышу я возгласы целого города» – подбегите к воображаемому окну вашей парикмахерской, за окном целая толпа. Смотрите: вот старик, вот старуха и т.д. Вы ушли в свою жизнь и всё вновь переживаете.

(Повторяется несколько раз после замечаний К.С.)

У вас чисто певческий запал. Так конь боевой – как пошла музыка, начинает зря бить и ногами, и хвостом. Старайтесь уйти от животного действия. Я вас возвращаю к живому действию.

Должно быть представление, что жители всего города, всей Москвы сошлись к окну вашей парикмахерской. И еще – если «возгласы целого города», то где должно быть ударение и почему? Когда в одной фразе есть два существительных («возгласы» и «города»), ударение обязательно падает на существительное в родительном падеже. Возгласы *города*. Книга *брата*. Дом *отца*. Если вы скажете «возгласы *целого* города», это значит, вам кто-то сказал, что слышались возгласы половины города. При сопоставлении вы имеете право сделать ударение на прилагательном. Актеры часто говорят: «*хороший* человек», «*злой* человек» или «*маленький-маленький* человек». Это игральное ударение. Такое ударение делать не надо. Прилагательное всегда относится к своему существительному. Значит, слова «целого города» – нужно сказать вместе.

(Продолжение.)

Мне нужно, чтобы вы показали общение. Вы должны сдержанно-спокойно, но быстро действовать. Пришла толпа. Что? Парик? Хорошо. А вам что? Пудру? Хорошо. А вам что – пивяки? Сейчас дам пивяки. Вам надо общаться.

Бушуев (поет). «Фигаро там, Фигаро здесь...».

К.С. Поменьше гимнастики, побольше дела. Оживите эту арию, а то она так заиграна в смысле показывания легкости, грации... При этом Фигаро выступает в костюме тореадора. Ни один испанец не оденет костюма тореадора. Фигаро – простой человек из народа. Он может все устроить. Кем он только не был, и актером и чёрт знает кем. Это ловкий, темпераментный, остроумный человек – любимый французский герой.

В первом акте он в самом обыкновенном костюме и с ящичком для всяких товаров. Уличный торговец, уличный парикмахер.

Он хочет получить работу и вышедшему к нему трактирщику говорит, что может побить его на бочке или столе.

Бушуев. «Парам влюбленным дверь сторожил я».

К.С. Вы должны хорошо знать, о чем вы говорите. «Парам влюбленным дверь сторожил я» – это речевой такт, он не может быть разделен, он как цельная проволока. Можете загнуть ее вначале (*показывает*), чувствуете, как я ее тяну, посередине делаю загиб, а с двух сторон – легкую волну, чтобы не было монотонно. В живой речи не бывает, чтобы говорили на одной ноте, на одной интонации.

Вы видите себя сторожащим ночью влюбленных?

Бушуев. Да.

К.С. После этого вы были почтальоном сегодня ночью. Размассируйте свою фразу. Можно не просто служить почтальоном, а ловко служить. Эти два слова опять соединяются, произносить их надо как одно слово.

Я не вижу, что было здесь, а что где-то там.

Бушуев. «Парам влюбленным...».

К.С. Где это было?

Бушуев. На Таганке.

К.С. Потом что было?

Бушуев. «И почтальоном я ловко служил».

К.С. Где?

Бушуев. Там же.

К.С. Нет, гораздо дальше. Где-то на Тверской. Я вам говорю наверно, что это было на Тверской. «Сколько свиданий...» – где это?

Бушуев. В разных местах.

К.С. У зоологического сада. И по пути в Леонтьевский переулок. Теперь спойте все это и передайте то, что вы видите.

(Бушуев поет.)

Вот я сейчас все слышу. Если на каждом слове делать ударение, то это будет просто болтание слов. Спрашивайте себя, что хотел автор сказать каждой фразой, которую вы поете¹⁹².

22 января 1933 г.

Сцена графа Альмавивы и Фигаро около дома Бартоло.

К.С. (Бушуеву). Мы сделаем так: вам показалось, что открывается окно, в котором должна появиться Розина. Вы выходите на середину сцены, чтобы видеть окно. Но почему вы так идете?

Вы левой ногой ступайте, попробуйте.

Бушуев. Вот так?

К.С. Почему вы так поворачиваетесь? Это старые, тысячелетние традиции показывать лицо. Как вы в жизни идете? Я придираюсь к этому потому, что в большинстве случаев все переходы у нас в театре бывают неверные.

Вы куда пойдете – налево или направо? Окно Розины левее или правее от вас? Как естественно вы пойдете в жизни?

Я придираюсь к случаю, чтобы попросить Владимира Сергеевича выводить из вас старые привычки и учить, как нужно ходить по сцене.

Как вы будете ходить по авансцене? (Бушуев ходит.) Это неверно.

Бушуев. Нас так учил Владимир Сергеевич.

Алексеев. Когда это было? Клевета.

К.С. (Бушуеву). Выйдите как можно больше на середину сцены. Еще больше. И вдруг видите, что Бартоло отворяет дверь. Вы должны предупредить Альмавиву, чтобы и он спрятался. Вы сами должны найти место, куда можно пристроиться.

Бушуев. Тихе, тихе, открывается дверь.

К.С. Вы смутились, а для вашей роли очень полезна находчивость, и чем в более трудное положение я вас поставлю, тем лучше.

Граф не понимает, что надо делать и загораживает вам место. Создавайте себе такие препятствия и быстро соображайте, куда вам спрятаться. Вы прибежали сюда – скорее, скорее, тут заматалась (показывает): куда, куда и... сообразили.

(Повторение.)

И самое важное, никогда не шуметь, не падать. Падение на сцене дает грязь.

К.С. (Смирнову). Вы нашли задачу и действие в том, что начинаете распропагандировать Фигаро для того, чтобы возбудить его энергию и желание помочь в вашем деле. Вы находитесь на расстоянии друг от друга, и это, естественно, потребует больше приспособлений для распропагандирования.

192 Вот как описывает эту сцену С.С.Балашов: «Декорация первого акта «Севильского цирюльника» представляла городскую площадь с большим фонтаном посередине; слева расположен дом доктора Бартоло, справа – небольшой дом с закуской перед ним типа бистро, расставлено несколько старинных уличных круглых столов, на которых лежат стулья вверх ножками из гнутого пруткового железа. После ночной серенады графа Альмавивы-Линдора и ухода музыкантов, только-только начинает заниматься утренняя заря. Хозяин закуской выходит из дома и расставляет стулья вокруг столов. Это происходит под музыку вступительного отыгрыша к выходной арии (каватины) Фигаро, который выходит на городскую площадь из улочки в глубине сцены, спускаясь по ступеням лестницы. Фигаро несет за плечами деревянный ящик с предметами своего ремесла – париками, надетыми на подставки, щипцами для завивки париков и волос клиентов и т.п. Похоже, что своим вступительным – «Ля-ля-ля-ля! Ля-ля-ля-ля!» – Фигаро, идя по улицам еще спящего города, возвещает горожанам, что наступает утро – пора просыпаться. Фигаро бодр, полнокровен и весел, у него прекрасное настроение; он раскланивается с хозяином закуской, как со старым знакомым, снимает со своей спины ящик и усаживается за стол. Фигаро приступает к своему завтраку, во время которого начинает знаменитую выходную свою арию, рассказывая хозяину закуской о себе, о своей жизни, работе, говорит, что он “нарасхват” у клиентов... При этом пропадает условность оперы; в рассказе Фигаро зритель слышит и воспринимает каждое его слово».

Вы, Фигаро, в свою очередь, распропагандируете Альмавиву, рассказывая о Бартоло и об учителе пения Розины – доне Базилио.

Бушуев. «Всесветный сплетник он, всегда в интригах».

К.С. Нельзя делать ударение на слове «всесветный», потому что это прилагательное. Есть простой сплетник и есть всесветный сплетник. Размассируйте эти слова и говорите их как одно слово.

Бушуев. «Всесветный сплетник...».

К.С. Нет, нет, вы не размассировали фразу, сделайте одну линию.

В пении особенно важно верное ударение. Когда вы будете слушать пластинки Шаляпина, обратите внимание, как он это умеет делать (*напевает*). Шаляпин не торопится. Вы почему-то торопитесь, а на слове «сплетник» вдруг даете зуботычину. Фраза должна быть доведена до конца. Не торопитесь. Все слова надо договаривать. Если вы сделали верное ударение, подняли хвост последнего слова кверху, то вы можете совершенно не торопиться.

Бушуев. «Всесветный сплетник...».

К.С. Нет, нет, вы не видите того, о ком говорите, вы не стараетесь, чтобы граф увидел его. Вы сами не знаете Базилио. Где вы его видели в делишках грязных?

Бушуев. На Тверской улице.

К.С. Ну, прекрасно, если вы это искренно говорите. Вы видели сплетника на Тверской. В интригах вы будете его видеть в Туле. Соедините туляка и москвича, сделайте одного. Вам надо одного человека увидеть в том виде, в каком вы его себе представляете. (*Повторение.*)

Представьте себе, что Литвинов именно такой сплетник, что вы говорите все про него самого.

(*Повторение.*)

Вы не видите его, не знаете, кто это такой. Это – дрянь ужасная, он всегда в интригах и здесь делает одну гадость, там – другую.

(*Повторяется несколько раз.*)

Не вижу. Вы мне нарисуйте не просто человека, а всесветного сплетника, погрязшего в темных делишках, всегда без денег, а его социальное положение такое-то. И он учитель музыки Розины.

(*Смирнову*). Вы понимаете, что вы оба продолжаете друг друга пропагандировать.

Смирнов. Мне ясно, что у Бартоло и дона Базилио общее дело, что Базилио, который не имеет ни флорина, помогает Бартоло жениться на Розине. Очевидно, Бартоло пошел к дону Базилио, чтобы скорее оформить дело с женьтьбой. «Теперь мне ясно. Ясно все, что надо».

К.С. Если вы повторяете слово «ясно» – очевидно, первое «ясно» недостаточно убедительно; второе «ясно» старайтесь произносить убедительнее, давайте выше интонацию и делайте ударение. Ударение не в смысле зуботычины, а в смысле выделения слова.

Смирнов. «Я не хотел ей говорить, кто я».

К.С. Это мертвые слова. «Не только я не хотел ей говорить, кто я, но и тебя прошу об этом». Если вы скажете: я не хотел *говорить*, кто я, то, значит, наверно, хотел написать. А ударение надо делать на *кто я*, «я бы не хотел говорить, *кто я*».

(*Повторение.*)

Это все читка, это не действие. Вам нужно, чтобы она думала, что вы бедняга, и чтобы полюбила вас, беднягу. Потом, когда вы женитесь и она узнает, что вы граф, тогда вы будете спокойны – она любит не титул, а человека.

Смирнов. «...И тебя прошу об этом».

Бушуев. «Нет, синьор, вы должны это сами сделать».

Смирнов. «Я сам?.. Но как же это сделать?»

К.С. Отчего вы в этом монологе плачете? Вы – мужчина, вовсео требуйте.

(*Повторение.*)

Какой детский тон.

(Фигаро). Стойте, внимание. Давайте будем осторожны. Я не ошибаюсь. За жалюзи стоит Розина. Ну, скорее начинайте канцонетту. И в этой песне объяснитесь в любви своей синьоре.

Сделайте то-то и вот это и это... Вы уже надоели со второй фразы. Тут идет переключение. Интонация должна быть все выше и выше. Можете усиление сделать не только повышением голоса, а и ударением.

(Повторение.)

Всё деточки какие-то; почему вы не говорите на грубом мужественном тоне?

(Альмавива поет канцонетту.)

Вы сидите на заборе спиной к стене, а она может появиться справа, в том окне, где появлялся Бартоло, и в левом окне. Вы не знаете, где Розина появится, и поете то туда, то сюда. Вы должны ждать ее появления и направо, и налево.

Смирнов (поет). «Мое имя тебе неизвестно...».

К.С. Вы приблизительно сделали, только наметили, о чем вы поете. Вы можете здесь в этой фиоритуре (напевает) сыграть целую сценическую паузу (напевает). Распевайте тут всю (напевает): «Я люблю тебя нежно с тех пор...» Заливайтесь сколько хотите со всей страстью, чтобы было гораздо красочнее.

(Повторение.)

Усиление начните со слов «я не граф, не маркиз и не герцог». Сделайте, чтобы было сопоставление.

Надо, чтобы я видел, как вы кругом Розины ходили, вернее, за нею бегали.

(Розине). Когда колоратурное сопрано не действует, оно мертво, ничего не рисует. Нет ничего ужаснее в оперном театре мертвой колоратуры. Вам это ясно?

Альмавиве надо очень полноценно петь. Значит, первое – представьтесь совсем маленьким, ничтожным. «Но пылкое сердце полно обожания...» Это кончили и дальше: «Так узнай мое имя... – тут остановились, – Линдор». Сначала страшный, а теперь нежный. «Я люблю тебя с тех пор, как увидел тебя в первый раз». Вы чувствуете это – в первый раз, в первый раз.

(Розине). А вы, как какая-то плутовка, как мышка, отвечаете сквозь жалюзи.

Смирнов. «Я хочу ее видеть...».

К.С. «Я хочу ее видеть» – и вы летите прямо к ней. Нет, нет, летите туда в окно.

Смирнов. «Я хочу ее видеть, говорить с нею».

К.С. Этого мало, мало, летите к ней. Вы понимаете, что значит хотеть ее видеть?

(Бушуету). Дайте ему полететь, а потом вытаскивайте его. Он побежал в дом, вы его там поймите, возьмите за спину и вытолкните оттуда. Теперь помните, что вы делали в этом месте? Опять забыли. У меня столько дел в голове, и я помню, у вас – одно, и вы забыли. Боритесь друг с другом. Стойте на месте, будьте приклеены к полу синдетиконом и в таком состоянии можете делать какие угодно движения, пригнуться коленями. Изобразите мне борцов. Наклоняйтесь еще больше, сгибайтесь вниз; резкости при этом не будет.

Смирнов. «Или ты скорее придумай, как войти в ее жилище, или я пойду сейчас».

К.С. Говорите так: я сейчас не пойду, но потрудитесь мне сейчас же придумать, сию секунду, как войти в дом. Нужно, чтобы у вас была драка и потом какое-то примирение. Хорошо, я не пойду, но тогда потрудитесь что-то придумать. Размассируйте свою фразу. Значит, скорее придумай! Еще размассируйте фразу. Главное в том, чтобы войти в ее жилище.

(Смирнов говорит.)

У вас не размассирована фраза – скорее придумай, как мне войти сейчас же в ее жилище (повторяет фразу с различными интонациями и ударениями). Я вам говорю длинную фразу, но у меня нет ни одного слова, которое повторялось бы на одной ноте. Во всех речитативах, во всех ариях не бойтесь длинных фраз. Обратите внимание, что Шаляпин никогда не торопится и все доводит до конца.

Пожалуйста, еще раз. Вы увидите, какое количество смыслов можно извлечь из одной фразы. Мне кажется, вам тут потребуется ударение на слове «войти».

У вас не кончается фраза. Точка – это значит взять камень, бросить его, он упадет и стукнется о самое дно. Так и точка. А вы бросили камень, и он, как пузырь, поплыл по реке.

Бушуев. «А деньги...».

Смирнов. «Дам, не считая, только скорее думай».

К.С. (Бушуеву). Обратите внимание, как вы стоите. С кем вы общаетесь? Говорите с объектом, а не со мной. Когда вы встанете иначе, повернетесь к Альмавиве, вы будете себя чувствовать лучше. Так это или нет? Это только кажется пустяком, а на самом деле очень важная вещь. Ведь вы продолжаете бороться с графом, только не руками, а словами. Добивайтесь своей цели.

(Повторение. К.С. репетирует вместо Бушуева.)

Бушуев. «Решение готово».

К.С. Вот тут, если можете, прыгните до потолка. «Решение готово» – скажите во всю силу. Нет, спойте, здесь великолепная нота.

Бушуев. «Вот садитесь сюда, я вам сейчас расскажу. Если мне заплатят щедро...».

К.С. Да, да, убеждайте его. Вы теперь продаете свою находку. Это очень важное для обоих дело. Тут никакой улыбки не надо. Так же как мы размассировали слова, потрудитесь так же размассировать мизансцену. Что можно сделать, какие принять положения, какие можно извлечь из мизансцены настроения?

(Фигаро). Попробуйте положить подбородок на руки. Один думает, а другой пристально-пристально смотрит и ждет, что Фигаро изречет.

Теперь повернитесь спиной к графу и думайте; уйдите в ваше внутреннее зрение. Граф вам мешает, отвернитесь от него. А он будет себя вести сообразно вашим движениям. Еще как можно думать? Облокотитесь локтями на колени. Зачем вам непременно смотреть на графа. Используйте все возможные мизансцены; локтем левой руки облокотитесь о стол. Тем, что вы меняете позу, вы все больше чего-то ищете и находите. Вам передается это?

(Смирнову). А вам хочется видеть его лицо. Что вы будете делать, чтобы увидеть его глаза? Вы правый глаз хотите видеть. Тут хождений не надо. Не вставая с места, нагнитесь, еще больше. Чувствуете, когда начинается выразительность? Ну-с, пожалуйста, размассируйте все мизансцены, которые могут быть в этом куске.

Чувствуете, что в ваших действиях и положениях появилось больше интереса. Я вам дал разные положения, они вызвали в вас какие-то ощущения. Пользуйтесь этой гаммой, которую вы получили. В этой гамме должно быть что-то восходящее. А где нужно – нисходящее.

(Бушуеву). Теперь еще размассируйте мне рассказ о том, что делают деньги, – первую часть.

Просто ложитесь на стул и раскрывайте.

Бушуев (поет). «Если мне заплатят щедро...».

К.С. А вы пролезть в этот стул можете?

(Бушуев пролезает в стул и поет.)

Смирнов (поет). «Нам смелей, смелей за дело взяться надо...».

К.С. Вы сейчас немножко мешаете Фигаро. Вы его гипнотизируете – давай, давай, давай. Но не мешайте ему. Делайте то же самое, но не так близко, не так громко. Я бы на вашем месте не вставал. Встать можно в крайнем случае.

(Бушуеву). Вы стоите там за стулом. Ногю поставьте на сиденье *(показывает)*. Нет, попробуйте поставить другую ногу. Теперь в одну минуту – раз, два и уже сели.

(Бушуев пробует сесть так, как предлагает К.С.)

Нет, это тяжело. Раздробите – на раз, два, три, четыре, как будто по лестнице. Нужно, чтобы это легко было сделано. Правую ногу перекиньте через сиденье.

(Повторение.)

Вы сделали мимо.левой ногой встаньте на стул и затем поднитесь, перекиньте другую ногу не сбоку, а через спинку, ступите на пол и сядьте. Вот как прыгают через забор.

(Повторение.)

Вы это делаете неловко. Мало танцевали, мало гимнастикой занимались.

(Продолжение сцены Фигаро и Альмавивы.)

(Бушуеву). Вы очень любите публику. Не обращайтесь к публике. Эта отвратительная привычка укореняет актерское состояние, а не творческое самочувствие. Лучше, хуже пойте, но в своих колоратурах учитесь быть в настоящем творческом самочувствии. Пойте для графа.

Бушуев *(поет).* «Предлагаю вам немедленно нарядиться, ну, хоть солдатом...».

К.С. У вас та же ошибка, что и у других. Есть черное и белое, тихое и громкое, а самое важное, – что между ними. Важна гамма между красным и черным. Вы мне даете красный, черный, синий, зеленый – это заборная живопись. Так и в музыке. Это еще не пиано, еще не форте, а это форте, а это самое фортиссимо. Должна быть игра на этих промежуточных.

В вашем дуэте с графом – хохот необыкновенный, до спазмов в желудке. Но пение не должно при этом страдать. Где можно, похочите.

24 января 1933 г.

Сцена появления в доме Бартоло графа Альмавивы в облике учителя пения Алонсо.

Степанов. «Ну-с, прошу вас синьорина... Дон Алонсо соглашается вам дать урок сегодня».

(Алонсо кланяется Розине.)

К.С. Он просто кланяется и снимает для Розины повязку с лица.

Воздвиженская. «Ах!»

К.С. Это неверно.

Воздвиженская. Вы сказали, что нужно очень обрадоваться и прыгать.

К.С. Делайте как хотите, но только так, чтобы я поверил. Ваш испуг должен быть еще сильнее и оправдан. Вы стоите в профиль к графу и Бартоло и лицом к публике.

(Бартоло). Найдите такое положение, чтобы очутиться спиной к графу.

(Повторяется несколько раз.)

У вас, Лидия Вениаминовна, испуганное лицо, и вы его специально показываете. Но ведь в жизни всегда невольно хочется скрыть испуг, чтобы его не заметили.

Сто двадцать пять процентов – вон. Вы увидели, что перед вами Линдор – «ах!». Вспомните каждый отдельный момент. Сейчас вы стараетесь показать свое смущение мне, публике. А в жизни как? Стараются показывать смущение или, напротив, стараются, чтобы окружающие не заметили смущения? На сцене всегда это показывают, а в жизни – скрывают. Попробуйте скрывать испуг, смущение, тогда я этому поверю. «Ах!» – это вырвалось. После этого сделайте так, как будто ничего не было, и отойдите в сторону, чтобы никто не мог понять, что случилось. Вам надо сказать, что у вас нога заболела, вы делаете какое-то подпрыгивание якобы от боли, а на самом деле это шутка.

Воздвиженская. «Нога, – ах, ногу сводит».

К.С. Видите, как вы наигрываете. Зачем вам эти ох, ах? Ведь Бартоло вам трет ногу, чего же еще надо. Вам нужно, чтобы Бартоло, нагнувшись, тер ногу и в это время разговаривать с графом. Посматривайте иногда на Бартоло и левой рукой держитесь за него, чтобы почувствовать, не поднимается ли он.

Платонов. «Пройдет, садитесь же милейшая синьора...».

К.С. «Пройдет» – и вы сразу какую-то физиономию делаете для публики (показывает). У вас обоих – Розины и Альмавивы – нет внутренней радости, а руки работают вовсю.

Руками делайте минимум движений, а радость должна быть внутри. Откуда вы получите радость? Вы же на острие ножа. За вами очень упорно следит Бартоло, а вы слишком мало обращаете на него внимания. Не забывайте, что вы находитесь на острие ножа, и все же делайте как можно больше глупостей. Какие любовные глупости вы можете тут делать? Идете оба в зал к инструменту (круг сцены поворачивается), как будто идут учитель и ангел-ученица, а как только можно – прыскаете со смеха. Друг другу кланяетесь, и при поклоне Розина может дать поцеловать свою ручку (*показывает*). А граф, может быть, успеет даже в щечку ее поцеловать (*показывает, как идет Альмавива-Алонсо*). Вы не делайте старика, просто у вас нелепая нога, какие-то гусиные лапы. Что-то постное, но не делайте его слишком большим и старым. Когда вы перешли в зал к инструменту, Бартоло все время следит за вами: то появится в окне, то наверху на балконе, то из другой двери войдет... А Фигаро пробегает туда-сюда, чтобы не попасться на глаза Бартоло. Место появления Бартоло и пробегов Фигаро надо обозначить.

Дальше, что поют Розина и Альмавива?

Воздвиженская. Арию из оперы Моцарта «Волшебная флейта».

(*Розина и Алонсо поют, Бартоло подпевает и пританцовывает.*)

Вы, Фигаро, подходите со своими бритвенными приборами все ближе, чтобы Бартоло наткнулся на вас (*показывает, как Бартоло должен танцевать*). Фигаро как ни в чем не бывало располагается на пути Бартоло.

(*Повторение.*)

Нет, не верю. Фигаро пробегает почти на четвереньках; в самый момент поворота во время танца, Бартоло животом натывается на голову Фигаро.

Степанов. «А, сеньор цирюльник...».

К.С. Мне бы хотелось, чтобы так получилось: Бартоло стоит спиной к Розине и Альмавиве, Фигаро немного поодаль. Альмавива с Розиной разговаривают, как будто ищут, перебирая ноты, а сами... Фигаро, зная, какая идет игра, ругается с Бартоло.

(*Воздвиженской*). Вы по опыту знаете, как можно переглядываться, чтобы смотрящие в вашу сторону этого не увидели. Вот вам задача – скажите, что вы его любите, так, чтобы никто на сцене не заметил.

Бартоло должен так встать, найти такое дело, чтобы он не мог все время наблюдать за Розиной и графом. Ничего не получится, если Бартоло не будет участвовать в этой сцене (*показывает сцену Бартоло и Фигаро*).

Граф, перебирая ноты, дает знать Розине, что он пришел сюда для того, чтобы через час вместе уйти и повенчаться.

Одним словом, делайте предложение, показывайте обручальные кольца, тут вы можете чёрт знает чего наговорить, вам даются такие возможности! Если при такой ситуации (*когда Бартоло нагнулся и вас не видит*) вы не воспользуетесь данными возможностями, значит, вы просто рохли. Тут нужна острота молодости. Как хотите приспособляйтесь, но каждый раз, на каждом спектакле – по-новому.

(*Степанову*). Чем больше у вас будет линия подозрения, тем сильнее у Розины, Альмавивы и Фигаро будет линия сговора, любви. Вас что-то беспокоит, вы что-то понимаете, и это уже действие. Приход и поведение Алонсо вам чем-то напоминает утренний приход солдата. И Фигаро почему-то пришел сюда не вовремя. Все это подозрительно.

О, какой Фигаро неловкий. Российский растяпушка. Вы все время должны быть на чеку.

Что вам сделать, Алексей Дмитриевич, чтобы не потерять во время бриться из виду Розину? Нужно очень большое внимание.

Степанов. «Ах, будет глупо цирюльника оставить... Пройдите в коридор и в шкафу налево найдете все, что нужно для бритья...».

Бушуев. «Ага, попался ключ мне...».

К.С. Наиграл, наиграл. Тут по пути можно только улыбнуться.

«Отлично, великолепно, без задержки вернусь я, и дело будет в шляпе» – совершен-

но спокойно подойдите и скажите эти слова. Потом – вверху летят все тарелки, посуда, которые уронил нарочно Фигаро.

Степанов. «Ах, беда, что он сделал...» (*бежит поднимать тарелки*).

К.С. (*Альмавиве*). Кричите: «Фигаро, ты гениален, ты гениален».

Тут что надо делать? Вы, граф, сделали любимой предложение. Она его принимает. Вот здесь должен быть полный восторг. Подумайте, что можно сделать в этом маленьком моменте времени.

(*Степанову*). Облокотитесь обоими локтями; вы толстый будете, вам эти профильные позы хороши для роли. Такие позы опасны для лирических партий.

(*Повторение.*)

Фигаро старается задержать Бартоло.

Воздвиженская. «Наконец, мы одни...».

К.С. Нет, нет, не было этого экстаза. Сделайте еще горячее. Вы понимаете, что Бартоло сейчас появится наверху. Розина бежит к Линдору-графу, и вот тут уже помолвка! Ведь сейчас появится дон Базилио.

19 февраля 1933 г.

Сцены первого акта.

Запись Г.В.Кристи.

К.С. Когда найдена линия роли, стремящаяся к сверхзадаче, создается инерция и одно действие подхлестывает другое. Когда этого нет, то одну сцену хочется играть, а другую – нет.

Росницкая. Я экономка в доме, солидная женщина, а музыка почему-то легкомысленная.

К.С. Она не только экономка, но еще и женщина. Она влюблена в Чихача, в близких отношениях с Бартоло и ревнует его к Розине. [...]

А как вы относитесь к Бартоло? Сочувствуете ему или нет?

Росницкая. Вообще – хорошо, но меня раздражает его интерес к Розине.

К.С. Одновременно не бывает: хорошо и не хорошо.

Росницкая. Прежде была любовь, а теперь – раздражение.

К.С. Бартоло вам нужен, чтобы сохранить положение хозяйки в доме. Но Чихач вас больше интересует. Одна любовь потухающая, а другая зарождающаяся. Вот это и выразите в ваших куплетах. Первый куплет идет от ревности: вот ты попался, и очень хорошо, не волочись за девчонкой! А второй куплет идет от вашей влюбленности, только не понимаю, причем тут страдание? «Я безумно влюблена» – и очень этому рада. Кстати, неверное ударение в словах: «Превращается в скелет».

Росницкая. По музыке здесь ударение на «превращается».

К.С. А по смыслу? Раз неверное ударение, значит, неверно мыслите. Мысль всегда произносите правильно, а музыка от этого не пострадает. Мне объяснял это Шаляпин и доказывал на многих примерах, что это так.

Росницкая. Слово «превращается» идет на форте, а на слове «скелет» –пиано.

К.С. Это ничего не значит. Ударение не есть зуботычина, а поднесение нужного слова «на подносе». Нужный слог надо выделить произношением, а не ударить голосом, тренируйтесь в этом, тяните вашу мысль непрерывно, как проволоку, а в нужном месте выгибайте ее, чтобы выделить главное от второстепенного... Идите по речевым тактам, отделяя их друг от друга. Добивайтесь непрерывного течения мысли (читает монолог Отелло: «Как волны ледяные...»).

(*Повторение.*)

Росницкая. Значит, Берта не любит Бартоло?

К.С. Дело не в качестве. У нас принято так: раз любовь, то уж Ромео и Джульетта, если уж ревность, то Отелло, причем он уже в первом акте выходит со сверкающими гла-

зами, потому что в последнем будет ее душить. Но крайности встречаются только в виде исключения. Вот у вас две крайние ноты: нижнее «соль» и верхнее «си», но вы берете их только в исключительных случаях, а поете преимущественно на середине. Для возраста Берты любовь – это не мечтательность Джоконды, а нечто более прозаическое, то же, что сыр и колбаса.

Росницкая. Она не такая уж старая, раз кокетничает с Чихачем.

К.С. Она среднего возраста, но легче найти характерность глубокой старости, она более типична. Поэтому начните, при подходе к образу, со старости, а потом омоложайтесь до пятидесяти пяти или сорока пяти лет.

(Повторение.)

Не уходите в изображение возраста, оставайтесь сами собой, но проявляйте осторожность при резких или быстрых движениях. Пока я разговариваю с вами сидя, я еще молодой, но если побегу, то обнаружится, что уже не очень молодой.

(Повторение. Смех присутствующих.)

Это уж пошел наигрыш. В этом смысле пьеса опасная. Имейте в виду, что смех публики должен настораживать вас, скорее пугать, чем радовать актера... И кого бы вы ни играли, никогда ни при каких обстоятельствах не теряйте себя и не отходите от себя. Прежде всего – точное ощущение того, что вокруг вас: вот этот шкаф, диван, а там лестница. Ориентируйтесь в этой обстановке. [...]

22 февраля 1933 г.

Сцена Розины и Бартоло из третьего акта.

Запись Г.В.Кристи.

К.С. Чего мы должны добиться в этой сцене?

Наставления опекуна доводят Розину до полного отчаяния. Только вряд ли она будет здесь лежать на диване, она слишком возбуждена. Начнем с главного: для чего вообще нужна эта сцена в пьесе?

Воздвиженская. Показать условия жизни Розины, ее угнетенность.

К.С. Вот от этого и будем отталкиваться. Прежде всего, для лепки роли нужно найти самую высокую и самую низкую точку, то есть найти противопоставление. У вас, у Розины, самая высокая и самая розовая сцена, сцена высшей радости – встреча с Линдором. А тут, нужно создать сцену наибольшего угнетения и не бояться темных красок. Бартоло – угнетатель молодости, и очень активный. Это не какая-то роль солидного, пожилого господина, а роль с десятью нотами. Но начинайте сдержанно и без всякого напряжения.

(Бартоло пересчитывает листки почтовой бумаги, обнаруживая, что одного из них не достает.)

Поменьше мышц и побольше внимания к партнеру... Вот теперь освобождаетесь от мышечного напряжения, и только теперь вам открываются двери искусства. Самая трудная и самая важная актерская техника – давать действовать природе при полной свободе тела... Вот вы сейчас в поисках улик вертели в руках бумажку. Откуда это пришло? Из подсознания. Дорожите этим больше всего.

Степанов. Дойдет ли это до публики на таком большом расстоянии?

К.С. Не обижайте публику. Она поймет все тонкости, если они будут оправданы вашим чувством.

(Повторение.)

Начали тонко, а кончили грубо. Будьте художником: после розовых и голубых тонов не мажьте сразу чернилами.

(Воздвиженской). Этим жестиком со сцены Большого театра блондинка с мушкой на щеке пленяет приказчика из треста «Промфинплан», а вам он совершенно не годится.

Нельзя молодежь сразу пускать на сцену, это калечит, потому что один штамп, нажитый на публике, требует десяти репетиций, чтобы убрать его.

Если бы я возобновил свою актерскую работу, я бы потребовал, чтобы меня поставили в толпу на один сезон. Только там я мог бы накопить эскизы для будущих рисунков роли.

Как показать грозу? Конечно, можно использовать и световые эффекты, но самое важное, как гроза переключается с настроением людей. Лучше грозу показать через настроения, чем через декорацию. Нужно организовать пантомиму: Розина, испуганная, угнетенная разговором с опекуном, забилась в подушки. На повороте круга мы видим, как граф и Фигаро выходят с лестницей, подставляют ей и влезает в окно. Для них гроза – хорошая маскировка для похищения Розины.

Дуэт Розины и графа.

Утверждаю, что нельзя итальянскую музыку исполнять метрономически точно. Должны рождаться ритмические нюансы, как это было у Патти, а достоинство дирижера в том, чтобы их улавливать, а не подавлять.

Прежде чем родится радость, у Розины будет трагический серьез. Первое признание в любви молодой девушки – это то же, что признание взрослой женщины в убийстве. Избегайте прямолинейности. Убирайте лишний сор из роли, мышечные судороги, чтобы накопился внутренний нерв. Пора уходить от «вампуки» – мы ее переросли. Берите задачу и доводите до конца. Еще не кончился процесс узнавания, а вы уже перешли к следующему моменту – одно другое давит.

Игра в благородство у графа – это ложный театральный романтизм. Если уж граф, то и по лестнице лезет «благородно» и квас будет пить «благородно». Не красьте роль одной краской. Он не только граф, но и мальчишка, и озорник, и задира.

27 февраля 1933 г.

Сцена Розины из второго акта.

Запись Г.В.Кристи.

К.С. Прежде всего установите связь с тем, что вас окружает. Допустим, это комната Розины. Этот диван – ее кровать, стол – туалетный столик, дверь направо – в комнату опекуна, налево – в зал и т.п. Найдите себя в этой обстановке, то что мы называем «я емь». Теперь поищем манки для чувства, точно так же, как существуют у охотника манки для подманивания глухаря. Важнейшее из них – «если бы». Нарисуйте обстоятельства вашей жизни здесь и событий этого дня. «Если бы» бывает магическое, оно может действовать рефлекторно, например (*бросает колокольчик на колени актрисы*) – это лягушка! (*Реакция.*) А если не действует само собой – решайте, что бы вы стали делать, «если бы»...

Разбивку пьесы начинайте с больших кусков. Ставьте вопрос: без чего нет пьесы? Без любви графа к Розине, без деспотизма опекуна и т.д. Каждый из больших кусков распадается на множество мелких. Исследуйте их, но на сцене нельзя думать о всех задачках, а крепко удерживать лишь большие, главные. Лоцман ориентируется по фарватеру, а актер по сквозному действию, с его большими кусками и задачами. Когда линия роли ясна, вы уже знаете, что вам делать на сцене, а как – решайте всякий раз заново, доверяясь подсознанию. Жизнь бесконечно разнообразна и имеет массу нюансов, а актерский аксессуар приспособлений очень беден.

Обстоятельства берите самые для себя острые. Неактивный актер старается принизить, притупить обстоятельства, построить спокойную для себя логику, но это неверно, – актер происходит от слова активность.

Актер. Можно быть активным, и активно наигрывать.

К.С. От лжи никогда полностью не отделаетесь. Всегда будет как на чашке весов: верю – не верю. Но существует техника, которая помогает разобраться в том, где правда и где ложь. Вам нужны упражнения по укреплению логики действия. Например, отворите дверь в коридор.

(Актёр отворяет.)

И что же? Почему смотрите на меня? Значит, отворяли дверь вне какой-то логики, а просто, чтобы отворить. Но если по пьесе надо открыть дверь и войти, то непременно ради чего-то, ради какой-то цели. На открывании этой двери можно сыграть тысячу комедий и трагедий.

(Розине). Идите по действиям. 1. Написать письмо. 2. Передать письмо Фигаро. 3. Отвести подозрения Бартоло, а дальше, когда появится переодетый граф, – 4. проверить, какое впечатление произвело ваше письмо.

28 марта 1933 г.

Сцена перед похищением Розины из третьего акта.

Запись Г.В.Кристи.

К.С. После того как Розина узнала про обман, она в таком настроении, что «пропади все пропадом»! Она не смирилась со своей судьбой, а встала на позицию «чем хуже – тем лучше», что свойственно человеческой природе.

Когда граф объясняется ей в любви – не сразу переходит от отчаяния к безумной радости, а развернуть весь спектр промежуточных тонов, от темного к светлому.

(Альмавиве). Нельзя переходить прямо от разговора к пению. Речитатив секко¹⁹³ позволяет совсем выйти из нот, но требует постепенности перехода к вокальному номеру. От простого делового разговора, на словах «о друг прелестный» переходите к декламации в тональности, как читали бы стихи Блока. Нет, не условная актерская декламация, а музыкальная речь, которую мы употребляем при разговоре о возвышенных чувствах. Дальше. Тот, к кому вы постоянно стремились, стоит перед вами – это уже подлинный пафос, в духе Шиллера, почти пение, но еще не настоящее пение, а полупение. Дальше. «Знай, я Альмавива, здесь нет Линдора» – это уже пение, с хорошей фермой на последнем «о». Итак: от прозы к стихам, от стихов к музыкальной декламации, от нее к пафосу на полупении и к пению. Рождение музыки должно исходить от вас, а не от дирижеров. То говорили прозой, то дирижер махнул – и запели. Так нельзя. Музыка – это тогда, когда уже простыми словами не могу выразить того, что чувствую.

(Юницкому). Этот звук с подъездом не бывает в итальянской опере, а только у русских дьяконов.

(Поют.)

В быстром ритме на пиано нужно особенно тщательно выговаривать согласные: вместо *p – p-p*, вместо *c – c-c*.

Любовные слова освобождайте от сентимента. Это радостное, мужественное объяснение. Не красьте самих слов, а передавайте друг другу мысли. Самое трудное – искренность и простота в искусстве. Соловцов¹⁹⁴ давал восемьсот рублей той актрисе, которая скажет просто: «Ах, какая чудная луна».

2 апреля 1933 г.

Запись Г.В.Кристи.

К.С. Я вовсе не толкаю вас на представление роли, но иногда необходимо перескочить через барьер, не боясь нарушения правды. В первый момент наиграйте непережитое, но тотчас оправдайте то, что делаете. В этом случае элементы представления могут стать манками для того, чтобы подтолкнуть дремлющую фантазию и нащупать камертон правды. Но самый сильный манок для переживания – это вера в то, что я в заданных обстоятельствах стал бы действовать именно так, а не иначе. Поверить в линию действия – вот это главное. Для этого нужны такие обстоятельства, которым можно поверить.

Степанов. Линию роли на репетиции чувствуешь иначе, чем на спектакле. Там она 193 Речитатив-секко (*secco* – сухой) шел в сопровождении аккордов чембало.

194 Н.Н.Соловцов (1857–1902) актер, режиссер, антрепренер крупных провинциальных театров, обосновавшийся затем в Киеве.

продолжает развиваться и совершенствоваться.

К.С. Совершенствовать роль на публике не означает нарушать намеченную логику, но укреплять ее. Надо твердо знать *что* делать, а *как* – пойдет от вашего сегодняшнего самочувствия. Можно ставить перед собой и новые задачи, чтобы роль не забалтывалась и не штамповалась. Публичная тренировка – сценический опыт – это, конечно, главный элемент, помогающий творчеству.

Розина. Мне еще не ясно, какой я должна быть на сцене. Я все могу делать от себя в роли, но сама я, вероятно, не так боялась бы опекуна, не так отнеслась бы к серенаде, как Розина, живущая взаперти.

К.С. Происходит слияние актера с ролью, процесс, который вы даже не уловите до конца. А какой вы будете на сцене, придумывайте не из головы, а от партнеров. Как вы поставите себя по отношению к партнерам, в этом и будет заключаться характерность роли.

Есть три момента вхождения в роль: 1. Ориентироваться, войти в первую калитку. 2. Найти подход к объекту и установить с ним общение. 3. Окружить себя такими предлогаемыми обстоятельствами, которые подведут к нужному тону.

18 мая 1933 г.

Ария дона Базилио «Клевета».

Запись Г.В.Кристи.

К.С. Пока не очень получается.

Литвинов. Не успел собраться. Пришел не в том самочувствии.

К.С. Вам мешает критикан – первый враг актера. Критик, это другое дело, но не в момент творчества. Раз что вышли на сцену – забудьте всякую систему и делайте свое дело... Откуда у вас эта вялость вначале?

Литвинов. По линии дня – у меня сегодня очень хлопотливый, загруженный день. Надо было все разузнать и разведать. И вот добрался до кресла.

К.С. Линию проводите только такую, которая нужна для сквозного действия. А ваша усталость только путает вас и нас тоже. Диалог на сцене – это не чередование монологов, а игра в шахматы. В зависимости от того, как мне ответит партнер, я буду говорить дальше.

Это, конечно, фортель (*по поводу влезания Бартоло под стол в конце арии Базилио*). Но если это идет по сквозному действию и внутренне оправданно, – пожалуйста, я ничего не имею против фортеля. Совсем другое, когда вся игра строится на трючках, как теперь в Художественном театре. Создаются всякие модные теории, оправдывающие такую игру, но искусство от этого падает. Возвышенное искусство создается только через углубление в ультранатурализм.

20 мая 1933 г.

Сцены второго акта.

Запись Г.В.Кристи.

К.С. Раз что овладели мизансценой – играйте ею, будьте сами себе режиссером. А чтобы вас было видно – размещайте объекты в направлении публики.

Оперным актерам свойственна привычка начинать действовать только тогда, когда партнер кончил свою реплику-монолог. Если он обругал вас в середине своей реплики, вы начинаете злиться только по ее окончании. Но взаимодействие не только тогда, когда подошла ваша реплика. Оно непрерывно, и каждую реплику надо готовить заранее.

Почему вы зажимаетесь здесь? Да потому, что природа ваша чувствует: это ложь!

Какая здесь линия у Бартоло?

Степанов. Он выходит рассерженный на Чихачей и Зевачей, и потому раздражен до крайности.

К.С. Это побочная линия, частный случай вашей жизни, а не сквозное действие (угнетатель молодости). Можно обругать походя прислугу, но быть любезным с гостем.

Укрепляйте главную линию вашей сценической жизни.

Чтобы преодолеть барьер, надо разбежаться и прыгать, а не топтаться перед ним. Актеру нужна акробатика, а не философия.

На сцене вы должны знать все подходы к опасным моментам, но когда он наступил, – не бойтесь прыгать в него, как в холодную воду.

Хороший прием овладения ритмом – перевод ритмической фразы на слова: «Ваше сиятельство, ваше сиятельство, дайте, дайте на пропитанье».

Ария Базилио многокрасочна. Он воздействует на партнера не одной, а многими задачами: порадовать, потом напугать, приманить чем-то приятным, потом приоткрыть что-то менее приятное, что-то жуткое, потом напугать до последней степени и, наконец, уничтожить, стереть с лица земли.

24 мая 1933 г.

Сцена похищения Розины.

Запись Г.В.Кристи.

К.С. Если граф и Фигаро влезли в окно во время грозы – обыграйте это: оботритесь, отряхнитесь, снимите верхнюю одежду и башмаки, чтобы уж не шуметь в доме Бартоло. На всем этом и ведите разговор и ориентируйтесь.

Актер. Может быть, принести плащи и шляпы?

К.С. Не тратьте на это время, тем более что еще полезнее сделать это сейчас беспредметно. Беспредметные действия на репетициях приучают к законченности, завершенности поведения, помогают восстановить логику и последовательность маленького физического действия и зацепиться за правду. Вспомните, как вы в жизни сняли бы мокрый плащ, как стряхнули бы его, войдя в дом?.. От этой маленькой правды вы утвердитесь и в большой правде, правде переживания. Это же целое откровение для артиста! Если же будете пытаться, выходя на сцену, выразить сразу большие правды – идею произведения, раскрыть образ роли и пьесы, – то это верный путь к «вообще», то есть к ремеслу... Если не удастся раздеться беспредметно, то сперва сделайте это предметно. Снимите свой пиджак, а теперь – пиджак воображаемый. Это приучит вас тщательно следить за логикой и последовательностью вашего сценического поведения.

Актер. Но на сцене все равно будут реальные предметы.

К.С. Театральный плащ может стать вашим, обжитым – вы в него кутаетесь во время дождя, укрываетесь им, когда спите, закрываете лицо, чтоб вас не узнали, умеете сложить его и отбросить, когда нужно, стряхнуть его и т.п., – дополнительной характеристикой вашего образа, живым аксессуаром действия, или так и останется театральным, бутафорским предметом, только мешающим действию, и вы будете путаться в нем на сцене. Пожалуйста, отряхнитесь от дождя, но не теряйте взаимодействия... Теперь сообразите, как предупредить Розину о вашем приходе и увести ее отсюда... Не надо суеты и спешки на сцене. Это всегда производит впечатление, будто что-то забыли, запутались и стараются замазать. Надо делать все быстро, но целесообразно, не комкая действий... Почему остановились?

Актер. Надо подумать, как это все совместить.

К.С. Думать – это дело режиссера. Режиссер – зеркало, оно поможет вам причесаться, то есть завершить роль. Но ваше дело – действовать. Вот и проверяйте, как перейти отсюда – сюда, проводя партнера, куда переложить платок, о чем предупредить партнера и т.п. Раньше мы много думали, прежде чем действовать, долго сидели за столом, а потом вышли на сцену – и все начинается сначала. Теперь – наоборот. Сперва сделаем, потом обсудим.

30 мая 1933 г.

Сцены первого акта.

Запись Г.В.Кристи.

К.С. Линия роли накаталась, но еще попадаются ухабы (дикое мясо на теле роли). Вот автомобиль раскатился, и попал в ухаб. Тогда снова садитесь на тормоза.

Дикция не в том, чтобы чеканить буквы, а подавать речевые такты.

В чем же линия Фигаро?

Фигаро. Помочь графу в его предприятии, а к стати и заработать.

К.С. Что же он – просто коммерсант? А причем тут сквозное действие?

Фигаро. Да еще досадить своему конкуренту-доктору.

К.С. Представьте себе: граф сделал предложение мещаночке и женился на ней. Кто будет спорить с графом-феодалом? Он тут полный хозяин. Но разве такая пьеса интересна? А для чего тогда все эти переодевания и капутники? Фигаро не просто сват, а Козьма Прутков, который во всем ищет повода для развлечения. Розина сразу же откликнулась на серенаду, значит, дело не в том, что надо ее завоевать, а в том, чтоб наказать, проучить деспотов Бартоло и Базилио, поиздеваться над ними всласть, сделать из этого спектакль, развлечение. Это грандиозная мистификация, розыгрыш, и каждая удача в этом спектакле вызывает безумную радость у молодежи.

Актер. Разве этого нет?

К.С. Пока еще радуетесь по периферии, а нужно – всем существом. Есть изображение радости. Найдите в этом правду, и она вытолкнет ложь, как коренной зуб выталкивает молочный.

Указание исполнителем¹⁹⁵

8 июня 1933 г.

Сверхзадача – молодые пусть живут, а старики – не мешают. Сквозное действие – получить любовь и самую Розину. Контрсквозное действие – не давать Розины и поживиться на ней.

Природа состояния сквозного действия – девяносто девять процентов внимания, помыслов, побуждений, общений Розине (со стороны графа) и графу (со стороны Розины).

Одна сотая внимания на окружающее.

Внимание просверливает стены домов, мысленно перелетает в другие помещения.

Безумная энергия сразу от малейшей удачи, и такое же мгновенное падение энергии при малейшей неудаче. Последние хоть и редки, но не продолжительны. Любовь берет свое, так как она оптимистка.

Когда Розина здесь, граф ничего, кроме нее, не видит. Розина тоже. Самая сильная потребность общения и сближения друг с другом. Все средства для этого хороши, и особенно общая шалость, которая лучше всего сближает. Бояться актерам – одной шалости, без любви. Постоянно общаться с Розиной, так, чтобы другие не выдали: глазами, улыбкой, мимикой, действиями, словами. Всякое совместное действие, будь то шалость или деловой разговор о похищении, или совместная игра, или пение, должны доставлять большое удовольствие. Таким образом, главное для любви – постоянное взаимное общение, внимание.

Такое же сильное внимание, стремление друг к другу и действие – ко всем и ко всему, что может устроить свидание двух разделенных влюбленных. Поэтому Розина смотрит и следит за влюбленным не просто с холодной театральной, актерской улыбочкой, а, напротив, с страшно напряженным вниманием – как [на] очень серьезное для нее жизненное дело.

То же надо сказать и о графе Альмавиве, который ищет свидания с Розиной.

То же отношение и к сцене Розины с Фигаро (Р-о-ро!-зи-зи-н-а-на). Она не просто по-актерски кокетничает с Фигаро, а делает это для того, чтобы добиться основной цели.

Из этого логически вытекает, что и первое свидание Розины с графом (когда Бартоло в паническом ужасе сидит, напуганный ружьем) протекает не так холодно, как у нас. Нельзя даже описать восторга, трепета радости, когда влюбленные увидели друг друга так близко. Если этот момент протекает, как у нас, безразлично, это лучше всего указывает на полное отсутствие любви. Чрезвычайно важный момент. То же относится ко всем другим моментам новых повторных встреч, они не могут обойтись без радости безмерной.

Всякая шалость, которая производится, тем веселее и острее, что в ней участвуют оба влюбленных, да еще плюс – такой зажиг, как Фигаро. Почему Фигаро такой серьезный и злодейский конспиратор, а граф такой не экспансивный на его затеи. Я говорю про их сцену в первом акте – придумывание шутки с пьяным солдатом. Оба должны хохотать до колик от гениальной шутки Фигаро. Этим хохотом исполнена музыка.

Те же радость и шутки во всем скандале пьяного в доме, выпроваживания Базилио (позаботиться о том, чтобы были платки, повязки для горла, компрессы, повязки для шеи, чтобы закутывать его, точно мнимого больного Мольера¹⁹⁶).

Судите сами, каковы злость, ненависть, возмущение, проклятия у Розины, когда она прогоняет от себя через дверь обманщика графа, для которого все сразу погибло. Еще больше должна быть радость, когда все это оказалось недоразумением. Какая радость, ка-

¹⁹⁵ Эти указания певцам К.С. направил перед показом-репетицией «Севильского цирюльника» актерам МХАТа и гостям Оперной студии.

¹⁹⁶ Здесь К.С. вспоминает свою роль Аргана в комедии Мольера «Мнимый больной» (1913).

кой хохот, когда удалось провести Бартоло, посадить его в глупое положение, откупиться от него, чтобы потанцевать финальный брачный танец.

Все, что сказано, относится и к другим исполнителям, ведущим контрсквозное действие. Наши исполнители ведут свои роли как бы совсем особо от молодежи, на самом же деле должно быть не так: чем удачнее идут дела у молодежи, тем больше энергии, работы, труда, волнения, отчаяния у стариков. Об этом ни в коем случае нельзя забывать. Пусть ведущий контрсквозное действие все время сообразуется с тем, насколько сильно проводится самое сквозное действие, и чем сильнее радость молодежи, тем больше отчаяние и испуг стариков, и наоборот.

Поскольку полезным или вредным найдут режиссеры, – прочесть исполнителям мои замечания, частично или целиком. Эту бумагу прошу передать Кристи для приложения к партитуре «Севильского цирюльника», которую он сейчас пишет.

Прошу Владимира Сергеевича прочесть эту бумагу и посоветовать, как и что читать.

К.Станиславский

17 января 1935 г.¹⁹⁷

Замечания после просмотра репетиции с новым составом исполнителей.

В искусстве важно, чтобы актер владел своей техникой.

Если у актера в какой-то момент не идет голос и он не может выйти из этого положения – значит, у него нет никакой техники и нет вкуса. Настоящее искусство не в том, чтобы выйти на сцену, пропеть свою арию и уйти. Это ужасное ремесло, за это даже нельзя получать деньги, это дармоедство. Искусство в том, чтобы уметь управлять своим голосом, уметь пользоваться своей техникой.

Например, когда у знаменитого итальянского певца Мазини не идет голос, он начинает играть как прекрасный актер. Конечно, это очень трудно, но актер таким образом выходит из создавшегося положения. Можно немного сегодня изменить рисунок, но линия роли все-таки останется.

Допустим, вы сегодня не можете хорошо спеть свою роль, какой-то кусок партии. Тогда играйте на паузах, на целых тонах, на полтонах, на четвертях и т.д.

Дирижер, стоя у пюльта, ведет две роли: он одинаково должен знать дирижерскую и режиссерскую линии. Кроме того, он должен быть психологом. Актер и дирижер – единая душа. Смотреть на палочку дирижера не надо, но актер должен знать линию своей партии. Это не значит, что можно отходить от музыкального ритма. Но не нужно бояться и сковывать себя.

Хайкин. Если актер делает какое-то отклонение, действительно интересное для спектакля, я это пойму. Но если он просто показывает свой голос только для того, чтобы сорвать несколько хлопков у публики, то это другой разговор. Нужно всегда знать, с чем выходишь на сцену.

К.С. Все исполнители должны петь и играть для сквозного действия. Надо уметь возвращать себя на свою линию роли, которую вы обязаны хорошо знать.

6 марта 1935 г.

Первая сцена дона Базилио (ария «Клевета»).

К.С. (Панчехину). Как вы себя чувствуете?

Панчехин. Начало арии идет хорошо до момента «...и как бомба разрывает...».

К.С. Значит, вам до этих слов надо использовать крещендо. Если вы сразу дадите форте, то это будет слишком большой перелом. Для того чтобы все шло постепенно, вам нужно иметь всевозможные приспособления. Вот вы что-то слышите, шум приближается все сильнее. Тут все разные краски. Наконец что-то закипает, что-то начинает бурлить. Начинается тревога. Это еще относительное форте.

¹⁹⁷ Далее идут стенограммы репетиций.

Тут ужасные слова. Нельзя ли попросить либреттиста¹⁹⁸ это переделать. Текст почти невозможно сказать логически, чтобы было понятно.

Работа над оперой «Кармен» нам показала, какое значение имеет хорошо составленное либретто, как это помогает актерам играть. В дальнейшем перед новыми постановками опер надо своевременно думать о либретто и о необходимых переделках, как это было с «Кармен».

Арию дона Базилио я рассматриваю как упражнение на долгие годы, упражнение в перспективе роли. Вы можете понять перспективу не только в отношении данной арии, но и в отношении всей пьесы. Учитесь делать форте приспособлениями, а двойное форте приспособлениями плюс еще что-то.

Форте можно делать не на всей фразе, а на каком-то ударном слове. Шаляпин делает сильное форте максимум два раза, остальное время действует на приспособлениях.

На этой арии давайте учиться понимать (понять – значит действовать), что такое перспектива роли. В этом ваше будущее как трагического актера. Силу выразительности нужно искать и в приспособлениях, и в интонации, и в последнюю очередь в силе звука. Это важная и сложная работа.

Вы еще не действуете целой фразой. Какая у вас здесь сильная фраза?

Панчехин. «...Миг, и туча грозовая...».

К.С. Но тут несколько фраз. Какие тут действия? «Туча грозовая разворачивает людям уши». Вот первое видение, которое вы должны мне нарисовать, – грозовая туча, то есть гром разрывает уши. Туча поднимает кавардак, появляются жертвы. Это второе представление, второе видение, которое вы хотите нам внушить. Я должен это увидеть. Это должно дойти до партнера. «...И как только загремела...» – ваш партнер, Бартоло, станет блее мела. У вас есть масса отдельных картин, из которых составляются ужас и катастрофа.

У Гольдиной – Кармен не выходила сцена гаданья и ссоры с цыганкой. Но когда она всю свою сцену, свои слова размассировала, то она теперь может легко проводить свою задачу. Она может прогнать цыганку с разными человеческими приспособлениями – смех, ирония, злоба, весело и т.д.

Вам так же надо себя размассировать. Если ваша ария, кусок ее, останется на одном определенном приспособлении, то этого хватит максимум на два спектакля; на третьем будет уже четверть штампа, на четвертом – половина штампа, а дальше пойдет штампице. На сегодняшний день у вас одно единственное возможное приспособление. Если вы находитесь в пониженном состоянии – ничего, так и играйте с теми приспособлениями, какие можете осуществить. Если в таком состоянии будете делать высшее форте, то обязательно наиграете.

Вот вы не удержались и привскочили. Что еще можно сделать, чтобы добиться в процессе пения такой силы двойного форте, какой вы добились вставанием с кресла?

Панчехин. Можно глубже влезть в кресло.

К.С. Руки вначале идут свободно, а потом обращаются в когти. Они могут взлетать все выше и выше, могут ползти к Бартоло все сильнее, сильнее... Смотрите, сколько здесь градаций. Руки могут уйти назад для того, чтобы помогать своему туловищу. Они могут выползть все больше, больше, как змеи. Пока вы сидите – вытягивайте все то, что можно вытянуть из этого положения. Когда дальше уже нельзя – сядьте глубже. Что вы можете еще сделать не вставая? Притаитесь, как тигр, и вдруг, не вставая, прыгайте руками и всем телом. Потом вдруг выпрямитесь вовсю, но не вставайте. Знакомая табакерка – вы нажали и вдруг оттуда пегушок выскакивает. То, что вы можете делать сидя, – доводите до самого максимума. Когда тянуться уже некуда, начинайте следующее – вставание. Тянитесь, насколько вы можете. Руки ползут по столу – вот идет каракатица. Схватываетесь за стол и начинаете расти, расти... Сначала расти, а потом вылезать из кресла и сразу... Руки идут по столу громадными шагами. Теперь правая рука схватывает Бартоло. Потом лезет левая

¹⁹⁸ Либреттистом «Севильского цирюльника» был поэт П.Г. Антокольский.

рука. Теперь возьмите его и потяните. Приподнимайте его...

Я вам дал максимум, что нужно для того, чтобы вы в таких положениях могли петь. Это вам пригодится и на другие сцены. Девять десятых должно быть приготовлением к главному, самому сильному, моменту и одна десятая – самый этот момент. А у нас обычно бывает одна десятая – приготовление, а девять десятых – форте.

(*Богатыревой*). Давайте с вами поговорим. Что произошло? Вы раньше так хорошо репетировали. Возможно, вы тогда шли от жизни, а теперь этого не делаете? Чем вы себя можете проверить?

Богатырева. Контролировать себя.

К.С. Контролировать – слово опасное. Но вы чувствуете, что сделали что-то и достигли цели, попали в точку... Полагаться на публику нельзя. Публика не всегда бывает эстетично воспитана. Иногда публика смеется не там, где нужно, и это позор для актера. Главное в том, чтобы идти по верной линии роли. Система существует для того, чтобы идти по верной линии к сверхзадаче. Есть актеры, которые понимают систему в том смысле, чтобы получить чувство правды на какой-то кусочек. Но каждый кусочек должен быть пронизан сквозным действием. Этот кусочек вы должны сделать для другого куска, а другой для следующего, а все вместе для сквозного действия, для сверхзадачи. Этот идеал вы должны искать в себе. Обратите внимание на Гольдину в роли Кармен. Я думал, что это просто формальная актриса, необыкновенно работающая, точная, аккуратная. Кажется, придаться не к чему: ритм – лучше всех, дикция – лучше всех, а все чего-то в этом не было, не хватало. Она делала действия ради самих действий, пела слова ради самих слов. Все это не нанизывалось на сквозное действие. Но вот в какой-то момент репетиции поняла, почувствовала, ради чего все делается. И сейчас она может быть какая угодно, сейчас она может прийти в исполнении до наглости. Я никогда не думал, что у нее есть такое хорошее актерское бесстыдство. Теперь она может идти все вперед и вперед. А если уйти в формализм, то все сушится. [...]

Если вы чего-либо не поймете, всячески приставайте ко мне, я буду стараться помочь вам вскрыть главное в работе над ролью.

Вы понимаете схему своей роли? Надо идти до того, чтобы обожать схему роли.

У вас есть внимание на какие-то два-три приспособления, это внимание на маленькие куски. Теперь вы должны все это разmassировать и так и сяк. Тогда вы овладеете куском роли. Сегодня я могу сделать так, завтра – иначе, послезавтра еще по-другому. Потом вы все это соедините с другим куском. И опять все разmassируете – и так и сяк. Никогда не думайте о том, как данная сцена вами играется. Когда вы почувствуете, что можете повернуть свое действие по-всякому, это значит, вы разmassировали кусок. Советую вам самой поработать по схеме своей роли и потом показаться Василию Филипповичу. Когда вы овладеете схемой, разmassируете куски, значит, роль можно считать готовой.

(*Полянскому*). Вы слишком черно все красите. Вам надо отделаться от мрачных красок и больше радоваться, смеяться.

(*Юницкому*). Вам нужна выдержка. Темперамент – это хорошо. Но когда темперамент только ради самого темперамента, то этого мало. Темперамент заключается в том, что я с большим темпераментом, с любовью выполняю схему роли. Предпочитайте игру глаз. Жест сам по себе нужно изгнать со сцены. Если вы пользуетесь жестом, то вы должны его оправдать и превратить в действие. Жест для того, чтобы помочь себе, – не годится. Жест надо всегда превращать в активное осмысленное действие.

(*Всем исполнителям*). Нужно избегать самолюбования. Вот у Качалова был такой период в жизни, когда он любовался своим голосом. Один любит голосом, другой своей позой, третий еще чем-нибудь. У женщин самолюбование на сцене особенно часто: какая я дуся, публике нравлюсь и сама себе нравлюсь. На первой репетиции вам обычно кажется, что вы никогда так хорошо не играли. Вы удивлены, что никто этого не заметил. Оказывается, ничего хорошего не было. Вы сами поймете, что попали на свои любимые штампы, в которых вам так тепло, уютно, как в старом халате. Это и есть штамп.

9 марта 1935 г.

Сцена Альмавивы из первого акта – получение письма от Розины.

К.С. (*Мирскову*). Виктор Петрович, скажите, что с вами произошло? Вот я угадаю или нет? Вероятно, вам кто-то наговорил, что вы в своей роли не герцог, и вы начали искать этого герцога.

Мирсков. Раньше я играл проще, от себя, но мне сказали, что я совсем не герцог, а так, что-то такое... Поэтому я начал искать герцога.

К.С. У вас все выходило так мило, была непосредственность, все было так молодо... Сейчас этого нет. Спойте с Фигаро или Розиной какой-нибудь дуэт. Покажите, что вы можете тут натворить. Про герцога забудьте. Вы узнали, что в этом доме есть какой-то страшный старикашка, который мучает Розину. Раздерите этого папашу на куски. Но почему вы так рады? Вы только узнали, что с ней проделывают. Но как она к вам относится? Может быть, она вас не любит. У вас еще выжидательное состояние.

Теперь из письма Розины вы все узнали. Почему, когда ее отношение к вам было неизвестно, вы радовались, а когда узнали, что она вас любит, вы страшно хладнокровны? Вы ведете себя, как представитель общества угнетенных женщин, а вовсе не как молодой влюбленный. Она пишет, что вас любит, а вы ничего... По мере того, как она вам признается, вы должны расцветать, расцветать...

«Бедное создание...» – это же чёрт знает что! А вы тяните слова (*показывает*). Ведь вы должны были лететь туда, ломать двери... У вас нет линии роли. «Бедное создание...» – ведь ее там мучают, запирают. Вначале письмо совсем неутешительное. А потом уже он понял, понял, с ума сошел от радости, летит туда, стены ломает. Возьмите эту линию и идите по ней.

В разговоре с Фигаро – руки вон, все переводите на действия, на слова. Если вам надо возмущаться, возмущайтесь от слов, от мысли. Тогда вы получите недостающую легкость.

Итак, решение Фигаро готово. Вы сделаете то-то и то-то, мы сделаем то-то и то-то. Не забывайте, что тысячи глаз должны увидеть ваше лицо. У вас хорошее лицо, но оно теряется, потому что на нем все время полуулыбочка. А это уже маска. Ослабьте мышцы лица. Самое страшное – напряжение лица. Как мне весело (*показывает*) – вам никто не поверит; как мне грустно (*показывает*) – опять никто не поверит. Сядьте спокойно, так, как вы и дома не сядились. Сидеть на сцене и ничего не делать – это высшее наслаждение. Получите это наслаждение.

У обоих у вас виноватая улыбочка. Вон все это. Нужно, чтобы вам было приятно и уютно. Садитесь. Потом начинайте говорить.

(*Продолжение.*)

Нет, вы ничего не сообразили. Вы мне просто реплику говорите, а не видите то, о чем говорит Фигаро. У вас от реплики до следующей реплики ничего не случается.

(*Юницкому*). Усиливаю вам задачу: не только расскажите свой план с переодеванием, а приведите Виктора Петровича в восторг. Говорите ему: есть такая халтурка, на какой-то концерт, переодеться пьяным, пьяным играть, а потом сказать, что вы совершенно трезвый. За это будут платить пятьсот рублей. Никто не соглашается. Так заманчиво, аппетитно говорите, что приведите его этим в восторг. Вы чувствуете, что-то у вас начинается, пробуждается. Теперь пойте.

(*Юницкий поет.*)

Почему вы так кричите? Есть ария и есть речитатив. Речитатив обыкновенно разговорный, ария – повествовательная. У вас все сплошное. Это пение с хорошим голосом, но у вас нет никакой музыкальной фразы. Можно фразу без слов сказать (*поет*), а можно так (*поет*). Это уже другое. У вас здесь просто идет показ голоса и поэтому негде даже пропустить внутреннее содержание. Получается только внешняя линия. Добейтесь внутренней линии.

(*Мирскову*). Желая играть герцога, вы встали на колени и попали на самую банальную оперную красоту, на оперный штамп. На колени все тенора встанут. Это все оттого, что у вас нет внутренней линии.

В смысле голосов у всех все благополучно, но нужно из этого сделать настоящее искусство. Вы, Альмавива, несерьезно относитесь к своей женитьбе. Что надо делать, если человек влюблен и, может быть, это его последнее свидание с Розиной. Он пришел первым делом для того, чтобы проверить, что его ждет. Сейчас решается его судьба, он очень озабочен. Дальше – все пропало, она не придет. Я не знаю, что мне делать. Пусть музыканты уходят, я остаюсь здесь, может быть, она придет. Кто там идет? Ба... Фигаро, вот кто меня может выручить. Приласкайте его; откуда же ты сюда попал?.. – А с вами что? – Я из Севильи, я влюблен. И уже смотрю, может он мне помочь или нет. Но вот Фигаро все придумал. Фигаро – самый умный.

Забудьте сейчас о том, герцог вы или не герцог. Все актеры и все актрисы должны уметь быть в жизни герцогами и герцогинями. Это дается воспитанием.

В новой школе-студии у нас будут такие занятия: сегодня должен быть день встречи Наполеона. Кто-то из учеников – Наполеон, остальные – маршалы, придворные. Все должны знать, как подойти друг к другу, как сесть, как говорить с хозяйкой дома и т.д. Завтра – пир Петра Великого. Кто-то – Петр, кто-то бояре... Все учатся, как кланяться, садиться и т.д. А потом дом шестидесятых годов – дамы, кавалеры... А вот вы уже поставлены в крестьянские условия. Тут вы должны знать все крестьянские обычаи. Так что сегодня ученик – крестьянин, завтра – рабочий, потом – архимиллионер, министр и т.д. Все это актер должен уметь делать.

Осанка, положение рук – все это воспитывалось с детства, требовали, чтобы в руках не было прямых углов и т.п. Конечно, взрослому человеку труднее все это одолеть. Но все-таки актеру нужно все это уметь делать.

(*Панчехину*). Найдите во втором акте жест, типичный для дона Базилио. Остальные жесты – вон. Привыкайте к найденному жесту технически. Допустим, для Базилио типичен такой жест: он употребляет последний палец вместо второго, причем последний палец с грязным ногтем. Если допустить, что это типичный для него жест, то в этом вы должны упражняться, чтобы все уметь делать этим пальцем. Постепенно выработается определенная привычка, которая перейдет в какую-то мимику. Если вы наберете четыре характерных жеста, вы ими будете делать все что угодно. Но если вы среди этих жестов будете пользоваться многими своими личными жестами, то это уже не годится, это испортит все. Вам надо уметь действовать с помощью характерных приемов. Эта целая культура для вас, и не на одну оперу. Вам понадобится это и для писателя, и для царя Бориса¹⁹⁹. Я играл роль Крутицкого с одним жестом²⁰⁰. Мне показали, как один старый генерал перед атакой делал такой жест (*показывает*), и вот с этим одним жестом я играл.

12 марта 1935 г.

Прослушивание первых двух актов и работа над отдельными сценами.

К.С. (*Мирскову*). Что вас прельщает – Россини или хорошенькие штучки, которые здесь можно проделывать?

Мирсков. Конечно, больше прельщает Россини.

К.С. Отчего же вы не слушаете его музыку? Какая у вас перспектива роли? Что вас манит больше всего как актера? Допустим, меня попросят сыграть доктора Штокмана. Меня манит возможность показать здесь благородную наивность человека. Мне приятно в этом жить. Мне очень приятно играть по этой линии: как человек идет, идет в жизни со своим благородством, как он попадает в толпу самых отвратительных людей – клеузники

199 Речь идет о ролях Н.Д.Панчехина в «Майской ночи» Н.А.Римского-Корсакова и «Борисе Годунове» М.П.Мусоргского.

200 Видимо, речь идет о роли генерала Крутицкого из пьесы А.Н.Островского «На всякого мудреца довольно простота», которую К.С. играл много лет (с 1910 г.).

ков и т.п. и как он на каждом шагу выдает себя своей наивностью. У вас сейчас нет такой своей линии?

Мирсков. Мне хочется скорее найти себя всё в новых задачах.

К.С. Значит, вас интересуют задачи, а не любовь, не молодость. Интересует ли вас само произведение и его главная линия? Интересует ли вас то зеркало, ради которого написано произведение? Это должно вас манить. Мне интересно общее настроение Россини. Я его буду слушать тысячу раз и мне всегда будет интересно. Мне интересно – это вечное право молодости жить на свете. Вот Бартоло, старик, над которым вы все – молодые в пьесе – смеетесь. И я старик, а мне все же интересно смотреть на то, что происходит в опере. А вам неинтересно пожить этой жизнью? Подумайте.

Богатырева. Согласна, что это самое главное, но это в то же время и самое трудное.

К.С. А отчего эта трудность? Сама фабула вам нравится? Разве вам неинтересно пожить полной радостью, которая заложена в вашей роли? Вот об этом все думайте.

А разве не приятно вывернуть подлеца Бартоло, показать его смешные стороны. И показать подлеца может быть значительно интереснее, чем показать положительный образ.

Любите ли вы схему роли? Чувствуете ли ее?

(*Мирскову*). Допустим, вы идете по переулку и вам нужно встретить каких-то знакомых, которым вы назначили свидание. Вы это можете сейчас сделать? Или организуйте здесь шествие с красными знаменами. Можете это организовать вот в этой обстановке? Или если бы вы были какой-то партийный человек и заведовали всем, что здесь. Сейчас могли бы это сделать?

Мирсков. Мог бы.

К.С. Ну, а вызвать кого-нибудь из окна, вы это можете? Узнать, в чем дело. Все это задачи, которые вы знаете в жизни. Так что же вам надо?

Мирсков. У меня получается какой-то перерыв при переходе от одного куска к другому.

К.С. Для того чтобы похитить Розину, вам нужно пойти на улицу, организовать сцену, нужно ждать ее, смотреть в окна. Нужно узнать *да* или *нет*. Если она не говорит ни *да*, ни *нет*, то надо принять какие-то новые меры. Тут линия роли не прерывается. Вы должны идти по этой главной линии. Ваши задачи – только упражнение, подготовка. Вы должны сейчас думать о том, как похитить Татьяну Сергеевну Богатыреву.

(*Богатыревой*). Найдите себя сегодня. Прделайте схему роли первого акта за десять минут. Сделайте это четко, ловко. Без этого вы не сможете подойти ко второму акту, будете делать в нем только отдельные задачи.

(*Богатырева показывает схему роли первого акта.*)

Меняйте условия. Чем чаще будете менять условия, предлагаемые обстоятельства – тем лучше.

(*Гладкову*). Вы не выпускаете прану²⁰¹.

(*Юницкому*). Проходите схему своей роли. Вот к вам подошел граф. Начинайте разговаривать, ни в чем не мешайте себе, переводите все на слова. Если захотите шалить – шалите. Делайте всякие новые штучки, которые вы должны делать в совершенстве.

Важный момент – чтение письма. Вместе с Альмавивой ищите, чему здесь можно радоваться, чему нельзя. Что значит – двое мальчишек читают любовное письмо? Доведите здесь себя до мальчишеской радости.

(*Повторение.*)

(*Юницкому*). Неплохо. Вы нашли настоящую линию, рисунок роли и в этом рисунке радуется, шалите всюю.

(*Мирскову*). Кое-что нужно убрать. У вас есть какая-то театральность в походке. Когда вы найдете свою линию роли, тогда поиграйте в ней до тех пор, пока она в вас не

²⁰¹ К.С. использовал понятие «прана», взятое им из индийской философии, для обозначения жизненной энергии творящего актера.

окрепнет. Пройдемте по второму акту.

(Продолжение.)

(Богатыревой). Как только Бартоло ушел, сейчас же в вас перемена. Сразу другое настроение. В этих случаях приучайте себя становиться так, чтобы были видны ваши лицо, глаза. Когда вы добьетесь полного внимания публики, можете делать все, что хотите. Все пойдет в счет вашего чувства. То же самое в трагедии. Если вы довели публику до высшего напряжения и в этом участвовали глаза, то можете делать все, что хотите, чтобы публика содрогнулась.

Когда Сальвини спросили, как он может в восемьдесят пять лет кричать так, что у публики не выдерживают перепонки, он ответил: я не кричал, это вы кричали. Он подвел публику к тому моменту, когда уже хочется, чтобы он закричал. Сальвини говорил: «Я только открыл рот, а кричали вы сами». Это очень верно. Когда вы доведете публику до известного предела, добьетесь ее доверия, делайте все, что хотите. Так что есть узаконенный наигрыш. А знаменитые гастрольные паузы... Может быть, настоящий нерв вы дали всего четверть часа, больше человек выдержать не может. Они вас подводят к чему-то, и дальше начинается великолепный технический наигрыш.

Вынуть откуда-то и передать письмо для Линдора надо талантливо. Откуда вы можете достать письмо так, чтобы никто на сцене не заметил, а я чтобы видел. Можете вы письмо достать из чулка? Но сделайте это ловко. Вот вы ногу подняли, что-то сделали – и уже письмо... При этом стойте с самым невинным лицом. Это все блески вашей роли. Вы делаете игру с письмом так тонко, что даже Фигаро это почувствовал. Я должен понять вместе с Фигаро, что в следующей пьесе, в «Женитьбе Фигаро», вы будете такая жена, с которой нужно быть очень осторожным. Как здесь идет музыка?

(Репетиция с музыкой.)

«Перьев нет никаких, но есть... письмо». И опять невинное лицо. На одну минуту блеснули глазками и опять... как мадонна. Публика всегда это замечает.

(Юницкому). Вы начинаете восхищаться. В этой девчонке три дьявола сидят. Вы – Фигаро, и то этим восхищаетесь. Вот это сделано талантливо, ловко. Идите к радости от внимания, от страшного глубокомысленного внимания. «Ну, я вам скажу...». Ищите приспособления для своего восторга. А что будет еще сильнее? Дайте тут контрастные приспособления. Это удивительно, невообразимо... начинаете даже хохотать. Какой же я дурак, вздумал учить женщину, ах... я идиот... В следующей пьесе она так же и графа будет водить за нос.

(Богатыревой). А вы стоите, язычком что-то жуете, чтобы не присунуть со смеха. Есть какая-то коварная-коварная улыбочка... Выбирайте, что вам вкуснее.

Пойдем дальше.

(Юницкому). Вы работаете для того, чтобы женить графа и Розину. Он согласен, он этого добивается, от нее вы получили для графа письмо. Это уже победа. Сколько вам за это дадут денег! Придите в полный восторг. Выбирайте, что вкуснее.

(Богатыревой). Теперь вы все тонкие переходы сделали, наступает момент полной радости. Можете тут танцевать, веселиться вовсю. Молодая натура просто не может устоять. Вы умеете танцевать?

Богатырева. Я боюсь танцевать на сцене.

К.С. Но надо, чтобы вы в этой сцене потеряли человеческий стыд. Вы не можете танцевать, тогда сделайте то, что совершенно не подобает делать.

Танцевать первый раз будет необыкновенно трудно, потом станет привычно. Когда танец станет привычным, тогда будет легким и, значит, веселым и красивым. Ведь тут вы по всей логике не можете устоять. И это для меня самое важное. Когда у вас в жизни все устроено, что вы будете делать? Фигура у вас есть, пластика – есть, чего же вам бояться танцевать. Если бы у вас были какие-то угловатости, тогда другое дело. Поймите, если у вас сейчас что-то выйдет, значит, выйдет и на сцене. Умеете ли вы как-то глупо ходить, кривляться как-нибудь? Вот сделайте маленькой ростом и начните танцевать.

(Богатырева танцует.)

Очень хорошо. Уже маленькая привычка есть. Теперь сделайте это как великан. Придумайте двести подобных вещей и возьмите всего две. Этого будет совершенно достаточно.

Сцена появления графа под видом пьяного солдата.

К.С. (Мирскову). Потрудитесь мне сделать полный хаос, совершенный разгром. Сделайте все в ритме. Ведь в музыке очень ясно нарисовано пьянство, когда голова кружится. Походите, как пьяный *(показывает)*. Сживайтесь с музыкой, любите ее. Музыка вам будет всегда помогать. Шатайтесь – вперед и чуть-чуть назад. Тут в музыке есть маленькие нотки, которые вы ногами в скором ритме не сможете сделать. Тогда качнитесь вперед, качнитесь назад. Сделайте большой выпад. Шума не должно быть. Будьте ритмичны, тогда вы сможете это сделать.

Вам нужно знать, сколько здесь музыкальных колен, сколько предметов вам следует уронить и потом лечь. Нужно знать, на какой ноте вы ложитесь. Все без торопливости.

Поставьте ружье так, чтобы потом вы могли пугать им Бартоло. Надо быть уверенным, что ружье не упадет, если вы его поставите на стул. Сделайте это раз двадцать. Но все надо делать так, чтобы не уходило самое главное – Розина. Самое важное – суметь признаться ей в любви. Имейте в виду, очень неприятно, когда вы поднимаете ногу в сторону публики. Поэтому ложитесь немного в сторону, а не прямо. Когда совсем встаете – никакой шумливости, возни, – это отвратительно, грязь на сцене. Вы деретесь – я показывал, как это нужно делать. Вы тут деретесь сами с собой *(показывает)*. Видите, что это значительно красивее. Поворачивается круг; те, кто находится за дверью, одной рукой толкают дверь вперед, а другой назад.

(Полянскому). Нет, нет очень скоро. Все время внимание, каждую минуту хочу войти в дом, кабинет. Одной рукой толкайте дверь вперед, другой – назад. Делайте это, приклеившись к полу²⁰².

(Всем исполнителям). Имейте в виду, что вы делаете экстраспрофокусную историю, дальше уже идти некуда. Не должно быть так, что вы к соли прибавляете еще два фунта соли; никогда сахар не сладите. Соли здесь у нас и так много, значит, остальное должно быть точка в точку, в искренних и оправданных движениях. Если тут еще ногами нашуметь – будет гадость. Надо быть очень тактичным. Что значит упасть? Упадите настоящему. Сделайте мне линию всего акта.

(Мирскову). Не стучите, это мне не интересно. Вы начали в ритме, а потом вдруг – никакого ритма.

Мирсков. Я потерял ритм.

К.С. Нельзя ритм терять. Ритм – это мера. Вы попали в море ритма и качаетесь на волнах.

Сцена с письмом – запиской от прачки в линии фабулы пьесы; этот момент надо передать очень четко.

Все читают записку, а вы сидите совершенно спокойно, в разрез с остальными. Тут все ваши действия должны быть рассчитаны, должно быть необычайное наглое спокойствие.

Когда записку от прачки кончают читать, вы кладете ружье и всех разгоняете *(показывает)*. Так будет четко и понятно. Гротеск – на страшном спокойствии.

(Богатыревой). Вы хорошо знаете, что к Бартоло попадает не любовное письмо к

²⁰² С.С.Балашов рассказывает об этом моменте: «Спектакль был поставлен на поворотном круге, что позволило создать интересные и динамичные мизансцены. Например, после прихода Альмавивы в личине захмелевшего служивого, когда разгоралась ссора между ним и Бартоло и начиналось “сражение”, сцена поворачивалась и останавливалась торцом стены к зрительному залу, разделившей две комнаты – гостиную, которой “овладевал” Альмавива-солдат и кабинет, в который отступали Бартоло, Берта, слуги, дон Базилио, и все они старались забаррикадироваться от пьяного служивого».

Линдору, а счет от прачки. Сделайте вид, что вы страшно боитесь передать записку, что вы пойманы. Бартоло, видя ваше состояние, будет еще более раздражаться.

Если вы будете теряться, значит, не совсем хитрая, не очень ловкая. Передача записки – это целый эпизод, не сокращайте его.

Все те, кто от страха перед пьяным солдатом с ружьем спрятались под стол, под стулья, – все спрашивают друг друга: где, где письмо... Счет от прачки – все переглядываются. Самое интересное – «попалась» (*показывает*). Все смотрят на Розину. Сыграйте мне здесь высшую трагедию – «вечно так, подозрение, крик...» И хохочите, но так, чтобы Бартоло и его слуги этого не видели.

(*Мирскову*). Здесь притеснение – раз, вынимает шпагу, подозрение – вот, пожалуйста вам, мученье – пожалуйста... Имейте в виду, что это гротесковая сцена. Дальше идти уже нельзя, вы здесь цирк делаете. Как это нужно делать (*показывает*). Спокойно, ничего не наигрывая. Уже все сыграно. У вас получается настоящая драка.

Не смейте отлепляться от пола ни на секунду. Я не вижу, что вы над ними потешаетесь, вы деретесь серьезно. Никаких прыжков не нужно. Это отвратительно. Зачем вам их бить, трогать? Вы внушили себе – раз вы на сцене, значит, надо как можно больше чего-то делать. Что тут от вас требуется (*показывает*).

Вы чувствуете разницу – когда вы подошли к ним спокойно, все уже стало смешно.

Когда входят солдаты – момент для вас очень серьезный. Как бы вы ни были ловки, хитры, но тут вы можете попасться. А для чего вы влезаете на стол, разве в этом дело? Все надо делать внутренне сильно, а наружно очень хладнокровно. Вы же делаете наоборот – холодно внутри и очень сильно наружно. Этим вы только подчеркиваете, что в душе-то у вас пусто.

Сделайте всю сцену спокойно. Вы входите в дом, пугаете ружьем одного, другого, роняете два стула, ложитесь, потом вам нужно встать, потрясти Бартоло за руку, обидеть его и т.д.

Тут важно одно: делайте все с удовольствием. Все, что вы делаете сверх этого, – наигрыш. Надо помнить свое определенное чувство меры. Зачем вам влезать на стул, чтобы увидеть солдат? Прежде всего спросите себя: нужно ли это действие или оно пойдет уже мимо сквозного действия роли.

Отрывок второй²⁰³

Станиславский, просмотрев 3-й акт «Севильского цирюльника», в котором показывалась *молодежь* театра, некоторое время молча смотрит на исполнителей... Задержался взглядом на молодом, недавно принятом в труппу театра актере, исполняющем роль Альмавивы²⁰⁴, который с любопытством ждет, что ему скажет сейчас Константин Сергеевич²⁰⁵.

Станиславский (актеру). Нельзя наигрывать образы и чужие человеческие страсти, потому что при этом вы потеряли себя в роли, потому что обескровили ее, потому что сами ушли из нее.

Вы вынули себя из роли, и она потеряла душу! Ищите себя в роли. Для этого спросите: что бы вы сделали, как бы вы вели себя, если бы вам надо было пробраться в чужой дом, где живет ваша возлюбленная.

(Орачаясь к партнеру, играющему Бартоло). Помогите ему!

(Партнер выходит на сцену – кусок повторяется.)

Оставьте самим собой, каким вы есть сейчас.

(Сцена повторяется.)

Еще больше себя.

(Идет сцена.)

Стойте! Для чего вы пришли сюда переодетым?

– Чтобы легче было пробраться к ней.

Станиславский. Так пробирайтесь. Для этого прежде всего надо понять, какая дверь куда ведет. Мизансцены у артиста могут быть те же, но линия поведения, приспособления (приемы, чтобы достигнуть цели) могут быть разные, неожиданные для него самого. В этой области он совершенно свободен.

(Сцена повторяется, актер действует от своего лица, он ожил. Актер дошел до двери, которая ведет в комнату возлюбленной. Партнер подбегает и загораживает ему дорогу.)

Стойте! Нарушили логическую линию. Вы вошли в чужой дом в первый раз... Дверь... здесь, вторая... здесь, третья – там. Которая же из них ведет в ее комнату? Вы соображаете. И вдруг в этот момент вам поспешно загораживают дорогу...

Ага, значит, здесь! Ур-ра! Это самая простая логика. Вы ее нарушили, так как не обратили внимание на действия партнера и тем создали ложное положение, которому поверить нельзя, а там, где нет правды и веры, там нет и переживания. Одна, другая, третья нелогичности, одна малая ложь, вторая, третья... и получится одна большая, а потом и сплошная ложь, которую будет трудно исправить. Пробуйте еще раз.

(Сцена повторяется, проходит благополучно.)

Стойте! Что это было? Шли по правильной линии и вдруг... Разве это искусство?

Актер. Хочется пошалить.

Станиславский. От чьего имени, от своего или от имени изображаемого лица? Если от лица последнего, то я понимаю: вы молоды, любите, вам хочется не только украсть возлюбленную, но и пошалить вместе с ней, тем более сейчас, когда она почти ваша невеста. Дурачьтесь, *не соскакивая* с линии роли. Свяжите ваши шалости с ней, с вашей возлюбленной, а не со мной – простым зрителем театра. Шалите потому, что вы молоды,

²⁰³ Этот недатированный материал (КС, № 7395) представляет собой чью-то запись, сделанную во время одной из репетиций «Севильского цирюльника», предположительно в первые месяцы 1935 г. Запись отредактирована самим К.С. (в чем ее главная ценность) и печатается в соответствии с его исправлениями, внесенными в машинопись.

²⁰⁴ Возможно, роль Альмавивы репетировал А.И.Орфенов, принятый в Оперный театр в 1933 г. Репетируется сцена, когда граф появляется в доме Бартоло под видом учителя пения Алонсо.

²⁰⁵ Этот абзац К.С. зачеркнул.

что она вас любит, потому что она будет ваша. Слышите, какая здесь шаловливая музыка.

(Сцена повторяется снова.)

Вы чувствуете, как нам всем интересно смотреть на вас, а прежде, когда вы старались для зрителей, было скучно.

Пока в том, что вы делаете, еще нет остроты, шика, но тем не менее это верно и потому приятно. Пока это скромно, но это тот путь, который приведет к подсознательному перевоплощению, к творческой работе самой художницы природы. Когда она войдет в работу, на вашу долю останется только выполнять то, что подсознание будет диктовать вам.

Приспособление, то есть способ выражения своего состояния, почти всегда идет из подсознания. Что же касается штампа, то он механичен или вполне сознателен.

(Сцена повторяется.)

Стойте! Вы открыли дверь по указанию режиссера, не оправдав действия. Вы это сделали для меня, а не для нее, вашей возлюбленной. Не забывайте, что одна ложь тянет за собой другие.

(Сцена повторяется. Актер говорит: «Опекун в недоумении», – не посмотрев на партнера.)

Почему вы знаете, что «опекун в недоумении»? Прежде чем это понять, надо увидеть и почувствовать его недоумение.

(Сцена повторяется.)

Вы жили сейчас внутренней линией, и смотрите *(показывает кругом)*, у всех просветлели лица, а когда вы старались нас забавлять, – мы сидели мрачные.

– А как же шалость?

Станиславский. Когда роль станет на правильные рельсы, когда вам будет легко и весело ее играть, – шалость придет сама, без всякого старания с вашей стороны. Этому поможет и внутренняя линия роли и сама шаловливая музыка.

«МОЛЬЕР» М.А.Булгакова

Закончив свою новую пьесу «Мольер» в начале 1930 г., М.А.Булгаков тогда же прочел ее в Художественном театре. Но пьеса не сразу была разрешена к постановке, и лишь к концу 1931 г., когда обстоятельства изменились, с автором был заключен договор, по которому премьера должна была состояться не позднее 1 мая 1933 г. К репетициям приступили 31 марта 1932 г. Режиссером был назначен Н.М.Горчаков, режиссерами-ассистентами – М.А.Булгаков, Б.Н.Ливанов, В.В.Протасевич. Для оформления спектакля первоначально был приглашен художник Н.П.Ульянов. Это он создал замечательные, незабываемые декорации к «Дням Турбиных», и его участие в работе над новой пьесой Булгакова было и закономерно, и крайне желательно.

Интересно, что еще 20 октября 1931 г., задолго до начала репетиций, О.С.Бокшанская сообщала Вл.И.Немирович-Данченко, что наряду с подготовкой пьесы Булгакова «Мольер» К.С. хочет включить в репертуарный план «Тартюфа» с В.И.Качаловым в главной роли. С точки зрения К.С., было бы полезно «показать публике, с одной стороны, пьесу из жизни Мольера, а с другой – каким автором был Мольер и что такое тот “Тартюф”, вокруг запрещения которого и обличительного характера пьесы разыгрывается ряд сцен в “Мольере”»²⁰⁶.

Надо сразу отметить, что работа над пьесой в театре шла очень трудно, ее постигали серьезные, возможно, роковые неудачи. К.С. с самого начала не проявлял энтузиазма по отношению к работе над «Мольером», не вникал в нее, его не во всем удовлетворяла пьеса, и он ждал, что автор совместно с Горчаковым ее доработает.

Но Горчакову как основному режиссеру и, по существу, руководителю постановки сложная, необычная пьеса Булгакова была просто не по силам. Природа драматургического материала Булгакова, с его лаконизмом и внутренним динамизмом, стиль пьесы, ее композиция, требующие новых подходов, плохо согласовывались со «спокойной» традиционной режиссурой Горчакова. Репетиции шли вяло, с большими, в несколько месяцев, перерывами.

И.М.Москвин, назначенный на главную роль, вскоре отошел от работы по причинам личного характера. «Иван Михайлович Москвин, – вспоминал Н.П.Ульянов, – по внешности чем-то похожий на Мольера, главная притягательность для меня во всей постановке, – отказался от своей роли. Вскоре после него отказался и Николай Павлович Хмелев от роли Людовика XIV. Настроение падало»²⁰⁷. По-видимому, это воспоминание Ульянова относится ко второй половине 1933 г.

В декабре 1933 г. роль Мольера перешла к В.Я.Станицыну, и репетиции стали идти более систематически. В это же время, вероятно, отошел от работы Ульянов, оставшив только художником по костюмам. К оформлению был привлечен П.В.Вильямс.

Перемена исполнителя на главную роль явилась одним из решающих моментов в трагической судьбе спектакля. С большой долей уверенности можно предположить, что если бы эту роль репетировал и играл Москвин, у К.С. могло быть значительно меньше опасений за то, как бы не вышел в спектакле «Мольерчик» вместо гениального человека и художника Мольера.

Станицын. был отличным актером, мастером лепки характерных образов, с тонким чувством комического, с язвительной мягкостью. Но в палитре его таланта не было красок, душевных свойств, необходимых для создания образа Мольера; он не обладал той силой темперамента, той взрывной внутренней подвижностью чувств и мыслей, которыми был богат наделен Москвин.

30 июля 1933 г. К.С. уезжает за границу, где пробудет более года. В феврале 1934 г.

²⁰⁶ Цит. по кн.: Летопись, т. 4, с. 254.

²⁰⁷ Ульянов Н.П. Мои встречи. Воспоминания. М., Академия художеств СССР, 1952, с. 213.

Немирович-Данченко среди прочего информирует К.С., что постановка «Мольера» откладывается до его возвращения, так как он «вложил в эту постановку уже много заданий»²⁰⁸. К.С. отвечает в марте: «В “Мольере” я ничего особенного не делал. Просматривал и говорил свое мнение (без надлежащего знания пьесы), или, вернее, впечатления об эскизах. Вот и все. Если нужно – я не отказываюсь ни от какой работы. Но пусть сообразят: можно ли вести такую постановочную пьесу – дома. Не выйдет ли новой затяжки от этого»²⁰⁹.

Тем не менее по возвращении К.С. включился в работу. Как значится в дневнике репетиций, К.С. первый раз просмотрел сцены «Мольера», подготовленные Горчаковым, 31 октября 1934 г. Замечаний исполнителям К.С. тогда не сделал; можно предположить, что он беседовал подробно с режиссером. Горчаков в своей книге «Режиссерские уроки Станиславского» пишет о таких беседах по пьесе «Мольер».

5 марта 1935 г. на квартире К.С. была показана репетиция всей пьесы, кроме картины «Смерть Мольера». Замечания К.С. после просмотра, переходящие иногда в споры с Булгаковым, касались главным образом самой пьесы и ее режиссерского решения.

В 1932–1933 гг., то есть уже после того, как начались репетиции пьесы во МХАТе, Булгаковым была написана биография великого французского драматурга, названная автором «Жизнь господина де Мольера». В этом биографическом романе, как и в пьесе, Мольер наделен чертами подчас малопривлекательными. Он бывает ворчлив, заносчив, придирчив к окружающим, крайне самолюбив и вместе с тем не отличается смелостью, геройством. Но в биографии все же сильнее, шире проступает тема высокого служения художника своему искусству, тема Мольера – великого драматурга и актера, для которого театр всегда оставался главным делом его жизни. В биографии более развернуто и ярко показано, с каким страстным упорством Мольер боролся за «Тартюфа», самое дорогое свое произведение, и какой ошеломляющий резонанс произвело оно в самых разных слоях тогдашнего общества.

К.С. в пьесе не хватало именно этой стороны жизни Мольера, не хватало творящего гениального художника. Он считал, что в пьесе «слишком много интимности, мещанской жизни, а взмахов гения нет».

Неизвестно, как сложилась бы судьба пьесы и спектакля, если бы К.С. с самого начала взялся за его постановку. Можно с уверенностью предположить, что если бы Булгаков получил предложения об изменениях и дополнениях в пьесе, когда театр только приступал к созданию спектакля, он гораздо легче пошел бы на них в совместной работе с режиссером. И относился бы к такой работе несомненно терпимее. (Известно, например, что сам Булгаков не был удовлетворен тем, как написана картина «Кабала святош».) Но К.С. вступил в работу уже как бы в завершающий репетиционный период, и его требования переделки наименее удавшейся картины встретили сопротивление автора, вернее всего, уже в силу его предельной измотанности и раздраженности.

А.И.Степанова (исполнительница Арманды) писала 6 марта Н.Р.Эрдману: «Мы все переживаем вчерашний показ “Мольера», и по театру ходят самые разноречивые слухи. Булгаков, говорят, ходит злой, но в споре с ним К.С. во многом прав»²¹⁰.

Встречаясь с К.С. на первых его репетициях в 1935 г., Булгаков соглашался со многими его пожеланиями (как и с пожеланиями исполнителей – Ливанова, Станицына и других). Булгаков сам видел недостатки в обрисовке отдельных образов и сцен. Не хватало подлинного фанатизма в фигуре архиепископа Шаррона и в картине «Собор», которую автор считал крайне важной. Булгаков, как и К.С., опасался, что в картине «Кабала святош» нет пока «пены у рта» (по выражению К.С.), нет достаточной значительности. Частично вину за эти недостатки Булгаков готов был взять на себя. Его также тревожила внешняя декорационная пышность постановки, предложенная Вильямсом, которая затмевала «зна-

208 Немирович-Данченко Вл.И. Избр. письма, т. 2., с. 415.

209 Станиславский К.С., т. 9, с. 570.

210 Николай Эрдман. Ангелина Степанова. Письма. «Иван-Пресс», 1995, с. 242.

чение отдельных фигур».

Присутствуя на первых репетициях К.С., Булгаков неоднократно сам говорил о том, что он должен дописать сцену или фразу, разъясняющую какое-либо событие. Так, когда репетировалась картина «Ужин короля» (14 апреля), на вопрос К.С., нужно ли для хода действия, чтобы Справедливый сапожник, шут короля, приносил записку маркизу д'Орсиньи, Булгаков ответил: «Я думаю в ближайшее время написать новую сцену, в которой к возмущенному архиепископу сходятся несколько приближенных духовных лиц. Затем эта ли группа или оставшийся Брат Верность упомянут о записке, так как появление этой записки сейчас непонятно». И дальше: «По поводу монаха, отца Варфоломея, я сделаю вставку после его представления, характеризующую его как замечательного проповедника, а то непонятно – кто он».

По-видимому, Булгаков не считал свою работу над пьесой окончательно завершённой. Небольшие уточнения, вставки или, напротив, сокращения отдельных фраз и слов производились им вплоть до премьеры. Тем не менее Булгакову было очень тяжело заниматься переделками и уточнениями пьесы, особенно когда они шли не от него самого, а от пожеланий К.С. или исполнителей, когда этих переделок от него ждали, на них настаивали.

«Мне это очень трудно, – говорил Булгаков еще на первой беседе. – Ведь работа над пьесой и спектаклем уже пятый год тянется... Сил больше нет». Действительно, ситуация с постановкой «Мольера» ко времени прихода на репетиции К.С. складывалась, как уже упоминалось, крайне неблагоприятно. Пятый год репетиций с режиссером, не способным или не находящим в себе мужества занять четкую, определенную позицию по отношению к пьесе и особенно к тому, чего добивался К.С. Измученный автор и измученные исполнители, с годами охлаждающие к пьесе и не способные по-настоящему воспринимать всю глубину откровений К.С., его новых открытий в творческом процессе актера. При всем том всех мучила необходимость срочного окончания работы по «производственному плану» театра, и так уже многократно нарушенному.

17 апреля Булгаков не пришел на очередную репетицию К.С. картины «Кабала святош». Горчаков сообщил, что Булгаков взял четыре дня отпуска для написания дополнительного текста к сцене Арманды и Муаррона по разработкам К.С. В этот день вместе с исполнителями К.С. наметил канву, основную линию картины «Кабала святош», которая, по его мысли, должна была стать кульминационным моментом спектакля. К.С. пытался сделать картину более острой, взволнованной, действенной, пытался всеми средствами усилить тему борьбы против Мольера, сознательного его затравливания духовенством и придворными короля. В этой сцене, говорил К.С., должен быть «скандал, бунт, а не миролюбие». И актеры шли навстречу К.С., соглашаясь с намечаемой им линией, считая ее более интересной и волнительной, дающей материал для создания образов.

По существу то, что искал К.С. как режиссер в картине «Кабала святош», являлось развитием и усилением написанного автором. Однако посланная Булгакову режиссерская разработка этой картины с новыми пожеланиями о пересмотре текста вызвала его резкий протест. Булгаков ответил К.С. письмом, в котором категорически отказался от каких бы то ни было переделок в картине «Кабала святош», как и «от ранее намеченных текстовых изменений по другим сценам», нарушающих, как считал Булгаков, его художественный замысел. Яростное сопротивление Булгакова вызвало предложение К.С. вставить в спектакль какую-либо сцену из произведения Мольера.

Отношения К.С. с Булгаковым впервые были нарушены. Автор больше на репетиции К.С. не приходил.

Настроение среди актеров упало, когда 28 апреля им было зачитано письмо Булгакова. К.С. старался актеров всячески подбодрить. «Играйте так, как есть, по тексту пьесы. Вот и давайте победим, – говорил он, видя расстроенные лица исполнителей. – Это труднее, но и интересней».

После письма Булгакова К.С. не допускал ни малейших изменений в тексте. А на

просьбы актеров добавить где-то хотя бы одну фразу или несколько слов отвечал отказом, не допускающим обсуждения: «Сейчас говорить об изменениях в тексте не приходится. Не надо обострять отношения с Михаилом Афанасьевичем».

Теперь все, что недоставало режиссеру и исполнителям в тексте, К.С. призывал доказать своим мастерством. Преодолеть все препятствия актерской психотехникой, своей волей, активностью и таким образом осуществить в яркой, убедительной форме уже намеченные и далее разрабатываемые внутренние линии спектакля и отдельных ролей.

К сожалению, Булгаков не присутствовал на самых замечательных, наиболее вдохновенных репетициях К.С. (например, на последних репетициях 4, 5 и 9 мая), когда он (ограничив себя своим же запретом каких-либо переделок и добавлений в пьесе) силой своего режиссерского таланта наполнял, обогащал лаконизм пьесы, проникновенно вскрывал ее трагизм и юмор, творчески овладевая стилем автора. И то, что Булгаков не увидел тонкого последовательного постижения К.С. его замыслов, – тоже из области драматических обстоятельств этой постановки.

Как обычно, работа К.С. над «Мольером» шла по двум направлениям, неразрывно между собою связанным. С одной стороны, он искал и утверждал решение спектакля в целом и отдельных образов, в первую очередь, самого Мольера; обострял сквозное действие спектакля, подсказывал неожиданные повороты в той или иной сцене, расставлял нужные, как ему казалось, акценты. Всеми доступными актерскими и режиссерскими средствами стремился прочертить и углубить в спектакле линию, связанную с одержимостью Мольера искусством театра, его верой в себя, в свое призвание, показать Мольера сильного и волевого. К.С. обязательно хотел донести до зрителя историческую значимость личности Мольера. Такая активизация роли Мольера заостряла все взаимоотношения его с окружающими.

С другой стороны, К.С.-педагог на репетициях, как всегда, занимался с исполнителями своей системой, давал уроки актерского мастерства.

В своих открытиях, в развитии системы К.С. двигался несоизмеримо быстрее, чем осваивали эту систему актеры – непосредственные воспитанники и ученики К.С.

К.С. был уверен, что именно последние его искания и достижения должны дать наиболее плодотворные результаты в будущем, стать фундаментом для дальнейшего развития русского театрального искусства. Метод физических действий он считал самым органичным, самым близким к природе актера и самым коротким путем к созданию роли.

Во времени работы над «Мольером» К.С. уверенно пользовался этим методом на репетициях в своем Оперном театре.

Если мы познакомимся со стенограммами и записями репетиций опер «Севильский цирюльник», «Дон Паскуале», «Кармен», то обнаружим общие с репетициями «Мольера» требования к психотехнике актера, общие исходные моменты в создании роли и те же словесные определения в подсказах исполнителям.

Притом в Оперном театре К.С. работал с актерами-певцами без спешки, проводил много репетиций – столько, сколько считал нужным, и потому практическое освоение новых открытий в системе там было более последовательным и более скрупулезным. На репетициях «Мольера» ему надо было торопиться. С актерами своего главного детища – Художественного театра – он в последние годы жизни по разным причинам встречался не так часто. В работу над пьесой Булгакова он включился тогда, когда режиссура и актеры считали спектакль почти готовым. Все намечаемые сроки сдачи его прошли. Однако у актеров не было уверенности в себе, сам Горчаков никак не мог довести спектакль до конца, до выпуска его в свет. От К.С. ждали поддержки, небольших уточнений в построении ролей и спектакля, надеялись, что в короткий срок он добьется недостающей общности и стройности исполнения.

Но К.С., как известно, не занимался поверхностной шлифовкой того, что считал по существу не проработанным, актерами глубоко не усвоенным. «Я иду не по цветам, а по корням, поливая их, – говорил К.С. на репетиции 15 апреля. – И работая над ролью, надо

идти прежде всего по корню».

Читая стенограммы репетиций «Мольера» и записи помощника режиссера Глебова, мы видим, как много К.С. хотел успеть передать актерам Художественного театра, как старался направить их внимание к изучению природы творческого процесса, общих его законов, что, в свою очередь, облегчит и ускорит создание любой новой роли.

Каждая из четырнадцати проведенных репетиций была крайне насыщена, даже перенасыщена «горючим материалом», подбрасываемым К.С. Актеры уставали, не успевали переработать всего, что им давал К.С. и чего от них добивался. Кроме того, ведь надо было заново переучиваться; актерам, уже достаточно опытным и именитым, это было трудно и не всем по душе, особенно после многолетней работы над спектаклем.

А К.С. с неослабевающей энергией и энтузиазмом убеждал их, и поощрял, и гневался.

«Я еще не нашел ход к вашим сердцам, но когда вы поймете то, что я от вас добиваюсь, вы поразитесь, как все это просто». «Когда вы меня поймете, то увидите, что нашли самый простой ход к чувству» – подобные слова К.С. слышатся на всех его репетициях «Мольера». Сознательные пути к минутам бессознательного творчества, пути к чувству, к эмоциям, к секундам подлинного человеческого переживания на сцене, к вспышкам вдохновения – это то, чему он посвящал занятия с актерами, репетиции, беседы, то, что он оставлял будущим поколениям актеров на размышление, на дальнейшие поиски.

«Физические действия нужны не ради натурализма, а, напротив, ради подсознания», – подчеркивал К.С.

«Правда действий всегда связана с внутренними переживаниями», – не уставал он повторять. Следует помнить, что, говоря о линии физических действий, о правде действий, К.С. имел в виду не только внешние целенаправленные действия, но также и внутренние. Внутренним действенным побуждениям, действию мысли он придавал особое значение. Не случайно он так часто в последние годы на репетициях говорил о глазах актера как мощных выразителях внутреннего психологического действия.

«Глаза актера – это огромное действие», – объяснял К.С. исполнителям ролей Кармен и Хозе на репетиции оперы «Кармен» 24 октября 1934 г.

На репетициях «Мольера» К.С. постоянно призывает актеров воздействовать на партнера и на зрителей лучами глаз, взглядом, токами, исходящими от лица актера, – от неподвижного лица актера; не задерживать энергию, таящуюся в человеке, а выбрасывать ее, посылать партнеру²¹¹.

К.С. хотел добиться от актера такой внутренней силы, такого внутреннего накала, такого внутреннего действенного видения, чтобы от него исходили лучи, токи, «излучался зов» к партнеру и от партнера. «Говорите внутренними порывами, нельзя прерывать действие ни на секунду», – предупреждал К.С. Вот, например, тревожная сцена в доме Мольера в четвертом акте. «Сидят трое и спорят глазами, внутренними токами», – подсказывал режиссер актерам.

К.С. не давал актерам передышки на репетиции. Если исполнителю где-то не хватало слов, он требовал усилить внимание, волю; нет текста, скажите глазами, спорьте со своим партнером глазами – «толкайте» его глазами.

К.С. учил актера великой радости уметь и иметь право на виду тысячи зрителей спокойно стоять, сидеть, как в жизни. Но при этом никогда не разрешать себе быть успокоенным, вялым, статичным, бездейственным. На репетициях «Мольера» мы видим, как К.С. «подстегивал» актеров, давал новые задачи, требовал непрерывной внутренней активности. Когда нашли правду, замечал К.С., то смакуйте ее, не бросайте сразу; когда приблизитесь к чувству, переживанию, то не экономьте, не жалейте себя, отдавайтесь вдох-

²¹¹ Интересна в этом отношении запись Е.Д.Морозовой, сделанная на одной из репетиций К.С. в 1933 г.: «Общение с партнером достигается только тогда, – говорил К.С. актеру, – когда вы бросаете ему ваш луч, он вам – свой; без этого ничего не получится. Протяните руку. Полностью! Так, чтобы она звала, излучала зов, чтобы из пальцев лучи текли. [...] Мы накануне фотографирования этих лучей» (КС, № 21678).

новению. Нельзя хорошо сыграть роль, предупреждал К.С., ничего не пережив, ничего не отдав от себя лично как от человека. Маленькая физическая правда – мостик к большой правде и к подосознанию. Но нельзя останавливаться на маленькой правде.

Актер с помощью режиссера должен уметь создать правильную схему роли с ее опорными пунктами, «гастрольными местами», которые дадут возможность на каждой репетиции, а затем и на каждом спектакле легко находить новые манки, приспособления; действия могут повторяться, но с «новыми подходами». Внутренняя линия роли, схема роли – важнейшая часть работы актера, и когда она преодолена – можно думать о премьерере.

Увлечательная, живая внутренняя линия роли, направленная на выявление и укрепление сквозного действия спектакля, должна разрушать накопившиеся штампы, готовые рецепты, привычные мизансцены. К.С. объяснял, что, усвоив его новый метод, актер сможет на каждом спектакле находить неожиданные мизансцены; он не будет связан в этом отношении с режиссерской указкой, режиссерской прихотью.

Природа неисчерпаема, жизненные приспособления безграничны, и ими надо пользоваться. Система возвращает актера к природе, естественности, к импровизационной свободе в момент творчества.

Много внимания уделял К.С. на репетициях «Мольера» внешней технике актера, призывал, чтобы все занимались пластикой, гимнастикой, развивали плечи, руки, пальцы рук, которые К.С. называл глазами всякого жеста. Бранил исполнителей за засаривание физических действий лишними, невыразительными жестами, полужестами, бесцельной жестикуляцией, не идущей от внутренней необходимости.

В ходе репетиций К.С. демонстрировал типичные для мольеровской эпохи манеры, жесты, приветствия со шляпой, показывал походку архиепископа, показывал, как дамы играют своим веером, как кланяются аристократы и т.д. Доставалось актерам на репетициях «Мольера» и за плохое владение речью, неверное произношение слов, фраз, за недостатки в дикции; К.С. сам занимался речью с актерами, рассказывал и показывал, как надо говорить текст. Речь в спектакле «Мольер», считал К.С., должна быть «пышная, простая и высокая», обязательно «на широком голосовом диапазоне».

Естественно, внешняя техника для К.С. неразрывно переплетается с психотехникой актера. Четкая внутренняя линия роли помогает сделать слово ярким и убедительным. Если актер говорит текст без ясного представления о нем, без внутреннего видения жизни своего персонажа, то такой текст будет мертв. Речь должна быть действенна. «Действуйте словами!» – подсказывал К.С. исполнителям «Мольера». Как только актер, стараясь быть правдивым, начинал тихо произносить слова – раздавался голос К.С.: «Это ложь». Значит, актер внутренне не наполнен, не захвачен словами роли.

Трудно перечислить все проблемы, темы, вопросы, связанные с театральным искусством, которых К.С. касался на репетициях «Мольера». Притом К.С. предупреждал актеров: все это только первые шаги в освоении психотехники актера; останавливаться на определенных достигнутых результатах нельзя никогда. Если Художественный театр будет стоять на месте, то его обгонят другие театры. «Вы должны понять, для чего существует система, – обращался он к актерам. – Ведь «систему можно очень скоро выучить, но не в этом дело; систему нужно уметь применять в работе над ролью». (Здесь можно заметить, что последние достижения К.С. в области психотехники актера, его метод физических действий весьма приблизительно изучены, разноречиво толкуются театральными деятелями и прежде всего самими актерами и режиссерами; многое еще ждет своей реализации в практике театров.)

За четырнадцать репетиций К.С. прошел заново с актерами всю пьесу, уточнил внутреннее и внешние линии ролей, расставил акценты, ударные места в спектакле и т.п. Кроме того, актеры, с которыми репетировал К.С., получили возможность освоить на практике новые достижения в системе. Теперь режиссеру Горчакову предлагалось закре-

пить указания и разработки К.С. и уже в готовом виде показать ему отдельные картины и всю пьесу. Но последнего не произошло.

Новые требования К.С. к психотехнике актера, его метод физических действий для самого Горчакова таили много неожиданного и неосвоенного. Нелегко было признаться в своей несостоятельности, не хотелось пересматривать уже наработанное и отказываться от сделанного, которое не совпадало с художественными устремлениями К.С.

29 апреля 1935 г. (уже после того, как К.С. под влиянием письма Булгакова сам отказался от каких бы то ни было переделок в тексте пьесы) Горчаков счел «необходимым поставить в известность дирекцию МХАТ» о том, что все его «переговоры с М.А.Булгаковым о предложенных К.С.Станиславским переделках по пьесе “Мольер” не дали никаких результатов». Все дело было передано Горчаковым «на рассмотрение дирекции». С К.С. письмо в дирекцию не было согласовано.

Репетиции К.С. прекратились неожиданно. По всему видно, что К.С. намеревался довести работу над пьесой до премьеры. 9 мая в беседе с Горчаковым К.С. указывал, какие еще остались недоделки, на что следует обратить внимание режиссерам. На следующую репетицию К.С., 22 мая, Горчаков не пришел (он вообще присутствовал далеко не на всех репетициях К.С.).

23 мая вместе с Горчаковым, Ульяновым и художницей-портнихой Н.П.Ламановой К.С. просматривал костюмы к спектаклю, делал замечания по деталям одежды, покрою, сочетанию цветов, как обычно проявляя удивительную осведомленность в области истории костюма, быта, примет культуры определенной эпохи.

Но К.С. фактически был отстранен от постановки. Горчаков сам возобновил репетиции «Мольера» уже в конце сентября 1935 г.

А.Смелянский в своей книге «Михаил Булгаков в Художественном театре» так трактует причину столь неожиданного отстранения К.С., основываясь на записи в дневнике Е.С.Булгаковой: «28 мая все тайное стало явным. В этот день была отменена репетиция в Леонтьевском переулке и назначено совещание в дирекции, после которого Бокшанская позвонила Булгакову и сообщила, что “театр хочет ставить Мольера”, что “не может быть и речи о том, чтобы отдать пьесу”. Это означало только одно: дело брал в свои руки Владимир Иванович Немирович-Данченко. Именно он через секретаря предложил Булгакову окончательный срок сдачи спектакля – 15 января 1936 года»²¹².

Позднее, 17 января 1938 г., в день 75-летия Станиславского Горчаков писал о просмотре своей позиции по отношению к работе над «Мольером».

«В сегодняшний, знаменательный для всех, кто любит подлинное искусство, день, в прекрасный день Вашего рождения – простите меня, дорогой Константин Сергеевич, простите еще раз, как много раз прощали Вы меня, мои ошибки и проступки перед Вами и перед Театром.

Поверьте, что я глубоко в них раскаиваюсь, что я отлично сейчас сознаю, как глупо-самоуверенно вел себя во время последних репетиций “Мольера”.

Я был крепко наказан судьбой за них, за легкомысленную измену Вашим требованиям к спектаклю, к автору, ко мне и к актерам»²¹³.

Премьера «Мольера» состоялась на сцене филиала МХАТ 15 февраля 1936 г. и прошла с большим успехом у зрителей. Выпускал спектакль Немирович-Данченко, который в январе – феврале 1936 г. провел десять репетиций.

В немногих официальных отзывах прессы спектакль был оценен как неудача МХАТ. А резко отрицательная статья в «Правде» была воспринята как директива, и театр сам снял «Мольера» с репертуара; 4 марта состоялось его последнее, седьмое, представление. Тем не менее многое из спектакля сохранилось в памяти тех, кому посчастливилось его видеть. Прежде всего должен быть упомянут М.П.Болдуман, с неисчерпаемой полнотой

²¹² Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. Изд. 2-е. М., «Искусство» 1989, с. 239.

²¹³ О.С.Бокшанская (1891–1948) – секретарь дирекции МХАТ, сестра жены М.А.Булгакова. 213 К.С., № 7900.

и предельной точностью сыгравший роль короля Людовика XIV. «Это наиболее поразительное из всего того, что я видел за последнее время в театре», – писал Ю.Олеша в газете «Горьковец» после премьеры «Мольера». В историю Художественного театра вошли также хитрый, плутоватый, до конца преданный Мольеру Бутон – М.М.Яншин, очаровательная Арманда – А.И.Степанова, красавец актер труппы Мольера, неустойчивый в своих страстях Муаррон Б.Н.Ливанов.

В Музее МХАТ хранится пять стенограмм репетиций «Мольера», проведенных К.С., и девять записей репетиций, сделанных помощником режиссера Глебовым. Причем по репетициям 28 апреля и 9 мая имеются и стенограммы и записи Глебова. В первом случае публикуется запись Глебова с незначительным добавлением из стенограммы того существенного, что отсутствует у него. Во втором случае за основу взята стенограмма репетиции. По двум репетициям, 23 и 29 марта, никаких записей не имеется. В публикации включены также некоторые записи из дневника репетиций, дающие дополнительные сведения о ходе работы над спектаклем.

Нужно иметь в виду, что в стенограммах и в записях Глебова почти не фиксируются моменты собственно репетиционные: актерские пробы, повторения отдельных сцен, эпизодов и т.п. Записаны преимущественно беседы, и то, конечно, не полностью.

В процессе работы К.С. и актеры часто цитируют текст неточно (намеренно или невольно). Это не исправляется и специально не оговаривается.

И записи, и стенограммы потребовали необходимой при публикации редактуры, которая ни в коей мере не затрагивает смысла высказываний.

Все репетиции «Мольера» К.С. проводил у себя в Леонтьевском, в так называемом «Онегинском зале». Роли с К.С. репетировали: Мольер – В.Я.Станицын; Мадлена Бежар – Л.М.Коренева; Арманда Бежар – А.И.Степанова; Мариэтта Риваль, актриса, – Н.И.Сластенина; Лагранж – актер, по прозвищу «Регистр», – Г.А.Герасимов; Муаррон, актер, – Б.Н.Ливанов; дю Круази, актер, – Н.И.Курочкин; Бутон, тушильщик свечей и слуга Мольера, – М.М.Яншин и Б.Я.Петкер; Людовик XIV – М.П.Болдуман; маркиз д'Орсины – Н.А.Подгорный и А.П.Кторов; маркиз де Шаррон, архиепископ Парижский, – Н.Н.Соснин; Справедливый сапожник, королевский шут, – М.Н.Баташов; отец Варфоломей, бродячий проповедник, – Н.Ф.Титушин; Брат Сила – С.Н.Сверчков; Брат Верность – Е.В.Калужский; мажордом во дворце – З.Г.Цильман; Ренэ, нянька Мольера, – А.А.Шереметьева; шарлатан с клавесином – Н.П.Ларин; незнакомка в маске – И.В.Полонская.

Записи и стенограммы репетиций

5 марта 1935 г.²¹⁴.

Беседа после просмотра пьесы (кроме картины «Смерть Мольтера»).

Репетиция была немного задержана, так как оба концертмейстера, М.Н.Коренева и А.В.Митропольская, оказались больны, что выяснилось только перед репетицией. Так как музыка в спектакле играет большую роль и без нее показ работы был бы затруднителен, решено было пригласить Т.Н.Голубеву, которая с честью вышла из создавшегося положения.

Показ пьесы был без народных сцен, так как примерочная репетиция накануне показала, что народные сцены, благодаря небольшому помещению зала, комкают отдельные места пьесы. Когда Н.М.Горчаков перед репетицией предупредил об этом Константина Сергеевича, то он удивился, почему нельзя было этого сделать, когда в этом же зале репетировались большие оперы.

К.С. Сразу ничего не могу сказать. Во-первых, молодцы, что дружно взялись за эту работу и, несмотря на то, что работа затянулась, несмотря на все препятствия, – не бросили ее, а дотягивали до конца.

Первое впечатление хорошее от актерского исполнения, и пьеса интересная... А вот «но» скажу в следующий раз.

Когда я смотрел, я все время чего-то ждал... Внешне все сильно, действенно... много кипучести, и все же чего-то нет. В одном месте как будто что-то наметилось, и пропало. Что-то не досказано. Игра хорошая, и очень сценичная пьеса, много хороших моментов, и все-таки какое-то неудовлетворение. Не вижу в Мольтере человека огромной мощи и таланта. Я от него большего жду. Мольтер не может умереть, как обычный человек. Я говорю, может быть, непонятно? Если бы Мольтер был просто человеком, но ведь он – гений... Важно, чтобы я почувствовал этого гения, не понятого людьми, затоптанного и умирающего. Я не говорю, что нужны трескучие монологи, но если будет где-то содержательный монолог, – я буду его слушать. Где-то это начиналось... Дайте почувствовать гениальность Мольтера.

Человеческая жизнь есть, а вот артистической жизни нет. Может быть, слишком ярка сценическая форма и местами убивает собой содержание. Вам самим-то чего не хватает? Я уже за это время забыл пьесу, но самим вам, актерам, разве не хочется выявить ту сторону, о которой я говорю, показать гения, над судьбой которого захочется плакать?

Станицын. Может быть, «Тартюф» должен говорить о его гениальности?

К.С. Если бы был спор о «Тартюфе», о Мольтере, и я бы видел, что он не понял, – это удовлетворило бы меня.

Яншин. Частично эта сторона в пьесе есть, но она нами утеряна. Мне кажется, у нас совсем недооценена «Кабала». Когда Мольтер говорит архиепископу, что он изобразил его в «Тартюфе» как «стерву-монаха», – это очень важное место, а сейчас оно как-то не доходит.

К.С. Я не вижу у «Кабалы» «пены у рта» при упоминании о «Тартюфе». Я не знаю, кем это – актерами или автором, – но это утеряно. Нет какой-то ведущей линии. Этой яркой черты не чувствуешь.

Булгаков. Я, говоря по совести, вижу и знаю, что вы ищете, но если вы это не находите, значит, оно не выявлено. Говорю с авторской совестью, что эту сторону больше вывести нельзя. Давность передачи этой пьесы в работу делает ее для меня трудной... Монологи Мольтера здесь не помощь, это не тронет, «Тартюф» сыграть эту роль тоже не сможет.

214 Записи репетиций с 5 марта по 28 апреля 1935 г. включительно сделаны В.В. Глебовым (КС, № 1332)

К.С. Прежде всего Мольер талант, но процент благородного обожания его не достаточен. Причем обожание это должно быть глубоким, не наигранным. Для людей, которые его окружают, – он гений, а отсюда и состояние этих людей, когда они видят, что гений обманут, растоптан. Есть ли около него люди, которые его не понимают? Вот, например, первая его жена – понимает его? Конечно, понимает; вторая жена смутно понимает. Бутон тоже понимает его.

Булгаков. Я боюсь, чтобы не получилось впечатления, что автор защищает свою слабую пьесу, но мне кажется, что гениальность Мольера должны сыграть актеры его театра, связанные с ним сюжетом пьесы.

К.С. Я это вижу. Это надо расположить по всей пьесе. У Мольера физического наступления, драки очень много, но наряду с этим надо дать и гениальные его черты; в смехе что ли дать, – не знаю, а так получается только драчун какой-то. В первом акте он дерется, бьет Бутона; во втором акте бьет Муаррона, в приемной у короля у него дуэль... И вообще, о драках в пьесе. Они сильно вылезают.

Булгаков. Если вопрос идет о запальчивости его характера, то ведь и век его был такой, что с меньшим количеством эксцессов не обойдешься. Я думаю, что Мольеру в пьесе отпущено этого как раз нужная порция. Он вспыльчивый до безумия, потому и душил слугу. Но вот, Константин Сергеевич, какая мысль меня грызет: как бы значение фигур не пропало от блеска внешней пышности мрачных сцен. Вот архиепископа я уже слабо принимаю. Вот и вы у «кабалы» не видите «пень». Это единственное, чего я опасуюсь. Интимные сцены еще на высоте, а в массовых сценах фигуры начинают ступшевыватьсь. Вас кровь и драки шокируют, а для меня они ценны; может быть, я заблуждаюсь, но мне кажется, что это держит зрителя в напряжении: «а вдруг его зарежут». Боязнь за его жизнь. А может быть, я большего и не могу дать... Моя главная забота была о том, чтобы он был живой. Я старался его подвести к тому, чтобы он был остер. Я стремился к тому, чтобы это было тонко...

Станицын. Раньше эта пьеса называлась «Кабала святош». Вот этой-то кабалы святош у нас сейчас и нет. Когда я веду сцену с архиепископом в третьем действии, я чувствую, что величие Мольера не доходит.

К.С. В сценах короля есть пышность. Дайте мне и особый колорит в «Кабале святош». Вот почему я препятствовал тому, чтобы заседание «Кабалы» было на кладбище. Дайте мне какой-то подвал с потайными ходами. Наряду с этим дайте приятный артистический мир. Красочность этого треугольника – подчеркнет игру.

Булгаков. Я считаю очень важной сцену в соборе. До тех пор, пока архиепископ не будет дан фанатиком, действующим всерьез, – значение Мольера будет снижаться. Архиепископ ведь не опереточный кардинал, а идейный. И только во имя идеи он идет на убийство. Здесь вина и театра и, конечно, моя. И второе – как обставить «Кабалу». Очень важно, чтобы в ней не только были шпаги, сигнализация фонарей и т.д., а было показано самое важное.

К.С. В этом треугольнике дайте мне одинаково ярко и короля, и «Кабалу», и суть актерской жизни. Может быть, я не ясно выражаюсь?

Булгаков. Нет, Константин Сергеевич, вы очень ясно выражаетесь. Я думал дать виртуозность игры Мольера и любовно окрасить его и его любовь. К сожалению, мы не успеем показать последней картины. Мое мнение, что в дальнейшей работе может помочь только коллектив; авторская работа закончена.

К.С. Я не чувствую в Мольере его неудовлетворенности, обиды, сознания того, что он дал много, а взамен этого ничего не получил.

Булгаков. Он не сознавал своего большого значения.

К.С. С этим я буду спорить. Он может быть наивным, но это не значит, что нельзя показать в чем-то, что он гениален... Отдельные словечки о «Гартюфе» у вас где-то пробегают, но они почему-то не застревают в памяти. Может быть, это еще не доделано, сыро.

Горчаков. Мне кажется, что вся неудовлетворенность идет от сцены «Кабала». Не-

обходимо усилить ее значение. Может быть, здесь есть часть и режиссерской вины, но тут очень важен и текст. Мы хватались за малейшие возможности. Но этих возможностей очень мало рассеяно в картине.

Станицын. Вот Николай Афанасьевич, когда приходит на заседание «Кабалы», то мне кажется, он недооценивает ее значения, не обыгрывает ее. Едва ли так он стал бы с ней разговаривать. Ведь он тоже может попасть к ней в лапы, а он вызывающе держит себя, и держит себя потому так, что у него текст такой. При слове «кабала» – конечно, все должно замереть.

К.С. Режиссерски показать двор короля – легче всего, и это уже близко к цели, это в наших руках. «Кабала» тоже в наших руках, если бы здесь был принципиальный спор до «пены у рта». Вот этого не хватает. Что хочется увидеть в спектакле о Мольере? Любовь к нему; чтобы чувствовалось хоть в одном словечке, что он сатирик... Как у Чехова – все идет как будто серьезно: «он очень умный, воспитанный, окончил университет...» и вдруг добавление: «и даже за ушами моет». Вот эти последние словечки и окрашивают фразу сатирически. А потом, где это состояние гения, который отдает все, а что получает? Как Дункан – все отдавала публике, а что получила? Цветок? Что же можно тут поделывать?..

Подготовительной работы сделано очень много. Но слишком много интимности, мещанской жизни, а взмахов гения нет. Легкая возбудимость – это нужно, а еще что?. Для чего он живет? Ведь Мольер обличал всех без пощады. Здесь дело не в монологах, но где-то надо показать, кого он обличал. Ведь Д’Орсины он тоже обличал и видеть его не может.

Булгаков. В данном случае Мольер брал обобщенный тип, а Д’Орсины умышленно натравили на него.

К.С. Обличая всех – и докторов-шарлатанов, и буржуа, он тем самым восстановил против себя всех. Единственно, чем он держался, – это покровительством короля, а когда и король отошел от него, то тут уже трагедия для него.

Булгаков. Хорошая мысль – дать несколько фраз о лишении Мольера покровительства короля.

К.С. Также добавить бы несколько фраз о «Тартюфе», утверждающих его значение. Тогда и актеру легче будет играть.

Если я увижу бешеного монаха «Кабалы», тогда будет все ясней и с Д’Орсины. Куда бы ни обратился Мольер – кругом рогатки. Если бы подчеркнуть его одиночество... Вот таких оазисов разбросать бы по пьесе побольше.

(*Станицыну*). У вас сейчас к королю отношение – почтительность и подлизывание, а может быть: я его люблю, а он все-таки мерзавец. И Муаррона обыграть: жулик, предал, но талантливый актер.

Ливанов. Я нафантазировал себе отношение Муаррона к Мольеру, и уже просил Михаила Афанасьевича реализовать это в пьесе. Не нужно монологов, но какие-то отдельные подчеркивающие фразы необходимы.

К.С. По всей пьесе надо расставить крантики, оазисы (эти места есть), и тогда совсем другая жизнь пойдет. А сейчас я смотрю и вижу жизнь простого человека.

Булгаков. Я и стремился, собственно, дать жизнь простого человека.

К.С. Это мне совершенно неинтересно, что кто-то женился на своей дочери. Мне интересно то, что он по своей гениальности не заметил, не понял этого. Если это просто интим, – он меня не интересует. Если же это интим на подкладке гения мирового значения, тогда другое дело.

Надо сценически верно взять: «двор», «кабалу» и артистический мир. Мне кажется, сейчас надо пьесу пройти по всем этим трем линиям.

Булгаков. Мне это очень трудно. Ведь работа над пьесой и спектаклем уже пятый год тянется.

К.С. Не надо ничего писать заново. Из простой реплички сделайте сценку. Только приоткройте немного, а актер уже доиграет.

Горчаков. Мне кажется, что нужно посерьезней отнестись к «Кабале».

К.С. Я не вижу суда, нетерпимости, ненависти. Здесь монахи не могут просто сидеть и слушать, как в монастыре. Все есть для исполнения большого хорошего спектакля. Но надо доработать. Осталось немного доработать и актерам, и автору.

Булгаков. Ведь уж пять лет тянется это, сил больше нет.

К.С. Я вас понимаю. Я сам пишу вот уже тридцать лет книгу и дописался до такого состояния, что сам ничего не понимаю и зову читать рукопись мальчиков – молодых артистов, чтобы проверить себя. Приходит момент, когда сам автор перестает себя понимать. Может быть, и жестоко с моей стороны требовать доработки, но это необходимо. Актеры играют хорошо. Формы сцен есть.

Ливанов. Мне кажется, Михаилу Афанасьевичу легко это сделать.

Может быть, пятый акт мы еще слабо играем, но отношение к событиям у нас уже есть, а вот акценты необходимо сделать. Имейте в виду, что общая помпезность и яркость декораций усугубят эту необходимость.

К.С. (Станицыну). Вот во дворце, когда вам разрешили играть «Тартюфа», – ведь это огромный момент... это целая сцена; а прощание с любимой актрисой... Ведь это все, по существу, очень важные, большие сцены. Он прощается с двумя своими актерами – шутка сказать. Может быть, для него тяжелее было потерять артистку, чем жену.

(Ввиду необходимости для ряда актеров идти на спектакль – беседа прекращена.)

23 марта 1935 г

Из книги протоколов репетиций.

Начало в 2 ч. 30 мин.

Репетиция с К.С.Станиславским, М. А. Булгаковым, Н.М.Горчаковым. Репетировали начало пьесы с исполнителями ролей и участниками народной сцены; после репетиции беседа Константина Сергеевича с актерами. Участники народной сцены отпущены в 5 ч. вечера.

29 марта 1935 г

Из книги протоколов репетиций.

Начало в 2 ч. 30 мин.

Репетиция с К.С.Станиславским, Н. М. Горчаковым, М.А.Булгаковым.

Занятия со всеми исполнителями ролей. Б.Н.Ливанов, А.И.Степанова, М.Н.Баташов пришли на репетицию после того, как Константин Сергеевич начал занятия. Не было Н.И.Курочкина.

Конец репетиции в 6 ч. 15 мин.

4 апреля 1935 г.

1-й акт. Сцены Арманды, д'Орсиньи, Бутона и первая сцена архиепископа.

Присутствовали: Степанова, Коренева, Подгорный, Булгаков, Петкер, Соснин, Кторов, Сластенина. (Отсутствие на репетиции остальных исполнителей объясняется болезнью – простуда.)

К.С. Чем мы сегодня займемся?

Степанова. Хотелось бы заняться нашей сценой с Николаем Афанасьевичем из первого акта.

К.С. Хорошо. Подсаживайтесь поближе и давайте займемся.

(Степановой). Прежде всего скажите мне: вы, по вашей роли, рисуете себе весь свой сегодняшний день?

Степанова. Да.

К.С. Вы узнали тайну... Вы нарисовали себе, где все это происходит? Есть ли у вас

потребность перевести свою жизнь на киноленту и просмотреть ее всю? Вам есть что говорить и о чем говорить по своей роли? Тянется ли перед вами эта непрерывная линия дня, недели и т.д.?

Степанова. Да, я ясно вижу свою жизнь. Вижу, как пришла в театр и пр.

К.С. Все это складывается из того, что вы себе нарисовали, – нарисовали по своим мечтам, а мечтают обыкновенно о том, что приятно. Здесь все мелочи отпадают, остается только одно интересное. То, о чем мечтают, – всегда лучше, чем наше реальное существование, это больше волнует. Когда об этом думаешь, – и настроение лучше. Если вас потянет эта кинолента видений, то вы так и будете идти все время по сути роли.

Не разговаривайте никогда о чувстве, а говорите только о том, что является манком этого чувства. Зрительное всегда сильнее фиксируется. Вам надо увидеть: вот я из театра еду домой. Увидели, повторите несколько раз – зафиксируйте.

Я помню до сих пор до всех мелочей квартиры моих героев. Они вошли в мою действительную жизнь, в то время как настоящие свои квартиры, в которых я жил, – я помню плохо.

Вы должны увидеть, как вы сейчас приехали в театр, какая у вас артистическая уборная, какой даже ход в эту уборную. Пусть это будет ультраматериализм, важно, чтобы вы все знали: откуда вы идете, куда идете и зачем идете. Важно, чтобы вы увидели все и поверили. Мне все равно, какой вы себе театр представите, хотя бы даже наш театр, но необходимо, чтобы вы верили, что там вы встретитесь с Мольером.

Степанова. В связи с быстрой переменой настроения у Арманды в первом акте я вспомнила, как-то вы рассказывали, что кто-то умер, у присутствующих было соответствующее настроение, и вдруг в это время в ведро прыгнула кошка, и это вызвало у всех неожиданный смех. Так и здесь должно быть что-то такое, что быстро ее отвлекло бы от неприятных мыслей.

К.С. В тот момент кошка в ведре вызвала один вид смеха, но в другое время, при других обстоятельствах, та же кошка вызвала бы другой, более сильный, более веселый смех. Вы в хорошем настроении... он вас любит... платье у вас хорошее... новое, но среди всего этого у вас есть маленькое горе, от которого вы все же можете заплакать, правда, это горе скоропроходящее. Скажите, она у вас влюблена в Мольера искренно?

Степанова. Вначале, как девочка, а уж потом...

К.С. Она, конечно, не дошла до полного каботинства, но она может и с другим переглянуться на короткое время... Только проверить – победила она или нет. Причем в жизни этот взгляд бывает один, а для большой сцены нужно другое. Скажите, вы можете бросить такой взгляд чисто по-французски? Чтобы он был резкий, чтобы был блеск в глазах? Смотрите, я вам покажу. Опустив веки, я закрываю глаза. Подержав их так с четверть секунды, я, при закрытых глазах, поворачиваю зрачки в сторону и открываю глаза. От этого они получают особый блеск. Только не надо в это время двигать лицом, чтобы не пропал глаз.

Итак, у вас, значит, много приятного и немного неприятного от разговора с Лагранжем, который требовал, чтобы вы не выходили замуж за Мольера. Теперь скажите мне, как вы относитесь к тем деньгам, которые приносят от короля?

Степанова. Так же, как было бы теперь, если бы Мольера наградили орденом Лёнина.

К.С. На свое озорство и шалость она, как французская актриса, может напустить серьезность. Свободно лежащая рука... но этот взгляд глазами, чуть-чуть кокетства, на всякий случай, но очень *comme il faut*²¹⁵. Я, зритель, ничего не должен думать в этой сцене про вас плохого. А так, как будто чуть-чуть подсмеялись... Влюблен, а я уж занята.

Для Бутона эта сцена очень важна. Что Бутон француз и нахал – это и у автора, и у Яншина ярко. А вот любви к Мольеру мало. А она должна проявляться у него по всей роли. И когда он снимает сабо и крадется к двери, чтобы последить за Армандой, – он любит его. Он и хам, и занятный, и любит. Все это его актерская природа.

Петкер. Мне кажется, что Бутон мешает любовной сцене во имя Мольера.

К.С. Я про это и говорю. Опишите этот момент. Где в это время Мольер? Как вы увидели Арманду с д'Орсиньи?

Петкер. Мольер пошел провожать короля. Я остался у костюмов. У Арманды впечатление, что они с д'Орсиньи одни.

К.С. Вы выбирайте сами для себя мизансцены. Покажите, что вы захотели умышленно остаться здесь, а не случайно остались. Вот и дайте момент, что вы нарочно здесь остались. Мне важно, что это делается ради Мольера.

Петкер. Если я сам хочу остаться здесь, то, чтобы замаскировать это, я займусь своим делом.

К.С. Но так, чтобы я, публика, заинтересовался. И когда они уж «очень», я еще сильнее слежу за вами. А у вас должно быть это: «Я здесь, не продолжайте». Скажите, как вы отметите, что вы здесь не случайно?

Петкер. Я увидел, что происходит что-то неладное для Мольера. Увидав ее улыбку, я недоволен.

К.С. Вы говорите о чувстве, а вы мне расскажите все по физическому действию. Нужно понять, для чего вы здесь. Нет ли здесь опасности для Мольера? Может быть, надо притаиться, чтобы появиться вовремя. Если вы хотите целоваться, то имейте в виду, – я здесь. Вот если идти по этой физической линии, то и получите нужные чувства. Если же идти в обратном порядке, то получится штамп.

(Подгорному). Как у вас идет это место с приносом денег от короля?

Подгорный. Когда я принес подарки от короля, Арманда, по нашим мизансценам, находится сзади меня, и когда я называю сумму «пять тысяч», она вскрикивает, на что я оглядываюсь и замечаю ее. Когда Мольер идет провожать короля, я делаю ему знак, что-бы он шел вперед, и, идя за ним, вижу ее и задерживаюсь.

К.С. Выбирайте то, что будет четче. Пускай она крикнет, но вы ее в этот момент не видите. А что если после ухода Мольера вы остались в актерских уборных просто из любопытства? Вы за кулисами первый раз. Вас интересуют и грим, и всякие театральные принадлежности.

Подгорный. Но это будет не логично. Мольер пошел провожать короля, а он, состоящий в охране короля, остался.

К.С. А разве он в охране короля? Я это забыл. Тогда вообще неверно, что он остается здесь. Хорош придворный, который оставил короля.

Булгаков. По-моему, он пошел сейчас же за Мольером, но, увидев ее, остался на несколько минут, учитывая, что пока король оденет шляпу и соберется, он успеет вернуться. Как вежливый человек и аристократ, он застрял на два слова, но Бутон задержал его больше, чем следует. Мне кажется, что это больше оправдывает его пребывание здесь, чем рассматривание актерских принадлежностей.

К.С. (Подгорному). Вы в этом случае на важный момент – крик изумления Арманды – накладываете ненужные краски. Чтобы выделить этот крик, нужно после него сделать остановку, а не разбивать этот момент движением к ней, тем более что такой поворот ничего не выражает.

Булгаков. Я уверен, что и этого крика не было и он ее не видел в этом месте.

К.С. Первая встреча д'Орсиньи с Армандой очень важна. Если вы хотели уходить и заметили ее, то тут целая сцена: вы ей уступаете дорогу, она – вам. Причем весь ваш разговор вы ведете пером вашей шляпы. В треуголках мушкетеров одна сторона прямая; которая находится у туловища; когда они держат шляпу на своей правой руке, то перо находится впереди. Вот этим пером, сидят ли они или стоят, они пользуются в разговоре как указательным пальцем, размахивая им по смыслу слов. Этим же пером он может сказать: «Пожалуйста, проходите». Такой разговор публика заметит.

Подгорный. Когда я представляюсь ей, тут есть, по-моему, неувязка. Я говорю вна-чале: «капитан черной гвардии», после чего она представляется мне, и только потом я

заканчиваю свое представление, называя свое имя. Это равносильно тому, что я, представляясь, сначала назвал бы свое имя, а уж через некоторое время назвал бы отчество и фамилию.

Булгаков. Это верно, здесь у нас неправильно разрезан текст. Мне кажется, надо, чтобы он представился ей до конца, а потом уж и она представляется.

К.С. (Степановой). Если вы его не знали до сих пор, а только слышали о нем, то ваш интерес к нему еще больше усилится, когда вы узнаете, что это он и есть тот знаменитый фехтовальщик. Сначала Арманда смотрит на него как-то по-детски: «ах, вот он какой!» А потом уж представился ему. Но в этом восторге встречи у нее должно быть только не это театральное – а-а-ах!, а настоящее переполненное чувство, лучеиспускание. Потом, чтобы оправдать текст, поклонилась и тут же подумала: а вдруг это не тот знаменитый дуэлянт и я не ему поклонилась? А отсюда и фраза: «Вы тот самый фехтовальщик?»

(Подгорному). Аристократ не будет вести себя с актрисой, как с равной. Он без стеснения будет смотреть на нее сверху вниз. Он может и букет ей поднести, но все же смотреть будет сверху вниз, как на вещь. И перо-то от шляпы здесь уже работает не так широко, а так, мелком. Но вообще жест должен быть очень плавным. Это теперь, как закон, у всех актеров жест стал мелкий; скажет «очень приятно» – и при этом какое-то несуразное отрывистое движение руки. А попробуйте сказать на полном чувстве: «весь мир!» И когда вы раскинете руки, чтобы охватить этот «мир», то почувствуете, как из всех пор пальцев начинается лучеиспускание. То же самое, если у вас жест будет направлен к себе, к сердцу.

Вы можете сколько угодно заниматься танцами и акробатикой, но не быть пластичными. Основа пластики идет не поверхностно. Если я пластично поднимаю руку, то движения мускулов руки пойдут в строго последовательном порядке: от плеча к локтю, от локтя к кисти руки и закончится движение пальцами. Они действуют в последнюю очередь. И когда одна часть руки находится в движении, то остальные части должны быть мертво неподвижны.

Теперь смотрите, я вам покажу поклон со шляпой. Прежде всего они ходили с тонкой палкой-тростью, высота которой была немного ниже плеча. Держали эту палку они сверху тремя пальцами правой руки (большим, указательным и средним) и, прогуливаясь, они легко и мягко выбрасывали низ палки вперед, слегка придерживая ручку ее пальцами; вся тяжесть палки покоилась на кисти руки, на которую от палки шел шнурок. Прежде чем сделать поклон, я перебрасываю палку в левую руку, правой рукой снимаю шляпу и прикладываю ее к сердцу. От сердца я несу шляпу к вашим ногам, обметаю ею вам ноги и несу ее обратно к сердцу. Почтительно поднимаю голову с деланной, неискренней улыбкой. Затем надеваю шляпу на голову, слегка хлопнув ее сверху правой рукой. Перекинув палку в правую руку и заложив три пальца левой руки в карман, останавливаюсь в надменной позе, выставив одну ногу вперед.

Дамы же, держа перед собой веер, постепенно приседают и опускаются на колено, причем юбка в это время пышно собирается вокруг фигуры. Потом так же медленно поднимаются. Поднявшись, щелкают веером и поворачивают голову в сторону. Все делается очень плавно и в то же время четко, и все это обязательно для мольеровской пьесы.

Если посмотреть со стороны на двух встретившихся сеньоров, то вы увидите, что они изоштраются в этих своих поклонах, чтобы показать свое достоинство.

(Петкеру). Когда вы заметили их, то говорите свою первую фразу [«Началось. О мой легкомысленный мэтр!»] как можно проще. Ведь вы эти слова говорите про себя, чтобы вас не видели, а вы сейчас говорите ее для двадцатого ряда партера. В словах «сударь» и «сударыня» – вы силитесь понять, что же это происходит.

Есть моменты в роли, которые можно выявить только мыслью, жест здесь лишь мешает. У нас актер очень любит сопровождать свои слова многочисленными жестами. Если же вы разберетесь в этих жестах, то настоящих, типичных из них вы наберете не больше трех.

Актер должен знать, чем ему играть каждый отдельный кусок: гримом, дикцией, мимикой, жестом и т.д., и в соответствии с этим нажать нужную кнопку. Когда же он приывает пользоваться всеми нужными средствами, то это все пойдет само собой.

Сначала д'Орсиньи с недоумением смотрит на Бутона, стараясь понять, как ему, аристократу, надо к нему относиться, причем держится д'Орсиньи все время, конечно, с достоинством. Бутон же, как нахал, с первой же фразы отвечает ему в тон, как равный. В фразе: «И они вам, надеюсь, помогли?» – у д'Орсиньи должно быть то же, что было у Стаховича, когда он бывало хотел кого-нибудь огреть как следует и делал при этом индифферентное лицо²¹⁶.

Подгорный. Я нафантазировал себе, как я сидел в ложе. Эту ложу я ясно вижу. Вижу короля, как он в хорошем настроении поручает мне отнести подарки Мольеру. Мне кажется, что в этом «тридцать су» он хочет сначала поиздеваться над Мольером, а потом уже дать пять тысяч.

К.С. Король поручил вам сделать пакость, плюнуть Мольеру эти «тридцать су». То, что вы это место будете вести серьезно, уже достаточно. Если же вы будете это место еще подчеркивать мимикой и движением, то это будет то же, что сахар посыпать сахаром. В этом «тридцать су» официальный особый ритуал. Мольер сделал поклон, еще не слыша какую сумму прислал король. И только после того, как он поклонился, вы говорите: «тридцать су». Здесь заканчивается эта сцена и начинается сцена с пятью тысячами. Д'Орсиньи эти пять тысяч лир бросает, как какие-нибудь пять копеек. У всех удивление... Мольер благодарит... Во всем этом должно быть больше ритуала.

Булгаков. Совершенно верно, во всем этом прежде всего должно быть выполнение ритуала до последней буквы. Несмотря на то, что все знают, что д'Орсиньи пришел от короля, все же при слове «король», мне кажется, все снимают шляпы и кланяются.

Подгорный. В данном случае я представляю здесь короля, и в моем лице они отдают почести королю. Когда Бутон извещает о моем приходе, Мольер требует шляпу и плащ; конечно, это нужно ему для ритуала.

К.С. Чем больше ритуала, тем лучше. Д'Орсиньи, конечно, помнит, что он находится среди актеров, и здесь у него только полупоклоны. Ведь поклон может быть и оскорбительным.

Подгорный. Но ведь Мольер тоже дворянин. Сам д'Орсиньи мне рисовался каким-то павлином.

К.С. Прежде всего, он дворцовый человек. А это значит – чопорность и стремление только бы не потерять достоинство. Это самое для него важное. А там уже видно будет, что из этого получится. Как Стахович говорил, что от конногвардейца прежде всего требовалось, чтобы он не терял своего достоинства и мог ловко ответить на любой вопрос.

Подгорный. Я смотрю на Бутона как на хама, но меня смущают кружева на его плаще.

К.С. Вы в этой сцене находитесь на нуле. До этой сцены вы шли вверх, а здесь вернулись к нулю. Если бы вы захотели от сорока градусов жары дойти до сорока градусов мороза, то вы неминуемо должны были бы пройти нуль. А у нас на сцене, сплошь да рядом, от сорока градусов мороза мигмом перелетают к сорока градусам жары. Форте есть не пиано. Форте – по отношению к другому. Веселый, немного меньше веселый, индифферентный, одним словом, пошли разные градации. Все эти шкалы для актера необходимы.

Петкер. Я к нему не пристаю, а разговариваю сам с собой; и когда он говорит о болезнях, я за это цепляюсь и развиваю разговор.

К.С. Такой типаж встречается. Вот из толпы вдруг выйдет какой-то нахал и начинает что-то говорить самому царю. И царь с ним разговаривает.

Подгорный. Но Бутон должен бояться д'Орсиньи, он ведь трус... Не случайно Бутон так перепугался, когда Мольер в последнем акте кричал о своей ненависти к королевской

216 А.А.Стахович (1856–1919), близкий друг К.С., был флигель-адъютантом московского генерал-губернатора, вкладчиком, а затем членом дирекции и актером МХТ.

тирании.

Булгаков. Да, но там ему угрожает смерть; кому же хочется болтаться на люстре.

Подгорный. А интересно, что бы он сделал, если бы я положил руку на эфес шпаги?

К.С. Он, вероятно, выкинул бы какой-нибудь фокус, насмешил... и удрал.

Булгаков. Я сейчас читаю о спектаклях французского театра. В одном месте там есть один скупой, который из экономии все время тушит находящуюся на сцене вторую свечу, а другой, типа Бутона, ее все время зажигает. Скупой спрятал свечу за спину, тот зажег ее за спиной, наконец, скупой спрятал ее в карман, но тот и там ее зажег. Как это он делал – не знаю, вероятно, какой-то фокус. Но главное, все это делалось на серьезе.

К.С. В комедии необходима необыкновенная серьезность. Если вы смотрите французскую комедию, то увидите, что там все это делается на чрезвычайном серьезе. В первом акте вы уже слышите отдельные несдержанные смешки в публике. С каждым действием этот смех усиливается и в конце доходит до сплошного стога, когда какой-нибудь актер, на темпераменте Отелло, снимает с себя панталоны и начинает ими лупить другого. Все трюки, которые делают у нас, всегда подчеркиваются, у французов же все это подается с поразительной легкостью. Если французский актер разговаривает с публикой, то делает это с необычайной интимностью и серьезностью. Он весь в интиме с публикой и только временами посматривает в щель двери и в конце вдруг, на серьезе, резюмирует: «Она ванну берет!» (*К.С. эту сцену демонстрирует.*)

(*Подгорному*). Что делать, чтобы сцена скоро пошла? У вас линия фактов есть? Факт такой-то... сделайте для себя, а не для публики. Сделали верно – вы уже получаете, что называется, «я есмь, я в этой комнате...» Так надо пройти всю роль, и у вас получится внутренняя логическая линия переживаний.

Вы хотите представить, как вы важно идете, – не надо. Будьте на нуле, нужно найти официальный тон, – значит, прежде всего надо, чтобы это дошло, а для этого надо говорить четко, идти по мысли. Мольер взял деньги, смотрите, получился ли эффект или нет... Так только чуточку себе улыбнулся. Посмотрел, что там есть... пошел наверх.

(*Степановой*). А вы смотрите на д'Орсиньи с таким видом французской мадонны, которая может и канканчик выкинуть. Вы смотрите на него с чувством: «Никогда не видела таких».

Нехорошо, что д'Орсиньи проходит за кулисы через какую-то щель. Гораздо эффективнее пройти вам через сцену, по лестнице.

Петкер. Здесь важна предшествующая сцена, где Бутон известием, что идут от короля, прекращает любовную сцену Мольера с Армандой.

К.С. Я вообще не представляю себе уборной Мольера без двери. Как же он может здесь сажать ее на колени? Да и вообще, как это может быть, – ведь здесь же пыль кругом и тут же висят костюмы. Не понимаю!..

(*Подгорному*). Вы, значит, чувствуете, что вам надо делать. Вам нужно по всей линии роли набрать побольше задач.

Кторов. Какая задача у него была при встрече с Армандой?

К.С. Просто уходя, он, как аристократ, поклонился ей, находясь в состоянии что называется одной ногой здесь, другой около короля.

(*Степановой*). Когда вы подаете руку д'Орсиньи, то вы это делаете с какой-то русской скромностью, – не надо. Если уж подаете руку, так подавайте как следует.

Кторов. Мне кажется, с каждой новой фразой Бутона д'Орсиньи все больше и больше раздражается.

К.С. Вы забываете, что он прежде всего аристократ, и Бутон, человек ниже его достоинства, не может его оскорбить. Он может заколоть его, но быть им оскорбленным – он не может. Для него артист – это такой же тип, каким для нашего бывшего аристократа был его слуга Иван, с которым у него весь разговор был на мелком движении указательного пальца: «пойдешь туда, придешь сюда, сделаешь то-то» и т.д.

Итак, значит, вы теперь напишите себе все задачи по ролям. Когда вы себе сможете

сказать: это я понял, схватил, – то откладываете кусок в сторону и идите дальше. Двадцать раз повторять не надо.

Теперь давайте займемся другой сценой.

(*Соснину*). После всех изменений и поправок вы получились в пьесе человеком жестким и сильным. Скажите, из какой чернильницы вы черпаете свой материал? Где в душе надо поскрести, чтобы дойти до какого-то высшего проклятия? И в каком месте роли у вас это высшее проклятие? Какой градус мороза и тепла вы можете дать?

Соснин. Самым сильным местом я считаю сцену с королем в первом акте. Когда кардинал просит короля запретить «Тартюфа», а тот не только не запрещает, но и награждает Мольера, – тут высшая точка моей ненависти. Дальше архиепископ собирает все силы, чтобы отомстить Мольеру. Сам он очень сильный, настолько, что может сдержаться, не показав вида другим.

К.С. Нам надо подойти к этому чувству ненависти. Какими-то манками вызвать его. Нужно найти его раздражители. Когда король вас оскорбляет, какая природа этого чувства? В таких случаях всегда надо найти антипод. Представьте, вы торжествуете, вас кругом превозносят, перед вами преклоняются. Как от сорока градусов жары дойти до сорока градусов мороза?

Соснин. Сейчас я воздерживаюсь от определения сверхзадачи. Для меня ясно, что сквозное действие кардинала – погубить Мольера. Для этого я привожу к королю юродивого, который, ляпнув слово «требуется», оскорбил короля. [Безбожник, ядовитый червь, грызущий подножие твоего трона, носит имя Жан Батист Мольер. Сожги его вместе с его богомерзким творением «Тартюф» на площади. Весь мир верных сынов церкви требует этого.] Этот юродивый скомпрометировал меня, и когда король спрашивает меня об этом юродивом, я понял, что он догадался, что я замешан в этой истории. И я ищу средства оправдаться перед ним. Когда король удаляет всех, кроме меня, я начинаю убеждать его, что Мольер очень опасен и вреден. И когда после такого разговора я вижу, что король принимает Мольера с почетом, то с этого момента начинает нарастать моя ненависть. И когда я слышу, что «Тартюф» разрешен, – тут высшая точка моей ненависти. Сначала опешил от изумления... Как, меня, архиепископа, высшее духовное лицо, так оскорбить!.. В этом оскорбление всей церкви.

К.С. Вы чувствуете, что первая картина с королем таит в себе все корни для следующих актов. Теперь попробуйте разобраться в природе этих чувств. Для чего вы пришли к королю?

Соснин. Чтобы привести юродивого.

К.С. Не забывайте, что здесь встреча двух королей. Король земли принимает короля духа, короля церкви. Я видел за границей однажды такой съезд двенадцати духовных королей. Это были двенадцать аристократов. Иезуиты, но с огромным достоинством.

Выход королей – он с белой свитой, вы – с черной. Вам прежде всего надо подготовить почву к тому, чтобы не терять своего достоинства. Ищите все возможности и средства быть ему приятным, чтобы расположить его в свою пользу. Вы умеете благословлять так, чтобы это было от «духа святого»?.. Ведь вы короля благословляете. Здесь нужна особенная пластика в пальцах. Нужно упражняться так же, как итальянцы упражняются со своим голосом. Пальцы начинают заканчивать благословение. Из пальцев идет лучеиспускание. Вы как бы обливаете короля священным нектаром (*показывает*). Чувствуете, как это торжественно? В то же время сами в это время на нуле – нейтральны.

«Ваше величество» – в этом обращении к королю как бы дерзость кардинала. [«Ваше величество, разрешите мне представить вам бродячего проповедника, отца Варфоломея».] Из этой фразы надо по звуку сделать волну, вот так (*показывает*), или лучше, как цепь. Тогда будет звучать фраза.

«Разрешите мне представить» – берите эту фразу с самых низов. Почему русские голоса не звучат так, как итальянские? Потому что итальянцы упражняются главным образом на согласных буквах: мм... нн... лл... а у русских этого нет, потому и получается звук

расплывчатый. Вот у Шаляпина прекрасно звучали согласные буквы. Волконский хорошо говорит в своей книге: «Согласные буквы – берега, без них гласные – топкое болото»²¹⁷. Конечно, есть такие фразы, как «народ московский», в которых важно звучание гласных. Очень трудно сказать фразу, чтобы она долго тянулась. Возьмем из «Отелло»: «Почтенные и доблестные синьоры». Если нет голоса, то актер начинает гнать фразу. Полюбите согласную, это вам очень поможет. И еще одно: ищите интонацию какой-либо фразы – это хорошо, но не саднитесь по одному месту; а то вы сами уж перестаете в таких случаях себя слышать, и это уже вредно.

«...Бродячего проповедника, отца Варфоломея» – у вас в этой фразе получается так, как будто вы представляете королю двух людей: и бродягу-проповедника и отца Варфоломея. Вы попробуйте перед «отцом» сделать небольшую задержку, и сразу станет все четко. Самое важное в фразе – «отец Варфоломей».

Теперь скажите эту же фразу, но как только можете пышно, и подайте ее так, как бы «мягко стелете». Должен быть самый приятный вкрадчивый тон. Нужно, чтобы это было спокойно, но чтобы и глаза ваши, и пальцы при этом говорили. Пользуйтесь всем, чтобы проникнуть в сердце короля. Если будете упражняться – вы достигнете этого.

«Разрешите мне представить...» – это идет все одна фраза, как проволока, загнутая на конце. Загнутое – это «отец Варфоломей». Не торопитесь. Выговаривайте четко каждое слово, упражняйтесь все шире и шире говорить каждое слово. Если у актера не звучат согласные, то он идет тогда на разные приемчики, которые не дают ничего хорошего.

Когда бы и где бы вы ни появлялись, для всех должно быть ясно: это святой человек. Святой человек – это какой-то особый ритм походки, в ней и плавность, и простота, но простота с долей эффектности. Сел, – в этом, пока он рассаживается, тоже целый ритуал и опять же особый ритм. Там сидит король, здесь архиепископ, но кто из них больше – еще не известно. Когда не вышло с юридическим и «попался», то тут самое большее, что он может сделать, это опустить глаза и тем замести следы. Не может смотреть в глаза королю...

Соснин. Сзади меня стоит Брат Верность, и я косился на него в это время, это мне было неудобно. Может быть, это делалось для того, чтобы король видел.

К.С. Вы это можете сделать после закрытия глаз. Там дойдет, а король мог это и не видеть.

Теперь, если вы встали, то уж встали свободно, без всякого напряжения. Когда кроме вас и короля все ушли, то вы остаетесь на нуле. Проще жест. Закон, что рука всегда должна действовать около туловища – и опускаться и подниматься. В жесте к Богу – лучиспускание из пальцев, в жесте же в землю оно легче. Когда становитесь на колени, то становитесь на то колено, которое ближе к публике, чтобы избежать некрасивой линии фигуры.

Делайте, что хотите в своих движениях, но чтобы в этих движениях – сидите ли вы, идете ли или стоите – была плавная непрерывная линия, без толчков и мелких движений. Если сидит, так уж сидит, если поднял руку, то действительно поднял.

В начале революции у меня как-то было заседание с духовными отцами и профессорами. Они просили меня прорежиссировать им обедню. Ведь священник в то время, как и актер, не мог быть шепелявым и некрасивым. Эту сценическую внешность они строго соблюдали. И вот эти священники и профессора просили меня устроить им студию, а также просили, чтобы я допускал актеров театра, в частности Качалова, читать у них в церкви Апостола. Не думайте, что у них все так просто было. Вся пластика и вокальная сторона у них тоже выработывались. Ведь если по двадцать раз подходили целовать руку какому-нибудь отцу Сергию, то надо было, значит, уметь подать эту руку.

Надо упражнять себя в ритме. Когда найдете этот ритм, то сможете целый день ходить в нем. Манеры – это не пластика. Пластика в том, как рука проходит, как ложится,

²¹⁷ К.С. часто цитирует это высказывание С.М.Волконского из его книги «Выразительное слово. Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене» (СПб., 1913).

как лежит. В пластике – свобода движения, широта и плавность. Важно, чтобы рука от плеча до локтя не была плотно прижата к туловищу. Вы обращали внимание, чем сановитые были люди, тем как-то шире у них были расставлены у туловища руки. Я помню, как в детстве нас гувернантка била по локтям, уча держать руки, как надо. Для того, чтобы научиться так держать руки, нужно под мышки класть платок или бумагу, величиной в кулак, и вы тогда сами почувствуете, как у вас появится другой, свободный жест.

У архиепископа страшное внимание к Мольеру и к королю. Всеми силами старайтесь угадать, что в данный момент король чувствует и замышляет.

Соснин. Я выхожу на сцену из щели, а Мольер по лестнице. Это невыгодно для меня. Я говорил по этому поводу с Николаем Михайловичем, он мотивирует это тем, что невыгодно показывать лестницу пустою, с малым количеством людей. Уже при появлении Мольера я начинаю возмущаться.

К.С. Но какая природа вашего возмущения? Вы пронзаете короля и Мольера взглядом. В смысле движения самое большее, что вы можете здесь допустить, это слегка приставить, пронзая их взглядом. Самое же важное – это внутренний ритм, чтобы вы сидели в нем. Чтобы не потерять этот ритм, вы можете незаметно его выбивать или ногой или рукой. Если вы живете в таком ритме и вам нужно повернуться направо, то вы не сможете сразу туда повернуться, а этот поворот будет с какими-то остановками.

Соснин. Очень долго идет сцена короля с Мольером, и мне тяжело ее слушать.

К.С. Это потому, что вы заранее знаете те фразы, которые они говорят. Если бы вы их не знали, то почувствовали бы, как они вам нужны. Что вы делаете, когда Мольер ушел?

Соснин. Когда встает король, я тоже встаю, а может быть, так оцепенел, что продолжает сидеть? По мизансценам нашим я поворачиваюсь спиной к публике, что мне очень не хочется делать.

К.С. Раз король встал, то вы не можете не встать. Какова же природа состояния кардинала в этой сцене? В то время как происходила сцена короля с Мольером, он уже все переваривал, воскрешал все в своей памяти, сопоставлял. Когда увидел, что этот наглый актер смеется над церковью и вами, то у вас будет такая реакция, что вот-вот лопнет. Этой реакции потребует обязательно вся ваша природа. Вот тут должна быть написана сцена: «“Гартюф” разрешен... и король позволил...» После этого мучительная мысль: «Что предпринять?..» И уж после этой сцены идет: «Боже!» – какое-то заклинание и анафема! Он не может ничего понять, его череп готов лопнуть.

Соснин. Тут я вымещаю свою злобу на Брате Верность, после чего идет линия – что делать дальше?

К.С. И ищите это, ищите по всей комнате в метании, и вы найдете ритм. Представьте себе: король там... Мольер там.. а вы здесь... (*демонстрирует свои слова*). Значит, вы в нервном быстром хождении по комнате все время искали... Блуждали по всему свету. Потом походка ваша замедляется, взгляд устремился куда-то вдаль, вы начинаете что-то видеть... То, что вы видите, пока еще не здесь, а где-то, может быть, в Ленинграде. Потом начинаете видеть все ближе и ближе. Одновременно с этим ваша походка все больше и больше замедляется. Наконец увидел все и убедился, что это не подходит, и опять быстро заходил по комнате до тех пор, пока не увидел еще что-то. Попробуйте, походите по комнате и поищите выхода.

(*Ввиду занятости Н.Н.Соснина в вечернем спектакле репетиция прервана.*)

10 апреля 1935 г.

1-й акт. Сцены Мольер и Бутон, Мольер и Арманда. 2-й акт. Сцена «Ужин короля».

Присутствовали: Горчаков, Степанова, Герасимов, Станицын, Кторов, Петкер, Подгорный, Ларин, Яншин, Болдуман, Слестенина, Цильман, Баташов, Калужский, Соснин, Курочкин и Коренева. Суфлер Вольнский, помреж Глебов.

По предложению Константина Сергеевича, который первое время был занят, все участники, расположившись группами в разных углах комнаты, проходили по схеме отдельные сцены первого акта.

К.С. Если вы дойдете до того, что у вас по схеме будет все правильно, то достаточно будет двух репетиций до спектакля. Если у вас есть правильная внутренняя, а не поверхностная линия роли, вы можете уже играть. Теперь продолжайте заниматься, а я посмотрю.

(*Станицыну*). Перед вами задача, с одной стороны, спасти театр, а с другой – спасти семью.

(*Репетиция идет одновременно по отдельным сценам, и К.С. успевает следить за всеми, уделяя все же больше внимания сцене Мольера и Бутона. Временами глаза его начинают блестеть, по лицу разливается довольство.*)

(*Яншину*). Хорошо, но снимите девяносто процентов лишнего, и будет то, что надо. Свою задачу – показать рваный костюм – сделайте не жестом, он фальшив, а словами. Насколько возможно, старайтесь меньше показывать свой разорванный костюм. Вот, вот на этих ваших двух маленьких правдах, которые вы нашли, ведите дальше и доведете сцену до полного хохота. Вы рано прекращаете ее. А вы просмакуйте ее хорошенько: два человека разыгрывают друг друга.

Станицын. Вы говорили, что если какая-либо сцена становится ясна, то надо идти дальше. Потому мы и не останавливались на этой сцене. Она ясна.

К.С. Вы должны полюбить эту сцену; когда к чему-то верному подвели себя, то не гоните это сразу, а дайте себе возможность «пожить» этим.

(*Яншину*). Михаил Михайлович, вы заметили, что когда я сказал вам убрать руки, вы сразу избавились от штампа. Когда вы убрали этих (*указывая на руки*) двух услужливых дураков, то вынуждены были искать другое приспособление. Продолжайте дальше.

(*Замечания по любовной сцене Мольера и Арманды.*)

К.С. (*Станицыну*). Когда идет важная сцена, не трогайте свое лицо. Смакуйте все переходы со ступеньки на ступеньку. Слушая мои замечания, не смотрите на меня, продолжайте свою сцену, не теряйте настроения. Меня не существует. Попробуйте взять эту сцену повыше. Тихие слова одного в этой сцене – маленькая ложь. Тихие слова обоих – это уже большая ложь. Как бы в жизни говорили сидящие так два человека?

Станицын. Вы же сами говорили, чтобы мы прошли сцену по схеме. Мы и проходили эти «калитки»²¹⁸, не думая о словах.

К.С. Но вы все-таки заговорили? А уж если заговорили, так говорите верно, а такой разговор, как у вас, – не общение. Помните, надо говорить по фразам, не стараясь переживать, а стараясь передать прежде всего мысль. А теперь вы уже думаете, как сказать; это не годится, вернитесь назад. Не бойтесь, целуйтесь сколько хотите. Просмакуйте это. Если нужно в этой сцене какое-то действие – давайте это действие; если нужно слово – давайте слово. Когда вам удастся что-нибудь сделать правильно, то не бросайте это сразу, а посмакуйте сначала. Когда актер играет на «штучках», как он смакует их? Когда это место подходит, он уже думает про себя: «Ты у меня сейчас посмеешься». Когда вы начинаете чувствовать, что нашли что-то верное, то пользуйтесь этим моментом, как пользуются актеры трюками. Вот я нашел нерв, я его не отпущу. Вот тут и наслаждение; не бойтесь ничего. И публика на это сразу начинает реагировать. Если нашли верный смех, то хохочите до слез, идите до чего хотите, но не прерывайте это сразу.

(*Станицыну*). Говоря о седых волосах, не беритесь за свои волосы, чтобы показать их. В жизни вы так бы не сделали.

«Я сделаю из тебя первую актрису» – из этого сделайте целую сцену. Сделать артисткой любимую женщину! А можно сказать еще громче? Если будет фальшиво, то надо

²¹⁸ «Калитками» К.С. называл поворотные моменты в роли, переводящие актеров из одного игрового куска или эпизода в другой, из одного состояния в другое.

найти грань между фальшью и правдой. Найдите, это и будет камертоном к поиску правды. Сейчас, говоря эту фразу, вы идете от театра. Оправдайте свою интонацию и идите дальше. У вас в словах «я тебя создам» три удара; это неверно, и уберите прочь свои руки. Попал на ложь, бросил ее, пошел дальше и попал на правду... «Первой актрисой...» – это серьезное место и требует серьезного тона.

(*Степановой*). Ваше трепание рукой его волос – это подсознательная техника, которая привела вас к правде. Говоря фразу: «Я не вижу морщин на твоём лице», – живите этим. Ищите эти морщины, как иголку ищут. Найдите маленькую правду, а она уже вас приведет к большой. В этих маленьких, незаметных правдах самое ценное, это и есть искусство.

(*Продолжая вести эту сцену, Степанова в дурашливо-кокетливом тоне, как котенок, улеглась на столе, поджав под себя ноги, ласкаясь головой о руку Станицына.*)

Вот это и нужно, – как молодая девушка сводит с ума пожилого. Посмотрев на вас, я унесу это с собой. Вот в таком плане надо, значит, «разминать сцену». Теперь, найдя сцену любви, вы можете, отталкиваясь от нее, перекинуться к следующей сцене. Поработав над новой сценой до тех пор, пока не «зажили» ею, можете идти дальше. А теперь попробуйте вернуться к сцене – «я беременна»²¹⁹. Попробуйте «размять» и этот переход так же, как и предыдущий. Чем вы добыли там правду, сознайтесь?

Степанова. Мне кажется, вниманием и свободой.

К.С. Маленькая правда помогла вам прийти к большой. Если эта правда не находится, то это потому, что вы делаете на девяносто процентов больше, чем следует. Вот и в кулке – «я беременна» – поиграйте на каждом переходе, на каждой ступеньке по пять минут. (*Просматривая и другие сцены, Соснину*). Находите больше задач. У вас было мало общения с партнером.

(*Яншину*). Убирайте руки. Вы от рук часто приходите к штампу.

(*Степановой*). Продлите дальше свой плач [в начале объяснения с Мольером], а то вы скоро сдаетесь. Вы поиграйте на всех ступеньках по десять минут, вот тогда и найдете все стороны этого плача. Мольер ходит по комнате с нейтральным лицом, желая скрыть свое волнение. Она в недоумении. Этот момент продлите, пройдите все ступеньки, чтобы перейти к смеху. И смотреть друг на друга можно еще дольше.

Станицын. Мне хочется приласкать ее.

К.С. Действуйте руками только тогда, когда внутренне уже все подготовлено.

Дальше надо будет заниматься сценами у короля; вы же от того, что сейчас добились и сделали, можете переключиться на другие сцены. Можете работать и без меня. Николай Михайлович будет вашим зеркалом – следить за вами и говорить только: «верю» или «не верю».

Вы Арманду любите сейчас?

Станицын. Всегда люблю.

К.С. Но вы просмаковали это?

Станицын. Сейчас передо мной открылись новые ходы.

К.С. Это и важно, чтобы каждый момент был таким, когда маленькая правда толкает к другой маленькой, отчего получается большая правда.

Мне хочется добиться положительного результата и выпустить спектакль.

Станицын. Сейчас я нашел себя в сцене с Бутоном и в сцене с Армандой; от этого и начало акта стало яснее.

К.С. Работайте в этом плане дальше, тогда вы еще больше себя найдете в роли. А когда вы как следует найдете себя в роли, то сможете дать, если надо, и хромого, и косоного, не теряя себя в этом. Если бы я был свободнее, я бы больше посвятил времени репетициям. Чтобы не задерживать спектакль, вы все вместе должны усилить такую проработку

²¹⁹ В машинописных рабочих экземплярах пьесы, хранящихся в Музее МХАТ, ранее был такой текст:

«Арманда (*шепчет ему*). Ты знаешь, я беременна. **Мольер.** Беременна! Моя девочка...». В процессе репетиций слово «беременна» было вычеркнуто.

ролей. Вы должны знать все ступени каждого куска. Знать, где вам надо действовать жестом, где словами. Если действуете словом, то действуйте им до конца, со всеми приспособлениями. Как попадете на правду – сразу станет легко. Всем понятно?

Сцена д'Орсины с Армандой.

Подгорный. Мне кажется, я делаю верно.

К.С. «Верно» или «не верно» – сказать дело режиссера. Вот сейчас, в сцене с Армандой, у вас есть ощущение, что вы в первый раз ее видите? Ищите сами, какое внимание у вас должно быть к ней. Попробуйте на разные манеры. Приблизьтесь к ней, отойдите от нее, как удобнее для вас, а мизансцены – это не важно, это самое последнее дело. Делайте так, как вам хочется. Встретил первый раз, вероятно, лизнул как-то взглядом, занялся другим и опять как-то незаметно вернулся на секунду к ней взглядом, и так несколько раз.

(*Степановой*). Возьмите скомканную в шар газету, положите под мышку правой руки и забудьте, что там бумага. Вы чувствуете разницу в руках?

(*Подгорному*). Какая рука вам кажется скульптурней?

Подгорный. Левая.

К.С. Это оттого, что она не привыкла еще. Такие подкладки помогают людям выработать пластичность руки. Ведь и бедра надо слегка вывернуть для пластичности фигуры.

Степанова. Современный танец, который мы танцуем, как раз дает обратное, – ступни внутрь и выдвинут живот.

К.С. Это, значит, очень вредный танец... Сейчас трудно найти таких гувернеров, которые были раньше, а они помогли бы. Станок нужен, а то эти танцы искалечат актеров. Хотя, с другой стороны, актриса должна уметь танцевать современные танцы.

Степанова. Артистам Большого театра, которые поехали на гастроли в Турцию, пришлось спешно начать разучивать эти танцы.

Картина «Ужин короля».

К.С. (*Баташову*). А теперь просмакуйте всю эту ругань²²⁰, чтобы вам самому приятно было ругаться на все лады. Не торопитесь, перечислите, сколько разных вещей вы сделали бы с ним, чтобы все это не сливалось у вас в одном деле. Чувствуйте так, чтобы заставить слушать себя три тысячи человек. Для этого прежде всего надо говорить по знакам препинания. Говоря первую фразу, нельзя рвать ее и делать остановки, не договорив ее до конца, а кончив ее, надо поставить точку и начинать новую фразу, начинать уже в другом тоне – выше, так как к тому тону привыкло ухо, и, чтобы заинтересовать слушателей, надо поднять тон. При перечислении нужно брать тон все выше и выше. Книзу тон идет только тогда, когда дело идет к смерти, к уничтожению. Вы редко найдете в нашей повседневной речи два слова, сказанные на одной ноте, маленькая разница в звуке все-таки найдется. В актерской же речи на сцене это разнообразие звуков отсутствует.

Баташов. Мне трудно говорить эти слова потому, что у меня нет объекта.

К.С. Возьмите себе любой объект, это не должно мешать. Поупражняйтесь в этом побольше. Берите первую фразу ниже, чтобы у вас было больше разгона.

(*Цильману*). Объявляя: «Ужин короля», – разнесите эту фразу, как гармонию²²¹. А

220 Прибежав на зов короля, который объявил, что маркиз де Лессак сел играть с ним краплеными картами, Справедливый сапожник, согласно своему положению при дворе, должен обругать маркиза. В машинописных экземплярах есть два варианта этой ругани.

«Да ты... да ты что... Да ты... спятил, что ли... Да за это, при игре в три листика на рынке морду бьют... **Король.** Шут, остановись, ты обругаешь маркиза на лестнице, когда он будет уходить...»

В других вариантах ругань значительно продолжительнее и на нее король отвечает: «Спасибо».

221 В машинописных экземплярах мажордом объявлял: «Ужин короля». Впоследствии эти слова были изъяты автором.

чтобы растянуть эту фразу – «ужин-н-н к-к-короля», вы чувствуете, что нужно сделать: ударение должно быть на «ка». Надо в этом упражняться, не беда, если первое время будет утрировано. Прежде всего надо, чтобы все поняли эту фразу. Звук ее должен наполнять все комнаты. Поворачивать голову, оглядывая комнату, нужно в том же ритме, в котором вы и говорите. Вам также надо с подкладками под мышками походить месяца два. Слово «парижский»²²² надо выговаривать больше «париской», чем парижский... Дераран это не «дэ» и не «де», а нечто среднее... и конец фразы кладите на самое дно, и чем ниже, тем лучше.

(Соснину). Старайтесь ходить так же, как бы вы ходили в церкви. Наступая на ступню, старайтесь дохаживать ее до самых пальцев. Что значит благословить короля? Это должен быть главный жест. Вы как бы что-то берете сверху вторым и третьим пальцами и обливаете этим короля. У вас должна быть непрерывная плавная линия движения, переходящая из жеста в походку, в движение головы, руки и т.д. «Ваше величество» – говорите официально, не подлизываясь. Когда говорится официально, то в этом должно быть какое-то вдохновение.

(Болдуману). «Я люблю своих подданных» – вы говорите хорошо, но все же постарайтесь сказать эти слова еще шире. Каждое ваше слово должно быть на вес золота. Король должен говорить «на весь мир», но это не значит, что надо кричать. Это надо сыграть.

(Соснину). Получается, что король как-то больше подтянут, чем вы. Правда, вы тоже король в своем роде и должны быть не менее подтянуты, чем сам король.

Фразу «это сатана» – надо расширить, в этой фразе ваша главная задача, да плюс к этому – священнословие, которое вещает. И чем больше в этом вещании о «сатане» вы уйдете вверх и легко опуститесь вниз, тем будет лучше. Кончил и откинулся плавню назад. Если стоите к публике в профиль, то нельзя выставлять вперед ногу, ближнюю к публике. Также, если кто сидит, заложив ногу на ногу, то носок ноги должен быть книзу, показывать подошву – «моветон».

Мы нашли пути к нашей природе. Эту логику чувств мы стараемся постичь. Если человеку задать вопрос: «Что вы будете делать, находясь в таком-то и таком-то положении?» – то он начнет вспоминать и сможет написать целые списки. Что бы он сделал при данных обстоятельствах? Это и есть сама природа, которую надо изучить.

Не старайтесь искать сразу большую правду, вы к ней придете через маленькую правду, которую надо полюбить. У вас бывало так, что, играя спектакль, вы где-то неожиданно уронили стул или платок и подняли его уже не по-актерски, а по-человечески? Это и есть камертон. Бывают случаи, что такой маленький момент может благоприятно отразиться на целой роли.

В нашей работе сейчас мы идем по этому пути. Найдите маленькую правду, и через этот камертон вы техническим путем придете на путь интуиции. Это один из многих путей.

У короля задача: что нужно сделать, чтобы не дать в обиду себя и государство перед духовной властью. Задачу, что Мольер вам может создать славу, – расширьте. Это очень важно.

Каждое правительство, а равно и наше, – ценит поэзию, она нужна так же, как и индустрия.

(Болдуману). Едва ли у вас есть любовь к своему народу. Главная ваша любовь к себе, и тут вы попадаете неволью на борьбу с духовенством как с параллельной вам властью. Предыдущая сцена с отцом Варфоломеем также очень важна для вас.

[Варфоломей. Безбожник, ядовитый червь, грызущий подножие твоего трона, носит имя Жан Батист Мольер. Сожги его вместе с его богомерзким творением «Тартюф» на площади. Весь мир верных сынов церкви требует этого.

²²² В машинописных экземплярах мажордом докладывал о приходе архиепископа: «Его светлость (в других вариантах – «Его преосвященство») архиепископ парижский маркиз де Шаррон». В окончательном варианте пьесы этих слов нет. По ремарке автора, Шаррон «возник у камина».

Людвик. Требует? У кого же он требует?

Варфоломей. У тебя, государь.]

Подумайте, прежде чем что-то сказать на это. Ответ ваш должен быть внушительным. Надо, чтобы больше чувствовалась борьба за власть. Мольер очень дорогой камень в вашей короне. Вы сами тоже актер, вроде Нерона, вероятно, можете и танцевать.

Болдуман. Я думаю, если бы король лично не был вовлечен архиепископом в эту историю о кровосмешении Мольера, то его гнев не был бы так силен и Мольер бы так не пострадал.

К.С. Король мог поощрять Мольера, пока тот не затянулся в грязную историю. Теперь посмотрите на свою сверхзадачу. В чем смысл всей пьесы? Гениальный человек Мольер старается создать свой театр, его друзья ему помогают. Король идет вначале вместе с ним, так как надеется, что Мольер прославит его. Но наряду с этим у короля есть линия, направленная – может, нехотя – против Мольера. А уж там дальше Мольер просто ему неприятен. И есть минуты, когда все вспыхивает в нем.

Болдуман. Что тормозит в работе – это историческая личность Людовика. Его определенные черты и ряд особенностей, как, например, высшая степень вежливости, – чрезвычайно обязывают актера.

К.С. Чтобы играть доброго – ищи, где он злой. Так и здесь: если играть «любезного», ищите, где он зверь. В каждый момент, что бы вы ни сделали, проверьте – насколько это хорошо для вашего королевского положения. Я все ищу возбудителя сквозного действия. Тут есть этот элемент. Попробуйте посмотреть на окружающих так, чтобы они к вам подошли после и спросили: «В чем дело, Михаил Пантелеймонович? Вы так на меня посмотрели, что даже холодно стало!» Вот если вам удастся так обмануть партнера, – это будет великолепно. У вас должно быть: «Я играю на весь мир!»

Горчаков. Мольер и его театр – это только часть государства Людовика. Ему всегда, как Наполеону, будет казаться все мало. Если бы он завоевал весь мир, то он стал бы мечтать о Марсе. Для него нет предела. Во всем этом Константин Сергеевич ищет для вас план действия.

К.С. Я ищу как можно больше действия, а значит, будет и противодействие.

Ищите правду не в чувстве, а в физическом действии и в речи. Когда сказали жизненному, то это и есть камертон к дальнейшему. Мы еще не умеем как следует учить роли. Когда актер просто начинает выкладывать монолог, то все получается, а когда он начинает думать, как и что сказать, – все пропало. Если сказать целую фразу как одно слово, – это будет настоящее. Если же фразу трепать на разные куски, то получатся лохмотья. Надо уметь сказать фразу «на весь мир», но так, чтобы не попасть в декламацию.

(Ввиду занятости в спектакле продолжать запись не мог. Репетиция длилась еще 30 минут. В.В.Глебов.)

11 апреля 1935 г.

Картины «Ужин короля» и «В соборе».

Присутствовали: Титушин, Баташов, Коренева, Степанова, Герасимов, Соснин, Болдуман, Станицын, Подгорный, Ларин, Калужский, Кторов, Петкер, Сластинина, Цильман, Курочкин. Суфлер Поляков, помреж. Глебов.

К.С. (*Станицыну*). Теперь давайте пройдем по всему первому акту и отметим, на каких местах стоит останавливаться и какие из них представляют наиболее важное значение для роли, то, что у гастролеров называется – «гастрольные места».

Станицын. Основными моментами я считаю любовную сцену с Армандой и объяснение с Мадленой, то есть разрыв с женой. Сцена с Бутоном не так важна.

К.С. Эти сцены важны тем, что они создают фабулу, но важна и сцена с Бутоном: она раскрашивает жизнь человека, его дух. Когда шалите и когда бьете Бутона в испугании, – все это очень важные моменты в гениальном Мольере. Чем ярче шутка с Бутоном,

тем ярче вырисовывается ваше любовное отношение к ярким типажам ваших соратников. Момент драки тоже очень важен для вас.

Станицын. А сцена с шарлатаном?

К.С. Тут детская взволнованность перед талантом. Как Гордон Крэг мог бы восхищаться и хохотать над какой-нибудь талантливо сделанной деталью, штрихом. Кстати, кто сегодня будет видеть Гордона Крэга, передайте ему, что мне страшно хочется его видеть, но, к сожалению, я нездоров, не могу приехать и ко мне нельзя. Узнайте, долго ли он пробудет в Москве?²²³

Итак, то, что мы проделали вчера, нужно как следует промассировать. В каждой картине есть яркие места, нужно их сочетать.

Коренева. Нельзя пройти нашу сцену с архиепископом?

К.С. Эту сцену вдвоем мы можем пройти и потом. Мне важна пьеса в целом. Нам надо скорей гнать работу по всей линии пьесы. Вы видели новый текст Михаила Афанасьевича – финал картины «Ужин короля»? Очень неплохо ему удалось его написать. Кроме последней фразы.

Картина «Ужин короля».

К.С. (Станицыну). Найдите предлог прийти во дворец с хорошим чувством. Вошли бодро. Маленькая остановка.

Станицын. Мольер, по-видимому, не в первый раз во дворце. Ведь это исторический факт, что он перед королевой показал своего «Тартюфа». Он не побоялся при королевской семье показать в таком виде духовное лицо. Все это кончилось тогда скандальной историей, так как королева упала в обморок, увидев осмеяние духовного лица. В данной обстановке, мне кажется, Мольер сугубо осторожен, так как тут много придворных, которые его ненавидят. Сам король наедине, может быть, многое ему простил бы, но здесь весь двор, который никому ничего не прощает.

К.С. Вы здесь центр внимания; а что: «постель стелить» – это милость или позор?

Станицын. Какая милость, больше – труд. Но не знаю, что труднее – стелить ли постель или ужинать с королем за одним столом. Ведь этот ужин – страшная штука. Еще никто никогда не удостоивался этой чести... Когда вошел, вижу много народа, насторожился, когда же увидел архиепископа, – почувствовал какую-то опасность.

К.С. Войдя во дворец и увидев все, вам прежде всего надо быть очень внимательным. Но громадное ваше внимание надо скрыть от окружающих. При выражении милости со стороны короля у Мольера настороженное лицо – что это, милость или пощечина? Стараются распознать – куда все клонится. Не знает, благодарить или сдержаться: а вдруг это насмешка над ним, розыгрыш? Значит, у него огромное внимание к окружающим, как они смотрят, что скрывается под их взглядами.

Между прочим, если бы вы взяли что-то из чернильницы своей памяти, а я бы вам, как режиссер, сказал «неверно» и стал бы брать примеры из своей памяти – это было бы режиссерски неправильно.

«Дорогу королю!» – это, конечно, говорите эффектно, по-актерски. Слова к архиепископу: «Вы меня не тронете!» – идут после ухода короля, иначе это хамство по отношению к нему.

(Болдуману). «Тартюфом» вы наказываете духовное лицо за отца Варфоломея. Значит, у вас большой прицел на архиепископа. Надо как можно сильнее выявить борьбу между королем и высшей духовной властью. В вашей вечной вражде с архиепископом вы, с вашей точки зрения, мягко еще с ним поступили за слово «требуем!». Вам нужно найти это действие не чувством, а разумом. Надо собрать распыленные по всей роли эти

²²³ 11 апреля 1935 г. во Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей устраивался прием в честь находившегося в Москве Э.Гордона Крэга. Предполагалось, что Крэг поставит в Малом театре одну из пьес Шекспира. Намерение это не осуществилось. Сведений о встрече Крэга с К.С. не имеется.

действия, и они приведут вас к жестокости. Если вы будете искать чувство, то попадете на ремесло, а вы ищите действие, а оно уже приведет к нужному чувству. Если вы не найдете это действие – не насилуйте себя, а то будет театральность. Если вы говорите текст без предварительного представления о нем, то такой текст мертв. Если вам вся природа данного места, данного текста известна, то дальше надо сказать себе: а что я буду делать? Это уже и есть задача.

(*Соснину*). У вас не хватает слов в тексте, когда вы говорите с королем про Мольера. Надо попросить Михаила Афанасьевича дописать.

Станицын. Ему последнее время очень нездоровится. Очень уж расстроены у него нервы. Ведь он боится один ходить по улицам. За ним всегда кто-нибудь приходит в театр. Я как-то ехал с ним в автомобиле и поразился, видя его бледное лицо на переездах улицы с большим движением...

К.С. (Станицыну). Итак, применяйтесь к случаю. Кто все мы сейчас для вас – правление ли театра или короли, – это не важно, но обязательно у вас будет в этот момент нейтральное лицо. Особенно такое лицо должно быть в драматическом месте сцены.

Станицын. Когда я увидел архиепископа, у меня что-то внутри...

К.С. (с улыбкой). О чувстве запрещено говорить.

Станицын. Я говорю о ритме, а это можно...

К.С. При поклоне королю, когда снял шляпу и взглянул на короля, то глазами что-то отдал ему. Прижав шляпу к сердцу, отдал ему и сердце, кладя его к ногам короля. После этого выпрямился, раскрыв себя и тем самым как бы отдавая всего себя. Отказываясь от ужина, не делайте это по-русски, как-то униженно, а наоборот, не теряя своего достоинства.

(*Болдуману*). Вы нарочно демонстративно приглашаете Мольера сесть с вами за стол ужинать в то время, как архиепископа вы не приглашали. В этом пощечина архиепископу, и давайте эти пощечины четко: раз-два, а между этими ударами «слизните» глазом, посмотрите, какое впечатление это произвело, и опять – бац!

Первая пощечина – это обращение к Мольеру: «Вы не в претензии, что я ужинаю?» Вторая – «А вы со мной?» Третья – «Стул Мольеру». И все время проверяйте, какое впечатление производите.

(*Станицыну*). В это время у вас нейтральное лицо, вы силитесь понять: «нет, что-то не то!» Когда сидите, то в отставленной ноге ступня должна быть вытянута, чтобы в ноге была уходящая линия. Когда Муне-Сюлли²²⁴ становился на колени, то у него вся нога от колена до носка ступни образовывала одну прямую линию. Вообще, здесь при короле должна быть особенная настороженность: как бы не сказать чего невпопад. Вспоминаю случай: как-то русский государь вместе с великим князем, будучи на охоте, заехали к одному помещику (не помню сейчас его фамилии). Во время обеда государь произнес тост в честь именинника князя, а помещик, который тоже был именинник в этот день, думал, что его поздравляют, и ляпнул от волнения: «Ваше сиятельство, за что такая честь?» Ну его сразу, конечно, удалили, и на этом, разумеется, кончилась вся его карьера.

(*Станицыну*). Чтобы тысячи человек зрителей увидели ваш взгляд, для этого нужен известный ритм. Вы следите: что это – насмешка или необыкновенный почет... Скорее, насмешка. Когда вы сели, то уже должны показать, что вы умеете есть.

(*Болдуману*). Говорить мужчине «кушайте»²²⁵ – неприлично, скажите лучше – «ешьте»!

(*Станицыну*). Может ли быть такой, как у вас сейчас, «разговорчик» с государем? Не смейте два чувства: больной Мольер и присутствие у императора. Если вы попали в это общество, то не имеете права горевать или чрезмерно веселиться. Вот на вопрос о сыне вы можете на один момент омрачиться и сразу же побороть себя. Когда говорите с королем, не теряйте своего достоинства. Вставание со стула тоже целое событие. Кивать

224 Ж.Муне-Сюлли (1841–1916) – один из корифеев театра «Комеди Франсез».

225 Эта реплика в пьесе осталась.

головой перед королем тоже нельзя. Все фразы должны быть хорошо растянуты на согласных. Попробуйте продирижировать себе два ритма – царский и простой, и вы увидите разницу.

(Болдуману). Чем пустить эту бомбу о разрешении «Тартюфа»? Конечно, только необыкновенной простотой.

Есть шкала, по которой диапазон голоса всего на маленькую квинту, а ведь можно поставить голос диапазоном на две октавы. При этом нужно и красиво говорить. Надо все время упражняться и на ударных – *к-п-г* и поющих *л-м-н*, рыкающих – *р* и т.д. Баттистини, Шаляпин на согласных усиливали свой голос. Если будете упражняться на согласных буквах, на разных регистрах, то добьетесь музыкальности голоса. Вот эта речь и может дать и благородство, и красоту. В такой звучащей линии вы не найдете двух слов на одной ноте. «Ударение на слове» – это неверное выражение. Не «ударение», а особенное внимание или любовь к данному слову.

(Станицыну). Когда Мольер входит, моментально незаметно оглядел мельком всех. Увидел короля... Искренно отдал ему все почести. Сам все время настороже. «Что дальше?» «В чем дело?» Н приглашение короля садится, а у самого все время на уме: «В чем дело?» Все время настороженность. Это одна «калитка», но вы все это разомните хорошенько. Имейте в виду, что полужест хуже, чем ненужный жест. Все время одна задача – разобраться, в чем дело, и когда убеждается в покровительстве короля, то в эту минуту он действительно обожает короля.

(Соснину). При выходе Мольера глазами разговариваете со своими, предвкушаете: «Сейчас будет дело». Когда же Мольер садится ужинать, то советуется глазами: «Что же это такое?» Наконец понял: «Ага, это глумление!» И когда узнает, что «Тартюф» разрешен, то это как удар палкой по голове. Надо собрать свои мысли и тогда оценить, что было и будет. Из этого «Тартюфа» он видит, что Мольер победил. Победенный, вы при уходе короля встаете, благословляете его, но вида не подаете ни в чем.

(Болдуману). На слова отца Варфоломея – «требуем!» – король страшно возмущен, но сдержался, и дальше на милой улыбке – раз пощечина, два и, наконец: «Раз-ре-шаю “Тар-тю-фа”!» Мало? «Постелите мне постель!» И после всего этого подошел под благословение к архиепископу, который благословляет как ни в чем не бывало, но внутренне весь кипит.

(Титушину). «Славнейший царь мира!» – вы не имеете права разрывать фразу, если нет для этого основания. Когда идет перечисление: безбожник, антихрист и т.д., то все эти слова не могут быть на одной линии. У вас должно быть желание обмануть нас, чтобы мы могли сказать: «Да, здорово обманул!» Так и играть надо. И еще, если я буду напирать на какое-то слово, то это будет не сила, а громкость. Сила не есть громкость. Чтобы сильно сказать, надо все выше и выше брать и там наверху загнуть проволочку. Чем выше вы возьмете тон сначала, тем ниже и глубже вы загнете в конце. Вы стараетесь как бы загипнотизировать короля, а это значит, вы пускаете в ход все, чтоб только заставить его поверить вам. В таких случаях самое важное говорить по знакам препинания.

(Баташову). Ваши первые слова за сценой: «Лечу, бегу...» и т.д. – означают, что вы боитесь, как бы не опоздать. Ведь вас за это и выдрать можно. И ваши слова означают: «Я всегда готов!» Нравится вам такая задача? Насчет поклона: графа из вас ведь еще не сделали, а потому кланяйтесь пока, как умеете, и это будет хорошо. У вас есть данные, но вам надо заниматься пластикой и гимнастикой, чтобы облагородить свое тело. Сейчас вам графа не дашь играть благодаря невыразительности тела. Надо развивать плечи, руки, ладони и, главное, пальцы, памятуя о том, что глаза всякого движения есть пальцы. Когда упражняетесь, то старайтесь, чтобы движение рук шло плавно, от плеча и дальше, чтобы это переливалось, словно вы дирижируете. Когда входите на зов короля, надо осмотреть объект; кого вам предстоит обругать: старик ли он, или молодой – от этого зависит, как вы его будете ругать. Ведь если к врачу пришел больной и жалуется на зубную боль, то врач посмотрит сначала, какой это зуб, сообразит, что с ним делать. Надо также помнить,

что нельзя делать остановки в фразе, где это не требуется. Это все равно, если бы я сказал полфразы и ушел, – было ли бы вам что-нибудь понятно? Главное, научитесь делить фразы и говорить их. Если небольшой короткий диалог, то надо поднять звук и незаметно опустить его и опять поднять.

Картина «В соборе».

К.С. (Кореневой). Здесь вы что называется вся в другом мире.

Соснин. На основании ваших давнишних замечаний, что слова архиепископа должны быть здесь «голосом Бога», было устроено так, что я нахожусь в исповедальне под балдахин и временами, чтобы устроить Мадлену Бежар, открываю занавеску. Откровенно говоря, эта занавеска меня очень связывает. Михаил же Афанасьевич просит делать эту сцену проще и серьезней.

К.С. Вам важно воздействовать на Мадлену. Узнав часть из доноса Муаррона, вы добиваетесь от нее всей тайны, связанной с женитьбой Мольера на Арманде. Будете ли вы этого достигать через окошко или иначе – неважно. И если нас будут обвинять, что мы это сделали неправильно по ритуалу, это не страшное обвинение. Я не считаю Мадлену Бежар дурой, а значит, на нее эти фокусы не действуют. Кроме того, она уже верит в providение Божие, потому что у нее все дети поумирали.

(Кореневой). У вас во фразе [на вопрос архиепископа: «Какой-нибудь особенно тяжкий грех за собой помнишь?»]: «Нет, не помню...» – очень важный момент, его надо выдвинуть. Нацелилась что-то сказать, посмотрела ему в глаза и усомнилась, поняла, что сказать не может, и отвела взгляд. Когда пережила все это и решила ответить, то сказала очень просто, с нейтральным лицом.

(Соснину). Вам надо так ее приготовить, чтобы она была ваша. Так ли это у вас?

Соснин. Первое мое появление и обращение к ней – помпезно-строгое.

К.С. «Сердцу моему мило» – а сами строги, так не может быть.

(Кореневой). Вы должны видеть сейчас свою линию с того момента, как вы покинули сцену, до того, как пришли сюда. Только не плачьте... Глаза устремлены куда-то в пустоту, в одну точку, все время видят дьявола. Почти сумасшедшая. «Молюсь» – вспомнила и про себя замолчала. Архиепископ относится к ней, как к больной. Такой образ будет лучше, чем мелодраматичный. Никто так не может ласкать, как иезуиты и слепые, недаром они имеют самый большой успех у женщин. Он ведет себя не как исповедник, а обращается к Мадлене, как к больной.

У нее при словах «всех прельщала» – глаза не вниз, а в сторону.

(Соснину). Когда подходите к самому важному – «особому греху» Мадлены, то вид делайте, что это самое неважное. Когда она мучается – сказать или нет, и смотрит на него, он в это время смотрит на нее ласково. Она смотрит на него – «он добрый», и опять – «нет, нет, не могу» – душа ушла в небо.

(На этом репетиция закончена.)

14 апреля 1935 г.

1-я картина и «В соборе».

Присутствовали: Степанова, Кторов, Петкер, Булгаков, Горчаков, Станицын, Ларин, Цильман, Яншин, Полонская, Баталов, Курочкин, Соснин, Титушин, Герасимов, Коренева, Свечков. Суфлер Вольнский, помреж Глебов.

К.С. (обращаясь ко всем). Скажите, вам помогают наши занятия? У вас хватает выдержки?

Герасимов. У меня не хватает выдержки закрепить и просмаковать найденное.

Станицын. Очень устаешь в те дни, когда утром бывает репетиция в театре, днем здесь, а вечером спектакль. В сцене драки с Бутоном у меня получается какой-то провал. Отвлекаешься от главного, и получается какая-то задержка в действии.

К.С. (Станицыну). Об этом не беспокойтесь. Когда по природе все верно освоите, то все без задержки само покатится. Оцените этот скандал, он имеет не маленькое значение для Мольера. Сначала он недоумевает: «Ну как же это так?» [«Как можно при короле не уследить за свечами?»] А потом, когда уже это не помогает, он вскипает и бросается на Бутона, как тигр. В этом он не будет драчун. Потом Бутон начинает играть обиженного, а вы незаметно к нему подлизываетесь. Бутон не сразу радуется после победы. Сначала зло начинает одеваться, а уж потом, когда Мольер переменял тон, – и вы переменяли. Когда все, кроме вас, уходит после драки, то вы оба должны пройти все необходимые ступени. Если нужна пауза для переодевания, то можно заполнить ее режиссерскими средствами, например, музыкой. Между прочим, надо будет сделать репетиции с главными действующими лицами для разработки дикции, выговора слов и вообще речи, чтобы она была пышная, простая и высокая.

(Булгакову). В новой вставке к картине «Ужин короля» – очень хороший текст, кроме последней фразы Мольера.

Станицын. Будет ли Мольер так буйно рад, что «Тартюф» разрешен в изуродованном виде?

Булгаков. Мольер не мог не согласиться с тем, что предложил Людовик.

Горчаков. Пусть он хотел возразить, но король, не дав ему ничего сказать, остановит его жестом.

К.С. Пусть даже они не спорят, но я должен видеть, чего хочет Мольер. Пусть он молча протестует. Затем, нужно ли, чтобы Сапожник приносил д'Орсиньи записку? Я думаю – нет. А реплика у архиепископа пусть останется.

Булгаков. В подаче Сапожником записки нам видно, как заманили д'Орсиньи в «Кабалу». Я думаю в ближайшее время написать новую сцену, в которой к возмущенному архиепископу сходятся несколько приближенных духовных лиц. Затем эта ли группа или оставшийся Брат Верность упомянут о записке, так как появление этой записки сейчас непонятно.

К.С. А эта сцена нужна для нашего треугольника?

Горчаков и Булгаков. Да.

Станицын. Здесь можно архиепископу упомянуть: «Не удалось на Варфоломее, удастся на этом!»

Булгаков. По поводу отца Варфоломея я сделаю вставку после его представления, характеризующую его как замечательного проповедника, а то непонятно – кто он²²⁶.

Горчаков. Вначале он был вроде юродивого – «во Христе».

К.С. Не знаю, какой у него будет грим, но он мне рисуется кем-то вроде Савонаролы. Сначала он начинает говорить как проповедь, а потом все выше и выше, и кончает тем, что громит Мольера.

Станицын. Для меня неясно, что же идет дальше после слов: «Купил!.. Убью его и зарежу!»

К.С. Мне представляется, что при открытии основного занавеса идет конец какой-то сцены, после чего идет тот королевский занавес. И тут же за кулисами все актеры разговаривают с королем. Слышны аплодисменты. Потом проход за кулисами Мольера к себе в уборную.

Станицын. Я просил у короля разрешения на интермедию.

К.С. Значит, вы должны распорядиться, чтобы приготовили декорации, чтобы актеры переоделись. Надо продлить это бодрое состояние. Вы сами ведь тоже должны перегримироваться. На этом и идут разговоры. Вы весело и бодро действуете. Понятно? (Показывает.) И Бутон не может сразу рассердиться на обман, так как пришел сюда влюбленным в Мольера. Мольер начинает сердиться: «Значит, я клевету? Значит, я?» – тот спокойно отвечает: «Очевидно, вы». Но когда Бутон немного нагло спрашивает

226 При сравнении рабочих машинописных экземпляров с опубликованным текстом видно, что такой вставки Булгаков не сделал.

окружающих: «Кого он хочет зарезать?» – тут Мольер не выдержал и тогда чуть ли не в истерике бросился на него. После драки Бутон походил, посмотрел кругом, хлопнув, поставил какую-то банку... что-то нехотя подал Мольеру... заметил порванный кафтан. Лицо при этом нейтрально.

(*Станицыну*). Если следите в это время за ним, то играйте только на глазах. Нельзя сосредоточивать также внимание на нескольких точках.

(*Яншину*). Как только начались у вас жесты и поклоны, так сразу вы попадаете в объятия ремесла. Вы никогда не добьетесь ничего, если будете все засаривать мелкими движениями. Вот сейчас на одной фразе вы сделали шесть мелких движений. Попробуйте положить руки в карманы, дать безмолвие и оправдать его, и вы почувствуете, что найдете много нового. Вы говорите, что вам не хочется стоять здесь? Это потому, что у вас нет задачи, а стоите вы ради того, чтобы стоять. В таком положении, чтобы возбудить Мольера, у вас остается только одна интонация; у вас впечатление, что вы сыграли движением, а нам непонятно (*показывает сцену Бутона*).

Петкер. Но у вас тоже сейчас было несколько движений.

К.С. Да, но это были движения уже органичные, невольные. Вот это и надо. Тогда не будет бессмысленного топтания. Надо уничтожать штампы. Штампы – это ракушки, которые губят корабли.

Яншин. Если думать все время о своих руках и штампах, то тяжело играть.

К.С. Но сейчас, когда я у вас «отнял» руки, получилось уже лучше.

Сцена Мольера и Бутона.

К.С. (*Яншину*). Отчего вам не удалось хорошо, сильно расхотаться [после слов Мольера «Я, кажется, разорвал твой кафтан»]? Оттого, что вы сразу засмеялись, не пройдя все ступеньки к этому смеху. У вас нет выдержки закончить один эпизод, а уж потом начать другой. Покажите монеты, которые вы обнаружили в подаренных вам штанах Мольера.

Станицын. Но вы запретили их показывать.

К.С. Тогда сыграйте на другом (*показывает*). Смотрите на партнера – действуете вы на него или нет. Интересуйтесь, убедили вы человека, Станицына, или нет. «Ага, смеются – это мой фонд!» Правда, бывают случаи, что публика смеется, когда этого не надо совсем, и наоборот, когда актер дает настоящее смешное – публика не смеется.

Картина «В соборе»²²⁷.

К.С. (*Кореневой*). Внимание у вас есть. Придумайте, что хотите, но настолько сживитесь с тем миром, чтобы вы могли просмотреть всю свою жизнь в киноленте. Когда Мадлена говорит «...ходит, ходит часовой», то тут она почти сходит с ума. Когда плачете, не закрывайте лица. Можно вытирать слезы, не закрывая лица. Ужас, граничащий с сумасшествием, должен быть передан одним лицом, глазами, без рук... Паузы можете делать сколько хотите. От охватившего вас ужаса, от сорок градусов холода, вернитесь к нулю и тогда уже пойдите к сорока градусам – к радости.

Когда пускаются в ход руки и ноги, то это наигрыш.

(*Соснину*). Она что-то хочет сказать вам, а вы хлещите ее. Она говорит: «К Богу пойду», а вы бейте: «Не услышит Бог!» [«Обвиснишь на цепях, ноги погрузишь в костер. И так будет всегда!»] Здесь уже пугайте всюю, здесь идет инквизиция.

(*Кореневой*). «А если [я пойму, если грех свой оставлю здесь, если все скажу...]» – тут обмякла, не знает, что делать. На это слова архиепископа: «Будешь слушать вечную службу...»

(*Соснину*). Эту «службу» говорите как можно шире. Дойдите в этой музыке до свя-
227 По-видимому, Булгаков ушел со второй половины репетиции. Во всяком случае, из реплик исполнителей и режиссеров видно, что он не присутствовал на репетиции картины «В соборе».

того экстаза.

В сцене с дочкой Мадлена совсем фанатичка: «Давай, давай, архиепископ и тебя благословит!» Плачет, и рада, и благодарит. Арманда думает, что все благополучно, и рада за мать.

(*Степановой*). Вы уверены, что Мадлена – ваша сестра. И зрители считают, что вы ничего не знаете о том, будто она ваша мать. Поэтому вам невыгодно на вопрос архиепископа сразу говорить: «Нет, нет...» – этим мы покажем, что Арманда все знает. Нужно сказать: «Она моя сестра...», и только, без «нет, нет...» Когда архиепископ объявляет, что Мадлена – ваша мать, что вам прежде всего захочется сделать при таком известии?

Степанова. Оттолкнуть все это от себя.

К.С. А может быть, остановить его, чтобы он больше-то ничего не сказал? Вы получили большую порцию. Вы должны переварить ее. Она восстанавливает в памяти все факты и оценивает их. То, что казалось в прошлом прекрасным, теперь – ужасно. И каждый факт, каждый спектакль свой от первого по сегодняшний день она начинает оценивать по-новому. Здесь, конечно, должна помочь музыка. Вы должны дойти до состояния безумия... села на амвон.

Вы не забываете, что если Арманда в первом действии девушка, то здесь она дама?

Степанова. Я думаю, что в этом отношении поможет костюм.

К.С. Ах, вот что, вы думаете, костюм будет играть? Почему все-таки автор выбрал для сцены репетиции пьесу, не типичную для Мольера²²⁸... И почему нужно показывать репетицию пьесы стиля Камерного театра?

Горчаков. Я боюсь, что текст Мольера в этой сцене невыгоден для всего спектакля. Мне кажется, и Михаил Афанасьевич потому не хотел брать для сцены репетиции подлинный текст Мольера. Но может быть, он что-нибудь нафантазирует на тему «Дон Жуана». Ему эта репетиция сама по себе не нужна, она ему важна как предыгра, как повод для любовной сцены. Мы сами немного расширили сцену репетиции, чтобы легче было актерам играть, а у автора это все меньше.

К.С. Мне интересна эта репетиция для выявления любовных отношений Арманды и Муаррона. Под видом сценки можно показать эту любовь.

Коренева. Потом у автора ужасные ремарки, как например, «взявшись за сердце»...

Горчаков. Да, у него встречаются такие, как «мерцает», но не надо обращать на эти ремарки внимания, это поэтические ремарки, которые помогают самому автору.

К.С. Надо убедить автора сделать местами новый текст, это во многом поможет самой пьесе. Ведь он сам себя обкрадывает и сам себе вредит.

Горчаков. Он измучен временем и ему это очень тяжело писать. Он как-то читал свою переделку «Полоумного Журдена» – очень много интересного. Можно было бы для этой сцены также переделать «Дон Жуана».

К.С. Ему также не простится, что в пьесе много исторически неверного.

Горчаков. Это, я думаю, не страшно. То, что сами французы пишут о Мольере, совсем далеко от истории. В одной французской пьесе Арманда влюбляется в какого-то виконта и в последнем акте раскаивается, отказывает виконту и остается у Мольера.

К.С. (*Степановой*). Вы представляете себе, какая вы девушка и какая вы дама?

Степанова. Мне кажется, что в тех актах, где она дама, у нее меньше движений и больше уверенности. Она соблазняет Муаррона, который моложе ее, относясь к нему, как к мальчику.

К.С. У вас должны быть сильно развиты кисти рук. Кроме того, вы должны помнить, что французы очень уважают себя. У них «я» – это персона.

(*Титушину*). Помните, что логическая пауза всегда определенного размера. Пауза же психологическая может быть какого угодно размера. Но если она не заполнена, то получится дыра. Пришел, навел фанатизма, а у самого слов нет... Вам надо так строить

²²⁸ Арманда и Муаррон репетировали роли Психеи и Фавна из пьесы-балета «Амур и Психея».

роль Варфоломея, как будто вы только начали говорить, но не успели раскатиться и вас вывели.

Может быть, пропеть несколько строк псалмов по-латыни. (К.С. показывает Титушину рисунок роли, предупредив, что это только как пример.)

В этом спектакле весь разговор должен быть пышный и на широком голосовом диапазоне.

Я до сих пор, после провала [в роли Сальери], читаю и читаю стихи Пушкина. Большая разница, если вы говорите на белом звуке или голос ваш переведен в резонатор. Когда вы говорите в маску, то можете поднимать голос все выше и выше, чего нельзя сделать на белом звуке. Вот на таком диапазоне (показывает) можете как угодно говорить – и высоко, и низко. При этом не согласная, а гласная поет. Чтобы этого добиться, надо тренироваться. Надо мычать на согласных буквах так, чтобы начинал дребезжать кончик носа. Если усиленно упражняться, то недели через две можно добиться двух нот, а через месяц можно добиться диапазона в две квинты, звук легко перейдет в маску. Тогда надо начинать говорить просто.

Я не знаю только голоса, который мог бы просто прочитать Пушкина. Несмотря на то, что я все время занимался чтением стиха, все же я до сих пор не могу читать Сальери. Чтобы Пушкина читать, надо минимум иметь в своем диапазоне десять нот.

Герасимов. Вы как-то во время репетиции бросили фразу, что Лагранж в дальнейшем стал другим человеком. Почему это?

К.С. Узнав тайну Мольера, вы тем самым часть тяжести взяли на себя: ведь сказать эту ужасную тайну вы не можете, ибо это убьет его.

(На этом репетиция закончена.)

15 апреля 1935 г.

Картина «Комната Ренэ».

Присутствовали: Яншин, Герасимов, Станицын, Горчаков, Ливанов, Степанова, Коренева, Слостенина, Петкер, Гаррель, Кторов, Ларин, Полонская, Сверчков, Соснин, Баташов, Курочкин, Цильман. Суфлер Поляков, помреж Глебов.

К.С. (Степановой). Если у вас по ходу акта здесь балет, значит, вам надо идти года на три в балет учиться, прежде чем танцевать. Если же у вас репетиция пьесы, так репетируйте как следует. Неужели все искусство Мольера состояло в том, чтобы «поднять голову выше» или поправить руку? Лучше всего для этой репетиции взять какую-нибудь пьесу самого Мольера. Кто возьмется просмотреть все мольеровские пьесы?

Горчаков. Я достаточно знаком с его пьесами. У него есть вещи типа «Амур и Психея», есть философские, как «Дон Жуан», есть и типа интермедий.

К.С. Нельзя ли подобрать маленькую короткую пьеску, но цельную.

Горчаков. Есть и такие. Хорошо, я найду.

К.С. (Степановой). А теперь скажите, какие у вас задачи в этом акте?

Степанова. Первая задача в том, что я хочу репетировать.

К.С. Сядьте и захотите репетировать, а мы посмотрим. Это не задача. Как в первом акте у вас две основные задачи, так и здесь должны быть действенные задачи. Разве у вас тут нет концентрированных задач?

Горчаков. Как же, были: хочу быть большой актрисой.

К.С. У каждой роли есть много задач, соединяясь, они составляют две-три большие концентрированные задачи.

Степанова. У меня задача: сегодня вечером спектакль, премьера, и я хочу пройти свою роль.

К.С. Если у вас вечером премьера, то утром вы можете заняться любовью?

Степанова. Могу. (Ощип хохот.) В жизни это бывает случайно, вне плана. Я боролась, но так вышло.

К.С. В этой борьбе есть у вас все же ощущение, что вечером спектакль? Есть ли у вас ближайшие задачи – стать хорошей актрисой?

Степанова. Она уже сейчас первая актриса.

К.С. Если так, то чему же Муаррон вас учит?

Степанова. Возможно, я попросила его поправить роль.

К.С. Вы говорите «возможно», а для того, чтобы играть, надо все твердо знать. Ведь это должна быть большая сцена; правда, она не написана еще. У вас сейчас нет прошлого в роли, а без этого нельзя играть.

Степанова. Она читала много, работала над собой...

К.С. Все это хорошо, если вцепляется в сквозное действие, а если нет, то это лишний балласт. Какие ваши взаимоотношения с Муарроном? Он вам нужен как актер, надо его удержать. Чувствуете ли вы, что вы живете с ним в одной квартире, что он вам приемный сын? Гreet ли это вас? Что вы делаете по вечерам?

Степанова. Он мне сильно нравится. Я его держу около себя как пажа.

К.С. Вам нужен его авторитет? Вы чувствуете, что разные бывают репетиции. Бывают репетиции, где все анализируется или где идет только поправка сделанного.

(Ливанову). В такой репетиции ваша режиссерская роль ясна?

Ливанов. Проверить – не забыла ли какие-то указания Мольера.

К.С. Это хорошо, но надо еще что-нибудь добавить в пьесе...

Ливанов. Мы говорили об этом, и Михаил Афанасьевич обещал написать еще²²⁹. Я могу сказать Арманде, что Мольер просил сделать так-то и так-то.

К.С. Любовная сцена – это самое опасное на сцене. Надо из этого получить сцену, которая сама по себе была бы интересной, а публика закулисной стороной сильно интересуется, но надо тут включить и любовь... Есть поглаживание руки ради поглаживания, и есть любовное поглаживание. Муаррон может сделать что-то смешное, и она расхохоталась. Нужны зацепки. Он может показывать какую-то сцену, в которой показывает и объятия. Нужно найти линию, а потом уже просить Михаила Афанасьевича писать сцену.

Сцена Муаррона и Арманды.

К.С. Нужно ли в этой репетиции идти от ложного пафоса? Не лучше ли играть ее по-теперешнему, по-реальному? Я думаю, последнее лучше. Ведь если вы хорошая актриса, то хорошо играете. Если бы вы здесь репетировали даже «Амура и Психею», как вы раньше задумали, то ведь и в балетных движениях должен быть смысл. Надо думать, что у Мольера, с нашей точки зрения, были хороший театр и хорошая игра. Вот почему хочется подобрать цельную маленькую пьеску.

(Ливанову). В этой пьеске вам надо найти свою линию. Важно, как вы будете пользоваться своим положением, чтобы обнять Арманду; как вы ваши указания перепутаете любовной паутиной. Вы больше говорите, чем делаете, а вы старайтесь показать, воспользуйтесь фавном... Сойдитесь вдвоем и проделайте все, что могут делать люди в любовной обстановке.

(Репетируется сцена.)

Только не говорите слово «маменька», а говорите – «маман»²³⁰.

(Ливанову). Когда вы играете на рояле, то вас Арманда заслушивается, хотя так, как вы показываете, ни один пианист не играет. Но прежде всего вы актер. Есть ли у вас по этой линии места, которые были бы интересны для публики? Зритель хоть на секунду, но должен поверить, что вы талант. Если он в это не поверит, то все ложно. Вам надо посмотреть, как играют пианисты, и самому практиковаться. Когда у нас в спектакле играл Моцарт, то публика была уверена, что исполнитель сам играет, а не кто-то за сценой. Когда Николай Михайлович достанет новый текст мольеровской пьесы, вы должны будете

²²⁹ Сцена эта не была написана автором, и он не дал согласия на введение для репетиции какого-либо нового текста из пьесы Мольера.

²³⁰ Муаррон называет Арманду маменькой как приемный сын Мольера.

срежиссировать ее, тогда получится настоящая репетиция, а дальше уже пойдет линия – завлекать Арманду. Эту репетицию вы создайте и тогда мне покажите. Нельзя на сцене хвастать своим талантом, не подготовив к этому зрителя. Надо написать эту сцену самим, а Михаила Афанасьевича попросить ее прорекорректировать.

(Продолжение репетиции.)

Нет у вас этого французского разговора в репетиции... Арманда подседа... самые разные оттенки разговора.

(Степановой). Говоря о клавишине, почему вы сердитесь? А вы, наоборот, кокетничайте. Вы полюбили, а рассердившись, рвете эту линию. Прежде всего люди в таком состоянии хотят общаться, а вы на Муаррона не смотрите даже. А уж если отвернулась, то для того, чтобы заинтриговать. Причем можно хотеть общаться, но не показывать вида, а вы просто не хотите. Забудьте, что мы сидим здесь, и флиртуйте.

(Продолжение репетиции.)

У вас слова «маман» и «клавесин» должны быть придишкой, вы хотите за что-то зацепиться. Дурите, находите предлог тронуть друг друга.

(Ливанову). Вы сейчас хотите давать и влюбленность, и наглость, а вы наглость пока уберете, а давайте только любовь, да так, чтобы Ангелине Иосифовне позавидовали в зрительном зале... Вспомните природу вашего любовного состояния. Тогда сможете дать самые простейшие элементы любви, тогда сможете и все оттенки дать, а до того о наглости забудьте. *(Поймав актеров на искреннем дурашливом настроении.)* Вот это и давайте, это и развивайте... А потом, вы совсем не даете себя обнять, а вы уж чересчур облапливаете – это нехорошо. Сначала положил на ее руку палец, потом два, а там уж и всю руку... Вот это надо размять на все лады, развить атмосферу жизни вокруг себя, чтобы не быть холодным. Когда вы поверите в эту замечательную вещь – в органическое творчество, то сейчас же у вас откроются тайники подсознания и появится то, чего вы и не ожидаете. Сейчас вам удалось что-то зацепить, ну и купайтесь в этом. Научитесь ее, Ангелины Иосифовны, манерам и скопируйте ее, посмейтесь над ней. Когда ж отдадитесь страсти, то только ей и отдавайтесь. После стука в кухне сразу перемена. *(Момент стука повторяется несколько раз, до тех пор, пока не найдено правильное состояние исполнителей.)* На сцене забываются элементы правды жизни.

(Ливанову). Вот вы идете в кухню посмотреть, чем занята старуха Ренэ. Надо найти какое-то действие, чтобы оправдать это.

Ливанов. Пошел с цветами, якобы налить воды.

К.С. Из этого можно сделать целую сцену. Покажите нам, что значит любовная сцена, потревоженная два раза, и все из-за стука кухарки.

Ливанов. Боюсь, что тут можно и наиграть *(показывает несколько раз момент прихода из кухни)*.

К.С. Нам, сидящим здесь, отсюда кажется все очень просто, ничего не надо делать, чтобы было хорошо, а стоит мне пойти на ваше место, как мне покажется, что надо все делать на целое жалованье. На сцене трудно что-то сделать, а еще труднее внешне ничего не сделать. Ну, как вы себя чувствуете теперь в этой сцене?

Ливанов. Когда не наигрываю – чувствую себя хорошо.

К.С. Когда зовете Арманду к себе в комнату, то говорите – «пойдем ко мне» – просто, совсем просто.

Сцена с Бутоном.

К.С. (Яншину). Надо оправдать приход Бутона сюда, в гостиную. Может быть, он принес письмо, которое кладет Мольеру на стол. Где явилась правда, тут родилось переживание. Если нальжете, подыграете, то вступите на путь лжи, чтобы уйти от нее, нужно опять найти маленькую правду и, оттолкнувшись от нее, идти дальше. В каждом действии на три четверти подсознания. Чем больше вы затрагиваете подсознание, тем лучше! Ма-

ленькая правда дает теплоту, она для нас мостик. Вам до полной правды надо довести себя, чтобы знать, сколько яиц лежит у вас в лукошке. Надо вот так пройти всю роль... Проходя роль внешне, вы невольно проводите ее и внутренне. Прodelайте все это, а мы, как зеркало, будем только говорить: «верю» или «не верю».

(Идет показ сцены Бутона.)

Рукой не надо махать на дверь; сам себе внутренне махнул. Упражняйтесь, меняйте мизансцены, пока не размяли, не разогрели себя в роли, а тогда, что я вам ни подброшу, вы сможете все вплетать в роль. Я еще не нашел ход к вашим сердцам, а когда поймете то, что я от вас добиваюсь, вы поразитесь, как все это просто.

Сцена Мольера.

К.С. *(Станицыну)*. Когда вы сидели рядом со мной, вы были зеркалом и видели все лишнее, что допускал себе актер. Вы сейчас делаете все добросовестнее, чем в жизни. Разве Мольер застает Арманду и Муаррона не на сцене? Удивительно получается у Булгакова: что нужно, он прячет за сценой. Это поворотная сцена, она не может быть за кулисами. Мне важна перемена Мольера, важно увидеть, где он гениальный, где темпераментный и т.д. Это для актера страшно важно. Пройдите эту сцену... Нет слов, не надо, сейчас это не важно, слова не нужны... Дайте гастрольную паузу. Не застегнутая пуговица у него и растрепанная прическа у нее – этого достаточно. Если давать больше – уже будет грубо.

(Станицыну). Смотрите на Муаррона, как Толстой мог смотреть, – насквозь прямо в глаза и все ближе и ближе. Арманда хочет обнять Мольера и не может. Мольер смотрит на нее с нейтральным лицом, не как Отелло на Дездемону, когда заподозрил ее в измене!.. В голове мысли: «Десять лет жили вместе и неужели...» Когда ударил Муаррона, то сразу все пойдет на более быстром темпе.

(Ливанову). Вы начали кричать от полученного удара и кричать на одной ноте. Если уж начали кричать, то давайте крещендо.

(Репетируется вся сцена.)

Ливанов. Что-то не выходит. *(Общий смех.)*

Станицын. При вас страшно играть. Некоторые места очень легко идут, а в некоторых сомневаешься: «а вдруг соврал» и боишься, что вы остановите.

К.С. На вашем месте, может быть, и я был бы в таком состоянии, это вполне понятно. Я не скажу, чтобы эта сцена у вас была фальшива.

(Ливанову). Надо от нуля прийти к сорока градусам холода, потом опять к нулю и к сорока градусам жары, но чтобы это было четко, а у вас от нуля бывает переход сразу к двадцати градусам. Надо эти ступени еще больше измельчить – логически. Давая темперамент, вы забываете, что это чисто животное чувство. Тут у вас есть и правда, и просто крик. Все дело в ритме.

(Станицыну). Чего не было – вы забросили оскорбление, и вам как будто дела нет, но все-таки следить остался. Я стараюсь помочь вам накопить действия, чтобы их было не двадцать, а двести.

В каком ритме была пощечина, в том же ритме должна идти и дальше сцена.

Сегодня, по-моему, в некоторых местах зацепили... Когда вы всё поймете, то увидите, что нашли самый простой ход к чувству.

Станицын. Мне трудно будет в следующей картине, в сцене с королем и архиепископом, а дальше уже будет легче, так как там Мольер уже активный.

К.С. В последнем акте вы слишком сильно уходите в сумасшествие.

Станицын. Не кажется ли вам, что мы слишком облагораживаем Мольера? Как же мне говорить в последнем акте, что я подличал и льстил?

К.С. Не надо давать масло масляное. Ваше первое появление разве мало говорит о вашей лести? Что мне важнее всего? Что Мольер боролся и его задавили, а не то, что он подличал. Показывайте борьбу, и если у вас будет эта главная ось, то и остальное вокруг

нее завертится. Если же надо будет выявить где-то оттенок подлости, то это не поздно и на генеральной репетиции дать. Например, сцена с Бутоном не ничтожна. Никого, как артиста, не восхитят эти краски... Из доверчивости и беспомощности и пр. складается сложный комплекс человеческих страстей. Самое опасное, если получится Мольерчик.

(Ливанову). Вы почувствовали искренность в этой сцене?

Ливанов. Да, некоторые места играешь с большим удовольствием, но смущают те места, где не все доработано.

К.С. Вы чувствуете, что, поработав немного, мы уже нашли что-то, и у вас сразу все становится на место. Надо под это настоящее подвести подкладку.

Я иду не по цветам, а по корням, поливая их. И работая над ролью, надо идти прежде всего по корню. Моя теория теперь – начинать готовить роль с действия и без авторского текста.

Ливанов. Я пробовал работать без текста, и тогда у меня появлялось больше тонкостей. Часто текст не помогает, а тянет куда-то в сторону. Мне сейчас в большинстве случаев приходится играть авторов, у которых ничего нет, у которых скачки через сорок ступенек. Вот сегодня я нашел ряд тонкостей от каких-то своих междометий. Мне хотелось даже запомнить их. А как начнешь говорить слова – они тянут.

К.С. Неужели такие пьесы, как «Дон Сезар де Базан»²³¹, лучше?

Ливанов. Лучше, они логичней. Когда импровизируешь, то получается лучше, чем современная авторская лобовая краска.

(К С. проводит занятие по звучанию фразы.)

К.С. Когда верный тон в разговоре, то не хочется никаких жестов. Надо работать до тех пор, пока не найдете правду. Когда же нашли, надо ее помаковать. Нельзя сыграть роль, ничего не пережив. Но пережить на сцене и за кулисами – разница. (Увидев, что Ливанов в это время о чем-то просит Горчакова.) Что это он просит?

Горчаков. Он просит сказать, что вы мне говорили на ухо, когда он репетировал? Он говорит, что если обидное что-нибудь, то лучше уж от меня услышать.

К.С. (под общий смех). Нет, нет, не говорите. Мы говорили ужасные вещи.

(Когда К.С. вынул часы – посмотреть время, все заинтересовались большими карманными металлическими часами с толстой металлической цепочкой.)

С этими часами я не расстанусь. Вот уже двадцать лет, как они не чинились, несмотря на то, что несколько раз падали на каменный пол. И кольцо это с цепочкой еще с американской поездки. И всегда у меня часы идут на 15 минут вперед, чтобы не опоздать. Но когда я смотрю на часы, я всегда вычитаю эти четверть часа. Приятно сознание, что пятнадцать минут можно скинуть.

Ну, на сегодня довольно.

17 апреля 1935 г.

Картина «Кабала святош».

Присутствовали: Горчаков, Ливанов, Соснин, Сверчков, Калужский, Подгорный, Кторов, Полонская, Баташов.

Горчаков. При Булгакове мы поработали над сценой Арманды и Муаррона, помня все ваши указания. В результате Булгаков попросил четыре дня отпуска, чтобы написать новый текст для этой сцены.

К.С. Это хорошо, что он увлекается. Так можно будет найти верную линию.

Перейдем к сцене «Кабала». Мне рисуется здесь узкий длинный стол, уходящий в глубину. По одной стороне идут подвальные окна, а по другой стороне – шкафы. В углу винтовая лестница, где-то разные фигуры и кресты. Председатель на каком-то возвышении, а то его не будет видно. Муаррон в некоторых случаях оказывается спиной к публике. Правда, одной части зрительного зала меньше будет видна сцена, но зато это интересней.

231 Пьеса А.-Ф.Деннери и Ф.-Ф.Дюмануара «Дон Сезар де Базан», с эффектной центральной ролью и ловко закрученной интригой, пользовалась большим успехом на русской и советской сцене.

Горчаков. Да, так ставить стол интересней.

К.С. Признаться, я забыл текст этой картины. Напомните мне.

(Читают текст картины «Кабала святош».)

Ливанов. Хорошо бы сделать выход из шкафа. Я видел в Петербурге книжный шкаф, который открывается и заменяет дверь.

К.С. Да, надо придумать больше таинственности. Общий вид – капюшоны, маски... Это хорошо для общего настроения... чтобы было страшнее.

Ливанов. Приятно, что эти костюмы ассоциируются с ку-клукс-кланом.

К.С. Приятно? А такие костюмы в то время были?

Горчаков. Да, были.

К.С. Когда кто-нибудь входит, надо, чтобы то приносили, то уносили канделябры.

Ливанов. Нужно, чтобы была какая-то эмблема у «Кабалы», вроде клещей и проч. Все масонские общества были связаны с каким-нибудь символом.

Горчаков. «Кабала» ничего общего не имеет с масонством.

К.С. Попробуйте нарисовать общее настроение сцены. Муаррона приводят из подвала. Кто приводит?

Горчаков. Две мрачные личности в масках. Здесь капюшоны – форма придворных. А эти рангом пониже. У художника в эскизах местами даже видно у них голое тело. Надо показать, что они заплечных дел мастера.

К.С. А кто сидящие здесь?

Горчаков. Придворные короля.

К.С. Мы узнаем их?

Горчаков. Да. У некоторых видны кончики шпага, чулки и т.д. У всех у них плащи, похожие на те, какие у нас носили – крылатки со львами, но только с руками. Через них временами видны костюмы придворных. Надо, чтобы публика догадалась, что они не монахи. Духовных лиц здесь человек пять. Когда уведят Муаррона, часть придворных может снять капюшоны.

К.С. А не лучше ли будет, если они скрывают себя и друг от друга? Значит, здесь две стороны треугольника – и придворные, и монахи... Надо поискать, нет ли каких-то обрядностей для этой сцены.

Горчаков. Боюсь здесь той опереточности, которая есть в «Дочери Ан-го». Если делать заседания, то серьезнее, и чем серьезнее, тем лучше.

К.С. Я говорю о такой обрядности: в каком порядке они сидят, как открывают двери, как впускают. Нам сейчас важно то, что это тайная «Кабала»!.. Значит, они все собираются утопить, уничтожить Мольера.

Соснин. Я хочу придать гласности кровосмешение Мольера.

К.С. Какие у вас задачи? Проговорите текст.

(Читают текст картины до конца.)

К.С. *(после большой паузы).* Чем можно исправить этот акт? Ведь на этом акте должен быть поворот в событиях, а здесь больно уж все мирнолюбово. Должен быть скандал, бунт, а не миролюбие. Присутствующие должны реагировать на Мольера – кровосмесителя, они ведь впервые узнают об этом. Придворные и монахи доходят здесь до точки кипения; надо, чтобы зритель ждал, что же будет дальше. Как сделать, чтобы этот момент был ударным? Муаррон дан каким-то кисленьким, рассказывающим все. Если здесь не сделать кульминационного пункта, то дальше пьеса будет бледнеть. Чем могут тут помочь актеры и народная сцена? Здесь должна быть какая-то обличительная речь.

Соснин. А у меня, наоборот, здесь ласковые, успокаивающие слова.

К.С. Это было бы ничего, если бы до этого была речь возмущения, взволнованность собрания, которому в доказательство слов был представлен доносчик-свидетель.

Соснин. Эта картина в пьесе самая бледная.

К.С. В первом акте надо заинтересовать зрителя кулисами театра, талантом Мольера. Это есть. Второй акт – коварство короля, борьба, заговоры придворных. Этим начина-

ется, а кончается – злостью архиепископа. Следующая картина – личная жизнь Мольера; это хорошо написано. А теперь, в этой сцене, надо, чтобы все закипело. Что здесь зависит от актера и что от автора? Если бы добавить вступление к речи архиепископа, а то на этом важном собрании он какой-то кислый, малокровный... Нет силы.

Соснин. Только и есть одна фраза к Брату Верность о смерти²³².

Горчаков. Здесь всех возмущает не только «Тартюф», но и новый случай – кровосмешение.

К.С. Надо, чтобы присутствующие об этом знали.

Горчаков. Они же были там, у короля, да кроме того об этом, конечно, быстро разнеслась молва.

К.С. Может быть, часть вставки из картины «Ужин короля» перенести сюда?
(*Горчаков читает новую вставку.*)

Соснин. Это мне совершенно не помогает, а скорее, наоборот.

Горчаков. «Оставьте короля...» – это для вас подводное течение.

К.С. В этом успокаивании может быть и «подливание масла в огонь». Если все же часть этого текста перенести сюда, в «Кабалу», и расширить его, а там, у короля, сократить...

Горчаков. Надо посмотреть, что дает Михаил Афанасьевич из нового текста для допроса сюда, в «Кабалу».

К.С. (*читает вставку к картине «Ужин короля», приспособив ее к картине «Кабала»*). В этой картине надо обязательно ввести разговор о «Тартюфе». Это важно для духовенства. На этих словах может нарастать скандал, и когда архиепископ довел всех до состояния кипения, – сам же говорит: «Оставьте!» Зажег и сразу принял другую личину.

(*Соснину*). Если вы будете говорить сильно, то «успокоение» ваше будет иметь значение.

Горчаков. И все же перед этим местом вставная речь архиепископа не помешала бы.

К.С. Вступление надо. Попросите его написать несколько реплик. Только вы очень не заваливайте его просьбами.

Горчаков. Нет, он сейчас взял себе четыре дня для написания текста к сцене Арманда и Муаррона.

К.С. Надо сделать канву картины «Кабала». Надо усилить сцену допроса Муаррона, показать, что он борется из последних сил и только после этого сознается. Это целая сцена. Тогда и завинчивание железного башмака не будет противно. Актер это сыграет. Представители духовной власти этого собрания, конечно, больше возмущаются «Тартюфом», и они мстят за него Мольеру. Когда архиепископ показал им новое преступление Мольера – кровосмешение, то у них еще сильнее взрыв ненависти. К их негодованию присоединяются теперь и придворные. На этом уже соединяются две стороны треугольника. Одноглазый не хотел к ним присоединиться, но когда узнал, что Мольер и над ним смеется, то он готов на все и даже сесть с ними за стол.

Подгорный. Здесь нет моментов, которые говорили бы о том, что я убью Мольера. А эти моменты должны быть, так как меня для этой цели и привлекают. Я по отношению к королю д'Артаньян. Я сторонник короля, но и за собственное оскорбление могу убить.

К.С. Но это и есть сцена возмущения. Архиепископ сначала натравил духовенство, а затем и вас привлек к этому возмущению. Здесь материал для сильной сцены есть. Мольера обложили тучи со всех сторон. Когда я предвижу всю эту травлю, – мне делается страшно до него.

Подгорный. Меня они не вводят в свою «Кабалу», а натравливают на Мольера, который оскорбил меня. Я и ухожу, увидев всего только у присутствующих кончики шпаг,

²³² В том варианте, который репетировал К.С., после допроса Муаррона архиепископ на реплику Брата Верность произносил целый монолог, начинающийся словами: «И не желать смерти мы должны ему, ибо мы христиане, а постараться исправить грешника, открыв глаза королю на него. Погрязший в грехах думает, что Бог забыл его...» В окончательном опубликованном тексте этого монолога нет.

но не зная никого в лицо. Когда я спрашиваю: «Не заговор ли здесь против короля?» – тем самым я не предполагаю, что среди них находится архиепископ. Я являюсь только убийцей для их мщения.

К.С. Канва в пьесе хороша, но роли у вас нет, а между тем, герцог д'Орсиньи – представитель одной стороны треугольника: придворных. Развернуться же вы можете только здесь. В первом акте вы, издеваясь, сражаетесь только тростью, а здесь вы можете и убить шпагой. Тогда все закипит. И травля пойдет с двух сторон. И в последнем акте совсем другое будет, когда архиепископ и Одноглазый вместе появляются в ложе. Надо доделать то, что недоделано Булгаковым. Сейчас пьеса к концу падает, а она должна нарастать. Тогда реплика архиепископа в приемной короля в третьем акте: «Почему вы не кололи?» – прозвучит в полную силу.

(*Соснину*). Если, узнав, что Мольер кровосмеситель, у вас здесь по-настоящему разгорится сцена мести, то вы сами увидите, как у вас и первая сцена с королем разгорится по-новому.

Как понал Муаррон в «Кабалу»?

Горчаков. Уходя от Мольера, он побегал с доносом к архиепископу, а тот привел его в «Кабалу».

К.С. А если бы было так, что он ничего не сказал на заседании «Кабалы»? Во всяком случае, чтобы это признание не было так четко. Пусть где-то там они этого признания добились. Так было бы сильнее.

Значит, в сцене с королем архиепископ получил афронт. Что, если после этого возмущенный архиепископ собирает совет из духовенства и придворных, для того чтобы наказать их на Мольера. В это время происходит и другое событие: Муаррон доносит ему о Мольере. «Кабалу» вы собираете для д'Орсиньи.

Подгорный. Почему же привлекает он меня?

Горчаков. Потому что вы убийца.

Ливанов. И представитель аристократии, стоящей ближе всех к королю.

К.С. А если заседание идет так: никакого разговора о Муарроне еще нет. Входит д'Орсиньи. Его приглашают сесть – он не садится. Ему говорят, что Мольер написал не только «Гартюфа», но и «Дон Жуана», в котором вывел его. Д'Орсиньи возмущается и после этого уже садится вместе с ними. Ему говорят, что это еще не все, и приводят Муаррона, который отчаянно борется, не желая говорить им тайны. Все общество до крайности наэлектризовано против него как сообщника Мольера, и доводит его до такого состояния, что он вынужден сознаться. Вот так сцена получится сильнее.

Ливанов. Д'Орсиньи здесь поставлен в такое положение, что он должен себя как-то реабилитировать.

К.С. Здесь важно, что, осуждая Мольера в безнравственности, он сам только что показал себя с самой грязной стороны. И все же он возмущен, а тут ему еще такой случай с доносом Муаррона. Это заседание для того, чтобы возмутить против Мольера светскую часть треугольника, так как духовенство и так возмущено за «Гартюфа».

Подгорный. К этой сцене есть предпосылка. Д'Орсиньи пошел с завязанными глазами за женщиной, здесь он при всех ухаживал за ней. Вероятно, у него скверное состояние не только оттого, что его могут убить, но и оттого, что он пойман с женщиной.

Соснин. Тогда вся таинственность пропадает, если он будет знать, что архиепископ здесь.

Подгорный. Тогда, значит, он остается в «Кабале» и на допрос Муаррона?

К.С. А не может быть, что при входе Муаррона он тоже наденет капюшон?

Подгорный. Тогда я не явлюсь д'Артаньяном короля, так как «Кабала» идет против короля.

Ливанов. Сейчас все укрупняется. Вы возмущаетесь еще и тем, что вас обвиняет человек, сам запятнавший себя кровосмесительством. Может быть, вы сами и королю об этом скажете.

Горчаков. Если бы мы и хотели показать, что это две разные партии, то все равно это не донесется до зрителя.

К.С. А по теперешней идеологии возможно, чтобы эти две партии объединились?

Горчаков. Да. Мы знаем, что когда им это выгодно, то они выступают объединенно. Вообще же аристократы всегда были самые большие безбожники.

К.С. В пьесе д'Орсиньи не является представителем какой-то партии.

Таким образом, эта картина получается в таком виде: прежде всего сбор «Кабалы», ритуал. Собрались, началось заседание. Хотелось бы слышать отдельные групповые разговоры. С одной стороны, духовенство возмущается из-за «Тартюфа», с другой – придворные возмущаются от зависти, что Мольер ужинал с королем. Надо связать начало заседания с концом картины «Ужин короля», где архиепископ приказывает найти женщину, которая вызвала бы на свиданье д'Орсиньи. И его приход в «Кабалу» с женщиной связывается с картиной «Ужин короля». Сначала д'Орсиньи не хочет садиться за общий стол заседания. Кто-то председательствующий (не архиепископ) говорит речь, что Мольер обличает д'Орсиньи, выведя его в роли Дон Жуана. Вся придворная партия возмущается. Кто-то говорит: «А кто сам Мольер, обвиняющий других в разврате? Я вам сейчас покажу, какой он сам развратник». Д'Орсиньи садится со всеми за стол, надевает маску. Он записывается в «Кабалу» ради мести. Приводят Муаррона. У него отчаянная борьба. Он не хочет говорить. Под сильным напором духовной и светской власти Муаррон в конце концов сознается. Общее страшное возмущение против Мольера. И это, по-моему, все. Это хорошо перебрасывает мысли между картинами. Муаррон сразу не говорит все до конца. Допустим, что он что-то сказал, но когда башмак у него сняли, то отказался от этого. Важно, чтобы был допрос. Я думаю, когда Булгаков поймет намеченную нами линию, то сам пересмотрит текст.

Соснин. А когда он поведет Муаррона к королю?

Горчаков. По-моему, после сцены исповеди Мадлены.

К.С. Сейчас же вы не говорите, что его приведете к королю. Будет ли король заниматься следствием? Кто его привел туда? Имеет ли смысл приводить Муаррона к королю?

Ливанов. Все это дело находится в руках у короля.

К.С. Король пригласил его не для допроса, а для «награждения» его службой сыщика...

Что же будем делать дальше? Может быть, просмотрим финал картины «Ужин короля», где остаются на сцене архиепископ с Братом Верность и Братом Сила. (*Читает новую авторскую вставку для этой сцены*²³³.)

Соснин. В конце концов эта фраза была и там – в «Кабале».

К.С. Давайте разберемся по задачам. Все уходит. «Тартюф» разрешен самим королем – вот что важно. Значит, тут вызов Богу. Я эти слова берегу для картины «Кабаль».

Соснин. Но мне самому здесь нужны какие-то слова возмущения, относящиеся к Брату Верность за слово: «требуется!» После этого разрядка. Стал думать и советоваться, что дальше делать.

К.С. Брату Сила и Брату Верность надо дать какие-то слова про отношение к «Тартюфу».

Калужский. Что, сам архиепископ пользуется всеми этими случаями, чтобы затравить Мольера, или он действительно идейный защитник церкви?

Соснин. Булгаков стоит за идейность.

К.С. В картине «Ужин короля» вы понимаете, что властвует король, а не церковь. Можно было бы вставить еще фразу, но думаю, Михаил Афанасьевич не захочет прямолинейности. Важно, чтобы выведенное здесь духовенство было сильным врагом. Это будет верно с современной точки зрения.

233 В одном из вариантов карандашом вписаны слова Шаррона после ухода Мольера: «Разрешить «Тартюфа». Комедиант будет глумиться над религией в балагане Пале-Рояля». В окончательный текст реплика не вошла.

Когда вначале запрещали к постановке «Дни Турбиных», то мне говорили, что главный недостаток в том, что выведенный враг недостаточно силен. Они спрашивали: «С кем же вы нас заставляете бороться?» – так говорили большие большевики, а тупоумные Блюмы – те рассуждали наоборот, те всегда боялись.

Мне кажется, теперь контрсквозная линия стала яснее. Разберемся, что у архиепископа в последнем акте.

Соснин. Там у меня только одна фраза: «Смерть застала...»²³⁴.

К.С. На этом и заканчивается пьеса?

Горчаков. Нет, там еще есть несколько слов у Лагранжа, который записывает в дневник последние события.

К.С. Закрывается тот занавес... Король ушел... Ложи опустели... Появился Лагранж... А как это будет идеологически?

Горчаков. Возможен и такой конец: темнеет, все расходятся. Сцена поворачивается; сидит Бутоп, приходит Лагранж и записывает. Это будет эпический конец.

К.С. Это будет слишком пессимистический конец.

Горчаков. Да, скажут, академический конец.

К.С. А если Лагранж после слов архиепископа скажет: «Он умер, но дело его...»

Горчаков. Есть лозунг, что со смертью художника его творения не умирают. Я бы предложил конец, как было раньше – анонсом: «Сейчас вы уходите, а завтра спектакль будет продолжен...» А то можно закончить, как пьесу «Кин»: «Закатилось солнце...»²³⁵.

Ливанов. Когда Константин Сергеевич посмотрит последний акт, ему будет ясен конец его.

К.С. Конец, как в «Кине», – это конец на театральные аплодисменты, тот же конец слишком грустен. Может быть, действительно, закончить анонсом: «Он умер, но слава и творения его живут. Завтра спектакль продолжится». По-моему, это неплохо.

Если выдержать вообще эту намеченную линию, то получится хорошая пьеса. Булгаков моментами себя обкрадывает. Если бы он пошел на то, что ему предлагается, то была бы хорошая пьеса. Он трусит углубления, боится философии.

(Подгорному). Теперь возьмем вашу линию. В первом акте мы видим в вас Дон Жуана. Во втором акте, у короля, у вас важны преданность и защита короля. Он один из тех, кто больше других давит на Мольера. Он тот, кто поддерживает дворцовый этикет. По этой части у вас все есть. Чем вы можете себя обставить, чтобы показать, что вы очень сильный придворный?

Во-первых, тем, что он с азартом ловит мошенника; во-вторых, большой этикетностью с королем. Ваше отстаивание первенства у короля – это борьба с духовенством. Нам важно, чтобы вы оскорблялись тем же, чем оскорбляется король.

Горчаков. Нужно, чтобы и у придворных была борьба с церковью.

Подгорный. Если у короля борьба с архиепископом, то, конечно, я на стороне короля. Есть много мест, когда я насмехаюсь над духовенством.

К.С. Значит, ваша линия такова: вначале мы видим вас Дон Жуаном, затем видим вас на охране короля. Следующая ваша линия – вас оскорбляют, и с этого момента у вас прямая линия – убить Мольера, но убить не просто, а с шиком. Вот почему он и с тросточкой издевается сначала над ним, думая: «Тут я тебя не убью, а сначала помучаю». По этой линии и фантазируйте. Все сильнее и сильнее укрепляйтесь в этом. Важны этапы в смысле воображения, они есть и в отдельных фразах у архиепископа и у Брата Верность.

(Ливанову). Теперь вы, Борис Николаевич, скажите, помогают вам наши беседы определить линию вашей роли и что вас смущает... Расскажите нам вашу линию.

Ливанов. Начинается с того, что я мальчиком, спрятанным в клавишине, попадаю в

²³⁴ В одном из экземпляров сделана вставка. После смерти Мольера архиепископ Шаррон говорит: «Смерть застала безбожника в доме позора. Он умер без покаяния, и церковь лишает его погребения». Вставка была зачеркнута и в других экземплярах не повторялась. В последней картине по окончательному варианту Шаррон не появляется.

²³⁵ Речь идет о пьесе А.Дюма-отца «Кин, или Беспутство и гений».

театр Мольера. Затем Мольер берет меня к себе домой и делает приемным сыном. Фактически роль начинается с картины репетиции с Армандой, где я, пройдя большой творчески устремленный путь, уже большой артист и соратник Мольера. Мольер доверяет мне как художнику, и я, помогая ему, репетирую отдельные сцены, в данном случае сцену с его женой Армандой, которая мне нравится.

К.С. В сущности, вы не плохой человек, но вы попадаете в каботинство, в актерскую пошлость.

Ливанов. Отношение к Мольеру у меня хорошее. И он меня ценит – я это знаю и немного бравирую этим. У меня есть и любовь к Мольеру.

К.С. Хочется бросить одно зерно: покажите свою любовь к Мольеру, когда получаете от него пощечину и когда он вас выгоняет. Разгорелся только потом, а вначале он, как мальчик.

Ливанов. Он не может даже представить себе, как он будет существовать без этого театра.

К.С. Просмотрите логически этот момент. Здесь важен каждый шаг. В сцене с Армандой он разошелся и показал свое каботинство – раз. Получает пощечину от Мольера – два; то вспылал, то, как мальчик, рыдает... Каботинство, мальчик, готовый плакать, и пылкий человек-бреттер – вот три момента в этой сцене. Если вы будете ими все время жонглировать, то получится хорошо. Дальше же у вас пойдет трагическая линия.

Ливанов. Дальше, в сцене с архиепископом, я вижу, что все идет к тому, чтобы уничтожить физически Мольера, и тогда я стараюсь спасти, реабилитировать его как художника. Здесь я соратник Мольера. Я предал его случайно. Я ничего не могу сказать о нем плохого как о моем учителе. Только пытка вынуждает предать его, и я в отчаянии от этого.

К.С. Если вы сказали все же, что Мольер женился на своей дочери, то у вас трагическое положение и перед королем.

Ливанов. Тут мне нужен какой-то упадок сил... Истрепанный, уничтоженный человек попадает к королю, где он хочет все-таки спасти Мольера и где ему король дает звание сыщика.

К.С. Тут вы могли бы зареветь, как мальчик, от беспомощности, – вот что мне хотелось бы.

Ливанов. Здесь Михаил Афанасьевич обещал написать вставку. В общем же, я уничтожен королем... Я ухожу в кабаки, потом попадаю к Мольеру. Здесь сцена возвращения блудного сына. Мне хотелось здесь продолжить линию, которая у меня есть в «Кабале», – показать свою любовь к Мольеру.

К.С. Можно на одну и ту же задачу дать разные приспособления. Какая у вас задача?

Ливанов. Спасти Мольера.

К.С. Как защищали вы его там, в «Кабале», и как здесь, у него дома, когда Мольер раздавлен?

Ливанов. Там у меня протест, а тут я прошу, умоляю, как женщина.

К.С. В сцене с королем и в сцене с Мольером могут быть две похожие краски. В «Кабале» у вас больше активности, а у короля то же действие, но и не то.

Ливанов. В «Кабале» я буквально дерусь, а у короля я, уничтоженный, прошу.

К.С. А вы действительно придите просить короля, жаловаться на «Кабалу», убежденный, что король не может не понять. Вы уверены, что король все простит и от этого вы счастливы. И вдруг... Только не плачьте у короля, не хочется этого.

Ливанов. Я убеждаюсь, что король такой же мерзавец, как и «Кабала».

К.С. Вот вы и расскажите Мольеру, какой король мерзавец и как он вас наградил сыщиком. Вот тут-то, может быть, и будет разница в красках. Что у вас дальше?

Ливанов. Я прихожу к Мольеру, чтобы сообщить ему, что у меня осталось только два выхода: или повеситься, или положить свою жизнь за него, так как знаю, что пощады ему не будет. Я разделяю эту сцену на два куска: первый кусок – до разрешения Мольера остаться мне около него, и второй кусок – после его согласия, когда я говорю, что буду

ходить с ним в город и везде его сопровождать. Я уговариваю Лагранжа идти спасать Мольера, и на этом мы миримся с ним.

В последней картине происходит событие, не совсем типичное для театра: мушкетеры убивают привратника и врываются в зал. Муаррон сидит гримируется, когда Мольер зовет его, узнав, что в театре находится д'Орсиньи. Когда начинается интермедия, то Муаррон, изображающий в ней врача, все время следит за Мольером. Во время появления из ложи д'Орсиньи Мольеру делается плохо; он знает, что идет его убийца. Муаррон вскакивает перед д'Орсиньи на защиту Мольера, но последний падает и умирает. Дается второй – театральный занавес, начинается паника в театре. Когда д'Орсиньи, сделав свое дело, возвращается в ложу, его настигает Муаррон и говорит: «Я вас знаю по походке, вы убийца...» и т.д. Мы уходим с ним за сцену драться. Михаил Афанасьевич предполагал, что Лагранж записывает: «Мольер умер, Муаррон убит такого-то числа»²³⁶. После этого выходит архиепископ.

К.С. Пожалуй, могла бы получиться пьеса. Найдите мне для каждого акта очень типичное действие. Это трудно, но если вы его найдете и назовете, то для вас будет ясна палитра ваших красок. Например: я здесь убеждаю, но не прошу, а там – умоляю. А как почувствуете перспективную линию, так уж тут вся роль взята, что называется, за хвост. Когда актер чувствует две перспективные линии – и свою, и соседнюю, – то это и есть та артерия, которая будет обрастать кровью и мясом. А до сих пор она питалась у вас только молоком.

17 апреля 1935 г.

Из книги протоколов репетиций.

Разобрав всю картину «Кабалы» по линии каждой роли и по линии увязки ее с картиной «Ужин короля» и вообще со всей пьесой, Константин Сергеевич высказал следующую точку зрения на данную картину. Внешний вид подвала рисуется мрачным, какой-то длинный стол, уходящий в глубину. По одной стороне идет стена с подвальными окнами. Тут же стоят разные фигуры и кресты. С другой стороны стена со шкафами. Где-то в углу в глубине идет винтовая лестница. По линии действия – прежде всего сбор... ритуал собрания. Начинается заседание. Хотелось бы, чтобы были отдельные группировки, среди которых возмущение за разрешение «Тартюфа», с одной стороны, и возмущение придворной группы и зависть ее, с другой стороны, по поводу того, что Мольер ужинал с королем. Связать начало картины с концом «Ужина короля», где архиепископ предлагает найти женщину, и сцену прихода д'Орсиньи с этой женщиной в «Кабалу». Придя сюда, д'Орсиньи не хочет садиться за общий стол заседания. Кто-то, может быть, и не архиепископ, говорит речь о том, что Мольер обличает д'Орсиньи в разврате, выведя его в роли Дон Жуана. На это – возмущение всей придворной партии. Кто-то говорит: «А кто он сам, Мольер?» На это у архиепископа – я вам покажу, кто он, какой он сам развратник, этот Мольер. После этого д'Орсиньи садится за общий стол и надевает маску. Может быть, вписывается в «Кабалу» ради мести. Приводят Муаррона. Отчаянная борьба, он не хочет говорить. На него насаждают и светская, и духовная партии «Кабалы». В конце концов он признается. Общее страшное возмущение против Мольера за «Тартюфа» и за кровосмешение»²³⁷.

На эту выписку от Булгакова получено следующее письмо:

«Москва. 22 апреля 1935 г. Дорогой Николай Михайлович! Получив сегодня выписку из протокола репетиций «Мольера» от 17 апреля сего года и ознакомившись с нею, сообщая Вам, что ввиду полного разрушения моего художественного замысла и попыток

²³⁶ В одном из вариантов Муаррон говорит: «Не уходите, д'Орсиньи, я комедиант Захария Муаррон, я знаю, кто подослал вас на убийство, для нас с вами спектакль еще не кончен...» В окончательном тексте этих слов нет и Муаррон не сражается с д'Орсиньи.

²³⁷ Выписка из этого протокола была передана Булгакову. К.С. предполагал, что ознакомившись с намеченной им совместно с актерами сквозной линией картины «Кабала святош», автор несколько пересмотрит, вернее, дополнит текст пьесы.

вместо принятой театром моей пьесы сочинить другую, я категорически отказываюсь от переделок пьесы «Мольер», о чем и сообщаю одновременно Константину Сергеевичу. Ваш *Булгаков*».

«Москва. 26 апреля 1935 г. Дорогой Николай Михайлович! У меня от переутомления развилась невралгия, поэтому я очень прошу Вас освободить меня на две недели от ассистентской работы. Если Вы находите нужным, чтобы я подал об этом заявление в дирекцию, я его подам. Ваш *Булгаков*»²³⁸.

28 апреля 1935 г.
Картина «Кабала».

Присутствовали: Горчаков, Соснин, Калужский, Ливанов, Сверчков, Подгорный, Кторов, Полонская. Суфлер Касаткин, помреж Глебов.

Перед репетицией было получено от М.А.Булгакова письмо от 22 апреля, в котором он категорически отказывается писать какой-либо новый текст.

К.С. (*Ливанову*). Почему такое постное лицо?

Ливанов. Причина – целый ряд обстоятельств!

К.С. Ну, давайте, давайте, играйте.

Ливанов. Как будем играть?

К.С. Играйте так, как есть, по тексту пьесы. Вот и давайте победим. Это труднее, но и интересней.

(*Сидя на месте, репетируют картину «Кабала святош».*)

К.С. Теперь скажите, что каждому из вас и всем вообще хочется от этой сцены в общей концепции всей пьесы? И что хотел сказать этой картиной автор? Если он хотел вначале назвать пьесу «Кабалой святош», то, значит, этой сцене он придает центральное значение.

Горчаков. В этой сцене мы видим тайное судилище общества.

К.С. Нет здесь намека, что это масонское общество?

Горчаков. Нет, но в будущем оно может вылиться в масонское общество.

К.С. Но скажите, эта сцена так, как она у вас идет, не слишком ли она добродетельна, добродушна по теперешним временам? В общей концепции всей пьесы является ли эта сцена у нас черным ярким пятном? Сейчас все это хорошо, но не нужно ли все это обострить? Архиепископ выходит слишком слабохарактерный и добрый, а ведь, по автору, он мерзавец.

(*Соснину*). У вас есть какие-то колебания. Нужны ли они?

Соснин. По автору, их нет. Но вообще очень трудно играть без текста то, что вы хотите.

К.С. Можно и без текста играть и добиться намеченной нами линии. Трудней, но можно.

(*Ливанову*). Как вам кажется? Как автор считает Муаррона – просто мерзавцем или случайным мерзавцем? Вот этой случайности пока не выходит. Нужно ли здесь показать психологическую борьбу Муаррона?

Горчаков. Этого в тексте пьесы нет.

К.С. Но можно сделать и без текста.

(*Ливанову*). Как вам кажется? Вы случайный доносчик или нет?

Ливанов. Мы много говорили по этой сцене. Конечно, надо идти по намеченной вами линии, иначе неинтересно.

К.С. Надо что-то делать, иначе роль пропадет. Сейчас у вас случайно он получился мерзавцем?

Ливанов. Я сейчас не совсем понимаю, что надо делать в этой картине. Для меня это еще не ясно.

²³⁸ Эта запись Горчакова сделана на левой стороне книги протоколов, напротив записи от 17 апреля.

К.С. Там донос архиепископу вы делали под влиянием пощечины, полученной от Мольера, а здесь?

Ливанов. Я чувствую, что мне здесь хочется спасти Мольера, но как и что для этого нужно делать...

К.С. Мы найдем.

Ливанов. Если бы у меня была хоть одна фраза о том, что я был пьян, когда говорил, а что-то из роли убрать, то была бы более определенная линия.

К.С. Сейчас говорить об изменениях в тексте не приходится. Не надо обострять отношения. Мы попали в тяжелое положение и надо самим находить выход из него. Я стараюсь вытянуть у вас, что вам нужно, и вам хочется, что вас увлекает. Без увлечения нельзя ничего сделать. Скажите, вас увлекает линия более крутая?

Ливанов. Да.

К.С. Вам надо затруднить ваше положение к встрече с Мольером. Это можно сделать только в этой картине. В той, где у вас запал, этого сделать нельзя. Вам трудно пойти к нему. Если вы будете просто негодая, то вам совсем не трудно будет показаться Мольеру. Вам понятно это?

Ливанов. Да.

К.С. (Соснину). Скажите, вам роль нравится?

Соснин. Вообще – да, но в этой картине – нет.

К.С. Тут нужно быть ядовитее, больше иезуитства, сильнее напор на Муаррона и в то же время казаться каким-то приятным. Вообще, надо режиссерски облегчить положение – где паузами, где намеками, где шепотом, но не словами.

(Соснину). Вам хочется дать сильного человека, идущего на все средства для достижения цели?

Соснин. Да.

К.С. Как сделать, чтобы видно было, что здесь действительно идет заседание? Сейчас получается просто какой-то допрос. Нужно ли для пьесы, чтобы это было тайное общество? Если да, то мне кажется, этого можно достичь частично и декоративным путем. Стол, уходящий в глубину, и допрос многое дадут. Это интереснее будет, чем если бы мы поставили стол в ширину сцены, причем в последнем случае это потребовало бы и большей игры от толпы.

(К.С. повторяет описание декорации, сделанное на репетиции 17 апреля.)

Этот стол даст впечатление собрания, и, кроме того, сколько бы ни сажали за него народу, от него не потребуются игры. Здесь надо дать таинственность. Откуда-то какие-то люди тайно сюда приходят. При приходе должна среди них быть какая-то проверка.

Горчаков. Если у них существует проверка, то она, конечно, должна быть где-то у входа, а не здесь, в момент заседания.

К.С. Может быть, у входа, а может быть, и у стола. Или, может быть, сделать так, что при открытии занавеса уже все сидят за столом?

Горчаков. Мы пробовали эти приходы – больно уж оперные они получаются.

К.С. Можно режиссерски найти для фона звуки, какие-то гулы.

Горчаков. Что до сих пор получалось, было плохо; обыкновенно не доходят эти звуки.

К.С. Представьте себе вот такое, например, настроение. Вы приходите в большой католический собор. Народ только что начинает сходить. Вы помните эту особенную тишину, которая бывает в соборах: какой-то где-то голос, шепот, какие-то особенные звуки, откуда – непонятно, потом, в другом месте, звонок: дрын, дрын. Эти шумы, вы думаете, не выйдут?

Ливанов. Звуки храма связаны с большими масштабами самого помещения, а у нас на кругу сцены, помимо этой картины, стоят еще пятая и седьмая.

К.С. А тайники в подвалах, скорей, требуют маленьких помещений. Можно дать большую ширину сцены вначале, потом идет арка, а потом уж уход в темноту.

Ливанов. По своим размерам «Кабала» занимает наименьшую глубину на кругу сцены.

К.С. Кто вам мешает дать какую угодно глубину с черным бархатом? Здесь от вас зависит глубина.

Горчаков. В этом акте на кругу три картины.

К.С. Вы можете эту сводчатую арку делать на одном пространстве, а дальше перспектива на черном бархате. Помните, когда мы играли во Второй студии «Младость» на очень маленькой сцене²³⁹. Там были уходящие вдаль рельсы, идущий вдалеке поезд – полная иллюзия, и все с помощью черного бархата. Словом, нужна или нет эта таинственность, чтобы придать больше значения картине?

Ливанов. Сначала «Кабала» и была таинственной.

Горчаков. Боюсь, как бы при усилении не впасть в мелодраму.

К.С. А разве при мелодраме не надо ничего усиливать? Значит, таинственный приход... Затем надо пробовать все возможные средства. Обыкновенно, на что не надеешься, то и помогает. Раз это тайное общество, значит, они не знают друг друга, так это или нет? Здесь они одевают маски или нет?

Подгорный. По пьесе я замечаю у них кончики шпаг. Это не случайно, это дает мне понять, что тут не только монахи. Я попал к каким-то людям с закрытыми лицами, которые что-то скрывают. От этого мне еще страшнее.

К.С. Значит, они могут приходиться и здесь надевать плащи и капюшоны... Значит, здесь есть привратник... Значит, здесь они одеваются. А если бы не было прихода Муаррона, не было бы совсем одевания? Нет, это уж, по-видимому, какой-то ритуал в этом одевании. Прихода сюда, вероятно, все отмечают...

Горчаков. Тогда, вероятно, не было такого бюрократизма. Это уж слишком современно.

К.С. Но, может быть, кто-нибудь приехал из провинции.

Горчаков. Они, наверно, знают всех своих, их может быть не больше двухсот человек.

К.С. Я как режиссер собираю материал.

Ливанов. Были также обычаи показывать свои кольца при входе.

Горчаков. Раз человек попал сюда, то уже поздно доказывать, свой он или не свой.

К.С. Я помню, давно это было, ко мне приходил какой-то субъект, приглашал в масонское общество. В то же время он объяснял мне, что, кроме него, я не буду никого знать. Приглашал меня на заседание; нет, думаю, пошел ты к чёрту. Как-то за границей я с Ильей Толстым был случайно в помещении масонов. Для курьеза я сел на кресло председателя и рассматривал разные фигуры... Вот где действительно можно накапливать настроение.

Я помню в «Юлии Цезаре» картину заговора. Там приходили покрытые плащами люди, что-то кому-то говорил и проходил. Потом полное молчание, и снова кто-то приходил... Получалась целая сцена прихода заговорщиков, которая производила впечатление.

Горчаков. Мне все-таки кажется, что если они и предъявляют какие-то доказательства, то только где-то там, в коридоре.

К.С. Я помню в «Юлии Цезаре» каждый поднимал плащ, что-то говорил и тогда уже проходил. Надо искать любые придирки, чтобы показать настроение заседания. Ну, а еще чем можно? Что если перед началом сделать удар колокола?

Подгорный. Может быть, знак какой-то...

Горчаков. Стих какой-то прочитать, латинский псалом.

К.С. Могут пропеть что-то.

Горчаков. Может быть, на сцене темно, и только по знаку загорается свет.

К.С. Это все надо проверить на сцене, и вы сами увидите, что следует прибавить, а что убрать. Вы признаёте, что все это подготовка к чему-то важному? Приходят все они, значит, без масок, а свои плащи оставляют где-то там.

²³⁹ Пьеса Л. Андреева «Младость» была поставлена Второй студией 13 декабря 1918 г.

Ливанов. Вопрос: выгодно ли показать сначала придворных, а потом дать им переодеться.

Горчаков. Да, здесь уже получается два прихода.

К.С. (*сильно раздраженно, но деликатно Калужскому, который зевнул во время беседы*). Женя, там диванчик есть, можешь идти поспать.

Горчаков. Можно сделать весь выход по винтовой лестнице. Потом дверь запирается, дается знак свечой и выходит архиепископ.

К.С. Итак, значит, спели, потом что? Как отметить приход архиепископа? Он что – без маски?

Соснин. Предполагалось, что без маски.

Горчаков. Значит, спели, приветствие, расселись.

К.С. (*Соснину*). Вы пошли на председательское место, что-то вроде трона. Важно, чтобы фигура председателя была на возвышенном месте... Пришли, спели, сказали что-то Брату Верность. Значит, те ушли и приходят уже переодетыми. Это тоже надо все посмотреть и проверить. Даете знак, или колокол, другой колокол. Встали на своем троне, и все тоже встали, спели и сели. Архиепископ опять встал и отдал распоряжение Брату Верность. Тот встал из-за стола и вышел. Ведут Муаррона. Если сейчас мы и пересгушаем, то это не страшно, дальше видно будет. Итак, двое здоровых мужчин ведут его. В каком он состоянии? Его костюм, одежда в полном порядке?

Ливанов. Архиепископ не насильно, а по-доброму меня привел.

К.С. А почему вас держали в подвале?

Ливанов. Я представлял себе, что он взял меня с собой и привел сюда.

Соснин. По автору, они вместе приходят.

К.С. А откуда вы приходите?

Соснин. Я от себя...

К.С. (*Ливанову*). А вам как приятнее?

Ливанов. Два совершенно различных состояния. Если прихожу с ним, то как же надо будет говорить фразу: «Куда меня привели?»

К.С. Могут быть два оттенка. Если архиепископ привел вас в «Кабалу» очень деликатно – это будет больше фарисейски, а в другом случае – уже больше изуверски. Приход снизу, конечно, страшнее для публики.

Соснин. Если мы приходим вместе, то надо и начинать с его слов. [...]

К.С. (*Ливанову*). Пьеса замялась, трудно работать. Я стараюсь помочь вам осветить роль... Трудно, но играть можно. Ступени есть. Конечно, железные башмаки лучше убрать. За это будут придираться. Когда вы нащупаете трагизм своего положения, то только одно движение палача уже даст вам трепет.

Ливанов. Я вообще ненавижу пьесу и свою роль. Не люблю этой картины.

К.С. Но полюбить необходимо. Ничего не поделаешь. Ведь существует актерская техника. Мне никогда не удавалось играть те роли, которые нравились. Мне хотелось играть дядю Ваню, а играл я Астрова... И так почти во всех пьесах. Вот только роль Штокмана нравилась. А может быть, так и вернее: если бы играл те роли, которые нравились, то, вероятно, было бы другое. Пьеса Булгакова – хорошая, превосходная. Мы кое в чем не согласны с автором, но со временем мы все эти трудности, связанные с текстом, преодолеем. Картина «Кабала» – самая трудная. Сейчас уже намечена внутренняя линия поведения Муаррона.

(*Соснину*). Очень важен темп в сцене с королем, где вы показываете темперамент; потом в сцене исповеди. С Армандой очень крепкий тон. Надо искать доброго там, где он злой. Когда архиепископ действительно сатана – так это на фразе, обращенной к д'Орсиньи: «Что же вы его не кололи?» Если я увижу по-настоящему злое лицо, то и вся ваша маска будет мне понятна. После злого лица вдруг к Муаррону, как к ребенку: «Я возьму тебя к королю». К концу все присутствующие на заседании «Кабаль» разжигаются еще сильнее. Надо подбросить какое-то новое действие. Здесь если утрировать, то,

конечно, последние слова надо спеть, как с амвона. [...]

Я сейчас настаиваю на схеме роли, потому что это ближайший путь, когда нужно скоро сделать роль. Другой способ – показать, как надо сыграть, или посоветовать кого-то скопировать. А копируя, он пойдет уже невольно от себя. Психологию жизни двигают ум и воля. Ум – это представление, суждение. Воля – чувство. Попробуйте отделить волю от чувства. Представление, суждение – это признак ума. Ум тогда начинается, когда что-то точно представляешь себе и говоришь об этом. Говорить слово надо, четко представляя себе, что оно изображает, должны быть четкие видения. Культуры слова сейчас нет, нет любви к слову. Внутренняя линия роли, видения актера помогают сделать слово ярким и убедительным. Слово без представления того, что оно изображает, это не слово, а мелкий звук. Та или иная интонационная окраска слова должна вылетать из подсознания.

На этом беседа по пьесе прекращается. Константин Сергеевич вспоминает, как он писал книгу «Моя жизнь в искусстве». Написал эту книгу во время пребывания за границей, подал мысль о ней Морис Гест. Эта книга воспоминаний писалась почти на ходу: в антрактах во время спектакля, в актерских уборных, и была написана очень быстро.

Константин Сергеевич с Подгорным вспоминают то ужасное состояние, которое было у Константина Сергеевича, когда они в 1914 г., после объявления Германией войны, возвращались на Родину из Австрии. Константин Сергеевич жил в гостинице в Вене, к нему сходились почти все живущие там русские с паническими вестями, что война уже началась. Константин Сергеевич, выслушав человек тридцать таких посетителей в день, после их ухода обыкновенно обращался к Диме, двенадцатилетнему сыну Качалова, и серьезнейшим образом спрашивал: «Ну, Дима, а ты как думаешь насчет всего этого?» Ему он верил больше всех. Диму, читавшего в то время все газеты, он очень любил и считал своим руководителем в вопросах политики²⁴⁰.

Подгорный вспоминает, как он доставал билеты К.С. на пароход. Зная, что К.С. не ездит на пароходах, у которых было меньше трех труб, он, с трудом достав билет на одно-трубный пароход, уверял Константина Сергеевича, что зато труба у него очень большая.

Константин Сергеевич рассказывает, как качало их на этом пароходе: «Рояль двигался из стороны в сторону. Давали телеграмму, что мы погибаем. Когда мы сядились – бури еще не было, но потом пришлось привязать все вещи и сундуки. Зато когда потом мы попали на большой пароход “Мажестик”, я рассчитал, что длина парохода равняется длине Камергерского переулка. Чтобы обойти его кругом, требовался целый час. Одна купальня была больше этой комнаты. Опасность тоже была большая, но не было так страшно. В Париже мы должны были спешно собраться после спектакля и экстренно выехать поездом на этот пароход. Я страшно волновался, запутался со всеми вещами и, грешным делом, сел и заплакал. В таком состоянии меня посадили на поезд, и мы вовремя прибыли на пароход. Мне дали замечательную верхнюю каюту, через которую проходила большая труба с отработанным паром и печкой. Так с открытым днем и ночью окном я ехал трое суток. Морской воздух и морские ванны освежили меня».

Н.А.Подгорный рассказывает, что на днях театр обязался построить звено самолетов и подготовить для них своих летчиков, но что К.С. шуточно заявляет: «Тогда сделайте распоряжение, чтобы актрисам запретили летать».

Горчаков объясняет, что в летчики не всякий желающий может попасть. Они проходят медицинский осмотр. И Бруно Ясенский, описавший смерть летчика во время полета в одном из своих произведений, получил достойную отповедь компетентных людей. Говорят, что не было ни одного случая в мире, чтобы летчик во время полета умер от разрыва сердца. На что Константин Сергеевич, шутя, замечает: «Только меня не сажайте,

240 Более точное (и полное) изложение событий лета 1914 г. см.: *Станиславский К.С.*, т. 5, кн. 1, с. 164–179.

а то я буду там первым слушаем»²⁴¹.

4 мая 1935 г.²⁴²

Картина «Прием у короля».

К.С. (Соснину). Мне важно, чтобы вы почувствовали, что у вас очень активная внутренняя линия. Вы должны вести свою линию по очень определенному плану, который вы утвердили в первой сцене с королем. Есть у вас такая линия? До сих пор вы еще ощупывали, все время что-то искали и вот теперь – поймали; теперь поймали и уже действуете. Чувствуете, какое у вас внимание по отношению к королю? Как вы ведете себя с королем? Вот положили бумагу и посматриваете, следите – какое это произведет на него впечатление. Отошел, но все время следит. Глаза, якобы из почтения, поворачиваются к королю, а сами следите, следите. Теперь нужно сказать самое трудное. Как вы это скажете? Вы найдите подход, как это сказать; найдите приспособление, чтобы это не было по-театральному. Может быть, беря бумаги, вы найдете такое... взял да и подсунул фразу. Сделайте так, вверните ее незаметно. Приспособление ищите не в себе, а получите его от партнера: «На предсмертной исповеди Мадлена мне это подтвердила, ваше величество...» – это реплика, а скажите ее так, чтобы это был намек. Сказал и не сказал. Сделайте так, чтобы это было сказано мимоходом, а не просто как реплика, ведущая по самой сути роли, то есть не играйте фабулу, а играйте внутреннюю задачу. Это ведь очень искусный иезуит.

Сейчас у вас ближе, но сделайте это так (*показывает*). Скажите эту фразу шире, чтобы она дошла, чтобы это был не разговорчик, а чисто деловая фраза с подтекстом: «Я так не хочу этого... мне ужасно трудно... но я вам должен показать эти бумаги...» А потом опять пустите ему закавыку: «Ваше величество, Мольер запятнал себя преступлением...» Сделайте это, как добрый пастырь говорит о своем близком, о сыне, что это такая ужасная вещь, что мне так ужасно грустно... Мольер запятнал себя, и вы об этом очень скорбите. Вы хотите его простить, но... впрочем, вы можете его и наказать. Ведите сейчас сцену на защите, а не на обличении.

Там, где мы вас видим с глазу на глаз со своими, там вы даете себе волю, там видно, что этот человек весь раскрывается. Вот это линия вашей роли. В вашем сознании должно быть все время, что вы грустите, грустите с такой поповской грустью. Пошли, берете бумаги, очень грустно это делаете, вы здесь такой – очень благородный человек. Тут вы играете страшно благородного человека. У вас все время две роли: положил донос – у вас глаз один, а подошел – глаз уже другой. Тут я буду все время следить, куда он гнет, чего он хочет. Если вы эту линию зацепите, будете ее проводить, – тогда эта сцена будет очень интересная. У вас здесь большая игра. Когда он пошел, вы стоите здесь. Король читает – у вас опять другой глаз. Чувствуете, какая у вас здесь нужна неподвижность, потому что иначе я не разгляжу всех этих тонкостей. Людовик: «Снимите караул... Архиепископ, пришлите ко мне этого Муаррона». Как архиепископ пошел? Грустный, грустный... с таким видом, что он исполняет очень нежелательную для него роль. «Муаррон...» (про себя: «Очень хорошо»)... и когда повернулся – тут уже совсем другое лицо.

Как вы приводите Муаррона? Идите по той линии, которую вы уже наметили. Приведите его так, чтобы это было по вашей линии. Следовательно, вы тут должны его привести как сына заблудшего, достойного наказания, но как сына, о котором вы очень пе-

241 И на следующий же день, 29 апреля, не известив об этом К.С., Н.М.Горчаков передал в дирекцию МХАТ оба письма М.А.Булгакова (от 22 и 26 апреля), сопроводив их своей припиской:

«В дирекцию МХАТ СССР им. Горького. Считаю необходимым поставить в известность дирекцию МХАТ о том, что все мои переговоры с М.А.Булгаковым о предложенных К.С.Станиславским переделках по пьесе «Мольер» не дали никаких результатов. М.А.Булгаков остался при своем мнении о невозможности для него каких бы то ни было переделок в пьесе. Представляю на рассмотрение дирекции присланные мне М.А.Булгаковым письма. Н.Горчаков».

242 Далее публикуются стенограммы репетиций (КС, № 3209).

четесь.

(Ливанову). А вы отлично знаете и понимаете, кто он, вы знаете, что он будет для короля эту линию вести: «сын мой... вот король...» Может быть, архиепископ и не решится благословить вас, но, во всяком случае, положит ему руку на плечо.

(Соснину). Вот подводите его так, чтобы здесь чувствовался подвох.

(Баташову). Мне не ясны ваши взаимоотношения с королем. Что, вы имеете право сидеть при нем?

Баташов. Есть даже ремарка, что он чинит башмак. Я очень пристально слежу за всем происходящим.

К.С. Вы все время на стороне короля, а потом?

Баташов. Да, я узнаю, что есть донос на Мольера, мне понятно, что на него клеветают.

К.С. Он что, действительно справедливый или так его просто называют?

Баташов. Да, он справедливый. Он даже имеет право говорить дерзости.

К.С. Так что у вас здесь очень интересная подкладка. Как вы ее проводите? Вы короля любите?

Баташов. Люблю, я очень предан королю.

К.С. Значит, преданный шут, но в душе хороший шут.

Баташов. Он приставлен к королю затем, чтобы наводить справедливость. Когда шел архиепископ, я даже крикнул: «...видно, королевство-то у вас без доносов существовать не может».

К.С. Но вы действуете по-человечески или по-шутовски?

Баташов. Мне кажется, по-человечески.

К.С. Это было бы интереснее. У вас две роли. Одна роль – честного сапожника, а другая – представляющегося хамом. Чувствуете, какими предлагаемыми обстоятельствами вам нужно уснастить эту роль? Нужно так подойти к этой роли, чтобы это было очень четко, что в первом случае вы проводите хамство, а здесь – вы действительно настоящая хорошая драматическая душа.

Баташов. Он даже яблоко дает Мольеру: «Возьми... Ишь как тебя скрючило». Это продолжение человеческой линии. Этот человек славится тем, что он очень справедливый и при этом страшный ругатель. Он умеет великолепно ругаться и вместе с тем это очень справедливый человек. Король вызвал к себе и оставил у себя при дворе, но он имеет право говорить такие фразы: «Видно, королевство без доносов существовать не может». Он имеет право ему так говорить.

К.С. Найдите этот тон, что он ругает короля потому, что его любит; что у вас к королю очень искреннее хорошее чувство... Потом мы с вами переговорим об этом. Допустим, это так. Для вас это очень хорошая внутренняя зацепка, но найдите этот тон... дружеский, тон преданного, любящего слуги, раба. Вам нужно очень полюбить короля и действовать во имя самого короля. Чувствуете, как вы должны следить за всей пьесой: король пошел по вашей линии... радость, нарушил эту линию... тревога. Нужды нет – увидим мы это или нет, но для вас это должно быть. Помните об этом.

Вот еще одно замечание: пьеса из французской жизни, почему же здесь такие русские ругательства – «сволочь» и др. Нужно уж какие-то другие ругательства ввести.

(Вводят Муаррона.)

(Ливанову). Идите от того, что было найдено. Там, в «Кабале», вы все поняли. Вы теперь знаете, что за человек архиепископ. Поэтому вы все время на него глите имеете. Тут вы все время как-то хотите отстраниться от него.

Как вы входите к королю? Я видел Толстого. Когда он вошел в комнату, то мне он показался совсем не тем человеком, каким я себе его представлял. Глаза у него чёрт знает какие... Может быть, у него самые обыкновенные глаза, но оттого, что это Толстой, его глаза мне уже показались особенными. Когда он вошел, сел напротив меня и спросил: «Что вы играете, какую пьесу, в чем ее содержание?» – то я почувствовал, что он имеет

право спросить... но ничего не мог сказать, до такой степени растерялся²⁴³.

Вот и здесь. Вы присутствуете с глазу на глаз с королем; ведь это был для всех особенный человек, он должен как-то ослеплять. Нужен этот момент, что вы прямо ослеплены... Согласны вы с этим? Найдите, как вы это выразите. Как вы будете относиться к тому, что архиепископ положил вам на плечо руку?

Ливанов. Мне кажется, что он не должен мне класть руку на плечо.

К.С. А если бы?

Ливанов. Я ее сбросил бы.

К.С. Вот... сделайте. А он должен для своей цели обязательно вам положить на плечо руку. Вам нужно, чтобы я понял, что у вас отношения с архиепископом изменились, что вы уже переходите на сторону Мольера.

(*Соснину*). Вы слишком робко подходите к своей роли. Ведь архиепископ такой нахал... Тут он действует очень апломбисто. В вашей роли это очень важно. Вы тут должны так понукать: «Друг мой, вот король...»

(*Ливанову*). Представьте себе, что здесь Толстой. Вы все забудете. Вот здесь король, о нем много говорят... Если бы вдруг появился здесь Шалапин – вы ведь всё тут забыли бы. Момент, когда король поворачивает голову – это для вас целая сцена. Может быть, Людовик все это сделал нарочно, как будто бы он читал принесенные сведения, и вот вдруг... повернул случайно голову... (*показывает*). Вот он по-королевски как-то передвинулся. Разберитесь в этих моментах.

Лицо должно быть нейтральным. Если есть хотя бы какая-то застывшая мышца, вы уже не выразите той тонкости, которая необходима для перехода из одного состояния в другое. У вас слишком бровь застегнулась. Найдите настоящее внимание без напряжения бровей. Просто от внутреннего внимания. Чувствуете, что в эту минуту побоишься делать резкий жест, хочется как-то уплыть, а не уйти от него. Лицо переводите на нейтральное, чтобы не нарушать, не нарушать... Теперь оттого, что вы потрясены чем-то, вы не знаете, что вам делать. Тут какое-то глупое положение. Чувствуете, что боишься пальцем пошевелинуть. Попробуйте сделать какой-то поклон.

Я сейчас вам нарисую сцену из «Орлеанской Девы»²⁴⁴. Жалкий растерянный король сидит на огромном троне; его ноги болтаются в воздухе – не достают до пола. Сконфуженный двор пыгается всеми силами удерживать королевский этикет. И вот приходят английские послы – нахальные, в латах – и нагло чего-то требуют. Король чуть не с плачущим лицом отдает приказания. Теллар, его придворный, подходит к нему и хочет исправить то оскорбление, которое нанесли его королю. Он пытается перед уходом сделать этикетный поклон королю, но едва он начал его делать, как брызнули слезы, и он уходит сконфуженный, со слезами на глазах. Вот в этом роде и вам нужно действовать: вы хотите сделать поклон, начинаете его делать, но растерялись, и ничего не вышло. Перед вами король-солнце, и вы вдруг перед ним почувствовали себя провинившимся преступником, вам кажется, что вы даже недостойны быть с ним вместе. Вот найдите этот поклон.

Так как у нас нет слов, то мы должны ко всему придирааться, чтобы укрепить внутреннюю линию роли. Ведь иначе мы пойдем только по внешней линии фавулы. Как вы сделаете поклон?

Ливанов. Здесь может быть несколько поклонов (*кланяется*).

К.С. Но ведь это все балетные поклоны. Я вам сейчас покажу... Проходите, становитесь так, чтобы сбоку держать объект. Ставьте палку и затем перебрасывайте палку с правой руки на левую руку. Палку перекидывайте, не смотря на нее. Второй момент – перекидывайте палку сюда и ставьте. Потом раз, два... Теперь правой рукой берите шляпу

243 К.С. познакомился с Л.Н.Толстым в доме судебного следователя и литератора Н.В.Давыдова 29 октября 1893 г. в Туле. Он приехал туда вместе с группой артистов Малого театра и Общества искусства и литературы с гастрольным спектаклем «Последняя жертва» Островского, где играл роль Дульчина.

244 К.С. описывает спектакль мейнингенской труппы, который он видел во время их гастролей в Москве в 1890 г. (см.: *Станиславский К.С.*, т. 1, с. 186–187).

за левый борт. Шляпу не снимите, а сорвите. Сделайте так, чтобы она была сорвана. Сделайте это одной рукой, чтобы шляпа летела. Физически замрите. Имейте в виду, что у вас никогда не получится поклона, если после каждого движения не будет выпущена прана. Пластики без праны не может быть. Вы обязательно должны выпустить всю прану. После этого так же эффектно повернитесь и шляпу прижмите к сердцу, то есть я вас сначала приветствую, а потом вам отдаю свое сердце. Эту прану вы набираете из сердца и будете этой праной обливаться кругом. Теперь отставляете ногу и кланяетесь – вот все почтение... Кланяйтесь так, чтобы поклон по всем позвонкам прошел. Главное – наклон у головы. Сердцем отдавайте всю любовь. Улыбнитесь. Королю нужно улыбаться искренно, а если вы это делаете равному, то улыбнитесь ложной улыбкой. Правая нога должна быть прямой, а левая опускается сколько возможно. Поставьте ее еще дальше, но так, чтобы спина не была прямой, а была бы согнута. Прямая спина – это очень некрасиво. Шляпу поверните. Вставайте, медленно выпрямляясь. Палку возьмите в левую руку и поставьте, спустите правую руку и положите ее в карман и так гордо отвернитесь с презрением. Из этого поклона можно делать какие угодно поклоны. В данном случае королю нужно сделать этот большой поклон. Научитесь этому поклону. И вот здесь сделайте так: вы начали делать этот большой поклон, но так оробели, что ничего не вышло. Здесь должно быть так (*показывает*). Палки у вас здесь нет. Значит, вы руку положите сюда. Теперь откиньте ногу и поклонитесь как можно ниже. Теперь раскройте и немного вставайте. Руку поверните, чтобы она была так (*показывает*). Дно шляпы направлено в ту сторону, и тут уже руку держите, как хотите.

Теперь из этого поклона выбирайте, на какой позе вы остановитесь. Где вы сконфужитесь. Может быть, вы тут испугаетесь, выроните шляпу из рук и опуститесь на колено, боясь на него посмотреть. Вот так взгляните и обожгитесь. Лицо должно быть нейтральным, чтобы не было зажима. Вы хотите говорить королю прямо в лицо, а у вас не выходит... глаза не удерживаются на его лице.

Ливанов. Но в смысле перспективы линия моего образа требует какого-то другого отношения к королю.

К.С. Но ведь поклон должен быть. Вы хотите королю все сказать, вы верите в то, что он добрый, но это вы еще не решаетесь высказать потому, что вы перед ним виноваты. Я не виноват, я сделал подлость, но... Эта активность вам нужна, нужно, чтобы она у вас не пропала. Вот хочет что-то сказать глазами, но испугался и опять... да, сир... Хочет что-то сказать, и все соскользнуло.

Вы должны королю сказать всю правду. Вы знаете, что вы едете к королю, значит, какой-то план вы имеете в голове. Вы очень хотите ему рассказать все, но испугались. Ведь как это бывает? Вот я увижу короля, все ему расскажу, а когда кончился прием – ничего не вышло. Внутренняя активность есть, я все хочу ему высказать и... осекся. Король спрашивает, а вы только отвечаете: «Да, сир, я тот, который сделал преступление...» Но вы все время внутренне хотите сказать не то, но у вас это как-то выскакивает, так что тут у вас какая-то незаконченность. То, что дальше вам говорит король, еще больше вас сбивает с толку. «Господин де Мольтер вас усыновил?» – Этого ведь вы боялись: Мольтер был так добр к вам, а вы что сделали? Есть действие и есть противодействие. Есть действие и есть контрдействие. Вы начинаете действие, получается контрдействие. Вы отпариируйте, это есть то же самое действие. Вы боретесь с препятствиями. Вы пришли, хотите что-то сказать, хотите сказать, что вы сделали ужасную подлость, но вы не стали, может быть, говорить, что Мольтер вас усыновил и т.д. А оказывается, что король все знает. Король на вас особенно зорко посмотрел; какое у вас здесь состояние – приятное? Вы признали, что сделали подлость; это одна из важных ступеней. Отворачиваться от короля вы не смеее.

«Актёрскому искусству он вас учил?» – это вас еще больше сбивает. Вы на это не отвечаете потому, что вот-вот сейчас брызнут слезы.

Ливанов. Дальше идут реплики, которые, мне кажется, нужно вымарать потому, что я такой линии не могу найти.

К.С. Это потому, что вы растерялись и не знаете, что делать. Чем путанее, тем лучше.

«Верно ли, что он вас ударил по лицу?» – Ведь неприятно сознаться, что вы получили пощечину. Вы чувствуете, что король глумится над вами, и это еще больше вас связывает. Тут вы себя чувствуете прямо по-ученически.

«Теперь объявляю вам приятное известие...» Чувствуете, как он по-иезуитски говорит с вами?

«Следствие подтвердило ваш донос...» – значит, сначала радость, а потом... вдруг трах по лицу. Значит, король уже осудил Мольера, значит, я прощен за счет Мольера. Если вы действительно любите Мольера, вы ведь должны с этим освоиться. Это до вас не доходит?

Ливанов. Просто это сейчас очень трудно сделать.

К.С. Если вы на него искренно посмотрите, ожидая радостного известия, то это нам передается. Вот вы сидите и ничего не делаете, и это уже производит впечатление. Вы ничего не делаете, а вас допрашивают, и это уже производит впечатление. Чем это можно иначе выразить? Ведь все дело в том, что человеку нечего сказать, он бессилён. Вот я о чем говорю. Так же и в природе, в жизни: человек атрофирован и ничего делать не может.

После того как король вам говорит, что вы прощены, идет выжиданье, вы чего-то ждете, вы уже расположены принять эту радостную весть.

«Донос ваш подтвержден следствием...» – перед вашими глазами проходит кинолента; чувствуете, какое здесь остолбенение (*показывает*). Сначала вы немного воскресаете... и вдруг трах... Я тут даже забываю, что сижу перед королем. Перед вами проходит кинолента вашей жизни. Я тут не смотрю на короля, а смотрю на проходящую в моей памяти судьбу Мольера и самого себя. Это можно сделать только при том условии, если вы ничего не пропустите. Ведь Мольера могут послать на галеры, а вас простят, вы будете директором его театра, вам посыпятся все блага. Но ведь это за счет Мольера! Легко это вам принять?

Ливанов. Я все понимаю, но сыграть это не могу.

К.С. Для того чтобы просмотреть свою киноленту, вы отодвигаетесь назад. И если в тот момент перед вашим внутренним взором пройдет кинолента вашей жизни, то ваше подсознание даст ту мимику, которая нужна.

Ливанов. Но я ненавижу эту пьесу, и поэтому мне хочется от нее уйти. Я настолько сбит пьесой, что я ее ненавижу.

К.С. Я этой пьесы не выбирал, я ее получил, получил исполнителей. Эти исполнители несколько раз менялись. Я получил эту пьесу с таким настроением среди актеров, что нужно иметь очень большое терпение, чтобы при моей болезни все это выносить. Так помогите же мне. Если актер любит свое искусство, разве он не может сказать: вот замусолённая, истрепанная нами пьеса, но если у меня хватит техники и это победить – тогда, я артист. Эта сторона искусства вас разве не интересует?

Вы равняетесь на теперешнюю публику. Но то, что она хохочет не там, где нужно, – вы в этом сами виноваты. Вы должны ее воспитать. Разве вам не важно воспитать зрителей? То, что вы делаете, – этого еще в Художественном театре не было. Возьмите Чехова. Чехова без виртуозного владения своей техникой ставить нельзя. Ведь то, что сейчас играют, – это не Чехов, это совсем другое. Если вы пойдете по тому пути, по которому идете, вы погибнете.

Можно подойти к своему творчеству с другой стороны: занимайтесь каждый день по несколько часов тренировкой своего голоса, тела, чтобы был развит каждый мускул, не обращая внимания на внутреннюю технику, на переживание. Как это делают французы... Тогда я с вами буду считаться; да, это ломанье, но ломанье художественное.

Иначе будет только наигрыш, и если этот наигрыш дает вам успех, то это позор для вас.

Эта пьеса очень трудная, но победите это препятствие. Вы в такой век родились, когда нужно делать трудное. Почему правительство обращается в Художественный театр,

– потому что оно рассчитывает, что этот театр безвкусицы, разных фокусов не даст. Нам предстоит ужасно трудная задача, давайте ее выполнять через нашу актерскую технику так, чтобы это нам дало победу. Если актер не любит своей техники, то конечно... он не артист. Ничего из него тогда не выйдет. Не становитесь в это положение. Мне семьдесят два года, мне говорить нельзя, но я все время делаю упражнения, потому что я только этим и живу и существую. Ведь иначе мне место только в богадельне. Я все время должен обдумывать – так или не так вы делаете. То, что я говорю о внутренней актерской технике, я говорю не потому, что мне просто так хочется, а потому, что это проверено, потому, что это идет от природы.

Почему вы вместо того ценного, что есть, даете только шелуху?! Разве я что-нибудь меняю? Я просто срываю шелуху. Вот в этом вся моя работа.

Ливанов. Вы меня не поняли. Я отлично сознаю, что это все нужно, что вы добиваетесь того вида искусства, который меня только и устраивает. Но я вас спросил как учителя – что мне делать, чтобы не играть эту пьесу?

К.С. Но в чем же здесь ваша актерская техника? Есть просто человек и есть творец. Бывает очень милый человек, но отвратительный творец, и наоборот... Если актер распустил свою творческую натуру, то ничего не сможет сделать. Творческий каприз, который в вас сидит, вы должны победить. Ну, бросьте пьесу, начните делать упражнения. Неужели это более интересно? Или вам интересно, что публика перестанет гоготать и начнет вас слушать. Есть разные молчания. Есть двадцать пять тысяч молчаний.

Вы стоите перед катастрофой, вы скоро не в состоянии будете ответить никаким серьезным требованиям, и это потому, что вы пошли за публикой, а не повели публику за собой. Вы должны эту массу, которая идет к вам в театр, поставить на правильные рельсы. А чем вы пользуетесь? Вы пользуетесь этой публикой, чтобы она гоготала. У вас приспособления не к той публике, которая нам нужна. Я все это говорю не лично вам, а говорю в вашем лице всему театру. Чем вы хотите меня удивить? Я настолько изощренный человек в этом смысле, что отлично понимаю, чего актер хочет. Я удивляюсь, когда вы приходите ко мне (я говорю не вы лично, а вообще...), ведь я вас не узнаю. Мне кажется, что я попал в какой-то новый театр, что это какие-то новые люди, я не верю тому, что они показывают. Я повторяю, я не говорю о вас лично, но я здесь обращаюсь ко всему коллективу – караул... спасите себя, пока не поздно еще!

Но идемте дальше.

«Денег хотите?» – понимаете, какую вы киноленту здесь пропускаете через себя?

Ливанов. Но вот тут есть такая фраза: «Ваше величество, позвольте мне поступить в королевский театр». Почему он это говорит? Может быть, этого совсем не нужно?

К.С. Как же не нужно! Вы ученик Мольера. Вот я буду умирать... а был бы жив Сулержицкий... В последнюю минуту я позвал бы его и сказал: «Милый Сулер, я забыл очень важную вещь...» Как вы думаете, я мог бы этого не сделать, если я люблю искусство? Вы Мольера, может быть, и погубили, но его искусство вы в себе храните. В театр Мольера после этой истории вы не вернетесь. Но вы хотите спасти мольеровское искусство. Самого Мольера вы после будете спасать. Разве не важно, что человек хочет продолжать традицию своего учителя?

Ливанов. Но ведь это непонятно для публики.

К.С. Как же он может не проситься обратно в театр, если он актер: хотя я и преступник, но я ничего не хочу, ничего не прошу кроме театра.

Ливанов. Я просто не смогу сделать то, что предлагаете, вы мне помогите.

К.С. В прошлый раз, когда репетировалась сцена «Кабала», – вы приняли мои подказы, хотя там все гораздо труднее. Просто вы встали сегодня с левой ножки, и поэтому я должен страдать. Тогда вы просто были в другом настроении.

Ливанов. Я логически все понимаю, но знаю, что мне так не сыграть.

К.С. Но вы уже сыграли. Спросите товарищей.

Ливанов. Я им не верю. Я говорю совершенно искренно – я нахожусь в ужасающем

положении. Вот иногда выпадет такой день, что ничего не выходит. Все можно сыграть. Телефонную книжку можно сыграть, но сейчас я не могу.

К.С. (Болдуману). Так как здесь не хватает слов, то нужно сыграть эту сцену мимически. Людовик, с одной стороны, король-солнце, а с другой – лицемер, истязатель. Совершенно так же, как он до этого терзает шулера, совершенно так же он здесь бьет Муаррона. Вот он пришел, хотел поклониться, но сконфузился... не dokonчил поклона, встал на колени. Тут вы очень пристально его изучаете. «Захария Муаррон?» – по-орлиному зорко смотрите ему в душу. «Господин де Мольер вас усыновил?» – старайтесь ему так ставить вопросы, чтобы ему было нетрудно отвечать, чтобы он их понимал. – «Актерскому искусству он вас учил?» – вы все время проверяете, что ему больнее и на что труднее ответить. Ищите тон, будто вы удивляетесь, какого актера Мольер из него сделал. Истязуйте его: «Я вам задал вопрос, почему же вы на него не отвечаете? Ну! Ведь из вас Мольер сделал хорошего артиста; тогда какие же побуждения у вас были, чтобы его предать?» Это вы все говорите для истязания. Сказал и смотрит... как будто искренно хочет понять: как же он мог тогда написать донос на своего отца. Ведь в нем, в доносе, сказано: «Желая помочь правосудию».

«Это правда, что он вас ударил по лицу?» – хитрите, как лиса. «Да? Да? Но как же это можно было написать? Может быть, потому, что он вас ударил по лицу, может быть, потому...»

Муаррон мучается, а для вас это очень интересно. Вы радуетесь, как он мучается. «За что Мольер вас ударил?» – «Его жена изменяет ему со мной». Вызвали его и сейчас же начинаете глумиться над ним. Чем больше здесь по-иезуитски вы к нему подойдете, выгребая из души, тем лучше. И сейчас же его упрекните: как вам не стыдно, вы могли просто сказать – по интимным причинам.

Теперь вы поняли, что Муаррон очень угнетен, и на этом сыграйте еще новую штучку. Вот теперь обрадуйте его, но так, чтобы он вам поверил. «Объявляю вам благодарность, благоприятное известие...», и когда увидели, что он ждет чего-то хорошего, сейчас же убейте его (*показывает*): «Ваш донос подтвержден следствием»... и радуйтесь...

Помните, вся эта сцена ведется глазами. Вот тут-то и смотрите. Ага... вот... уже ваш коварный глаз ловит состояние Муаррона.

«Какое вознаграждение хотите получить от короля?» – еще сильнее, сильнее... кройте, кройте... Ведь если вы скажете: «Какое же вознаграждение хотите, мой друг, получить...» (*говорит с различной интонацией*) – ведь так будет труднее ему отвечать. Но почему у вас слова, на которых кончается фраза, пропадают? Это очень важные слова.

«Денег хотите?.. Ну, мой друг, поздравляю вас, все подтвердилось» – смотрите, смотрите ему в глаза. «Какое же вознаграждение хотите получить?..» Ага, попался, ловится... «Денег хотите?» – тут уже не разберешь, что король глумится или шутит.

«Позвольте мне поступить в королевский театр...» – нет, нет, этого нельзя. То есть ты такой мерзавец, что туда нельзя никак. Ведь ты такой плохой актер (слова «плохой актер» всего сильнее бьют Муаррона). Сделайте это как можно правдивее. «А потом, говорят, что вы плохой актер» – это уж совсем для него оскорбительно. Чем оскорбительнее это будет, тем лучше.

(*Ливанову*). Поставьте сам себя в это положение. Ведь кажется, как бы вас ни допрашивали на следствии, но если бы так говорили, что вы плохой актер... нет, уж это вы извините... Эти слова короля вы уж никак не можете забыть и дальше, в сцене с Мольером. До этого вы были страшно угнетены, а тут: «Как, я слабый актер?..» – это вы говорите даже с такой наивностью...

(*Болдуману*). «Зачем вам эта сомнительная профессия?» – ну, зачем, зачем вам эта сомнительная профессия? Вы ничем себя не запятнали, если хотите, я вас сделаю сыщиком, например. Понимаете, как это нужно сказать? «Ступайте» – вы такой прекрасный человек, зачем вам такое грязное дело – быть актером... Хотите, например, в тайную полицию? А потом вдруг сразу и раскрываете карты: «Ступайте», – прямо как паршивую

собаку, гоните его. Этим вы и обнажаете всю свою кошачью манеру.

«Вон» – всю прану в него. Но глазами, глазами... чтобы он оттолкнулся от этих взглядов.

(Ливанову). До сих пор вы считали, что это милостивый и справедливый человек, что это действительно король-солнце, но в последнюю минуту он вам дает такую пощечину... Так вот какой это король.

Вы испугались нового оскорбления.

(Баташову). Вы идете за Муарроном, для того чтобы бить его, но король в нужный момент вас останавливает.

Когда ведется допрос, вы все время страшно внимательны. Вы видите сначала, что это невероятный подлец, и не понимаете, почему же король с ним так дружески разговаривает. И вот когда король раскрыл свои карты, вы уже можете дать себе волю. При словах короля: «Ступайте» – вы били бы Муаррона, если бы король вас не остановил.

(Ливанову). Вы уже одну пощечину получили. Сейчас получили другую пощечину – от шута. Вы не будете сейчас защищаться... Куда я попал? Вы отсюда уходите страшно разочарованным, угнетенным.

Когда будете в хорошем настроении, подумайте об этой, актерской, линии. Потом переговорите со мной.

Баташов. Чем я могу выразить свое отношение к королю, когда они разговаривают?

К.С. Если я в первый раз слышу эти слова, как бы я относился к этому? Внимание. Больше ничего. Кажется, понял, или нет... нет, не понял, опять шьет (*показывает*). Думаете, это публика не разглядит? Нет, прекрасно разглядит.

Сцена короля с Мольером.

К.С. (*Станицыну*). У вас здесь все идет на болезни. Разберем, как этого избежать. Надо эту болезнь как-то иначе выразить. Следующая сцена у вас скорее на сумасшествии, и в последней картине – почти умирающий.

Станицын. Самый для меня высший момент – это «Комната Ренэ». В последней сцене – идет спектакль, и Мольер выходит в антракте за кулисы.

К.С. Почти больного Мольера поберегите для последнего акта. В сцене «Комната Ренэ» вы можете в одном, двух местах лишь напомнить о своей болезни.

Станицын. Я ходил на похороны Мадлены. Я похоронил огромный кусок своей жизни. Очевидно, когда он узнал, что она умерла, он прощался с ней, плакал... Приходит домой, видит записку – Арманда ушла.

К.С. Чем вы выразите это в жизни? Если у вас какое-то событие, которое вас сразу потрясло, что вы будете делать? Вы устремляете свое внимание на эту точку, на потрясение, а то, что происходит около вас, проходит для вас чуть ли не во сне. Человек, может быть, и старается быть бодрым, но вдруг на чем-то застревает... На сцене всегда в таких случаях наигрывают больного, переходят на внешнюю игру. А надо отталкиваться от устремленности внимания. Я здесь никакой болезни не показывал бы, а предложил бы вам такую вещь (*показывает*). Тут все дело в рассеянности. Даже когда вас спрашивает король, вы не можете сразу понять, что от вас хотят. Вас ведет Лагранж не потому, что вы больны, а потому, что вы ничего не понимаете. Вам нужен какой-то момент, чтобы усвоить это – «верный мой ученик и тот предал меня». Какой-то момент вы забываете, что с вами разговаривает король. У вас больное сердце – вы это можете показать как маленький намек в этом акте. Когда вы увидите архиепископа – вы тут только проснетесь, потому что он связан с главным – запрещением «Тартюфа».

К.С. (*Станицыну*). Вот сейчас – как вы себя чувствуете? Ничего не выражайте лицом, не напрягайте его. Вы все время очень рассеянны, вы даже забываете вопрос, который вам задали. Еще свободнее, совсем все опущено. Будьте страшно рассеянны, а потом вдруг поняли... а, вот в чем дело. Король вас спрашивает, а вы молчите. Идите от крайней

рассеянности. Приклейтесь к земле, чтобы не было топтания. Говорите что-то... и уже забыли.

«Несчастье у меня случилось... Арманда бежала из дома...» – и вы уже забыли, вы же где-то там, с Армандой. Потом вспоминаете – записка... она ее оставила. Вот ее записка... Берет записку, хочет ее отдать Лагранжу, а потом вспомнил о короле... хочет улыбнуться, а улыбка сползает.

(Болдуману). «Святой архиепископ оказался прав. Вы не только грязный хулигатель религии...» – вы здесь не просто ругаете его, а объявляете на весь мир. Знаете, как в манифесте. Констатируйте факт. «Лишаю вас покровительства...» – вот так сядьте на трон и вещайте. Берите фразу и развертывайте ее, как гармонию.

«Итак, святой архиепископ...» – констатируйте: вы не только это, но вы и то, и другое, и третье... и поэтому, во-первых, я вам запрещаю появляться при дворе, а во-вторых, запрещаю играть «Гартюфа». А вот чтобы трупна не умерла с голоду, вы можете играть в Пале-Ройяле... Знаете, как подзывали слуг прежние аристократы? Сказать: «Иван, поди сюда и сделай то-то и то-то», – этого нельзя. А вот так (*показывает*). Чувствуете, что это будет оскорбительнее?

(Станицыну). Теперь какая у вас линия?

Станицын. Я должен понять, за что такая немилость, ведь это «хуже плахи».

К.С. Тут идет страшная мозговая работа: за что, за что?.. Нужно в этом разобраться. То, что вы сейчас делали, – вполне доходит, больше не надо.

(Болдуману). Мурлыкать король не может. Где вы имеете право останавливаться и где не имеете права? Попробуйте говорить хорошо по согласным. Вы говорите гласные, а не любите согласных. Это потому, что голос не поставлен, он не звучит. Найдите мне, чтобы, в жизни два слога были сказаны на одной и той же ноте. Вот когда в театре начинают говорить чужие слова, то всегда пять-шесть слогов говорят на одной и той же ноте. В жизни ведь этого никогда не бывает. Когда у певцов нет настоящего бельканте, то это потому, что у них не поются согласные. Все итальянские школы основаны на согласных. Возьмите *ма, ба, на* – это все звучащие согласные. Есть шумовые – *ш, ч, щ*... И только острые *п, т* – должны быть ударными. Владение согласными подготовит вас к тому, что вы сумеете говорить пушкинские стихи.

Бывают хорошие голоса – диапазон большой, но все идет на одной ноте; это надо-едает, и актера перестают слушать.

Короля нельзя переспрашивать, нельзя его заставлять повторять сказанное. Поэтому он и приучен смолоду так говорить, чтобы его великолепно было слышно, чтобы это не мог быть эдакий разговорчик... Чем особенно короли выделяются? Мне пришлось видеть Александра III на коронации. Как он шел! Он шел совершенно свободно, так, как помещик в своем поместье разгуливает в халате. Чувствовалось, что он один имеет право это делать в то время, как другие стоят навтыжку. Так и тут. Тут вы совершенно дома, в своем поместье.

(Станицыну). Вы пришли сначала со своим горем. Как вы из этого горя попадаете с большими затруднениями в сущность того, что происходит у короля? Этот момент у вас есть. Тут вы очень близки к правде.

(Болдуману). И вот теперь король так отчеканит по-королевски: «За то, что вы осмелились просить крестить ребенка от вашей собственной дочери...» И поставьте тут точку. Это первый период. Следующий: «За тень скандальной свадьбы, брошенную на королевское имя...» – родительный падеж обязательно требует удара. Это – второй период. Вам нужно очень четко доложить, чем вы не довольны и чем вы его караете. Тут все на мысли, на хорошем произношении. Отпечатайте это как следует! Пойдемте дальше.

Станицын. Тут у нас было так: я отступал от короля и падал в кресло, а так как при короле сидеть нельзя, говорил: «Извините... я не могу подняться...»

К.С. Давайте сделаем это без подчеркивания, мягче, еще мягче. У вас все время есть маленькое подчеркивание. Что у вас случилось? У вас закружилась голова, и вы стараете-

тесь подойти к какому-нибудь предмету, чтобы опереться. Вспомните, как это происходит в жизни. Ведь тут никакого паралича не происходит, а просто у вас закружилась голова. За что бы тут ухватиться... Теперь нужно сесть. Но ведь вам нужно наметить, куда сесть. Чувствуете, что вы сейчас пошли от самой природы? Чувствуете, какая маленькая правда и как она важна? Вот теперь сидите, сидите... и мы на вас сколько угодно будем смотреть.

(*Болдуману*). «Уезжайте, прием окончен» – можете это сказать, даже не оборачиваясь.

(*Баташову*). Сейчас вы подошли к Мольеру так, как будто вы хотите его бить. Человек умирает, просто поспешите ему на помощь. Но вы какой-то слепой или близорукий. Почему вы так долго на него смотрите? Раз, два... подошли – и посмотрели. Вы сейчас смотрели для публики, а не для партнера. Вот подойдите к этому стулу, стукните два раза и сядьте на место. Нет, наиграли. Вы стучаете и говорите: «Ей-богу, я стучаю». Зачем вы готовитесь к этому? Просто идите и стучайте. Сделали и не просите себе награды, а то вы сели и просите награды.

Баташов. Мне король приказал оказать ему какую-то помощь. Я бросился к нему.

К.С. Старайтесь, чтобы вас никто не замечал. Тогда на вас все будут смотреть. Это ложь, если вы тихо говорите. Мольер больной, и так он вас не поймет.

(*Станицыну*). Когда появляется архиепископ, то вы в таком состоянии, когда под-сознание у вас вскрывается. Где найти Мольера-обличителя? Как показать, что он не простой человек, а гений? Где он гений?

Станицын. Это очень трудно выявить.

К.С. Жена умерла, что-то еще случилось. Это все верно. Но вот встал главный вопрос всей вашей жизни. Произведения огромного художника уничтожает какой-то король. У гениального человека нет личных врагов. Что для вас сильнее смерти жены? Что у вас сильнее – «Тартюф» или жена? «Тартюф», конечно, сильнее. Может быть, в эту минуту, когда король запрещает играть «Тартюфа», Мольер снова ненадолго забывает о смерти жены.

Станицын. Мне сказали самую страшную вещь: «Вы женаты на своей собственной дочери». Это самое страшное. И когда я увидел монаха, то прямо говорю ему: «Вы наклеветали на меня королю».

К.С. А как вы можете узнать, ваша это дочь или нет? Разве на минуту у вас не могут возникнуть здесь сомнения? Пускай он за кулисами обнадеживает себя, но все-таки моменты сомнений могут быть. А когда потом увидел монаха, то сразу закричал: «А, святой отец! Довольны?»

Чем гений отличается от простого человека? У гения все очень ясно. Если он во что-то верит, если он в чем-то обличает человека, то он это твердо знает до конца. Понимаете, какая здесь должна быть определенность, красочность в выкладках?! Я вам, кажется, рассказывал, как говорил Толстой. Чёрт его знает, что он говорил, но когда он сказал «да», это было сказано так, как другой этого не скажет, потому что это было такое глубокое убеждение, что здесь никакого «нет» быть уже не могло.

У вас тут дело не в злобе, а в особенной четкости. Здесь нужно найти какую-то особенную четкость. Идя от ударения, вы поймете прелюдию, подтекст. Какие здесь слова?

– «А, святой отец! Довольны? Это за «Тартюфа»? Понятно мне, почему вы так ополчились за религию. Догадливы вы, мой преподобный. Нет спору. Говорят мне как-то приятели: «Описали бы вы как-нибудь стерву монаха». Я вас и изобразил. Потому что где же взять лучшую стерву, чем вы?»

К.С. Автор в эту минуту дает просто ругательные слова. Поэтому вам нужно этот момент немного приукрасить в хорошем смысле обличения. Ведь только на словах «святой отец» сколько можно дать оттенков! Вы его не ругайте, а говорите, какие дела происходят на свете, в «святой церкви». «Это все за «Тартюфа»...» Это не злоба, а скорее, какая-то философия. Вы разбираете здесь всю жизнь. Вы не ругаетесь, а философствуете. Не торопитесь с этим монологом. Постарайтесь его сделать глубоким рассуждением о

человеческой жизни. Мне кажется, так лучше.

Станицын. Я согласен, что так лучше.

К.С. Как уйти от того, что Мольер трус? *(Показывает.)*

Станицын. Нет, он здесь не трус. Первый раз мы не чисто сыграли. Бой был поставлен таким образом, что д'Орсиньи оказался сильнее Мольера. Вот дальше труднее вести линию потому, что идут такие слова: «Не оскорбляйте, у меня нет шпаги, я болен...»

К.С. Может быть, это момент легкого помешательства?

Станицын. Так мы и рассматривали.

К.С. В эту минуту вы просто ничего не помните. «Постояйте, постояйте, не оскорбляйте меня, у меня большое сердце, жена меня бросила... я ничего не понимаю... я видел вас всего два раза в жизни, помните, вы деньги приносили...» Но делайте это на нейтральном лице *(показывает)*. Мне кажется, так можно смягчить текст. Понимаю, что д'Орсиньи мог бы убить его в два приема.

(Кторову). Вы не хотите это сделать или вам мешают?

Кторов. Мешают.

К.С. Это неверно. Этого не может быть. Вы придворный, как же в комнате короля вы можете кого-то убить?! Автор не хочет переделывать текст, и нам нужно как-то выйти самим... «Суди меня Бог... Принимай сырая Бастилия... Но здесь я его убивать не буду». Всю эту сцену сделайте для того, чтобы Мольера травить, потому что он со шпагой вам не опасен совершенно. Как это вам представляется? Вот сейчас будет бой. Берет шпагу. «Готово... Больше я вас не оскорбляю». Обратите этот текст в иронию, в глумление. Прочитайте текст; мне кажется, он весь поддается этому. «Суди меня Бог... Принимай сырая Бастилия!» – я его сейчас не убью, он будет убит позже... со вкусом. «Отдайте распоряжение относительно имущества...» – вот издевайтесь над ним, виртуозничайте.

У всех впечатление такое – что-то будет, а вы с необыкновенным спокойствием: «Отдайте распоряжение относительно имущества... Распоряжений нет... помолись!» Ф... ф... ф... – и выхватывает шпагу. Начинается бой; а сам он совсем не нападает, а только парирует удары. Нужно, чтобы публика видела, что он совсем не собирается драться.

(Станицыну). И вы тут... ох, схватываетесь за сердце. «Стойте, стойте... сердце, сердце...» Ведь так будет гораздо сильнее. Но только, сохрани Бог, схватиться за правый бок... *(смех)*.

(Кторову). Идите от «Кабалы». Ведь вы там разозлились. После этого вы все время ищете случая отомстить. Но вы эту месть делаете очень коварно. Так, мне кажется, будет сильнее.

Кторов. Как же будет дальше? Мольер уходит, и я говорю ему: убью на первом спектакле. В это время подходит архиепископ и спрашивает: «Почему его не кололи?» Д'Орсиньи отвечает: «...он бросил шпагу...»

К.С. То есть – какое тебе дело, я лучше тебя знаю, что мне делать.

9 мая 1935 г.

Картина «Комната Ренэ».

Станицын. Мне лично очень помогает кинолента видений. Когда я ее пропускаю, передо мной проходят все события роли. Тогда я чувствую, что попадаю на настоящую правду.

К.С. Это очень важно. А чисто внешняя линия роли помогает?

Станицын. Иду по маленьким физическим правдам.

К.С. Если руки начинают проситься в ход, значит, не то, не то... Если вы допускаете одну ошибку, за ней другую, то оправдать это внутренне очень трудно. Такую большую ложь оправдывать нельзя. Легче идти в роли по внешней линии. Вспомните, что вы делали на прошлой репетиции, но вспомните не для того, чтобы это повторить, а чтобы от физического действия легче было подойти к внутреннему оправданию происходящего.

Так как к чувству нельзя подойти прямым путем (как только начинаете его искать, оно сейчас же прячется, и вместо этого появляется штамп), то и не трогайте его. Нужно брать то, что легче усваивается, – физическое действие. И это не ради натурализма, а напротив, ради подознания.

Оправдайте свои чисто внешние правильные действия. Вспомните, как вы сюда входили и что вы здесь делали. Вспомните, что осталось в памяти наиболее ощутимого. Сейчас во время репетиции у вас было одно, что вам помогало, – нейтральное лицо. Помните это.

Что очень важно в этом акте: ощущение жути, испуг, постоянная настороженность и т.д. Но пока мы трогать этого не будем потому, что это может повести вас на игру актерскую. Поэтому сначала давайте разовьем основную линию роли. Если вы нашли внутреннее оправдание своим действиям, то делайте какие хотите мизансцены. Ваши новые мизансцены потребуют новых оправданий, которые уже будут легче даваться, так как взято основное, главное. Упражняйтесь во внимании к партнеру. Вводите новые действия. Следите за ослаблением мышц. Внешнее напряжение, скованность мышц – это калитка для всяких штампов.

(*Станицыну*). Лагранж и Муаррон ушли с оружием в руках охранять ваш дом. Пропускайте дальше свою киноленту. Вот вы уже видите, что вас куда-то ведут, что королевское войско ворвалось в театр. Словом, представляйте себе самое страшное. Наконец вам уже представляется, что это совсем не комната, а что-то другое – мистическое (помните, вы рассказывали о каком-то страшном сне, который вы видели?). Дайте волю своей фантазии и спросите себя, что бы вы стали делать, если бы то был не сон, а все происходило наяву. Это все будет подходом к моменту сумасшествия. Что бы я стал делать, если бы какое-то чудовище гналось за мной?.. Одним словом, ставьте перед собой физические задачи и отвечайте на них реально. Что бы вы стали делать?

Станицын. Я говорю о короле...

К.С. Значит, вам представилось, что у короля вдруг заблестели глаза, распухло лицо, выросли рога... Если бы так случилось, как бы вы стали действовать?

Станицын. Мы делали раньше так, что я спорил с воображаемым объектом. Он здесь уже на грани безумия. Сначала он говорит с Бутоном, потом с воображаемым королем. Он говорит: «... я писатель, я протестую... она не дочь моя... » После этого идет кусок, где он начинает заговариваться... потом опять идет нормальный кусок, затем возвращение безумия. Как к этому подойти?

К.С. Это момент очень трудный и опасный. Что такое безумие? Мольер видит эту комнату, но видит ее как-то иначе. Это будет зависеть от вас, как вы видения подготовите. Вот – это не комната, а дремучий лес. Вот что это... что это... кажется, люстра с неба свисает... Если бы все это было на самом деле, как бы вы к этому подошли не с точки зрения чувства, а физического действия? Вот сверху спускается какое-то чудовище. Что вы в этот момент сделаете? Может быть, вы поползете, может быть, влезете на стул... Все зависит от вас, от того, какую вы себе задачу поставите. Тут очень легко свихнуться на штамп.

(*Яншину*). А вам что нужно? Если бы он, Виктор Яковлевич, действительно сел бы с ума, что бы вы сделали? Все остальное придет само собой, потому что вы здесь не просто Яншин, а Яншин-Бутон, так как у вас уже какие-то элементы Бутона вкрались в вашу жизнь.

(*Станицыну*). Возьму раздам роли всем окружающим вас вещам... После этого логически рассуждайте и действуйте. Куда мне здесь деваться? Лезть под стол, ринуться туда; может быть, подойти к окну... Просто начинаете логически рассуждать. Как логически рассуждает сумасшедший. Ведь у него логика есть, но то, что он видит, – это не то, что видят остальные. Поэтому он и кажется сумасшедшим. Вот когда вы это проделаете, найдете нужные действия, то остальное само придет.

Станицын. Я все понимаю, но не могу еще связать, не ясно представляю, как это сделать. Вот все ушли, я остался с Бутоном; у меня до этого была сцена примирения с

Муарроном. Сейчас у меня опять пошла кинолента видений, опять проходят все события сегодняшнего дня, я все перебираю и в результате кричу: «Тиран... идол...» Во мне прорывается протест.

К.С. Это тоже очень опасный момент: «тиран!..» – и сейчас же пошла рука. Рука обличает вас во лжи. В эти моменты очень важна прелюдия. Вы сейчас в очень нервном состоянии, у вас кинолента бежит, бежит... фантазия заиграла... Вот какой король, а я предполагал иначе... вот где я живу, вот где я нахожусь и кем я окружен... В этой картине нужно найти свою «калитку», вам нужно перевернуть то, что вы пережили сегодня, и помнить, что было раньше. Вы поняли, что такое король, вы поняли все предыдущее, всю игру вокруг вас... Разрешение «Гартюфа» теперь уже вам кажется тоже глумлением. Вы начинаете понимать весь смысл предшествующего. В вас зарождается необходимость в какой-то новой реакции на короля. Его нет. И вы, может быть, возьмете за объект вот эту люстру. Вы начинаете обращаться к люстре, как к живому объекту. Вот, вот... Нужно, чтобы вы в ней увидели нечто совсем другое. Вы начинаете понимать, что такое король, с кем вы имели дело. Что бы вы тут стали делать? Решите это.

Станицын. Но единственно, что я могу делать, это протестовать.

К.С. Вы мне только скажите, что человек может в эту минуту делать?

Станицын. Сначала я подвожу итог тому, что я передумал о короле. Это есть уже какой-то результат.

К.С. Кому вы это говорите?

Станицын. Никому.

К.С. Этого нельзя. Тогда вы обязательно попадете на штамп. Вы обязаны говорить кому-нибудь.

Станицын. В этом смысле я, конечно, понимаю, что нужно говорить королю.

К.С. Смотри ему в лицо. У вас открылись глаза на все, что он делает. Ведь это же тиран... Вы теперь убеждены: это тиран... это чёрт знает кто такой... (*показывает*). С кем вы можете говорить? Вы должны будете искать объект, здесь объект искать необходимо. Если вы не будете искать объект, вы к правде не подойдете.

Вот сейчас у вас появились ищущий глаз. Вы что-то искали. Это и есть правда. Вы ищете какой-то объект. Кому сказать, кому... я что-то открыл важное... бежать... Это уже действие, и от этого действия у вас зарождается ритм, это то, что вы сейчас начинаете чувствовать. Попробуйте увидеть короля во всех воображаемых видениях: вот стул, а для вас это король идет по улице... Исчерпайте все видения, какие только хотите. Мы всё примем, если это будет действительно искренно сделано как действие. Тогда, если вы будете вскакивать, подходить к окну, бросаться на лестницу, кричать в окно – «*тиран!*», – мы всему поверим. Когда вы овладеете действенной линией, хорошо ее разmassируете, тогда сами сможете делать разные мизансцены. Не нужно застревать на одной мизансцене. Одна и та же заученная мизансцена при частом повторении тянет на штамп. У вас сейчас два куска: пережить разочарование в короле и второй – примирение с Муарроном.

Станицын. Вернее, не разочарование, а протест.

К.С. Протест – лучше. Только нужно протестовать так, чтобы это было действие, а не наигрыш. Протест всегда опасен на сцене потому, что для протеста всегда очень много штампов. Превратите протест в действие. Что значит «протест»? Что значит чего-то не допускать? Ведь в протесте очень много моментов – и обличение, и догадка, и предупреждение...

Что же теперь вы будете делать? Попробуйте это разmassировать: если король такой-то, то что бы я сделал?.. Логически все делайте. Вот вы начинаете себе представлять, что Бутон – король. Забудьте сейчас, что вы больной человек. Что бы вы сделали, если бы его начали обличать – это не тот король, о котором я думал, ага... вот ты кто. В нем, Бутоне, вы видите глаза короля, которого вы видели сегодня утром. Ага... вот кто ты такой. Начинайте его убеждать... Вот ты какой, оказывается. Отнеситесь к нему, как к королю. Поймите его взгляд. Вот поймали взгляд и зацепитесь за него... Ага... вот что... ты тиран,

ты негодай, ты меня обманываешь (*показывает*).

У вас много объектов проходит... Вот говорили с Бутоном и уже забыли его... уже обращаетесь к кому-то другому. Тогда у вас пойдет тот ритм, который необходим. Здесь должно быть запасено такое количество действий, что вы их не можете переделать. Тогда у вас не будет игры ритма, а будет настоящий ритм.

(*Яншину*). Для вас главное – скорее остановить Мольера. «Кончено, вы будете повешены... оба повешены на площади...» – как-нибудь запугайте его, и это заставит его замолчать. Мольер кричит, поносит короля, а вы хотите, чтобы никто этого не услышал. Мне все равно какими средствами, но только остановите его.

(*Станицыну*). Когда вы кричите: «Тиран!» – у вас является прежде всего какой-то привычный актерский жест. Поэтому лучше всего на первое время сократить жесты. Говорите глазами, лучеиспусканием. Чувствуете, как идет кинолента перед вашими глазами?

(*Яншину*). А вы все время на него смотрите... Это человек, который разговаривает с каким-то невидимым существом, и он кажется вам сумасшедшим. Вы говорите Мольеру: «Вижу, как вы висите, а наискосок – я». А вы действительно это ясно видите? Вот и скажите так, чтобы и он это увидел. Представьте себе тут целую киноленту. Изобразите ее, но только не руками, без жестов. Рисуйте себе: вот площадь... на груди висит доска: «За оскорбление короля»... видите, вот палач... вот вы входите туда... Когда вы сами все ясно увидите, постарайтесь, чтобы и Мольер все это также увидел. Тогда у вас актерский жест превратится в действие, тогда вы начнете общаться, а не просто рассказывать. Суждения о том, чего вы сами себе не представляете, – быть не может. Сочините то видение, которое вы сейчас можете сочинить. Пускай оно будет несложное, но это несложное постарайтесь показать. Что бы ни было вокруг, вы должны общаться с партнером, а прицел будет на весь зрительный зал. Говорите так, чтобы Мольер ясно увидел то, о чем вы говорите.

Яншин. Трудно, еще нет достаточной подготовленности.

К.С. Но у вас есть какой-то образ.

Станицын. А мне сейчас стало легче.

К.С. И нам легче. Итак, что вы себе представляете? Вот, например, я вам дам тему: я разговаривал с королем, вдруг увидел, что у него глаза стали большие, большие... и из них пошел страшный свет; он весь вытянулся, и уже это не король, а чёрт. Представьте: если бы я увидел это на самом деле, как бы я об этом рассказывал. И вот когда я увидел чёрта, я понял, что попал в ад... Что-то случилось, пол начал вращаться. Постарайтесь изобразить то состояние, о котором вы имеете представление, хотя бы только зрительное. Желание передать свое видение партнеру будет возбуждать подсознание. Оно, в свою очередь, поможет дорисовать то, что вы видите. У вас может быть самый необыкновенный вымысел, но постарайтесь его выразить действенно. Это вскроет новые залежи в подсознании и вытянет из души чувство. Когда вы начнете по-настоящему внутренне действовать, стараясь изобразить картину, проходящую перед вашими глазами, постарайтесь ее передать, передать партнеру свои видения. Вот два человека сидят, что-то внутренне представляют себе и выражают друг другу. Это и есть сама жизнь.

К.С. (*Станицыну*). Сейчас у вас штампов нет. Если я скажу – этого не делать, другого делать нельзя, третьего... ну вы и останетесь скованным. Я предлагаю вам самый простейший, самый скорый способ овладения ролью. Только надо себя к такой работе подготовить.

(*Яншину*). Постарайтесь, чтобы мы все увидели ту казнь, про которую вы говорите.

Яншин. Вначале я говорю ему, что мы оба повешены. Этим я останавливаю его.

К.С. Заставьте его увидеть эту страшную картину для того, чтобы она заставила его остановиться. Вот ваша задача. Попробуйте ее сделать, как в жизни. Нарисуйте ему страшную картину, может быть, страшнее, чем на самом деле.

Вы как-то весь в себе и для себя. Вам нужно держать прицел на партнера. Постарайтесь, чтобы он увидел то, о чем вы говорите: вот идут... повешены оба... И бьет барабан

на площади. Постарайтесь, чтобы Мольер это все увидел. Все это нужно как-то взять от него, как-то вытянуть и направить на то, что вы себе внутренне представляете. Отчего вы так долго приготавливаетесь?

Яншин. Я никак не могу найти предлог.

К.С. Не бойтесь так лжи. От нее можно подойти к правде, если сами почувствуете, что соврали.

«Повешены оба» – постарайтесь, чтобы Мольер действительно это реально увидел. Вы очень долго думаете о том, как вы скажете. Попробуйте сказать без всяких приготовлений. Для кого вы говорите? Если вы говорите для него (*показывает*), вы сами смотрите. Как это нужно сделать (*показывает*). Для того чтобы он увидел все это, заставьте его смотреть. Толкайте его не руками, а глазами... Рукам сейчас не давайте волю, потому что маленькая ничтожная «штучка» уже потянет на ложь.

(*Яншин, читая свои реплики, жестикулирует, прикладывая правую руку к своей груди.*)

Этот жест взят от Консерватории, и притом это жест неправильный, так как там забыли, что это жест Венеры, поддерживающей свою грудь. А они в Консерватории перепутали и дали его мужчине. У Венеры есть грудь, а у мужчин ведь нет груди. Это стало театральным жестом (*показывает*). Продолжайте, продолжайте... Обходитесь с Мольером, как с ребенком. И подождите все сразу ему говорить... Дайте дойти словам до него, чтоб он понял, – тогда только продолжайте.

(*Станицыну*). Начните с ним говорить, как с королем.

(*Яншину*). Вы говорите, что ему памятник поставят: «Девушка у фонтана, а изо рта у нее бьет струя» – постарайтесь, чтобы он увидел этот памятник. Вы совсем не даете ему понять, что это за памятник. Значит – неправда. Разве вы не должны почувствовать – дошло это до него или нет.

Станицын. У него такая мысль: вам-то памятник поставят, вам-то хорошо, а вот я за что пропадаю?

К.С. «Вы ведь знаменитая личность, а мне-то, мне-то какво будет!» – сопоставьте здесь свое и его положение. Его положение хорошее, а ваше плохое. Постарайтесь, чтобы я это увидел.

«Позовите ко мне Мадлену Бежар, я хочу посоветоваться» – а вы самым серьезным образом: «Пожалуйста...»

(*Станицыну*). Гоните, гоните его за Мадленой. Ага, обрадовался, нашел выход... В чем заключается блуждание мысли? Вот то-то, то-то, я протестую, кричу... потом вдруг вспомнил: позовите мне Мадлену... (*показывает*). Ведь это все отдельные сцены: увидел ее вдали, кричит – позовите... Бутона остановился; значит, нужно понять – почему он остановился? Не соединяйте все вместе. Это всё отдельные куски. Друг другу говорите глазами. Помните, что тут не руки, а глаза, глаза... Руки только будут мешать. Нейтральное лицо. Как только начнете действовать внутренне – сейчас же нейтральное лицо. Не делайте большого.

«Я еще кафтан на тебе разорвал... На тебе луидор за кафтан...» – «Но это было десять лет назад... что вы...». Ведь это очень большой процесс – понять. Вы все время теряетесь, где вы находитесь. После слов Бутона покажите всем глазами, что вы пришли в себя, вернулись к нормальному состоянию.

(*Яншину*). Вы все время думаете о ближайшей задаче и стараетесь ее играть; потом вы холодеете опять, и фраза не получается. У вас нет того, что одна задача подстегивает другую. А ведь только таким образом вы вскроете подсознание. Чем хотите, но остановите Мольера от ругани короля. Как это в жизни бывает. Как вы в жизни сделаете, чтобы он замолчал? Ищите сплошную линию и не заботьтесь о том, как вы скажете ближайшую фразу. У вас будет такая новая задача: какое-то очень большое внимание на него, он у вас под подозрением, потом вы видите, что он просто дурак, не понимает... что вы оба уже висите на виселице; потом снова сомнение – да нет, он, должно быть, ненормальный, он

говорит о разорванном кафтане, но ведь это давно уже было, десять лет назад. Нет, Мольер не сумасшедший, он беспокойный ребенок, которого надо привести в спокойствие.

Вот успокойте его... Все время живите с ним. Тогда вы получите тот внутренний ритм, который нужен. Вся ваша линия поведения зависит от поведения Мольера. Приводите Мольера в нормальное состояние. Больного нужно как-то растеребить. Вот вы его остановили, у него линия мысли куда-то ушла; он в прострации, что-то вспоминает, увидел Мадлену... а... зови ее... *(показывает)*. «Вот луидор... скорее, скорее... надо удирать... надо ехать... укладывай вещи» *(показывает)*. То вдруг хохочет всюю, то пугается, начинает понимать, где он находится.

Вы идете за ним, все время применяясь к нему *(показывает)*. Вы должны знать все приспособления, которые могут быть в данном случае. Если вы их будете знать, то сегодня сможете применить одно приспособление, завтра другое. Это будет тот идеал, к которому мы должны стремиться. Сегодня может быть хуже, но все же лучше, потому что это приспособление сегодняшнее, а не вчерашнее. Если вы будете все время применять только одно приспособление, оно быстро износится и перейдет в штамп.

Чувствуете, какая у вас огромная работа? Теперь, когда вы Мольера успокоили, уложили его, вы начинаете соображать, что ж теперь делать *(показывает)*.

«Там нас слушали, здесь нас слушали» – помолитесь по-настоящему и идите на хитрость. Хитрый глаз. То, чего вам не хватает по тексту, пробалтывайте «про себя», говорите и за другого, можете изображать то лицо, с которым вы разговариваете. Изображайте какую-то важную персону. Импровизируйте, убеждайте кого-нибудь: «Да, я кричал и буду кричать: да здравствует король!..» Сделайте из этого целую сцену. «Да, я кричал!» – говорите так, как будто вам запрещают кричать.

(Станицыну). А вы: «Вот бездарность». Вы тут можете как следует рассмеяться. Смеетесь над своим любимым типажом. Тут все время перемешиваются: то он сходит с ума, то вдруг в нем опять выплывает артист.

(Ливанову). «Кто крикнул?» – этим вы спрашиваете: «Что случилось?» Этой фразой напугайте Бутона, а он вас напугал. Сыграйте сцену: напугали друг друга *(показывает)*.

Картина «Комната Ренэ», с самого начала.

К.С. (Ливанову). Как вы подходите к тому внутреннему состоянию, которое вы нажили по предыдущей репетиции? Помните, тогда у вас были слезы. Как вы теперь к этому подойдете? Если вы подойдете прямым путем, то есть будете искать слезы ради слез, вы этим ничего не добьетесь. Идите путем более доступным. Что для вас было тогда наиболее типично по вашему самоощущению? Крался, увидел Мольера, «подсунул» себя под его взгляд, а сам не может, не имеет права взглянуть на него. Надо дать Мольеру время привыкнуть к вам. Выстрел... пуля пролетела мимо, остался жив, осмотрелся, чтобы понять, кто стрелял. Делайте что хотите, но чтобы это было подготовкой к тому, чтобы Мольер посмотрел на вас. Делайте со мной что хотите, стреляйте...

От чего вы тут отталкиваетесь? От простых физических действий, рожденных, в свою очередь, от логики поведения вашего персонажа. Тем самым вы строите и внутреннюю линию роли. Чувствуете этот подход? Вы не трогаете чувств, а идете от физических действий. Поверьте этому, поверьте этой цепи логических действий, а это все сцеплено одной общей задачей.

(Герасимову). А в чем логика вашего поведения?

Герасимов. Спасти Мольера, укрыть его в этой комнате, чтобы он тут находился в полной безопасности.

К.С. Вы видите, как только я начинаю вам что-то рассказывать, так в моих жестах появляются все мои штампы. Так и у вас. Вы начали мне рассказывать и сразу уже рука театральная. Старайтесь на репетиции насколько возможно обходиться без рук и особенно без кистей.

(Станицыну). Какой вы сделаете мостик, связывающий эту картину с сценой у короля? Ведь в прошлый раз мы с вами нашли нужное состояние. Тогда все было полноценней, а сегодня у вас другой ритм.

(Герасимову). А вы чем выразите свое возмущение, протест, спор? Не пропускайте всех логических моментов роли. Лагранж горяч, он сейчас на всех парах. Вам надо понять, как Муаррон посмел прийти сюда. Как бешеный, вы хватаетесь за револьвер и... выстрел.

(Станицыну). «С чем пришел, сынок?» – совсем ничего не нужно делать, а просто спрашивайте. Просто хотели выяснить, как он мог прийти после всего этого. Все делайте на огромном внимании к его чувству.

«Без поклонов, говори, что тебе требуется...» – не делайте это без объекта.

(Ливанову). Свое полное уничтожение, ничтожность вы оправдайте желанием все время раствориться в пространстве. Так говорите, чтобы ничем не проявлять себя. Как будто вы уже не существуете.

(Герасимову). Если вы тут хотя бы на одну секунду оторветесь от них, все пропадет. Вы должны уловить, почувствовать, с каким подтекстом говорят Мольер и Муаррон. И это нужно делать на каждом спектакле. Если вы прервете линию, то дальше вы не сможете говорить свои реплики. Ищите реакцию на происходящее (*показывает*). Никакого топтания не должно быть: либо сядьте, либо приклейтесь подошвами к полу. Идите от нейтрального лица. Когда вы это накопили, вот тогда и выразить: «Он мерзавец, он подлец» и т.д. Теперь не останавливайте ритма, не заглушайте темперамента. У вас здесь, как у Федора Иоанновича: «Что добро, что зло, – я лучше знаю!» Большая уверенность и апломб.

(Станицыну). «Молчи, щенки!» Здесь вы вдруг прозрели. «Не протирай штаны, вставай» – это уже легкомысленный, французский комизм, юмор.

(Ливанову). Не говорите в пространство, без объекта. Вы самому близкому человеку несете свое глубокое оскорбление. Смотрите сейчас больше на Мольера, потом вам, может быть, будет не до этого. При словах о том, что король назвал вас плохим актером, не отворачивайтесь от Мольера. Чувствуете, когда люди подружились, нужно только: давать – брать, давать – брать. Не старайтесь играть; главное – будьте логичны. Ищите реакции Мольера, и, когда увидели, что он улыбнулся, – вы удовлетворены. Муаррон сказал Мольеру самое сокровенное, рассказал про полученные оскорбления. Теперь вы тоже начинаете ему рассказывать, что с вами случилось, опишите, что было у короля. «Король сказал, что ты плохой актер... Ха-ха-ха... а знаешь, что со мною было...» Руки вон! Сейчас нам нужно разmassировать основную линию: он вас утешает, а вы его утешаете; и вот разговор идет все время глазами (*показывает*).

(Ливанову). Во время реплик Лагранжа не пропускайте нужных моментов: если вы его оскорбительным словам не придаете никакого значения, тогда это будет мертво. Ведь он вас оскорбляет, а вы не можете на это ответить словами, поступками. Тут все время идет лучеиспускание. «Учитель, буду ходить за вами неотлучно... ночью и днем...» – говорите так, как будто бы это у вас самая веселая часть жизни.

(Герасимову). И вы не забывайте про лучеиспускание. А главный центр лучеиспускания – глаза. Сначала вы оскорбляете Муаррона, потом перестали с ним разговаривать, потом начали на него смотреть, в конце концов перешли в нейтральное состояние. Вы теперь ему прощаете, но не то что прощаете, а становитесь на нуль: ни гнева, ни любви...

(Станицыну). У вас все укладывается? Можете ли все отдельные части роли соединить в одно логическое целое? Составные части целого, отдельные «калитки» в роли вам ясны? Вот я смотрю, смотрю... дошел до чего-то – реакция, ищу, куда мне двинуться, опять застревание... потом вдруг: Мадлена Бежар скончалась? Да, скончалась... Я здесь... Потом – «я еще кафтан на тебе разорвал... ха, ха... На тебе луидор, возьми на кафтан...»

Когда у вас вся роль будет так пройдена и разmassирована по главным опорным пунктам, определен скелет, костяк роли и вы сможете ее показать за пятнадцать – двадцать минут, вот тогда будет хорошо. Тогда вы сами запросите – давайте мизансцену. То, что мы сейчас делаем, мы делаем это не для мизансцен, а для определения линии внутреннего

и внешнего действия. Вы сами найдете мизансцену. Мизансцена – дело случайное. Может случиться так, что вы примете те мизансцены, которые у вас есть, может быть, временно оставив ту мизансцену, которая вас тянет на нужную линию. Но я советую пока не пользоваться ранее установленными мизансценами – они могут потянуть вас на штампы.

Что вам еще не ясно. Как идет дело с фехтованием?

(Станицыну). Как вы фехтуете?

Станицын. Я ведь учился фехтованию еще у Понса²⁴⁵!

К.С. Я хочу предложить вам во время поединка с д'Орсиньи вскочить на стол. Не понимаю, почему Булгакову нужно, чтобы вы были трусливы?!

Горчаков. У него сказано: «обнажают шпаги». Драться актеры сами попросили.

Станицын. Д'Орсиньи меня оскорбил. Тут все-таки оскорбляется мое дворянское достоинство. Я его вызываю на дуэль. Потом у меня реакция... я уронил шпагу, а он думает, что я ее умышленно бросил. Мы делали таким образом, что Мольер бросал шпагу потому, что силы оставляли его, и он был вынужден бросать шпагу. Он даже не бросает шпагу, а роняет ее, потому что у него схватило сердце.

К.С. Но для чего это нужно? Надо сделать так, чтобы я почувствовал, что д'Орсиньи специально направлен на Мольера, так что здесь может быть мостик от «Кабаль».

Станицын. Мольер не то что трус, а просто он наскочил на более сильного противника.

К.С. Но как это сделать? Думаю, получится сильнее, если д'Орсиньи будет драться не шпагой, а палкой, своей тростью. Кроме того, когда эта ссора начинается из-за того, что Мольера толкнул д'Орсиньи, то уж очень это бульварная штука.

Подгорный. Но ведь причина-то внутренне другая. Это просто внешний повод. Но как это сделать в приемной у короля.

К.С. Вот именно что получается самая вульгарная парижская уличная штука: наступить на ногу и вызвать скандал. Вот в этом-то и есть пошлость.

Горчаков. Но можно сказать: вы меня толкнули и не извинились.

Подгорный. Публика просто не поймет.

К.С. Нужно делать, чтобы это дошло. Тогда нужно давать настоящую дуэль, в которой вначале сражаются вовсю, а потом кто-то одолевает. Тогда на моих глазах вы из храброго превращаетесь просто в технически менее сильного фехтовальщика. Но как сражаться? Ведь всегда этому в театре как-то не веришь. Хорошо бы сделать что-то необыкновенное, непривычное, уйти от театральщины. Словом, пробуйте. Хорошая мысль, что если вы будете прятаться за стол, то уже после большого боя. Второй вариант: д'Орсиньи дерется тростью. Тут легче передать, что д'Орсиньи ищет повода убить Мольера как-то по-эффектнее. Так что здесь ваша ненависть может передаваться еще сильнее. Д'Орсиньи обладает такой техникой, что может действовать и с палочкой. Третий вариант: Мольер забывает, что нужно сделать, бросился, споткнулся... и начинается припадок...

Картина «Прием у короля».

К.С. (Болдуману). Что ясно и что не ясно?

Болдуман. Мне все ясно, но этот новый кусок с Сосниным я не знаю.

Соснин. Я прихожу совершенно уверенный в победе. Моя задача как можно более ловко поднести ему бумагу с доносом, ловить его выражение лица и в случае его сомнений вернуть подходящее слово.

К.С. В этой картине должна быть большая выдержка и законченность. В момент передачи доноса есть какая-то хитрость: вот как будто бы вы ничего особенного не передаете... а сами все время следите, доходит до короля или не доходит... Король в это время находится там то, чего он не ожидал; у архиепископа от этого есть какое-то удовлетворение. Вот король обернулся, и сейчас же вы делаете вид, что вы ко всему этому никакого отношения не имеете.

245 А.И.Понс вел уроки фехтования в школе МХТ с начала века.

Каждый королевский вопрос должен иметь тот или другой ответ.

(Болдуману). Играйте на огромной выдержке, а остальное добавляйте интонацией, чем хотите. Для вас это характерная роль, это не ваше прямое амплуа, и потому у вас не все готово для этой роли. Работайте над тем, что не готово. Например, у вас немного приподняты плечи, ноги не поставлены. В первом акте вы нашли эту полную неподвижность, тут вы ее немного теряете. Если вы не можете блеснуть пластикой кистей рук, плывущей походкой лебедя, этой бесконечной линией движения, тогда этого и не показывайте. Тогда уже лучше идите на большой выдержке. Работайте, показывайте результаты по мере того, как они будут являться, но пока это не явится, играйте на найденной вами королевской выдержке, на хорошем голосе.

Ливанов. Какая разница в моем состоянии в «Кабале» и на приеме у короля?

К.С. В «Кабале» вы узнаете, что вас поведут к королю. О короле у вас какое-то представление, что он сама справедливость, король-солнце, вы думаете, что здесь-то вы и найдете справедливость. Когда вас ведут, вы идете с большим недоверием, вы думаете, что вас ведут в новую «Кабалу». Но вот, наконец, вас привели. Вот встреча. Наконец-то вы дошли до самого короля-солнца. Осматриваетесь. От всей души поклонились и... потом постепенно... удивление... Но сначала вы идете от большой благожелательности. Не показывайте сразу разочарования. То верите его словам, то – нет. И вдруг... трах – пощечина... потом другая...

(Болдуману). «Поздравляю вас... Донос ваш следствием подтвержден» – чем подлее вы это скажете, тем лучше, и тем больше вы, Ливанов, не понимаете, в чем дело.

«Денег хотите?» – сделайте это как можно наглее.

(Ливанову). С каждой репликой короля вы прозреваете. Вот тогда получится эта сцена, когда я буду видеть все эти градации прозревания. «Денег, денег... каких денег?..» – вы здесь все еще верите в своего короля, думаете, что это сама справедливость. «Каких денег???»

(Болдуману). А вы этим наслаждаетесь, наслаждаетесь...

«Позвольте мне поступить в королевский Бургундский театр...» – если вы сразу дадите Муаррону ответ, то не будет смакования: «Но ведь есть сведения, что вы плохой актер...»

(Ливанову). Тут вы уж совсем растерялись, а король радуется, радуется...

Вы слишком рано переходите на мрачное лицо. Держите его нейтральным. Остальное все делает ваше подсознание.

Король всем этим наслаждается; наслаждается... Наслаждается, как хищник.

(Ливанову). Актер остался без своего искусства. Вы тут растерялись уже совсем. Чувствуете, что вам в жизни больше нечего делать.

(Болдуману). «Зачем вам сомнительная профессия актера, могу вам предложить поступить на королевскую службу, например, в тайную полицию» – тут он не то глумится, не то правду говорит. Приглашайте здесь Муаррона на роль сыщика, как на должность министра своего двора.

(Ливанову). Чаще переводите свое лицо на нейтральное, особенно в сильных сценах. Вот у вас в бровях есть какая-то напряженность. Он понял, кто такой король... От восторга спускаетесь, спускаетесь... к разочарованию и в конце концов слышите – «вон!»

(Соснину). Вам здесь все ясно?

Соснин. В этой сцене мне хочется добавить одну фразу: «Ваше величество, Мольер запялнул себя в преступлении, впрочем, по долгу христианина...» [...]

Баташов. Вы просили меня напомнить о Справедливом сапожнике.

К.С. Мне очень не нравится эта ругань. Ведь эта ругань совсем не французская, а русская... Например, что можно сказать вместо слова «морда»?

Баташов. Но, может быть, совсем не стоит ругаться?

К.С. Но за что же вас тогда взяли к королю, ведь вас именно взяли за то, что вы уме-

ете ругаться и что вы справедливый. Вы взяты с рынка, вы грубы. Словом, придумайте какую-то другую ругань.

Вы идите от внимания, вы все время должны следить за тем, что король делает справедливо и что он делает несправедливо. Вы тут все время слушаете их разговор очень внимательно, догадываетесь, что король шутит. Потом, когда король бросил: «сыщик» – страшно рад, счастлив. Когда он крикнул вам, Ливанову, – «убирайтесь», сапожник сейчас же вскочил. Король вас обрывает: «шут», то есть перестань. Потом, когда вы даёте Мольеру яблоко, то тут вы просто жалеете его, хотите помочь ему. При появлении д'Орсиньи вы прячетесь под стол потому, что вы сами боитесь. Тут простое физическое действие – не мешать д'Орсиньи, чтобы он и вас не тронул.

Мне нужно, чтобы вы прошли всю линию, чтобы эта линия крепко в вас сидела. Старые мизансцены вас могут потянуть на прежнее.

Актеры отпущены²⁴⁶. Репетиция закончена.

Остаются К.С. Станиславский и Н.М. Горчаков.

К.С. Так все хорошо, но кое-где есть недомки: сцены Кореневой и Станицына, Кореневой и Соснина в соборе. Надо поработать и с внешностью Станицына: очень уж у него походка с развалкой и кисть руки мертвая; у него нет ловкости француза. Потом отдельные пойдут поправки. Затем, не сделали по ступеням «Ужин короля», после ухода короля. Тот текст, который Булгаков дал позднее, – можем ли мы им пользоваться? Может быть, взять его временно? Очень жаль отказываться от такого текста, как у Мольера о «Тартюфе». Если Булгаков потребует, чтобы его снять, то воспользуемся им временно.

Вот Михаилу Михайловичу не понятно, почему у него убирают жест и требуют темперамента. Мне кажется, Станицын находит этот неожиданный взрыв темперамента и переход на смех.

11 мая 1935 г.

Картина «В соборе».

Присутствуют: Л.М. Коренева, Н.Н. Соснин.

К.С. (Кореневой). Громадный собор, звучит орган, слышится пение. Найдите свою линию, найдите себя в другом мире. Ходите, вставайте... Нет. Уже представляете. Будьте совершенно такой, какая вы есть, только мыслями вы находитесь в другом мире. Чем хотите отвлекать себя. Вы ищете результат, а мне нужно найти какое-то действие. Помните, что человек делает, когда он думает о чем-то другом, когда он попал в совсем новую обстановку.

Коренева. Если бы меня очень сильно захватило, то я здесь ничего не делала бы.

К.С. Вы сейчас остановились. Это была всего одна секунда и это была правда. А теперь я чувствую, что вы начинаете смотреть на себя со стороны, и вот тут-то вы и вывихнулись. Что может человек делать в вашем положении? Пойдите, сядьте, посмотрите в окно, осмотрите комнату. Это все вас должно отвлечь от какой-то вашей назойливой идеи.

Коренева. Значит, мне нужно стараться бороться с моей идеей?

К.С. Ни с чем не надо бороться. Если бы вы ждали приема у зубного врача или у кого хотите, что вы делали бы тогда? Как вы сейчас ходите: как Лидия Михайловна, или уже думаете что-то такое? Тут вы еще себя не нашли, не целиком нашли, а искали какого-то действия.

Коренева. Искала.

К.С. А вы не ищите. То, что я сейчас с вами делаю, это для вас самое главное. Вы не умеете «входить в круг» и совершенно не обращать никакого внимания на публику. Вам всегда мешают результаты. Вы заранее высказали результат и боитесь, выйдет он или не выйдет. Вы не хотите понять, что это от вас не зависит. Вы думаете, будто актер должен заботиться о результате, что он уже заранее представляет, что будет. То, что вы делаете,

246 Следующий далее фрагмент взят из записи Глебова (КС, № 1332).

это неверно. Вот сейчас вы стоите верно. Вот и ищите что-то там. Допустим, вы сейчас играете сцену, что вы ожидаете архиепископа. Можете вы найти себя в этом ожидании?

Коренева. Мне кажется, что могу.

К.С. Попробуйте это сделать. Сейчас ничего, никаких назойливых мыслей. Умейте выбирать: это я делаю для публики, а это я делаю для себя. Есть у вас такой критерий на ложь и на правду? Развивайте его. Что значит найти себя в роли? Актер приходит на сцену, и он должен настраивать себя, как инструмент: на полтона выше или на полтона ниже; и все время этот регулятор: это правда, это неправда. Что бы вы ни делали на сцене, могу вас уверить, что девяносто процентов нужно отбавить. У вас нет этой скидки процентов. А еще проще? Это не значит, что нужно съезживаться. Напротив, думайте совершенно спокойно, о чем вы хотите, и постарайтесь не быть в зависимости от меня. Все-таки у вас левое плечо горит, то есть все время поворачивается для публики. Еще проще, проще... То, что вы не смеете смотреть на меня, это тоже неправда. Когда вы замираете, это уже напряжение. Всегда ищите себя в каком-то действии. Вы всегда кого-то играете, вы не забываете, что вы есть вы. Мадлена – это вы. Для Мадлены возьмите ваши чувства, ваши мысли, ощущения. А вы эти чувства куда-то убираете и начинаете строить что-то от имени роли. Живите от своего имени, тогда и роль будет живая. Если бы не было публики, как бы вы себя держали? Найдите сами себя. Вот сейчас был маленький жест, вы что-то почесали, и уже это правда. Вот такого движения я у вас не вижу на сцене, и повторить вы его не можете, потому что это все от подсознания. Есть у вас борьба: я не я, я не я? Происходит эта борьба?

Коренева. Нет, сейчас этого нет. Мне кажется, что сейчас я такая, какая есть. Сейчас я вне всяких навертываний.

К.С. Ищите, ищите такую свободу: вот хочу сесть и сяду. На секунду вы вспоминаете, что на вас смотрят, но это только одна секунда. Психотехника не в том, чтобы войти в какой-то градус и ничего не видеть. Психотехника заключается в том, что вот я отдал, вот взял. Я отдаю себя и буду отдаваться, но я настолько владею кругом внимания, что могу выйти из него и тотчас войти обратно. Вот я опять в кругу, а вот я не в кругу. Это у вас должно быть сделано блестяще.

Какие бы мысли ни приходили в голову – давайте им ход. Ведь мы их все равно не можем прочесть, а они вас больше всего и отвлекают от самопоказывания. Не скупитесь на действия; тому, что просится, давайте полную свободу.

Коренева. Как будто я теперь развязнее.

К.С. И в жизни вы слишком много за собой следите. Это есть у вас. Это отнимает непосредственность, так что для актера это не хорошо. Конечно, не нужно совсем себя распускать, но...

Коренева. Я знаю, что я очень несдержанна, поэтому, чтобы с этим бороться, я...

К.С. Тут очень тонкая психологическая штука. У женщин от природы развита забота о своей внешности. Но если эта сторона сильно разовьется, то перейдет в самолюбование. Иногда это переходит в боязнь своих недостатков. Если у меня есть какие-то недостатки, то механическое наблюдение за ними пускай остается, но в определенных пределах и не за счет естественности и простоты.

Наше искусство, оно такое (*показывает*): здесь ничего, посредине ничего (простота хуже воровства), а вот тут и начинается самое главное, вот в этом месте и раскрывается подсознание. Попробуйте что-нибудь придумать такое, чтобы раскрылось ваше подсознание. Ведь никто другой не может за вас придумать того, что вы можете сами найти для роли.

Коренева. Вы мне сказали: «Делайте, что вам придет в голову». Так как я с вами долгое время не работала, то теперь эту уверенность я теряю.

К.С. То, чему я верю, и то, что люблю, я никогда не потеряю. Значит, вы достаточно мне поверили.

Вот вы сейчас стоите. Как бы я хотел видеть вас так стоящей на авансцене! Это и

есть самое настоящее. А то ведь сейчас же пойдет самокритика – то нельзя, другое нельзя.

Коренева. Вы мне говорили, что я страдаю многожестием. Сейчас я с этим очень борюсь.

К.С. Многожестие вы можете победить внутренней линией роли. Только на первое время можно сказать: «Я себе запрещаю жестикулировать». Но главная борьба с многожестием – интересная для вас внутренняя линия роли. Сейчас попробуйте найти непременно какое-то простое действие. Например, подошла к окну, как-то особенно посмотрела. Это все от правды настоящей. Не старайтесь думать, размышлять над тем, что вы смотрите в окно. Просто смотрите. Вот какое-то действие отыскали. Это действие вы можете повторить, но, конечно, с новыми подходами. Буквально ничего повторить невозможно.

Коренева. Что значит с новым подходом?

К.С. Пойдите посмотрите. Повторить точно то, что вы делали, нельзя. Определенное самочувствие вы можете дать только один раз в жизни, но может прийти аналогичное состояние, должно прийти.

Вот сейчас сделали верно. Чувствуете разницу? Прежде вы прильнули лбом к стеклу, а теперь делаете по-другому. А теперь вы идете и думаете, как бы мне дотронуться до стекла. Этого нельзя. Вы хотели посмотреть, что делается за кулисами, это верно. Смотрите так, как вам посмотрится в данный момент. Если найдете ряд таких действий, повторите их. Вот вы их повторили два-три раза в одних предлагаемых обстоятельствах. А я вам дам другие предлагаемые обстоятельства; повторите то же самое в новых предлагаемых обстоятельствах. Вы должны найти внутреннюю линию и исходить от этой линии.

Что вы должны запомнить? Простые физические действия: подошла, посмотрела, потом еще посмотрела на улицу. Сделайте опять то же самое. Теперь сделайте то же самое, но как-то иначе. девяносто процентов лишнего – вон. Это ясно или не очень ясно?

Коренева. Не очень.

К.С. Попробуйте повторить еще раз.

Коренева. Раньше вы нам говорили: вложите патрон, выньте, вложите другой.

К.С. Это были все ошибки, все патроны вон...

Коренева. Я иду с этим патроном... теперь вы говорите иначе.

К.С. Патроны теперь – предлагаемые обстоятельства. Прежде искали чувства. Это неверно. Теперь у вас только одни физические действия.

Коренева. Объясните: что такое – просто физическое действие? Вот я просто смотрю в окно, но для чего я это делаю?

К.С. Пойдите повторите, что вы сейчас делали. Вы можете моментально найти первое попавшееся оправдание своему действию? Теперь сами себя проверяйте: что годится для роли и что не годится.

Коренева. Последний момент годится, а первый нет.

К.С. Верно. Это ко всем актерам относится. Если бы я когда-нибудь увидел вас на сцене вот такой, какой вы сейчас сидите, это был бы новый актер! Если бы актер мог себя вести на сцене так же, как в жизни, это был бы новый актер с неисчерпаемыми средствами выразительности. Но когда актер гримируется, одевает костюм и выходит на сцену для того, чтобы что-то представлять, показывать свои штампы, то я уже знаю его наизусть. Он мне ничего нового дать не может. А вот то, что я вижу в нем каждый день, каждую секунду, этого он на сцену не переносит. А ведь это самое верное, потому что идет от подсознания. Насколько жизненные приспособления безграничны, настолько же ничтожны по количеству актерские штампы, которые с годами все съезживаются и съезживаются. Актер сам себя обкрадывает. От этого спасает психотехника, которой я вас учу. Пускай природа действует, природа неисчерпаема, необъятна.

(Кореновой). Если бы вы такой все время сидели на сцене... Ведь не увидишь такой! Вся моя техника только к этому и сведена: добиться такого состояния, чтобы вы могли стоять на сцене, ничего абсолютно не стараясь делать. Когда вы это осилите, тогда поймете наслаждение быть актером: выйти на публику, встать перед ней и иметь право внеш-

не абсолютно ничего не делать; уютно присесть в присутствии тысячной толпы. Ведь публичное одиночество несравненно приятнее, чем не публичное. Если вы это сумеете сделать – это счастье. Повели глазами и... все дошло до тысячи зрителей.

Вот к чему ведет система, вот ради чего она существует. Настоящую систему я видел разве только у некоторых актеров, и то минутами. Система эта есть природа.

Горчаков. Но ведь методы работы по системе...

К.С. Это есть метод природы. Природа себя ищет в роли, а актер поскорее уходит от нее и ищет, нет ли где-нибудь завалывшегося штампа. Вот подвернулся какой-то образец, дай-ка я на себя его одену.

(Корневой). Вы сейчас сидите просто. Это хорошо; думайте о чем угодно. Вот такую вашу позу мы тоже никогда не видели.

Смотришь и видишь, сколько в человеке заложено нового, живого, чего и не придумаешь... Такой, как сейчас, на сцене вы никогда не бывали.

Корнева. Вы меня забыли, я с вами не встречалась с 1908 года.

К.С. Добейтесь этого. Найдите себя, себя – человека на сцене, а не себя, которая... Пробуйте играть, идя от себя. Никаких Мадлен нет. И вот тут-то вы и будете настоящая Мадлена. Если вы будете думать о Мадлене, получится штамп номер 562. Создавайте картины, которые увлекли бы вас. Когда вы их много нафантазируете, тогда выбирайте те, какие на вас могут производить то или другое впечатление.

Корнева. Применительно к сцене в соборе?

К.С. Да. Выбирайте из вашей жизни то, что вам казалось наиболее страшным. Момент смерти... Где вы сидите?

Корнева. Не здесь.

К.С. Постарайтесь увидеть это очень далеко. Тут есть разные перспективы. Я могу видеть целый фантастический мир, я могу видеть все, что хотите: Луну, Марс... Вот нужно туда куда-то смотреть. Как верующая, вы находитесь сейчас в другом мире. Это очень далеко. А есть мечты, которые находятся здесь, очень близкие мечты. И это все отражается на вашем лице.

Берите самые отдаленные миры, летите туда, в них нужно втиснуться, просверлить их нужно. Этот иной мир опоясывает вас кругом. Все пространство наполнено чем-то. Вы окружены этим. Вас как верующего человека могут со всех сторон жарить черти... Сейчас Мадлена находится на каком-то острове, и со всех сторон ее ждут какие-то бедствия. Если вы это почувствуете, ваше лицо начнет что-то особенно отражать, сейчас же переводите его на нейтральное.

Ваши думы, мысли, видения пускай все растут, растут... Потом вдруг вы вернетесь сюда и вспомните, где вы находитесь. Это ведь тоже – внутренняя психотехника. Чувствую себя окруженной и сверху, и снизу каким-то миром, который меня пугает. Если я все время в этом живу... а потом вдруг вспоминаю, где я, начинаю с ним разговаривать... Потом вас опять туда потянет, потянет. Этим вы должны владеть и переходить без всякого напряжения от одной думы к другой.

Сейчас вы наиграли. Просто мысленно вернитесь и посмотрите внимательно на всех. Последний раз на чем мы кончили репетицию? Вот вспоминайте... От этого места развивайте свои воспоминания. Не забывайте этот процесс, он вам очень нужен. Чтобы вернуть себя к нужному состоянию, нужно вспомнить: вот тут был стол, тут это... Тут все время какое-то соображение. Значит, нужно пройти этот путь.

(Соснину). А вы как смотрите, как наблюдаете за Мадленой? Тут должен быть исследовательский или режиссерский глаз... *(Показывает.)*

(Корневой). Чувствуете, что я здесь о чем-то думаю, вот тут какие-то звуки... Сейчас я прикован мыслями к этому месту, а вот здесь другой, когда я тянусь туда, в другой мир. Я могу здесь с высоты смотреть на какую-то перспективу... Когда я мыслями здесь, я человек, озабоченный своей мещанской маленькой жизнью, или я человек, который перелетел в другие миры... Видите разницу? Вас земная жизнь сейчас не интересует, вас инте-

ресует та жизнь, которая находится за пределами земного шара. В данном случае нужно именно это. Это близко к сумасшествию.

Там, за пределами этой грешной жизни, что сейчас делается? Там происходят ужасные вещи... нет, не около двери, а там, за далеким горизонтом... Вдруг вы с той высоты падаете сюда. Что такое?.. (Показывает.) Это и дает полусумасшествие. Она, конечно, не сумасшедшая, но, как всякая женщина, помешанная на религии, она немного сумасшедшая. Архиепископ знает это. И этим пользуется. Смотрите не в одну точку, а смотрите кругом, что там делается. Вот полк каких-то чертей идет... (показывает). Как только почувствуете, что лицо слишком сильно выражает ваше видение, сейчас же переводите его на нуль, иначе заработает ремесленная машина, начнут работать привычные, набитые мускулы. Смажьте их. Освободите лицо. Подсознание найдет настоящую мимику.

(Соснину). Когда она уйдет мыслями от вас далеко, вы ведете себя совсем неприлично, прямо подсматриваете за ней, как хищник. Ждете, вот-вот она проговорится. Как только она пришла в себя, сейчас же вы уже меняетесь. Будто бы рассматриваете что-то на полу.

(Корневой). Уберите все атрибуты, все приемы, установленные для драматической актрисы.

(Соснину). Находите все эти увертки. Улыбнитесь, как будто встретились с ней в первый раз. «Подойди, дочь моя...» – найдите здесь самый мягкий тон, до сентиментальности. Ведь у священников есть такая особая манера говорить, причем у русских – одна манера, у католических – другая. Все они как-то наигрывают эту святость.

(Корневой). Теперь вы ближе к цели, к правде. Научитесь быстро спускаться на землю и подниматься к небесам.

(Соснину). Вы все время вытягиваете из нее нужное вам признание, но умеете это в нужный момент прикрыть. Найдите здесь двадцать два приспособления. Вы пока нашли только два, а их двадцать два. То, что вы нашли, нужно распространить в разные стороны, размазывать. Находите разные причины, чтобы вытянуть у нее из души то, что вам нужно. На чем же, собственно, эта сцена основана? К чему мы пришли? К вниманию. Чувствуете, с каким вниманием здесь относится один к другому? Вот главная «калитка» в каждой роли – от внимания.

Мне пришлось видеть Иоанна Кронштадтского. В одном доме собралось много слепых, хромых и т.д., и я видел, как он их «исцелял». Все они ожидали его приезда. Вот он приехал, входит... Происходило что-то такое, что и описать нельзя: писк, визг, крики... Когда он шел по лестнице и клал им на головы руки, они действительно утихали. Один мой знакомый возмущался этой комедией. Когда больные разошлись, он демонстративно начал рассказывать анекдоты. Иоанн Кронштадтский, видимо, был умный человек, на все анекдоты хохотал. Тогда мой знакомый прямо спросил его: зачем вы разыгрываете из себя какое-то чудо, святого? «А я вам разве говорил, что это чудеса?» – «Но ведь вы делаете?» – «А разве вы не понимаете, что это просто нервные, больные люди, и почему им не положить руку на голову, если это оказывает какое-то влияние. Я это делаю вовсе не от какой-то святости». Больные же видели в нем своего исцелителя.

Примерно то же самое мне хочется здесь сделать. Тут все на страшном внимании. Большой, нервный, сосредоточенный глаз Мадлены, которая ищет в архиепископе свое спасение.

(Соснину). Ищите любые приемы, чтобы выпытать то, что вам нужно. Как из нее выпытать? У иезуитов для такого случая наберется пятьсот манер и приемов. Ведь вы такая bestia, умная, тонкая. Вы настоящий следователь. Умеете прекрасно провести допрос. Когда она отошла от вас, вы опять стараетесь ее чем-то привлечь: «Ну, подойди же, дочь моя...» Ловите, ловите ее, заманивайте! Он все время играет святого, необыкновенно святого человека. Старайтесь ее благословить, отдать побольше благочестия... На всех манерах священников лежит отпечаток того, что они играют роль святых, причем у католиков это еще более сильно, чем у православных.

(Корневой). Вы верите, что собор – это какой-то оазис, который вас охранит, вы верите, что исповедь, которую соглашается от вас принять архиепископ, может вас очистить от всех грехов. Ведь если бы он начал вас проклинать, вы, вероятно, не выжили бы. Вы безусловно его боитесь. Представьте себе, что вы, Мадлена, прошли к святому Петру. Как бы вы с ним разговаривали? Он поднимает руки для того, чтобы вас благословить, а вы, может быть, думаете, что он вас сейчас будет проклинать...

(Соснину). «Я узнал, что вы одна из самых набожных дочерей собора...» – каждая его реплика на вес золота. Он сказал и ждет последствий. Пока вы не увидите последствий, вы не говорите дальше. Иначе это будет простой разговорчик. Сейчас получается, что совсем не апостол Петр или Павел, а какой-то папаша разговаривает с дочерью. Как бы разговаривал иезуит? Он все это отлично знает, это его специальность (*показывает*). Чувствуете, что этим можно ее взять? Если вы будете только добренького разыгрывать, будет совсем неверный тон. Он может дать доброту только как один из оттенков, нюансов...

(Корневой). Если вы ко всему, что он говорит, не будете так трепетно относиться, как действительно верующая, то все пойдет по неверному пути. Когда он вас прощает, тогда я поверю, что это вас от чего-то тяжкого избавляет.

(Соснину). Вам нужно за что-то ее простить. Вы это делаете с большим достоинством.

(Корневой). Что значит ожидать? Вот я сейчас иду к вам. Для чего я иду? Для того, чтобы казнить, или для того, чтобы помиловать? А может быть, я мимо пройду? Как вы будете меня ожидать, как на меня смотреть? Что будете делать?

Бывает так, что и хороший актер замирает на этом ожидании. Это уже пассивность. Надо обязательно найти активность в своем ожидании: либо сейчас жить, либо умирать.

(Соснину). Как он подходит к Мадлене? Приходит грозный судья, смотрит, думает, стоит ли подойти. Он якобы читает в сердцах. Ведь это все фокусы, что он прощает, казнит, милует и т.д. Он здесь пускает в ход все приспособления для того, чтобы напугать Мадлену.

(Корневой). А что значит «ждать удара»? Вот я подошел, возьму щипцы и вытащу у вас зубы. Как вы будете на это реагировать, как вы будете на эти щипцы смотреть? А ведь к вам подходит архиепископ! Это ведь значительно сильнее.

(Соснину). У вас какая-то зажатость в руках, в плечах. Помню, как в Риме сидели кардиналы. Ведь какая это была свобода в жестах, позах, движениях рук! Именно какая-то необыкновенная, царственная свобода. У вас немного есть... (*показывает*).

(Корневой). Не впадите в другую ошибку. У вас видно, что она какая-то конченная. Представьте, что вы очень устали, что прошли пешком пятнадцать верст. Вам хочется присесть, облокотиться, в своих думах вы куда-то уносите. Стоя, она как-то тянется к земле. Никакой неврастения нет. Она когда-то металась, а теперь кончено, только лечь и помирать. Она очень больная в том смысле, что она слабая, спинной хребет ее не держит, и она все время старается обо что-то облокотиться. Медленный ритм от усталости.

Вы получаете совсем неверующей. Он вас крестит, а вы никакого внимания не обращаете. Не утрируйте усталости. Будьте больны внешне, но старайтесь показать, что вы не очень больны.

(Соснину). Вы уже использовали все свои доводы, отдали все. Чем будете жить дальше?

(Корневой). Гораздо проще. Без коленок поднимайтесь. Чем нужно тянуться? Конечно, руками. Вы сейчас очень больны? А если не очень? У вас ревматические коленки, и просто очень трудно подняться. А у вас выходит, что это паралич. Нужно найти центр тяжести. Актер всегда в таких случаях начинает делать самый максимум – распраралич... А ведь вы просто больны. После каждого движения надо делать маленькую остановку, чтобы отлило от кровеносных сосудов.

(Соснину). Когда он кладет руки на ее голову, то это страшно важно, страшно много.

Ведь в этом: я Бог, а ты грешница. Но так как ты добрая дочь церкви, то я тебя исповедую сам. Он преподносит это в виде громадной милости (*показывает*). Теперь начинается допрос.

«Бедная женщина! Чем спасешься от дьявола?» – это так, по-генеральски. – «Мольбу». – «Господь тебя за это вознесет на небо» – это декрет на весь мир.

(*Корневой*). Надо себя поставить в какие-то предлагаемые обстоятельства и не выходить из них. «Я сегодня прошла десять верст» – нащупайте это и немного логически сообразайте.

То, что архиепископ стал как будто интимнее с вами, – для вас огромная милость.

«Была блудницей, всю жизнь грешила, много лет была актрисой, всех прельщала» – тут вы опять то здесь, на земле, то удаляетесь мыслями далеко...

(*Соснину*). «Какой особенно тяжкий грех за собой помнишь?» – к этой минуте нужно подойти, и в конце концов дойдите до такого состояния, когда скажете: «А знаешь, что в аду с тобой будут делать?!» «Безумные люди. И придешь ты с раскаленным гвоздем в сердце...» – это вы говорите с таким видом, будто люди не понимают, что они делают. Вещайте это откуда-то: «Ты не понимаешь, что Бог будет тебя судить...»

(*Сцена повторяется.*)

(*Корневой*). Как только у вас что-нибудь не ладится, переводите лицо на нейтральное. Когда вы говорите не свою, усвоенную, а чужую мысль, это значит, что вы играете актерские чувства. Вы ведь сначала не хотите говорить своей тайны, держите ее в секрете.

Глаза сейчас наигрывают, и уже напряжение, все летит к чёрту... Появились все лицевые штампы.

«Всю жизнь грешила, отец мой» – почему вы не входите в суть своей жизни? Вы слова говорите без представления того, что кроется за ними. Но нужно сначала иметь представление, а потом уже иметь о нем суждение. Как только начали тихо говорить, значит, ложь появилась. У вас нет линии роли. Вы все говорите без внутренней линии, без видений.

Он ведь вас может спросить прямо в лоб. Вот чего вы боитесь. Чем больны? Вы внутренне больны.

«Врачи говорят, что у меня сгнила кровь...» – вы так это говорите, потому что у вас нет линии, по которой вы должны идти. Вы не понимаете, что делаете. Хочет она этой исповеди или нет?

Корнева. И хочу и боюсь.

К.С. Как вы это выразите? Если я буду одновременно хотеть и не хотеть, то я одним уничтожаю другое. Есть момент, когда я хочу, есть момент сомнений, момент раздумывания, а после раздумывания представляете, что из этого может выйти. Сколько здесь ступеней? У вас трах-трах... И уж этому природа поверить никак не может. Получается актерская ложь! Вы делаете «хочу» и «не хочу» одновременно, и в результате получается штамп. Есть момент – «хочу», а есть момент – сомнения.

Он вам ставит вопрос: «Чем ты больна?» Вы больны грехом, но вы этого не хотите сказать, и поэтому все время говорите о врачах и о дьяволе. У вас нет общего плана всей сцены. Я не понимаю, что вы хотите играть. Архиепископ старается давить на вас своим авторитетом; может быть, иногда чуть-чуть где-то облегчит, где-то вас испугает. Какая ваша линия?

Корнева. Я хочу получить облегчение.

К.С. Вы ему рассказываете все свои грехи, но главного, чем вы больны, вы не говорите. Вы все время стараетесь не подводить к главному. Вы без линии играете, все мертвое получается. Вы играете отдельные кусочки, а не играете главного. Вы играете от трючка к трючку. Вам нужно взять определенную линию. Ищите, в чем она.

«Я все буду делать, но главного не скажу» – а он отлично знает, что есть главное, поэтому и пристает. Вы уваливаете до тех пор, пока он не начинает вас терроризировать и, наконец, загоняет вас так, что вы мечетесь... Как Польша между Францией, Германией и

СССР. Но будет прощенье? Будет... ну, тогда я выдам тайну... Я не вижу этого плана у вас. То, что вы грешница, то, что вы развратница, вы это можете сказать, правда, без особого удовольствия, но самого главного вы совсем не хотите говорить, тут уж... извините! Когда вы начинаете беспокоиться, он отлично понимает, что она уже попалась.

24 мая 1935 г.

Из книги протоколов.

Замечания Константина Сергеевича по костюмам к спектаклю «Мольер»²⁴⁷.

Н.А.Подгорный. Штаны сделать покороче и немного уже. Короче ленточки на штанах. Попробовать, не обрезая их, поднять выше колена, прикрыв его лентами. Сильнее крахмалить воротник. Подумать над ним. Мыс сделать острее. Может быть, надеть корсет. Краги рукавов сделать уже на запястье, одевать их отдельно от рукава рубашки, который должен быть очень пышным и кончатся кружевом. Сделать несколько фасонов воротников и сдать их в музей. Край колета сделать уже и торчащим.

Шляпа цилиндрическая велика, тулья широка. Может быть, широки поля.

Г.А.Герасимов. Обшлага должны быть не искусственно пришиты, а отвернуты. Полы положить на жесткую подкладку и больше оттопырить. В талии больше сжать, талию выше. На ноги ватоны. Всего сделать полнее, солиднее. Сделать толщину на грудь и плечи.

В.Я.Станицын. Коричневый. Шляпа велика по голове. На камзоле неверно поставлены пуговицы. Галстук лучше бы завязывать самому.

Н.Н.Соснин. Золотой. Положить плечи на жесткую подкладку. Шире рукава, пышнее юбку. На тиаре нашить крест, сделать тиару блестящей. Найти другую толщину, короче.

Н.А.Подгорный. Лиловый. Воротник и краги – те же замечания. Укоротить кайму колета наполовину. Узки рукава рубашки, нужно пышнее и из шелкового маркизета. Штаны длинные. У плаща обшить край золотой каймой.

В.Я.Станицын. Зеленый. Камзол длинен. Обшлага не должны быть пришиты. Положить кафтан на жесткую подкладку. Плечи сделать, как у коричневого.

В.Я.Станицын. Лиловый. Талию выше и уже. Сделать узкую кайму по обшлагоу. Положить его на жесткую подкладку. Слишком темен камзол. Плечи сидят неважно, на талии мешком.

Р.Ф.Шиллинг. Хорош.

В.А.Степун. Талию выше. Поставить пуговицы.

В.Я.Станицын. Красный. Относительно фасона те же замечания. Сделать штаны юбкой. Сделать подкладку в цвет отворотов, переделать реверы.

М.П.Болдуман. Стрелка на чулке слишком темна. Языки у башмаков должны больше отставать. Туфли класть на войлок. Рукава сделать шире книзу. Фалды больше оттопырить, реверы переделать.

247 На просмотре костюмов 23 мая кроме К.С. присутствовали Н.М.Горчаков, Н.П.Ульянов, Н.П.Ламанова, И.Я.Гремиславский.

ОПЕРНО-ДРАМАТИЧЕСКАЯ СТУДИЯ

16 марта 1935 г. решением Наркомпроса была организована Опернодраматическая студия имени К.С.Станиславского. Это последняя экспериментальная лаборатория К.С., в которой он мог еще раз проверить теперь уже в работе с учениками свои новые поиски и достижения в области внутренней и внешней техники актера, утвердить так называемый метод физических действий. Конечно, он надеялся при этом воспитать единый коллектив актеров-художников, способных не только освоить, но в будущем и воплотить, внедрить в жизнь его творческие заветы.

К.С. создавал Оперно-драматическую студию как высшее театральное учебное заведение – с высококвалифицированным преподавательским составом, с привлечением к педагогике крупнейших деятелей театра и музыки. Наличие драматического и оперного отделений в одной студии не было случайным; для К.С. это имело принципиальное значение и свой глубокий смысл. Он не верил в возможность и целесообразность подготовки «синтетического» актера, который одинаково профессионально владел бы драматическим и вокальным искусством. Такой актер, за редчайшим исключением в чем-то неизбежно окажется на уровне любительства. Но, накопив громадный опыт работы как в драматическом, так и в оперном театрах, К.С. считал, что оба эти вида искусства могут и должны обогащать друг друга.

Исходным моментом в творчестве оперного певца всегда является музыка, но он должен владеть и актерским мастерством.

Актер драмы не может полноценно развиваться изолированно от основ музыкальной культуры, без практического освоения ряда музыкальных дисциплин.

К открытию студии была образована группа ассистентов-педагогов, в которую входили: В.Г.Батюшкова, А.В.Боголепова, В.А.Вяхирева, Е.В.Зверева, А.Я.Зиньковский, Г.В.Кристи, И.А.Мазур, Ю.Н.Мальковский, Л.П.Новицкая, А.Д.Скаловская, Е.А.Соколова. В основном это были ученики З.С.Соколовой (сестры К.С.), которые в течение нескольких лет изучали с ней систему и готовились к преподаванию. Бывшие ассистенты-педагоги вспоминают, какие увлекательные беседы вел с ними К.С. у себя в кабинете за круглым столом еще до официального открытия студии, какие грандиозные строил проекты о дальнейшем преобразовании студии в Академию искусств со своим театром, где преподавание всех дисциплин (практических и теоретических) будет вестись в полной согласованности между собой и служить единой цели – воспитанию актера нового типа, актера-гражданина, личности и профессионала высокого класса, свободно владеющего последними достижениями системы. Как всегда, замыслы К.С. как бы раздвигали реальные возможности действительности и устремлялись в будущее.

С первого года существования студии ассистенты вели занятия со студийцами по мастерству актера, сценической речи и ритмике. Руководил их занятиями, проверял и направлял их работу сам К.С. Ко второму году обучения он привлек к преподаванию опытных мастеров, известных актеров МХАТ – М.П.Лилину, Л.М.Леонидова, И.М.Москвина, М.Н.Кедрова, В.А.Орлова, В.О.Топоркова, Н.А.Подгорного, Г.А.Герасимова. И.А.Мазур вспоминает, что К.С. однажды сказал: «Я приглашу в студию Ольгу Николаевну Андровскую. Даже если она не сможет преподавать, пусть студийцы просто встречаются с ней, посмотрят на такую прекрасную актрису и обаятельную женщину. Это уже будет для них полезно». И Андровская приходила в студию, а позднее включилась в работу над «Тремя сестрами» Чехова.

Можно сказать, что все дисциплины в студии велись на самом высоком уровне. Ритмику, пластику, танцы, акробатику преподавали М.Г.Геворкян, Л.К.Редега, И.С.Иванов, А.М.Шаломытова, И.С.Чернецкая, В.И.Рахманинов, М.И.Царуков, В.С.Алексеев. Им помогали ассистенты. Постановкой голоса, дикцией и исправлением речевых дефектов

занимались Е.Ф.Рау, А.Г.Кипервар, В.Ф.Смородинов, О.Ф.Степанова, художественным чтением – Н.А.Подгорный, З.С.Соколова, М.О.Кнебель. Сам К.С. пользовался каждым поводом, чтобы преподать ученикам основы сценической речи, словесного действия. На оперном отделении музыкальные дисциплины вели выдающиеся в прошлом певцы М.Г.Гукова, Л.Я.Шор-Плотникова, неповторимая А.В.Нежданова, известный музыковед – профессор П.А.Ламм, педагоги по вокалу А.А.Погорельский, А.А.Сергеев. К.С. привлек также к работе молодых талантливых дирижеров В.П.Ширинского, А.М.Ковалева, Ю.В.Муромцева. Руководителем оперного отделения по музыкальной части был знаменитый дирижер, пианист и композитор Н.С.Голованов. Кроме того, к студийцам была прикреплена группа квалифицированных педагогов-концертмейстеров.

Лекции по истории театра, литературы, живописи читали такие специалисты, как С.Н.Дурьлин, А.К.Дживелегов, П.И.Новицкий, М.М.Морозов, Н.М.Тарабукин.

Студии было предоставлено помещение бывшей Малой сцены МХАТ на ул. Горького (занятия проходили и в других снимаемых помещениях, а также на квартире К.С.). Студийцы получили все, о чем могли мечтать, и им казалось, что это уже залог полного успеха и осуществления всего задуманного. Им мерещился в недалеком будущем не бывалый до того театр, лучше самого МХАТа, в котором они будут показывать свое искусство, воспринятое непосредственно от К.С. Но последнего, как известно, не произошло. Судьба студии сложилась совсем по-другому.

После смерти К.С., с конца 1938 г. в течение девяти лет студию возглавлял один из любимых учеников К.С. – М.Н.Кедров; при нем продолжалась работа, начатая с К.С.

К 1941 г. были подготовлены и уже шли по клубам «Три сестры», оперы «Чио-Чио-сан» Дж.Пуччини и «Виндзорские кумушки» О.Николаи (режиссеры Г.А.Герасимов, Г.В.Кристи, Н.А.Басилов, А.Д.Скаловская); вчерне были налажены «Вишневый сад» (режиссер-педагог М.П.Лилина) и «Ромео и Джульетта» (режиссер-педагог Л.П.Новицкая).

Но при всем этом студия быстро теряла свое единство, в ней исчезало коллективное начало, за которое так боролся К.С., а обрушившаяся в июне 1941 г. война разбросала студийцев в разные стороны – одни ушли на фронт, другие уехали в эвакуацию, оставшиеся в Москве продолжали заниматься с Лилиной и ездили с фронтовыми актерскими бригадами по воинским частям.

В 1943 г. студия стала называться Оперно-драматическим театром, в 1948 г. значительная часть ее драматического отделения составила основу Московского драматического театра имени Станиславского, украшением репертуара которого стал спектакль «Три сестры», прошедший более шестисот раз.

В 1949 г. группа актеров оперного отделения влилась в труппу Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, куда был перенесен спектакль «Чио-Чио-сан» с З.Г.Соловьевой в главной роли. Этот замечательный студийный спектакль, работе над которым К.С. уделял большое внимание, уже с конца 1938 г. шел на сценах театров, клубов и домов культуры. Партию Чио-Чио-сан прекрасно исполняли и в вокальном отношении, и в отношении создания цельного драматического образа, помимо З.Г.Соловьевой, О.М.Коляденко и Л.О.Гриценко, затем Е.В.Захарова. В Музыкальном театре «Чио-Чио-сан» шла без перерыва до конца января 1974 г.

Часть бывших студийцев разбрелась по разным театрам Москвы и других городов. Многие из них получили звания заслуженных и народных артистов, некоторые стали режиссерами; многие успешно преподавали и преподают в театральных и музыкальных вузах. Так что вряд ли можно говорить о несостоявшихся судьбах бывших студийцев.

Не состоялись сама идея, сам замысел – создать на основе Оперно-драматической студии театральный организм нового типа, отвечающий этическому кредо К.С. и его творческим устремлениям последнего периода жизни.

Но если эта часть программы студии по целому ряду причин не реализовалась, то первая и главная задача – экспериментальная – получила достаточно широкое осуществление. Проверка накопленного опыта с учениками в студийно-учебной обстановке была

необходима К.С., и она еще раз утвердила его в правильности поисков.

В 1935, 1937–1938 гг. К.С., как обычно, работал очень интенсивно (в 1936 г. он длительное время был болен, лечился в санатории «Барвиха»). Много времени он отдавал своему Оперному театру: в поисках современного репертуара прослушивал новые советские оперы; проводил репетиции «Дона Паскуале» Г.Доницетти, «Севильского цирюльника» Дж.Россини со вторым составом исполнителей, выпускал «Кармен» Ж.Бизе, репетировал оперу Л.Б.Степанова «Дарвазское ущелье» и «Риголетто» Дж.Верди; входил во все детали по реконструкции помещения театра, в котором шли спектакли его Оперного театра. С актерами МХАТа в 1935 г. репетировал «Мольера» Булгакова, а в 1937–1938 гг. работал над «Тартюфом» Мольера. В эти же годы он продолжал писать вторую часть книги «Работа актера над собой», писал статьи, давал интервью, проводил беседы с актерами и режиссерами МХАТ о последних поисках и находках своей системы и т.д. Но главной его заботой стала Оперно-драматическая студия.

В занятиях К.С. с учениками, с будущими деятелями театра особое место занимали вопросы этики и дисциплины.

Еще в 1909 г. К.С. записал, что сценическая индивидуальность – это прежде всего «тот угол зрения художника на творчество, это та художественная призма, через которую он смотрит на мир, людей и творчество»²⁴⁸. Такое первенствующее значение придавал К.С. этически-нравственным и гражданским качествам актера в комплексе его творческой индивидуальности.

Для того чтобы создавать на сцене жизнь человека, чтобы улавливать в действительности и воплощать в художественной форме новое, еще не воспринятое и не осознанное всеми, надо не только понять свою эпоху, но и «стать человеком этой эпохи, не подделываясь под нее, а органически сроднясь с ней». Не подделываться под современность в своем творчестве, не заигрывать с тем, что модно и лежит на поверхности, а жить современностью, заинтересованно откликаться на проблемы текущей жизни, помогать своим искусством преобразованию жизни и людей.

В период организации Оперно-драматической студии К.С. очень тревожило, что для таких высоких задач молодые актеры не всегда обладают необходимой культурой, что у них недостаточно развит вкус, что они порой не интеллигентны. Беседуя со своим заместителем В.З.Радомысленским, К.С. говорил, что «для воплощения больших идей актер должен быть человеком большой мысли, больших чувств, большого вкуса. Я в ужасе, когда вижу актеров с булавочной идейкой, для которых искусство – средство карьеры, получения аплодисментов».

Эстетические и этические позиции человека, пришедшего в студию, его способность работать и жить в коллективе были одинаково важны для К.С., и, читая стенограммы его занятий с учениками, мы видим, что он каждый раз находил повод для разговора о самовоспитании актера, об его общественно-творческом облике, поведении, дисциплине и т.п. Не раз он заканчивал занятия и репетиции целой лекцией на эти темы.

Без спайки в единый творческий организм невозможно создание ансамбля, духовной атмосферы спектакля.

Идейный или художественный распад коллектива ведет к уничтожению начатого театрального дела, предупреждал К.С. Этика – не просто важнейшая составная часть метода физических действий, это его стержень, основа. Актер, далекий от нравственно-этических принципов, выдвигаемых К.С., не может творить по методу физических действий.

Забывая время и установленный врачами режим, К.С. с присущей ему увлеченностью проводил занятия, беседы и репетиции в Оперно-драматической студии.

«Константин Сергеевич выходил в точно назначенное время из дверей своих ком-

нат, всегда элегантно одетый, – вспоминает А.В.Боголепова. – Особенно запомнился его коричневый костюм, а в весенние жаркие дни светлый чесучовый пиджак, всегда идеально свежие рубашки, нарядные, но сдержанного цвета галстуки. Голову его обрамляли пушистые седые волосы. Он был выше всех присутствующих ростом, а стройности его и легкой походке мог позавидовать любой молодой человек. Он проходил через вестибюль в зал, оглядывал всех присутствующих и говорил: “Одну благородную мужскую руку и одну благородную женскую”. Это был почти ритуал, и выбранные счастливицы пожимали его удивительно красивую и подлинно благородную руку. Затем он садился в свое кресло, а чаще на рядом стоящий стул и спрашивал: “Ну что у нас сегодня?” и занятия начинались»²⁴⁹.

На первом году обучения К.С. занимался, главным образом, упражнениями и этюдами, так называемым «туалетом актера», проверял работу по сценической речи. Необходимо при этом уяснить, какое значение придавал К.С. таким занятиям во всем процессе обучения актера. Создателями этюдов и упражнений должны быть сами студийцы; с самого начала К.С. включал учеников в процесс творчества, пробуждая в них самостоятельных художников. Он не разрешил прекращать работу над упражнениями и этюдами после первого курса, а предлагал продолжать ее под руководством педагога на ином, более высоком уровне до самого конца обучения. Наиболее удачные этюды, по мысли К.С., должны были перерасти в целые пьесы и входить в экзаменационную сессию четвертого курса наравне с подготовленными спектаклями (или заготовками спектаклей). К.С. считал также, что некоторые массовые этюды и упражнения (например, на тему «Цирк» или «Музыкальный магазин») следует доводить до возможного совершенства, составлять из них концертные программы и показывать на зрителе так же, как дипломные спектакли. И действительно, занятия этюдами и упражнениями, в том числе по речи, велись, по воле К.С., достаточно интенсивно на всех курсах; это был неукоснительный закон, важнейший принцип в системе воспитания актера.

Записи и стенограммы репетиций и занятий К.С. 30-х гг. приобретают особую важность, поскольку в них отражены те итоговые достижения, которые не столь полно, не столь определенно отразились в книге по системе. Можно сказать, что без пристального освоения материалов Оперно-драматической студии, как и последних репетиций К.С. в театрах, трудно по-настоящему охватить и понять его практические заветы, от которых можно отталкиваться в дальнейшем развитии актерского искусства. Нам уже известно, что в практике последних лет жизни К.С. совсем отказывается от обращения к переживанию, к чувству как к начальной стадии работы над ролью. Логика и последовательность действий и неразрывно связанный с ними процесс общения на сцене, непрерывность внутренней и внешней линии роли, непрерывность активного действия – теперь главные и самые надежные подходы к подлинному творчеству, к эмоции, к переживанию. Деление текста на мелкие куски и задачи с самостоятельным их выполнением (чему раньше К.С. уделял такое большое внимание) нарушает непрерывность линии роли, поэтому пользоваться таким приемом можно при необходимости только как подсобным средством, в отдельные периоды создания образа.

Еще в 1925–1926 гг., готовя русское издание «Моей жизни в искусстве», К.С. признавался в том, что он делал ошибку, измельчая куски роли «до последней возможности». «Самое увлекательное желание, разбитое на мелкие кусочки, из которых каждый выполняется отдельно, становится мертвым, неестественным, зря загромождающим голову и парализующим живую жизнь на сцене»²⁵⁰.

Все элементы системы связаны между собой и помогают созданию главной артерии роли. Изучение элементов изолированно друг от друга может принести не пользу, а вред, привести к ремеслу. В работе со студийцами К.С. показывал, как тот или другой элемент системы приобретает большую или меньшую значимость в зависимости от конкретных

249 Боголепова А.В. Ключки воспоминаний. – КС, б/н.
250 См. КС, № 27.

обстоятельств, от выбранного этюда, от восприимчивости ученика, его подготовленности и т.п.

Не желая фиксировать словесными определениями те моменты в творческом процессе перевоплощения в образ, которые связаны с деятельностью сверхсознания, подсознания, К.С. не давал ученикам точных ответов на вопросы, как играть тот или иной кусок роли, как реагировать на события пьесы или отдельные реплики партнера. Педагог и режиссер не должен (по методу работы К.С.) напрямую вмешиваться в область, относящуюся исключительно к личности актера, к его подсознательной жизни, оставляя ему тем самым место для известной импровизационности не только в момент самого творчества, но и в процессе работы над ролью.

«Едиственная линия, которая у вас остается непоколебимой, – это линия внутреннего действия, – говорил К.С. при разборе подготовленных студийцами этюдов. – При этом вы не должны застревать на какой-то мизансцене, а как только увидите, что застреваете, – сейчас же ее переделайте. Я нарочно буду путать ваши мизансцены, чтобы укрепить внутреннюю линию» (5 декабря 1935 г.).

Линия внутреннего действия роли неразрывно связана со сквозным действием и сверхзадачей роли, спектакля, этюда.

К.С. неоднократно предупреждал учеников, что употребляемые им термины системы часто не точны. Они далеко не всегда раскрывают в полном объеме смысл, который он в них вкладывает. Прежде всего это относится к самому определению «метод физических действий» (или психофизических действий). Под физическим действием К.С. подразумевал материальную основу, от которой актер может оттолкнуться при создании роли. Но физическое начало в человеке неотделимо от духовного. Действие заключает в себе внутреннюю работу человека-актера. В жизни, говорил К.С., человек не играет, не представляет, а действует. Тот же процесс должен быть на сцене, то есть органическое поведение в предлагаемых обстоятельствах.

На одной из последних репетиций оперы «Виндзорские кумушки» К.С. спросил исполнителя роли Фентона (сцена встречи и дуэта Пейджа и Фентона):

«Что значат эти пассажи в речитативе? Какими действиями вы можете их объяснить?»

– Здесь я подбегаю к Пейджу, – ответил студиец.

– Это еще ничего не выражает, – возразил К.С. – Вы говорите, что должны привлечь внимание партнера. Но бегать – это не значит привлекать внимание. Найдите что-нибудь другое. Мне нужно видеть вашу внутреннюю работу, а не работу ногами. Если вы слишком привыкли к своей мизансцене, то я вас поставлю в такое положение, в каком вы вовсе не сможете двигаться. ...То, что вы начали искать, что у вас появился внутренний позыв к действию, – важно. Это то, что нужно беречь и утверждать».

К.С. хотел видеть внутреннюю работу актера в его действии (исходя в данном случае из музыкальной партитуры), толкал исполнителя к поискам более тонких и разнообразных средств воздействия на партнера.

Показательно, что выдающийся мастер в области музыкального искусства Н.С.Голованов был полностью солидарен с К.С. в совместной с ним работе со студийцами оперного отделения. Они были единомышленниками в вопросах воспитания актера-певца и шли в педагогике одними путями к одним и тем же целям.

В работе с будущими актерами-певцами музыка являлась определяющим фактором в создании действенной линии роли. Так, на занятии в оперном отделении студии (25 мая 1938 г.), разбирая с учеником не удававшуюся тому партию, К.С. указывал, что актер должен хорошо знать, понять, почему композитор написал в данном месте именно такую музыку, какое он имел в виду действие: «Это-то действие, которое руководило композитором, вы и должны понять. Когда вы сможете под музыку действовать, то есть действовать физически, потом словесно действовать, тогда принимайтесь зубрить текст. Тут уже будет не только звук, а вы будете видеть жизнь. Вы будете, выполняя слова, вместе с тем

и действовать».

Подтверждая мысль К.С., Голованов продолжал: «Нужно сначала без пения просто логически действовать. Потом вы можете уже перейти на слова и на музыку. Мне кажется, это было бы очень правильно и это практически нужно. Скажем, «Виндзорские кумушки» – сначала не пойте, а сыграйте. Тогда уже у вас больше половины вашего напряжения пройдет, потому что все пойдет по правильной линии. Если правильно угадана музыка, то и голос будет правильный».

Первостепенное значение в создании творческого самочувствия придает К.С. процессу общения актеров, взаимодействию актера с партнером и с окружающей средой. Правильное общение – «сцепка и схватка» с партнером – вовлекает в работу все элементы системы: внимание, волю, внутреннее и внешнее действие, ощущение правды, веру в нее и т.п. Оно служит и залогом ансамбля, цельности будущего спектакля.

Мало сцепиться с объектом, надо и от него что-то взять, ухватить, говорил К.С.: «Надо глядеть объекту через зрачки, пропускать его глаза себе в душу, ощущать то, что объект чувствует. Подумайте, что значит понять, услышать, то есть понять, что происходит там, в чужой душе, в чужих глазах; надо уметь видеть» (5 декабря 1935 г.).

При этом неперемное условие – учитывать именно сегодняшнее состояние партнера. Найденные вчера, на предыдущей репетиции приспособления, пристройки к партнеру – сегодня, может быть, не годятся.

К.С. учил всегда и непременно идти от жизни, учитывая «все комплексы случайностей сегодняшнего дня». Начиная с первых занятий до последней репетиции в студии, он призывал будущих актеров освоить процесс правильного сиюминутного общения на сцене. В человеке ежедневно появляется что-то новое, обусловленное движением самой жизни. Это новое, сегодняшнее, жизненное должно проявиться на каждом занятии, каждой репетиции и затем на каждом спектакле. Законы общения, говорил К.С., одинаковы для всей природы, «этого, к сожалению, не знает только одно существо – актер... Источник жизненного опыта неисчерпаемый. А если актер не будет считаться с органической природой, то ему хватит выдумки на один-два спектакля, а дальше будет повторение, штамп, моторная привычка – болтать заученные слова, делать привычные мускульные движения»²⁵¹.

Неразрывная связь актера-человека с жизнью и не вообще с жизнью, а с конкретной сегодняшней действительностью, требование избегать специфически актерского состояния на сцене, а искать и создавать органическое человеческое состояние, связанное с реальной жизнью, хотя и вызванное вымыслом воображения, – краеугольные камни системы, которые являются залогом ее неувыдающей актуальности. К.С. никогда не отождествлял сценическую жизнь с нашей каждодневной реальной жизнью. Но «камертон жизни», по выражению К.С., должен всегда ощущаться актером, и этот камертон может окрасить всю роль по-новому.

«Нельзя поверить в то, что это – моя комната, это мой диван, но можно верить в то, что *если бы я сейчас в данном моем состоянии должен был бы убедить в чем-то человека, то я сегодня сделал бы это именно так*»²⁵².

К.С. учил будущих актеров, приступая к любой роли, скажем, к Гамлету, не представлять себе отвлеченный далекий образ, а действовать от себя в реально существующей обстановке – «здесь, сегодня, сейчас».

«Здесь, сегодня, сейчас. Это не то, что вчера, на вчерашнем спектакле. То, как вы сейчас себя чувствуете, – это не то, как вы чувствовали себя третьего дня. Никогда не старайтесь играть сегодня так, как вы играли вчера, не старайтесь повторять самого себя» (15 мая 1938 г.).

Как всегда, очень высоки были требования К.С. к внешней актерской технике: раз-

251 Стенограмма репетиций «Риголетто» от 7 мая 1937 г.

252 Из воспоминаний Т.М.Якушенко. – КС, б/н.

витию и постановке голоса, пластике, владению своим телом. Актер должен не только сам чувствовать, но и заражать других своим чувством; его правда, его действия должны быть убедительны и заразительны для зрителей, а это невозможно без тончайшего владения своим актерским аппаратом. Трудно найти режиссера-педагога, который так придирчив и строг был бы к ученикам в отношении отточенности формы, к вопросам внешней выразительности на сцене. Например, К.С. считал, что нельзя играть героев Шекспира с невыправленной походкой или нескладным положением ступней ног, с невыразительными кистями и пальцами рук, с бедной интонационной палитрой речи и т.п. «Представьте себе, что в самый трагический момент роли вам придется следить за своей походкой, головой, рукой и т.д. Помните, что со всеми недостатками физического аппарата должно быть покончено за те два года, которые вам осталось работать в студии. Ни о руках, ни о походке вы уже не должны будете думать. Какую же классику вы сможете играть, если у вас недостаточно натренирован физический аппарат? Мы должны добиться того, чтобы Джульетта не была Матрешкой. У вас может быть прекрасная внутренняя линия, но вас нельзя будет выпустить на сцену из-за недостатков во внешней технике» (25 мая 1937 г.).

К.С. не разрешал выносить на сцену своих физических недостатков. «Добивайтесь, чтобы ваше тело было гибко, красиво», – повторял он ученикам. Причем он всегда понимал, что занятия в студии по танцу, речи, дикции, ритмике, акробатике могут дать только основы, направить работу актера, но главные ежедневные тренировки должны быть дома, по утрам, во время отдыха, прогулок, перед сном, в каждую свободную минуту. Студийцы самостоятельно должны заниматься и «беспредметными действиями», постоянно «тренировать свое внимание, свой физический аппарат» (25 апреля 1937 г.). «Сколько раз в шестидневку вы занимаетесь дикцией? Полчаса в шестидневку! Полчаса в шесть дней вы занимаетесь и говорите правильно, а сколько же вы говорите неправильно?! Не должно быть так, что у нас есть класс дикции, и этим дело кончается. Вы в эти полчаса только успеваете понять, что вам нужно делать, к чему приучать язык» (25 мая 1938 г.).

Искусство переживания, которое исповедовал К.С., немислимо, неосуществимо без владения актером своей техникой, без чувства стиля и формы и без умения ими пользоваться. К.С. хотел, чтобы актер испытывал радость от полной свободы в движении, чувства ритма, от своей пластичности, от владения голосом.

Очень боялся К.С. формализма в педагогике, сухости и начетничества в преподавании. Однажды, еще до начала первого учебного года в студии, одна из ассистенток по инициативе З.С.Соколовой и всей ассистентской группы подготовила к встрече с К.С. лекцию о системе. Говорила ассистентка бойко, показав хорошую осведомленность в теоретических трудах К.С. и знание всех разделов, элементов системы. Но К.С. эта лекция не только не обрадовала, а озадачила и даже расстроила. Он был встревожен тем, что его метод может так формально и, значит, искаженно передаваться ученикам.

«Я никогда таких лекций не читал и считаю, что они вредны, – говорил К.С. после прослушивания лекции. – Каждая из тех истин, которые вы свалили в кучу, огромна; чтобы одну из них понять, нужно несколько уроков. Нельзя так пробалтывать лекцию, как болтаете вы. Надо, чтобы все эти истины вывели ученики сами на основании практических уроков и ваших подталкиваний. Вы изложили сейчас то, что было предметом моей работы в течение пятидесяти лет, но, признаюсь честно, я сам ничего не понял. Скажите мне все своими словами и вы увидите, что для педагога это гораздо труднее, а для слушателей, для учеников в несколько раз легче и понятнее. Не думайте, что, перенумеровав все элементы и приклеив к ним этикетки, так можно их и преподавать. Это неверно. Это ведет к формализму. Во МХАТе знают задачу и подают задачу, а о сквозном действии не думают. У них элемент ради элемента. И вы хотите так же работать. Вы говорите об объекте и забываете, что объект нужен главным образом для сквозного действия. Объект нужен для сквозного действия и сверхзадачи, и именно они у вас не имеют того значения, которое должны иметь. Прежде всего поверьте в сквозное действие и сверхзадачу. Я не

хочу, чтобы все это было формально. То, что вы говорили, для меня – огромнейшая задача, огромный труд всей моей жизни; не преподносите это формально. [...]

Добиться истины на сцене очень трудно. В каждой новой роли актер должен заново учиться ходить, говорить и здороваться. Нет актера, который мог бы на сцене войти в комнату и сказать «здравствуйте» по-жизненному. [...] Для того чтобы преподавать так, как говорю я, нужны примеры, примеры и примеры; нужны такие настоящие примеры, чтобы ученик понял то, что от него требует педагог. Педагог должен иметь в запасе двадцать тысяч новых упражнений с учетом индивидуальных особенностей каждого ученика, чтобы систему ученики осваивали органически. Внутренняя настройка актера очень сложна; режиссер должен знать, каким манком вызвать актера на творчество. И каждый день должны быть разные манки, не нужно формального подхода, не нужно раз навсегда установленного манка. Актер бывает в разных состояниях, сегодня он съел бифштекс, а завтра он ничего не будет есть.

Все должно вести к сквозному действию, а через него к сверхзадаче. Теперь, когда вы будете читать мою книгу, знайте, что я не сумел сразу начать со сквозного действия и сверхзадачи. Это мой авторский недостаток; если бы я смог, то я бы непременно это сделал. Например, даже занятия ритмикой должны иметь сквозное действие и сверхзадачу. [...]

Система выходит искаженной потому, что подход к ней формален, а формализма никакого не должно быть.

Нельзя идти по верхушкам – это ведет к набиванию штампов.

Для того чтобы сыграть этюд, вы должны знать досконально все вас окружающее, архитектуру дома и т.д. и т.д. И когда вы все это будете знать во всех подробностях, тогда можно делать этюд. Лучше за год иметь десять по-настоящему проработанных этюдов, чем пятьдесят непроработанных. Непроработанность, незаконченность работы ведет к ремеслу» (4 июня 1935 г.).

К.С. был последователен и упорен в стремлении претворить в жизнь, в практику театра свои открытия в области актерского творчества. Он горел желанием оставить будущим поколениям найденные им пути к органическому перевоплощению актера в образ. Но творческий процесс для него был несовместим с холодной рассудочностью и с педантизмом; воспитание творческой молодежи несовместимо с отсутствием таланта и художественной чуткости у педагога. Не случайно З.С.Соколова, несколько педантично, вне развития усвоившая учение своего брата, не могла смириться с его широтой в деле подбора педагогов студии. Она считала, что преподаватели – мастера, которых К.С. привлекал «со стороны», из МХАТа, – разрушают «чистоту, точность системы», и сетовала, что «систему часто приходится ограждать от самого Константина Сергеевича»²⁵³.

Действительно, приглашая к преподаванию в студии ведущих мастеров МХАТа разных поколений, К.С. понимал, что они далеко не всегда и не точно разбирались в его последних достижениях, в методе физических действий. Но для него было важно, что они были большими художниками единого с ним направления в искусстве. Кроме того, они сами могли еще многому научиться. «В искусстве, – говорил К.С., – все люди ученики. Основной лозунг нашей студии: “уча – учусь”. Театр или возвышает человека, или развращает. Тот, кто думает, что ему уже нечему учиться, что он уже все постиг, тому не место в студии» (25 марта 1938 г.).

Лучшим педагогом в смысле претворения в жизнь метода физических действий К.С. считал М.П.Лилину, которая работала со студийцами над пьесой Чехова «Вишневый сад». Именно в ее работе больше, чем в других, по мнению К.С., присутствовала «свежесть полужизненной игры». Тем не менее занятия Лилиной, по ее собственному признанию, во многом отличались от занятий самого К.С. «Иначе не может быть», – признавалась Мария Петровна – верная ученица и последовательница К.С.

253 Письмо З.С.Соколовой к В.С.Алексееву от 3 ноября 1936 г. – КС, № 16068.

В Музее МХАТ имеется сорок восемь стенограмм занятий и бесед К.С. в Оперно-драматической студии²⁵⁴. Для настоящей публикации отобраны: несколько стенограмм 1935 и 1937 гг. (то есть первого и третьего года обучения студийцев) в извлечениях, в которых находят отражение общие требования К.С., предъявляемые к актеру и ученику его школы, к работе над упражнениями, этюдами, «туалетом актера», а также вопросы театральной этики, дисциплины; стенограмма 1937 г. показа и обсуждения двух первых актов «Трех сестер» и шесть стенограмм, фиксирующих работу над «Гамлетом».

Стенограммы дают далеко не полное представление о том, что происходило на занятиях. Записи стенограмм схематичны, по ним отнюдь не всегда можно уловить смысл той или иной фразы, абзаца. Многие примеры, которые К.С. приводил из своей собственной жизни в искусстве, не расшифрованы, а только упомянуты. Поэтому для публикации стенограммы подверглись некоторой редакции, облегчающей понимание сути происходящего.

В действительности занятия К.С. всегда были оживленные и праздничные, нередко с неожиданными для студийцев. К.С. увлекал учеников и увлекался сам. Ему было трудно вставать, быстро двигаться, но он все же демонстрировал виртуозное владение своим телом, жестом, голосом; продельвал вместе с учениками, с присутствующими преподавателями и гостями упражнения на «беспредметные действия», читал монологи из «Горя от ума» или «Отелло». Он мог легким движением головы или руки, еле заметной мимикой, выражением глаз, интонационной окраской слова подтолкнуть ученика к поискам более верной и интересной линии роли, подсказать суть образа (в стенограммах это сухо обозначено: «Показывает»²⁵⁵).

Чтобы дать более верное представление о занятиях К.С., о той атмосфере, в которой они происходили, приводим записи-воспоминания бывшего студийца Б.Л.Левинсона репетиции «Гамлета» 26 октября 1937 г. и показа двух актов «Трех сестер» 7 мая 1938 г.

Основным разделом публикации являются стенограммы занятий К.С. по «Гамлету». Работа над трагедией Шекспира велась по предложению и под руководством К.С. ассистентом-педагогом В.А.Вяхиревой с февраля 1937 г. Сам К.С. занимался главным образом сценами, определяющими сквозную линию роли Гамлета; он согласился дать главную роль студийке – Ирине Розановой, которая выразила настойчивое желание работать именно над Гамлетом.

И.А.Розанова, по сохранившимся свидетельствам, была яркой самобытной творческой индивидуальностью. Она училась в школе при МХАТ 2-м у С.Г.Бирман, а после ликвидации МХАТ 2-го в 1936 г. поступила в Оперно-драматическую студию.

Как вспоминает бывший студиец В.К.Фромгольд (близкий друг Розановой, исполнивший в «Гамлете» роль Призрака), К.С. «очень хорошо относился к Ирине, был к ней внимателен и добр. Интересовался бытовыми условиями ее жизни. Ирина рассказывала, что иногда на занятиях он смотрел на нее такими добрыми глазами, что у нее невольно навертывались слезы. Иногда глаза К.С., по словам Ирины, становились такими бездонными, что ей было страшно».

Розанова. отличалась сильным темпераментом и повышенной эмоциональностью. К.С. говорил, что если так эмоционально, на одних переживаниях от начала до конца играть Гамлета, то на первом же спектакле Ирина может умереть от душевного перенапряжения. Он советовал ей больше заниматься актерской техникой и играть Гамлета 90% на технике и 10% отдавать подлинному переживанию.

К.С. много занимался сценой встречи Гамлета с Призраком, считая ее переломным моментом во всей трагедии. «До встречи с Призраком у Гамлета была задача понять, что случилось дома, во дворце, разобраться в происшедших событиях. Нависла тяжелая ат-

254 См.: КС, № 21137–21179.

255 Бывшая ассистентка И.А.Мазур вспоминает, что В.З.Радомысленский дал ей задание: записывать все, что делает К.С. на занятиях, не говорит, а именно делает. Вероятно, это было так интересно и значительно, что натолкнуло на необходимость такой записи. К сожалению, записи, сделанные Мазур, не сохранились.

мосфера, ходят тревожные слухи...» Встреча с Призраком толкает Гамлета к познанию бытия; он начинает познавать жизнь со всеми ее сложностями, злом, преступлениями. В сцене с Призраком Розанова – Гамлет была так потрясена увиденным и услышанным, что после ухода Призрака на некоторых репетициях падала навзничь, почти теряя сознание. В таком состоянии Гамлета находил Горацио.

«После сцены с Призраком Гамлет становится другим человеком, – говорил Константин Сергеевич. – Гамлет понимает всю сложность своего положения и не может действовать сгоряча, неосмотрительно. Но он становится энергичным, мужественным борцом против зла в мире».

На последних репетициях К.С. говорил, что опыт с Гамлетом удался и что он уже «видит контуры будущего спектакля»²⁵⁶.

К.С. постепенно подводил исполнителей к словесному определению сквозного действия роли Гамлета. Только на репетиции 13 июня 1938 г. (на своей последней репетиции «Гамлета») он определил главную задачу роли. Гамлет должен перестроить жизнь на земле, тогда и убитому отцу будет хорошо. Он должен взять меч и «как мессия» пройти по всему дворцу, «по всему свету, чтобы очистить его». Гамлет – чистый, благородный юноша с устремленными вдаль горящими глазами – поклялся бороться против зла в мире, но ранняя гибель помешала ему осуществить эту клятву и выполнить до конца свое предназначение в жизни²⁵⁷.

Приношу благодарность за ту помощь, которую оказывали мне при работе над раз-делом, посвященным Оперно-драматической студии, ее бывшие ученики и ассистенты, за их воспоминания и личные свидетельства. Особую признательность хочется выразить И.А.Мазур, В.К.Фромгольду, Н.А.Роксанову, Ю.Н.Мальковскому, С.В.Цихоцкому.

256 Воспоминания В.К.Фромгольда (КС, № 21706).

257 После смерти К.С. репетиции «Гамлета» некоторое время продолжались. Но постепенно работа заглохла и затем прекратилась совсем. Весной 1943 г. Розанова вступила в труппу Малого театра, а осенью того же года Н.П.Охлопков предложил ей перейти в Московский театр драмы с тем, чтобы играть в его постановке Гамлета. Но жизнь талантливой актрисы трагически оборвалась – она погибла в уличной катастрофе.

Стенограммы и записи занятий

Занятия с ассистентами-педагогами

11 ноября 1935 г.

Во время беседы ассистенты делают подготовленные ими или предложенные К.С. упражнения, этюды, читают отрывки из произведений.

К.С. Вся наша система существует для того, чтобы сознательной техникой вызвать подсознательное творчество и заставить действовать нашу природу, а природа – самая лучшая художница.

Вспоминаю такой случай. Знаменитая французская актриса Рашель – представительница искусства представления – на одной из репетиций сыграла так, что все присутствующие и она сама ревели. Но когда актриса хотела повторить сыгранную сцену, у нее ничего не вышло. Тогда, на репетиции, она творила интуитивно, а техники для подхода к этой интуиции, к подсознательному творчеству у нее не было.

Все элементы системы должны подводить к созданию правильного внутреннего творческого самочувствия.

Мы учимся искать в произведении сверхзадачу и проводить сквозное действие. То, что мы сейчас изучаем – так называемые элементы системы, – это еще одна десятая системы; это еще система с маленькой буквы. Для того чтобы освоить остающиеся девять десятых системы, Систему с большой буквы, надо научиться подходить к подсознательному творчеству. Все для этого. Система с маленькой буквы не нужна без Системы с большой буквы. В элементах заключаются манки; каждый манок может довести до правдоподобия чувств и истины страстей. Правдоподобие чувств – это до порога подсознания, а истина страстей – *после* порога. Вот вы подошли к берегу океана – подсознания: одна волна смочила вам ступни, потом другая окатила вас до колен, наконец, волна уносит вас в океан и опять выбрасывает на берег. Все это моменты интуитивного творчества. Бывает так, что вы сделаете какое-то действие, которое вас согрело, но, как вы его сделали, вы не знаете. Это был момент подсознания. У Ермоловой бывали такие моменты, а у Сары Бернар – нет. Сыграть спектакль, имея три-четыре таких момента, – уже очень хорошо.

Надо уметь использовать на сцене всякие неожиданности, реагировать на них непосредственно. Опытный актер от камертона жизни охватывает весь спектакль и поднимает весь его тон. Правильное самочувствие, сверхзадача, сквозное действие подводят нас к порогу подсознания. Надо встать на порог, а купаться в море будет нашей конечной целью. Надо постоянно говорить ученикам об их конечной цели, надо им напоминать, что конечная цель – доходить до подсознательного творчества.

Надо придумывать какие-то игры для учеников. Мы, актеры МХАТа, в старину делали так. Например, по пути на гастроли в вагоне говорили слова из наших ролей, разыгрывали пьесу, но так, чтобы посторонние, сидящие в вагоне, то есть зрители, не заметили, что мы играем. На публике найдите то, что помогло бы жить данной задачей. Тренируйте себя. Разыгрывайте в жизни предлагаемые обстоятельства пьесы, этюды. Выискивайте средства для того, чтобы все время быть способным включиться в игру. Разыгрывайте ваших домашних.

Выходите на сцену для того, чтобы решить поставленную задачу. Задавайте себе вопрос: как бы при своем состоянии я сегодня это сделал? Следите за тем, чтобы не наигрывать. Этюды давайте на физические действия самые простые, но с разными предлагаемыми обстоятельствами. Можно выпить стакан воды – простое физическое действие. А для того, чтобы выпить стакан воды с ядом, – надо написать и сыграть целую пьесу.

Вы можете излагать ученикам основы теории, но должны сейчас же давать им гвоз-

дик, крючок, на который они могли бы теоретические сведения повесить. Теоретические сведения сами по себе, не подкрепленные практикой, пройдут мимо учеников.

Если бы «представляльщики» знали, какое творческое наслаждение испытываешь, когда находишься на сцене «в публичном одиночестве», то они отказались бы от «представления». Когда актер, общаясь с партнером, все время думает о публике, то у него бок, обращенный к зрительному залу, как бы горит, поза получается связанная, не свободная.

(Ассистент делает заданное упражнение.)

Публику не видеть нельзя, но можно отвлечь себя от нее увлекательной задачей. О тысяче людей, находящихся в партере, совершенно забыть нельзя, но можно от них отвлечься, увлекшись тем, что есть на сцене. Для того чтобы просто сидеть на сцене (быть в состоянии «я есмь»), нужна целая система, нужны сверхзадача и сквозное действие. Задача, не увлекающая актера, ничего не стоит. Надо до конца увлечься задачей, если же этого нет, то такая задача идет только во вред.

(Ассистентка делает упражнение с мнимым предметом.)

Вы нервны. Ищите правду в спокойствии. В противоположность вашему беспокойному жесту надо найти самый расслабленный. Ищите самый ленивый темп. Надо найти абсолютное спокойствие, в нем – исходная точка. Чем больше найдете спокойствия, тем ближе вы к порогу подсознания. Теперь вы начинаете получать право думать и делать, что хотите. Думайте свою сокровенную думу. Находите правду не в бездействии, а в действии. Настоящее бездействие на сцене можно найти только в действии. Можете общаться с нами, чтобы показать, что вы нас не боитесь.

Если хотите смотреть в публику, то смотрите, как в мнимую стену. Вдаль смотрят параллельными зрачками, а близко надо сужать зрачки, как бы глядя на кончик носа. Но смотреть в публику трудно. Публика и порог сцены пугают. Переходя порог сцены, вы должны быть собранны, это надо в себе выработать ежедневными упражнениями.

Простое ослабление мышц может довести вас до порога подсознания. На сцене вы всегда можете быть свободными при внимании и ослаблении мышц. В каком бы состоянии вы ни вышли на сцену, у вас всегда есть лишнее напряжение, сбавляйте девяносто процентов.

Если вы играете самую темпераментную роль, все равно придите за десять минут до начала на сцену и начните с полного спокойствия. До открытия занавеса походите лениво в данной роли по сцене.

Научитесь «протапывать тропинку». Я жил в одной местности и протоптал себе до станции тропинку, по которой каждое утро ходил. (Это – наши действия.) Через несколько лет я приехал в ту же местность и убедился, что тропинка моя заросла. (Выходя на сцену, вы забываете свои действия.) И я попал на проселочную дорогу с рытвинами. (Это – дорога штампов.) Нужно было опять протоптать тропинку. Сначала я это делал медленно, шаг за шагом, второй раз уже легче и, наконец, опять протоптал тропинку. В жизни вы всё знаете, а на сцене приходится всему учиться заново, протапывать тропинки.

(Ассистент делает этюд.)

Что вы делаете? Помните: в каждом действии – напряжение, ослабление, оправдание. Не бойтесь каждое действие доводить до конца. Пусть публика ждет. Возвращайтесь к своим этюдам, протапывайте тропинку. Доведите этюды до конца, до ультраспонтанного действия. Не обязательно делать много этюдов. Но не бросайте с учениками этюдов, которые вы с ними делаете. Протапывайте тропинку! Когда вы действуете ультранатуралистично, вы доходите до подсознания.

Помните, что все элементы системы неотделимы друг от друга. Если вы будете разбивать элементы и не доводить упражнения и этюды до конца – получится ремесло. Упражняться надо всю жизнь. Так же как певец ежедневно упражняется, так и драматические актеры должны каждый день тренироваться. Моя мечта, чтобы вы (не только ученики), придя в студию, делали упражнения хотя бы десять минут. Это как ежедневное мытьё и причёсывание. Система, не доведенная до правды, – вредна.

В каждом этюде должно быть сквозное действие. Те, кто не умеют, не любят и не говорят о сквозном действии, – даже не подходят к порогу подсознания. Если же не говорить и не думать о пороге подсознания, то вы дойдете до ремесла. Одна маленькая ложь может испортить все. Так, если в оркестре фальшивит одна скрипка, вся симфония испорчена.

(Ассистенту). С чем вы общаетесь? Общение с мертвым объектом страшно вредно. Надо получать что-то от объекта и быть в зависимости от него. С живым объектом (человек, животное) мнимо общаться нельзя. Очень трудно играть с плохо общающимся партнером. Например, когда приходилось играть с бывшей актрисой МХТ Германовой, то вы ощущали между собой и ею стену.

Ассистентка. Константин Сергеевич, а как нам работать дома? Ведь там нет партнера!

К.С. Дома задавайте себе вопрос: какая я сегодня? Что бы я сегодня делала, добиваясь того-то? Вот этого я делать сегодня не могу, а другое – могу. Мысленно проходите роль. Помните о партнере, думайте о том, в каком состоянии сегодня ваш партнер: такой он или иной? Стройте предположения. Не спрашивайте себя – как, а только – что.

Дома можно проходить роль по внешним физическим действиям. Вы должны брать линию простых физических элементарных действий. Дома проработать жизнь человеческого тела можно и должно. При этом не нарушайте логику физического действия.

Я стремлюсь к актерам, которые могут создать линию физических действий. Доводите каждое действие до конца, проверяйте, из чего оно складывается. Надо найти типичность действия. Например, тарелку на стол можно поставить по-разному в зависимости от обстоятельств, от того, кто ее ставит (горничная, хозяйка и т.д.). Надо знать природу состояния каждого действия.

Повторяю: если вы жизнь человеческого тела (Гамлета, Отелло) сыграете правильно, то вы сыграете и жизнь человеческого духа.

(Ассистентке, прочитавшей отрывок из романа Гончарова «Обломов»). Говорите не слова, а свои представления. Передавайте словами то, что вы видите внутренним зрением. Говорите по действиям. Будьте совершенно спокойны. Чувствуйте свое право говорить. Знайте силу запятой.

Никогда, вернее, очень редко ударение делается на слове «сильно» (это можно делать тогда, когда слово «сильно» противостоит слову «слабо»). Почему у вас фраза не выходит? Очевидно, вы неверно действуете словом. Чем будет интереснее ваше видение, тем будет интереснее речь. Не торопитесь, дайте мне время взять ваше представление и сделать его своим представлением.

Первая беседа с учениками обоих отделений студии

15 ноября 1935 г.

К.С. Вы начинаете учиться коллективному творчеству. Вы должны целиком спаяться в один коллектив. Надо коллективно хранить общее дело. Это значит – перевоспитать себя и как человека, и как художника.

В отличие от представителей других видов искусства вы, актеры, связаны в своей работе с коллективом. Вы должны чувствовать, жить всем своим существом не тогда, когда вам этого захотелось, а когда в афише будет объявлен спектакль. В такое-то время, в 7 час. 30 мин., вы должны выйти перед тысячной толпой и творить. Понимаете ли вы всю ответственность перед этим делом? Разница между вашим и другим творчеством огромна. Вот почему мы выпускаем не отдельных артистов (что я считаю вредным), а целые коллективы.

Вы должны крепко спаяться, должны понять, что значит коллективное творчество. Неспаявшийся коллектив быстро распадается, в нем могут начаться всякие гадости от неумения хранить общее дело.

Мы же, преподаватели, будем думать, какую сделать программу, чтобы воспитать из вас людей для коллективного творчества. Если вам будет что-либо неясно – спрашивайте у нас.

У вас есть стенгазета. Пишите туда не сплетни, а решайте вопрос: для чего вы пришли в студию. Пишите, для чего вы пришли сюда, пускай вам возражают товарищи, пусть дебатировать; почему я стал актером – этот вопрос должен жить в вас постоянно и не только во время пребывания в студии, а на протяжении всей вашей творческой жизни.

Мне говорили, – и это не сплетня, – что среди вас есть такие разговоры: «Мы через некоторое время уничтожим МХАТ». Это не просто детские разговоры, это путь к вашему развалу. Вы должны думать прежде всего о деле. Ваше неверное слово может пустить отраву в организм, который питает вас. В театре маленькая сплетня не бывает маленькой, она огромна. Надо понять, что нужно делать для студии и что вредно для нее.

Вы счастливы. Вам дается все. Вы должны входить в помещение студии, оставив на пороге все гадости, все ненужное, приносить самые лучшие чувства. Здесь вы можете общаться с великими писателями – Шекспиром, Пушкиным, Гоголем, Островским; вы можете в студии стать культурными людьми и должны создать такую обстановку, которая сохранила бы этот дом в чистоте.

Бывает и иначе. Человек может все гадости приносить с собою. Тогда это будет не студия, а плевательница. Если среди вас явится такой человек – гоните его, гоните, даже если он талантлив, вите его от сердца. Талантливый человек, несущий грязь в студию, ядовит: он талантливо распространяет свой яд. Он может быть очень нужен делу, но его надо отсекал немедленно. Актер должен чувствовать: здесь сцена, иначе он не актер. Помните, что вы сильны коллективом и что вы пришли сюда для большого, чистого дела.

Вот вам мой завет после пятидесятивосьмилетней работы и жизни в театре.

В студии должна быть дисциплина. Актер должен чувствовать сцену, чувствовать класс. Учитесь дисциплине с первых шагов.

У оперного актера есть всегда забота о своем инструменте, о голосе, иначе он не может петь. А драматический актер? Говорить и ходить может, ну и идет в драму. А на самом деле драматическому актеру, может быть, нужна тренировка еще больше, чем оперному.

Помню, приехала в Москву на гастроли знаменитая французская актриса Сара Бернар. У нее не было ноги. Играла у нас Орленка в пьесе Ростана. Блестящая техника. И каждый день у нее урок пения, декламации, фехтования. Я заставлял ее за этими занятиями. С одной ногой играла Орленка! Вот это техника!

Учитесь систематичности в работе, которая есть у певца, еще больше у скрипача. Во время гастролей МХАТа в Америке в 1923 году я был на торжественном приеме, на котором встретился с Яшей Хейфецем, известным всему миру скрипачом. В самый интересный момент, когда все готовились к ужину, Хейфец вдруг уехал с вечера. Потом опять вернулся. Оказывается, на другой день был назначен его концерт, и Хейфец уезжал для того, чтобы переложить свою скрипку из одного шкафа в другой (с разными температурами и влажностью). Он считал, что никто кроме него этого сделать не может. Вот пример ответственности за свое дело.

Певцам тоже нужно очень серьезно работать над драматическим искусством, так как костюмированный концерт никому не нужен. Зритель приходит в театр и хочет видеть, слышать и чувствовать.

Теперь надо повторять этюды и доводить линию физических действий до настоящей правды. Нужно все пропустить через правду, тогда возникает правильная внутренняя линия. Все ваши действия должны быть логичны, тогда они будут правдивы.

Если вы идете по *верной* внешней физической линии, то внутренняя линия идет параллельно, и у вас произвольно возникнет верное чувство. Если вы будете начинать с чувства, насилывать его, оно сейчас же уйдет в пятку, и появится штамп. Надо знать, какими *сознательными* путями влиять на чувство. Все, что вы сейчас делаете, это элементы психотехники, над которыми вам надо долго работать. Когда вы их освоите, они будут *толкать* чувство, подводить к нему. Если вы бросите недоделанный этюд, который вам надоел, то этюд принесет вам вред, так как научит вас лгать. Надо в этюде доходить до подлинной правды.

Доведите себя до того, чтобы ваши мускулы *верили*, чтобы они сами искали *правду*. Ищите это годами.

(Ученице). Вот вы несете тяжесть, а у вас пальцы не живут. А *пальцы – глаза рук*. Пальцами можно выразить все.

Почему творческая жизнь интереснее, чем простая? Актер ищет для творчества интересное, волнующее. Творческая жизнь ярче и богаче, чем сама жизнь, потому что актер согревает ее мечтой. Это та ложь, которая допустима. *Актер должен все видеть, все замечать, все запоминать*. Черпайте впечатления из жизни, из литературы. Наблюдайте. Но просто наблюдать – недостаточно. *Надо наблюдения согревать вымыслом воображения*.

Как-то я сидел на бульваре. Увидел пожилую женщину, которая везла колбасочку и в ней клетку с чижиком. Я подумал, что у нее умер ребенок, и все, что у нее осталось дорогого, – вот этот чижик. Она его и катает. На самом деле, может быть, ничего этого не было, но благодаря своему вымыслу я запомнил эту картину на всю жизнь. Ваш вымысел и будет материалом для вашего творчества.

(Ученики делают упражнение «с мизансценой».)

Не бросайте эти упражнения. Мизансцена помогает подойти к внутренней линии. Какая бы ни была запутанная мизансцена, она должна быть всегда актером оправдана. Вот вам дали стул и колонну. Стул, девушка сидит на стуле – одиночество, колонна – перепутье. Отсюда можно идти по внутренней линии и действовать. Был бал. Она любит его, а ему понравилась другая. Но другая уехала. Первая ждет, подойдет ли он, а он стоит у колонны и не знает, броситься ли за другой или вернуться к первой.

Надо развивать чувство мизансцены. Что можно извлечь из стула, какие чувства? Оправдайте случайную позу действием. Сколько из стула можно извлечь мизансцен!

На сцене никогда *не лгите*. Не надо душить на сцене. Не делайте из себя шута для ваших товарищей. Актер не должен быть шутом. Он должен *вести* за собой толпу, заставлять ее смеяться и плакать. На сцену надо выходить всегда серьезно.

(Ученику). Вот около стула вы нашли двенадцать мизансцен, следовательно, двенадцать разных настроений. В опере больше сценической условности, чем в драме. В драме можно говорить спиной к публике. Может быть, и в опере можно так петь, но это надо уметь делать.

Актеру на сцене надо самому находить все новые и новые мизансцены. Стоять долго лицом к публике и оставаться интересным очень трудно. Дузе это могла делать в течение пяти минут. Сальвини – в течение шести-семи минут. Это громадно. *Актеру надо уметь пользоваться и дорожить мизансценой.*

Упражнения надо ввести в свою повседневную жизнь. Надо все время над собой работать. Два часа в день занятий в студии слишком мало. Некоторые мускулы у вас совсем не развиты. Актеру нужен каждый мускул, каждый палец. Упражнениями нужно заниматься всегда и везде и довести их до механичности. В жизни вы должны контролировать все свои движения, пока ваш телесный аппарат не станет гибким, хорошо налаженным.

Занятия с учениками и ассистентами обоих отделений студии

17 декабря 1935 г.

Ученица (после показа этюдов). Можно задать вопрос?

К.С. Слушаю.

Ученица. Предположим, я представляю себе картину леса, но в то же время я не могу уйти от этой комнаты, от этой обстановки. Вот этот стул. Должна ли я к нему относиться, как к дереву?

К.С. Всегда пользуйтесь тем, что есть. Галлюцинировать не нужно. У вас должно быть наготове магическое – «если бы». Если это лес, то, очевидно, есть и поляна. Зачем мне представлять себе дремучий лес. Могут быть какие-то развесистые деревья, вот какие-то листья, плоды висят (указывает на люстры). Ведь это легче представить?

Ученица. Когда мне говорят «лес», то я как-то не могу соотнести его с комнатой.

К.С. Когда вы будете говорить об этом лесе, то вы создадите себе какую-то воображаемую жизнь и через эту жизнь пропустите киноленту видений. По этому поводу фантазировать вы можете сколько хотите. Но вам говорят: «лес». Это есть что-то материальное. Тогда вы говорите себе, смотря на стул: это дерево.

Нужно быть всегда ловким в этом смысле, чтобы себя перестраивать. Если хотите обманывать, то обманывайте художественно. Старайтесь пользоваться тем, что есть под рукой; вот стулья, колонны, это, может быть, деревья и т.д.

Упражнения закончены.

К.С. (ко всем ученикам). Сделаю вам замечание. Кто-то однажды пришел в нашу студию (не скажу кто именно) и заметил, что в помещении студии кто-то свистел, было накурено, чересчур крикливо. Словом, студийцы вели себя не так, как хотелось бы.

Затем, мне говорили, что, бывая в театре, вы слишком шумите, громко критикуете... Вас пригласили в театр, вам спектакль не нравится почему-либо, но разве об этом дома нельзя поговорить?

Есть условие: уметь смотреть и видеть прекрасное. Обыкновенно публика смотрит и видит скверное. Хорошее только в последнюю минуту замечает. А настоящий художник сразу заметит прекрасное. Конечно, и плохое не нужно забывать. Но в театре нельзя вслух ругать игру актера, постановку, не надо привлекать внимание публики, да кроме того, это неуважение к театру. Сейчас много разговоров идет относительно Остужева. По-видимому, это действительно интересно. Я ведь дома сижу и вот за это время впервые почувствовал настоящую радость, услышав отзывы об игре Остужева в роли Отелло. В театре произошло что-то новое. У меня уже огромная радость потому, что запахло настоящим искусством. Поскольку вам настоящее искусство часто не приходится видеть, обязательно постарайтесь попасть на спектакль с Остужевым и посмотреть его игру. От Владимира Ивановича Немировича я слышал, что действительно хорошо, причем в тонах Малого театра. Против этого нельзя возражать, это стиль театра.

Мы в свое время, начиная актерскую жизнь, видели всех знаменитых гастролеров. Можно было взять извозчика, поехать в театр и увидеть все лучшее, что есть в мире. С нами бывало так: сыграешь какую-то роль, все хлопают, а в душе – но ведь Садовский играет лучше. Вот что-то еще сделал, а в душе – ведь Ермолова лучше. Еще, может быть, что-то лучше сделаешь, но все-таки на душе никогда нет полного удовлетворения, и хотелось еще и еще работать над собой.

Что же мы сейчас видим? Молодой актер проработал десять – пятнадцать лет, стал известным, он замечает, что такой-то играет немного лучше его. Но это для него ерунда. Его это внутренне не мучает, он уже первый актер, и баста. Вот тут-то и погибель, вот тут-то и крышка ему. Он непременно с этого момента начнет катиться вниз или, оставаясь

на высоте, замрет на месте.

Должно быть постоянное движение. Как только этого движения не стало – все кончено. Вы все время должны усиливать к себе требования. Вы должны считать себя счастливыми потому, что вас вынянчивают, с вами носятся. Вдруг через десять – пятнадцать лет с вами окажется то, что случилось со многими актерами в театрах: начинали непосредственными, милыми, а кончили самым гнусным ремеслом. Нужно, чтобы вы об этом постоянно думали, чтобы вас постоянно тербило – да, это хорошо, но ведь есть лучше. Всегда надо стараться стать лучше.

То, что вы можете посмотреть Остужева, то есть настоящее искусство, – большая радость, и это нужно как-то запечатлеть в себе. [...]

Когда каждый день слышишь аплодисменты, и вдруг тебя где-то в газетах обругают, то можно ведь дойти не знаю до чего! Мне стыдно вспомнить, но я однажды шел к рецензенту с пистолетом! Понимаете, до чего может дойти мелкое самолюбие?! А я очень миролюбивый человек. Однажды я воробья убил и плакал. А вот с актерским самолюбием можно до какого свинства дойти! Есть один актер (очень большой, вы все его знаете), который действительно хорошо играл. Обыкновенно приезжали к нему домой профессора, иностранцы, артисты. Собиралось блестящее общество. Прошло время. Однажды я приезжаю к нему и вижу, что сидят у него только клакеры. Те, кто бывали у него раньше, – его друзья, любили его и говорили ему не только о его достоинствах, но и о его недостатках, они от него отошли. Другие же – только хвалили. Актер стал ломаться, кривляться, и в результате его окружили клакеры. Таким образом, он себя лишил настоящей критики. А критику друзей надо уметь слушать и надо любить. Допустим, какой-то старый, умный, чуткий человек придет к вам за кулисы и скажет: «Я вас очень люблю, ценю, но так не играйте». Ведь это надо заслужить. Вот заслужите, чтобы знающий, понимающий человек пришел бы к вам и сказал так. Заслужите это!

10 апреля 1937 г.

К.С. Прежде всего надо решить, что дает именно эта музыка Пуччини. Музыка – это само чувство. Надо решить, для чего писал композитор музыку. В музыке нужно отыскать физическую линию действия. [...] Самая большая ошибка думать, что мы должны идти к результату, что мы уже актеры и можем все делать. Надо усвоить самые основы, и, когда все хорошо поймут линию физического действия, тогда оперу можно будет выпускать в минимально короткий срок. Сейчас же не нужно торопиться и не надо идти к результату тогда, когда нет самых основ.

В прошлом году вами делались этюды с вашими словами. Теперь эти этюды нужно переложить на музыку. В музыкальном произведении ваши собственные слова выкристаллизируются и зафиксированы. Итак, первый этап – этюды. Второй этап – те же этюды с музыкой и третий этап – роль.

Не режиссер вам должен навязывать свои чувства, а вы должны извлекать их из себя, из своей эмоциональной памяти.

Если вы будете работать так, как мы вас учим, по-настоящему, то единственно чего не будет вам хватать – знакомства с публикой. Но оно приобретается очень легко и быстро.

Алексеев. Неправильно произнесенные слова, неверные ударения заставляют задерживаться в работе.

К.С. Если вы будете отличать в партнере его дикционные и орфоэпические ошибки, то вы будете думать только о нотах и дикции, тогда как исполнители должны думать о линии роли. Так можно сгубить роль. О дикционном произношении слов надо думать на специальных занятиях, тренироваться в этом дома, иначе роль не вырастет. Актер должен тренироваться всегда, следить за походкой, дикцией, тренировать себя в произношении слов каждую минуту. У актера должна быть цель – стать мастером. Он должен усиленно добиваться этого. Артист сам в себе должен растить роль. Пускай это будет хуже, но роль должна быть найдена самим артистом. Тренируйте себя, пока учитесь – сейчас, каждый день. Пока еще у вас есть время исправляться от недостатков. Выпишите себе все ошибки, и ежедневно упражняясь, искореняйте их.

Тузиков. Ошибки исправлять очень трудно, так как зачастую замечания педагогов расходятся. Поневоле расходишься с мнением педагога.

К.С. Было ли когда-нибудь в истории, чтобы актер признал себя неправым? Вы обязаны выписывать свои ошибки и помешаться на том, чтобы исправить их.

Алексеев. Иногда смысловое ударение не совпадает с музыкальным. Вот тут и возникают трудности.

К.С. Нужно уметь поставить ударение на слове, если не музыкальное, то психологическое. Не всегда слово надо выделять сильным ударением, иногда мягко поданное слово доходит сильнее. Нужно заставить всех петь куплеты, вот там ударение можно переставлять как угодно, на них и надо тренироваться.

Семерницкий. У нас темп музыкальный не совпадает с темпом куска, приготовленного без музыки.

К.С. А вы прибавьте те предлагаемые обстоятельства, которые есть в музыке. Что

²⁵⁸ Режиссеры спектакля «Чио-Чио-сан» В.Г.Батюшкова и А.В.Боголепова. Художник И.Н.Носов. Дирижер Ю.В.Муромцев, позднее И.Б.Байн. Музыкальный руководитель Н.С.Голованов. Партию Чио-Чио-сан репетировали З.Г.Соловьева, О.М.Коляденко, В.А.Баркова; Сузуки – П.А.Костолайтис и А.П.Григорьева; Пинкертона – В.Г.Белановский, Н.М.Семерницкий, Н.С.Пушкарь и Е.П.Павлов; Ямадори – В.А.Нечаев; Бонзу – В.Д.Андривский; Кэт – А.Т.Россберг и А.В.Боголепова.

здесь в музыке – волнение, беспокойство...

Алексеев. Но в увертюре оперы ничего нет для актера, это чисто японская музыка, тут, скорее, описание крыш домов.

К.С. Актеру это неинтересно. Если даже композитор ошибся, актер должен найти те чувства, которые могут у него в данных обстоятельствах возникнуть. Пускай здесь крыши домов, но он смотрит на них, волнуясь в ожидании своей невесты. Отсюда его действия. Попробуйте сейчас спеть.

(Исполняется начало оперы.)

Нет, это не то. Вам ничего не интересно. Ваш партнер вам говорит, а вы на него не обращаете внимания.

Семерницкий. Но ведь он мой слуга, и я не хочу на него смотреть.

К.С. Между вами должно быть общение. Вы задаете вопрос и должны выслушать и понять ответ. Еще раз подчеркиваю. Музыка говорит подчас о бессознательных чувствах. Их надо понять и перевести в действие. Сейчас вы делаете ту ошибку, что пытаетесь играть образ. Найдите себя в роли, а образ либо вырастет сам, либо на последних двух репетициях режиссер ничего не будет стоить выявить его. Найдите себя в роли, а потом я найду в вас и образ.

Исполнитель. Мне говорили, что я не должен держать руку в кармане.

К.С. Руки держать в кармане вообще неприлично. В жизни у вас руки всегда заняты, а на сцене вы их суете в карманы. Найдите, чем можно занять руки. Вы согласны с тем, что в музыке есть действие? Тогда найдите его. Ритм должен быть в душе. Ловите музыкальный ритм. На этом нужно упражняться. Надо учиться слушать музыку.

(Повторение.)

Вы не чувствуете музыки. Надо стараться понять музыку.

(Семерницкому.) Такая элегическая музыка, а вы клопов давите. Сообразуйтесь с музыкой.

Семерницкий. Я ловил мотылька.

К.С. Значит, я не понял, но все равно, ваши движения не совпадают с музыкой; в ней нет этих разных толчков. В каждой музыке нужно найти ритмическую физиономию. Послушайте еще. Прислушайтесь к ударным моментам музыки: к сильным и слабым. *(Все пробуют.)* Надо чувствовать фразу. На этом очень важно упражняться. Как замечательно, когда в балете движения совпадают с музыкой. *(Вспоминает балет «Конек-Горбунок».)* Допустим, что вы выполняете все как средние актеры, но вот – вы вводите ритм, и ваше исполнение заблистало. Это то чуть-чуть, которое должно быть привнесено актером. На сцене нужно, чтобы все слилось в единый ритм. Эта четкость слияния необходима. Оценить ритм – вещь необходимая. Нужно слить ритм с действием. Ритм пения должен совпасть с ритмом действия.

Тузиков. Хорошо бы привыкать к ритму «Чио-Чио-сан» на уроках ритмики.

К.С. Конечно, но делать это надо тогда, когда вы крепки в действии, а то вы думаете о ритме и теряете действие.

Григорьева. Могу ли я жить в своем ритме, оставаясь неподвижной?

К.С. Да, можете. Но я проверю, верно ли вы живете. Я вас окликну и по тому, как вы вскочите, я узнаю ваш ритм.

Нечаев. А как подводить себя к третьему звонку, о котором вы говорили вначале. Вот у меня партия Берендея в «Снегурочке». Без музыки я свободен, а в соединении с музыкой я теряюсь.

К.С. С музыки надо начинать, ее надо прослушать, понять предлагаемые обстоятельства и отсюда уже строить действие.

Муромцев. По-моему, вся работа должна проходить под музыку.

К.С. Значит, делать пантомимы, балеты? С музыки надо начинать и к ней приходить. Ясно ли вам, для чего нужно физическое действие?

Семерницкий. Вот у меня действие: я осматриваю домик.

К.С. Да, но уж осматривайте его действительно. Если вам это нужно для архитектуры, вы будете осматривать одним способом, а для того, чтобы увидеть невесту, – другим. Сто раз вы будете играть и сто раз вам понадобится увидеть и понять все заново. Дело в том, чтобы действительно увидеть. Но не старайтесь наработать на весь рубль. Стойте и смотрите столько, сколько вам действительно нужно. Бывают такие случаи на сцене: человек поет серенаду, начинает метаться, в то время как в действительности ему нужно только стоять и петь, смотреть и слушать.

Итак, в коротких словах о физических действиях. Можете ли вы фиксировать чувство? Можете ли вы заставить себя вторично переживать то, что вы пережили? Нет, но находить действия можете. Действие – это манок для ваших чувств. Как охотники выманивают птицу из лесной чащи своими свистами, так и вы верными действиями выманиваете ваше чувство. Действие – это манок для чувства.

Действовать правильно – это значит действовать логично и последовательно. С ролью вас сближает правда физических действий. Где есть правда и вера, там есть «я есмь», то есть я имею полное право существовать на сцене. Там, где есть «я есмь», там моя природа вошла в действие. Таким образом, мы приходим через сознательную технику к бессознательному. Но существуют действия и не такие явные. Существуют действия внутренние. Например, я скажу вам, что студия закрылась. У меня возникает целый ряд вопросов и решений, и вы действуете внутренне, не явно. На сцене мы живем в области нашего вымысла. Для нас и вымышленное действие – явное. В этом вымысле у нас тоже логика действий, а оттуда и логика чувств. Нужно действовать логично. Физические действия полезно записывать, но не для фиксации их, а для отыскания логики. А знаете ли вы, зачем нам нужно беспредметное действие?

Григорьева. Действие с мнимым предметом заставляет нас незаметно войти в роль.

К.С. Молодец. Действие с мнимым предметом направляет внимание. С настоящим предметом я могу действовать, не давая себе в том отчета. С мнимым предметом я должен все проверить, а отсюда у меня устанавливаются внимание и логика. Но с мнимыми предметами нужно делать все очень хорошо. Для этого надо ежедневно упражняться по десять – пятнадцать минут, и тогда вы будете настоящими актерами.

Алексеев. Если певец берет фальшивую ноту, то надо ведь исправить ее тотчас.

К.С. Исправить надо, но только после исполнения. Если певец фальшивит, он должен понять, отчего он фальшивил, и упражняться на этом. Актеры должны учиться сами работать, сами искоренять свои ошибки и работать над уничтожением их.

Для того чтобы хорошо петь, студийцам надо прежде всего найти музыку речи, которую они еще не понимают. Нужно чувствовать музыку слова.

(Соловьева и Белановский показывают сцену с игрушками.)

Хвалю, но у вас нет еще достаточной четкости в мыслях, в том, что вы хотите сказать. Где у вас ударение в словах: «Да, перед своей судьбой должна склониться я». Если вы не доскажете все слова, то они не примут ударения. «Я буду бога вашего рабою». Надо соединить «бога вашего», но если вы сделаете ударение и не доскажете фразу до конца, то никто ничего не поймет. Ударение надо делать не механически, а сейчас же оправдать его предлагаемыми обстоятельствами.

(Повторение.)

(Соловьева). Вы поете не партнеру. Пойте Белановскому и глазами доскажете недосказанное в словах. Надо, чтобы партнер был объектом вашего внимания и чтобы он не только понял, но и представил себе все, что вы ему говорите. Умейте задачу сказать так, чтобы партнер вас ясно понял. Дайте ему успеть все представить и почувствовать. Договаривайте глазами, а не языком. Вливайте в его глаза свои мысли.

Соловьева. Но в этом месте музыкально действие идет очень быстро.

К.С. Все равно, вы имеете право сделать маленькую люфт-паузу. Для того чтобы представить себе что-то, не нужно много времени. Вы мало любите слово «рабою», а без этого нет смысла слова «вашего». Одно слово цепляется за другое. Если одно слово в

фразе не дойдет, значит, не будет и всей фразы.

(Повторение.)

Кому вы поете? Публике. Это неверно. В этой сцене еще не найдено нужное действие. Получился какой-то вальс, а не любовная сцена. Ну что бы вы стали делать, если бы у вас действительно было объяснение в любви? Сейчас вы говорите друг другу, а у вас позы вальса. В любви нужно уметь найти действие. Если вы любуетесь природой, то вам важно, чтобы и он любовался; вам важно проверить, видит ли он кругом все с точки зрения его и вашей любви; для вас помимо него ничего на свете нет.

Алексеев. Я не давал им обниматься и «цапаться» руками.

К.С. По сцене, действительно, нужно много объятий. Чтобы не было однообразия, подходите к объятиям постепенно, шаг за шагом, находя разные действия.

Музыканты, помогите мне с согласными! Согласные нужно петь. Надо, чтобы певцы поняли, что с согласными звук их голоса значительно сильнее. Надо поверить в согласные и полюбить их. Ошибка многих прежних учителей была в том, что они не понимали значения согласных. Согласные нужно просмаковать. Шаляпин допевал каждую согласную. Баттистини также. Патти была знаменита не только голосом, но и дикцией. *(Рассказывает, как Мазини чувствовал согласные.)* Бельканто не будет без согласных. Шаляпин поет каждую букву, полюбите согласные и вы.

Занятия кончаются, все уходит. К.С. просматривает макет декорации, принимает и очень хвалит его, беседует с художником И.Н.Носовым.

21 апреля 1937 г.

К.С. Ну-с, рассказывайте, что вы наработали?

Вяхирева. Вы дали нам «Гамлета». Я начала работу с того, что рассказала студийцам содержание пьесы, разбила на факты вторую картину и заставила каждого рассказать свою прелюдию с момента смерти короля. Потом попросила каждого написать физическую линию роли.

(К.С. просит прочитать физическую линию роли Гамлета. Розанова читает.)

К.С. Вы чувствуете, что у вас тут были подсознательные действия Гамлета, которые вы смешали с сознательными? А надо гораздо проще. Какая у вас тут задача?

Розанова. Понять то, что происходит.

К.С. Хорошо, мне нужно понять, наблюдать... Что вы будете делать для этого в данных предлагаемых обстоятельствах? Вот вам конкретные предлагаемые обстоятельства: я надолго уехал. Потом приехал и увидел, что все изменилось. Отец умер, мать вышла замуж за другого. В матери вы нашли другую женщину – веселую, кокетливую. Что вы будете делать в таком случае?

Розанова. Я бы спросила мать о причине такой перемены.

К.С. Хорошо, но вы не имеете возможности поговорить с матерью, что бы вы тогда сделали?

Розанова. Я бы стала следить за нею.

К.С. Вот и записывайте эти действия, запишите: следить. В слове «следить» одно действие или много?

Все. Много.

К.С. Вот и разложите это действие на его составные части. Искусство не может быть «вообще», искусство всегда конкретно. Что бы вы стали делать для того, чтобы понять метаморфозу, которая произошла с вашей матерью? Я вас перевожу из плоскости актерства в вашу человеческую реальную плоскость.

Объясните мне, как бы вы стали поступать на основании вашего человеческого опыта, чтобы разобраться в том, что происходит с вашей матерью? Рассказывайте, что вам нужно сделать, чтобы ответить на этот вопрос? Какой процесс происходит в вашей душе?

Розанова. Процесс недоумения. Я не понимаю, что происходит с матерью Гамлета.

К.С. Никаких Гамлетов, есть только вы! Переводите все на себя. Можете себе представить, например, что ваша соседка – это мать?

Розанова. А можно мне представить себе мою действительную мать?

К.С. Пожалуйста, пусть будет ваша действительная мать. Идите от своей эмоциональной памяти. Что вам нужно сделать, чтобы разобраться в этом положении?

Розанова. Я всматриваюсь в мою мать, чтобы узнать, почему она ведет себя так.

К.С. Только?! А представьте себе: вы возвращаетесь, ожидая увидеть мать в трауре и слезах, и вдруг вместо этого находите ее веселой и, мало того, замужем за негодяем, мерзавцем. Для этого возьмите из жизни самого неприятного для вас человека и представьте его себе рядом с матерью. Что бы вы сделали в таком случае?

Розанова. Я бы стала ревновать.

²⁵⁹ В книге Л.П.Новицкой «Уроки вдохновения» (М., ВТО, 1984) отдельные занятия по «Гамлету» даются в несколько другой редакции – в записи В.А.Вяхиревой.

Помимо И.А.Розановой над ролями в «Гамлете» работали: О.М.Пятницкая и Т.М.Орлова (королева), А.А.Гинзбург (Галич) и С.М.Мартыанов (король), З.М.Шур (Полоний), Н.А.Роксанов (Горацио), А.Г.Кругляк (Лаэрт), Т.Е.Краснушкина (Офелия), В.К.Фромгольд (Дух отца Гамлета), Д.Н.Смолиц (Гильденштерн), В.Г.Навроцкий (Марцелл), П.П.Глебов (1-й стражник), Б.И.Балакин (2-й стражник).

К.С. Сядьте и ревнуйте. Можете?

Розанова. Нет, не могу.

К.С. Ревность – это результат многих действий. Вот «Отелло». В результате всей пьесы выясняется, что Отелло ревнует.

Какой процесс происходит в вас, когда вы смотрите на мать?

(Розанова соображает.)

Афанасьев. Я должен воскресить образ матери по эмоциональным воспоминаниям. Какая она была прежде?

(К.С. продолжает молчать.)

Пятницкая. Мать переменялась: она какая-то совсем другая, она ко мне по-другому относится, я это чувствую.

К.С. Вы все говорите мне языком результата, а мне нужно, чтобы вы говорили языком действия.

Шур. Посмотрел на мать и вижу, что она переменялась. Смотрю на короля и сравниваю.

К.С. *(Розановой).* А что вы будете делать?

Розанова. Вспомню свою мать. Моя мать была такая ласковая! Как она подавала чай отцу, как она была к нему внимательна!

К.С. Правильно, это у вас отдельные картинки, отдельные видения. Теперь на основании эмоциональных воспоминаний вашей жизни сделайте мне большую картину. В большую картину впусите: ласковая мать, любит вас, любила мужа, представьте себе спальню, и вдруг... совсем другая картина: вы видите свою мать замужем, да еще за мерзавцем! Она весела и довольна.

Розанова. Это все у меня мелькает.

К.С. Это не должно мелькать. Вы должны отчетливо представить себе всю вашу жизнь от детства до смерти отца. Из чего ее можно сложить? Она складывается из ваших собственных эмоциональных воспоминаний, из мелких эпизодов, которыми вы особенно дорожите. Нанизывайте эти факты и вплетайте их в эту жизнь. Представьте себе по видениям все до мельчайших подробностей, все, что вам дорого. Но эта картина не должна мелькать; всю жизнь вы должны уточнять и углублять. Хорошо бы завести такую золотую книгу и золотыми буквами записывать бы в ней свои роли. Это материал, которому нет цены. Это материал для ваших будущих ролей. Вы его должны копить всю жизнь.

Первое условие творчества следующее: как только я получила роль, скажем, Гамлета, отныне Гамлет отдельно от меня уже не существует. Существую я в предлагаемых Гамлету обстоятельствах. Все берите из своих эмоциональных воспоминаний.

Розанова. А надо ли мне представлять себе то, что я училась в Виттенберге?

К.С. Ведь вы учились! Так и представьте себе то учреждение, в котором учились вы. А может быть, у вас есть представление о Виттенберге? Хотя бы фантастическое, созданное только вами и понятное только для вас? Тогда подложите и его! Если я вам буду читать вашу линию, то я вас спутаю, поэтому я хочу, чтобы вы брали все из своих собственных эмоциональных воспоминаний. Я не хочу вам ничего навязывать.

Шур. Представьте себе, Константин Сергеевич, что я, проделав все действия, начну накладывать на них текст пьесы, а он не совпадет с моими действиями?

К.С. Вы знаете природу действия, его структуру. И, изучив его, вы можете сделать его во всех предлагаемых обстоятельствах и в любой последовательности. Например, правда и логика одевания вам известны, вы с ними сжились. Представьте себе, что вы довели это действие до конца, изучили его и говорите мне: «Теперь я это действие буду вам играть».

Сегодня выходной день, спешить некуда, я встаю и начинаю одеваться. Процесс одевания настолько изучен, что вы одеваетесь бессознательно. Так не мешайте мыслям, которые к вам приходят. Захотите прочитать книжку, прочитайте. Завтра вам не захотелось читать книжку – не читайте. Может быть, более бледное, но все-таки новое действие ценнее,

чем вчерашнее. Дальше вы меняете предлагаемые обстоятельства: «Сегодня я опоздал в школу и потому спешу». Я должен проделать все физические действия одевания, ничего не пропуская, но уже в пять минут.

Следующим этапом может быть пожар, паника. Скажите откровенно: вы все это понимаете? Выскажите, если чего не понимаете.

Гинзбург. На первом году учения нам говорили, что актер, сыгравший спектакль, должен прийти к себе домой и стереть на своей палитре все свои приспособления. Нужно знать, что я делал, но совсем не нужно знать, как я делал; записывая же физические действия, я буду записывать, как я действую.

К.С. А зачем записывать как? Вы записывайте, что вы будете делать. Если вы будете следить за собой, то это будет – что я буду делать? Не нужно записывать, как я буду делать. Это как будет каждый раз меняться, оно будет каждый раз по-новому, по-сегодняшнему. И хорошо, если оно будет меняться.

Шур. Я понял, что вы от нас хотите, чтобы мы могли каждое состояние разложить на простейшие физические действия.

К.С. Если бы явился такой актер, который бы по-настоящему углубленно проделал работу со всеми человеческими чувствами, то это был бы идеал актера. В конце концов природа чувств одинакова, но в них неизбежно должна быть логика. Логика чувств есть свойство каждого гениального произведения. Придя к роли, мы найдем там чувства, природы и физические действия которых нам известны. И тут мы увидим, что физические действия совпадут с текстом почти с той же последовательностью. Я ищу роль в вас и, для того чтобы вы поняли логику данного лица, заставляю вас делать самые простые вещи.

Итак, что я буду делать для того, чтобы понять поступки моей матери?

Вяхирева. Самое трудное – действовать от собственного лица! Когда ученики сидят вот так и думают, я чувствую, что они думают как бы от кого-то другого, а не от себя.

К.С. А в жизни разве вам трудно действовать от своего собственного лица?

Шур. А вот правильно ли я делаю? Из меня мысленно выделяется человек, как бы мое второе «я», и я вижу, как этот человек действует. Вот он идет, здоровается, кто-то о чем-то его спрашивает, но я знаю также, что в то же время это и я сам.

К.С. И вы копируете себя? Это чистейшее представление. Так делал Коклен. Коклен рассказывал, как он работает: «Я вижу образ Тартюфа, я надеваю на него костюм Тартюфа и мысленно подбираю к нему грим. Тартюф готов, я выхожу на сцену и копирую его». Но Коклен был человек гениальный и довел до совершенства эту технику; мы могли любоваться и восхищаться этой техникой, но верить Коклену не могли. Вы аплодировали после спектакля, но, как только выходили из театра, забывали и Коклена, и Тартюфа.

Бойтесь этого как огня. Это рождает пошлый штамп. Копировка не есть искусство. Делайте всегда и все от своего имени, спрашивайте себя всегда: как бы я сделал сегодня в данных предлагаемых обстоятельствах то-то и то-то?..

Шур. Физические действия и есть приспособления?

К.С. Физическое действие и есть физическое действие, но оно нуждается в приспособлениях. Например, мы имеем физическое действие – подлизаться; приспособлением к нему будет: погладить, взять за подбородок и т.д.

Никогда не придумывайте приспособления. Придуманное приспособление – это трючок, это штамп. Вот в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» очень легко впасть в ошибку. Она вся создана на приспособлениях. Один человек сидит и все время что-то чертит, другой – все время дает советы. Тут что страшно? Чтобы приспособления не стали задачей.

Гинзбург. Это моя задача – приятен я или нет?

К.С. Это ваше действие.

Гинзбург. Вот коснусь его руки, поглажу.

К.С. Это ваши приспособления, их не надо фиксировать. Этот новый метод вам нужно понять.

(Розановой). Что вас пугает в Гамлете? Вы должны сравнивать вашу мать: какой она была раньше и какой она стала теперь. Где ж тут будут физические действия? Это сравнение и будет физическим действием, хотя и мысленным. Наше творчество – это вымысел воображения.

Ведь в видениях есть действие. Это-то внутреннее действие и будет физическим действием, потому что оно дает нам импульс – позыв к действию, а нам важно вызвать эти позывы. Если это будут заученные, выдуманные действия, то мы придем к трюку.

Шур. Я хочу выяснить, правильно ли мы делаем? Предположим так: я захожу к родителям моей невесты для того, чтобы выяснить, остается ли она моей невестой или нет, и нарываюсь на скандал. Что я должен рассказывать? Что я отворяю дверь, смотрю комнату, захожу, закрываю дверь, поворачиваю голову к одному, к другому?

К.С. Нет, вы не должны фиксировать то, что вы поворачиваете голову в ту или другую сторону, но то, что вы нарвались на скандал, на неожиданное препятствие и делаете вид, что вы не замечаете этого скандала, это вы должны фиксировать.

Есть жизнь и грубых физических действий, но я не включаю их, о них надо рассказывать особо. Представьте себе, что вы убираете комнату. При каких предлагаемых обстоятельствах вы бы ни убрали, все действия для уборки вам надо непременно сделать и всегда они будут приблизительно одинаковы. Ведь так?

Пятницкая. Как же, Константин Сергеевич, если, например, я убираю обыкновенный стол и мне нужно стереть с него пыль, привести в порядок находящиеся на нем вещи, то я буду убирать его по-одному, а если это стол умершей матери, дорогой мне по воспоминанию, я буду убирать его совсем по-другому?

К.С. Физические действия будут теми же, что и всегда, вы иначе и не можете их делать. Вы и тут будете стирать пыль и расставлять предметы по местам, но ваше отношение к ним будет разное.

Пятницкая. А как мне выразить отношение к этому столу?

К.С. Исполняйте физические действия в данных предлагаемых обстоятельствах и не думайте о том, какие чувства они должны в вас вызвать. Делайте правдиво и логично, делайте, как бы вы их сделали сегодня, в сегодняшнем настроении, учитывая все комплексы случайностей сегодняшнего дня. Помните, что все это имеет большое значение. И, действуя логично по-сегодняшнему, вы не заметите, как придут к вам нужные чувства.

Ведь чувства зафиксировать нельзя, поэтому я ищу лишь то, что можно зафиксировать, а это будет физическое действие.

Гинзбург. Все это замечательно, но что именно мне нужно записывать вот в эту книгу? Ведь один делает одно, а другой – другое?

К.С. Помните, что эта книга только для вас! Если я возьму эту книгу, то я в ней ничего не пойму, потому что у меня есть своя книга, подходящая к моей индивидуальности. Запомните, что самое важное – это вызвать в актере позыв к действию.

(К студийцам). А вы должны копить в себе эти позывы и начинать действовать только тогда, когда вы чувствуете, что вам уже неважно. Начинайте действовать, мысленно сидя на руках. Вы будете просить у меня дать вам возможность подвигаться, а я не дам вам двигаться потому, что знаю: из шести ваших движений четыре будут неверные.

Ведь если мы выпустим вас отсюда раньше времени, вас заедят штампы; дайте только волю своим мышцам и вы немедленно набьете себе штампы.

Вы должны играть вашу роль по одним физическим действиям, по позывам к ним. Ведь воля человека – это как бы тонкие паутинки, а мускулы – это совершенно ощутимый канат. Разве вы сможете такой паутинкой перешибить канат (мускул), уже натренированный в штампе? А если вы из таких тончайших паутинок сплетете канат, то крепче этого каната ничего не будет, и тогда вам уже не страшен мускул, вы его себе подчините.

Мы будем держать вас здесь до тех пор во внешнем бездействии, пока вы, как цыпленок, своим собственным ростом не разобьете скорлупу яйца. Ведь известно, что если разрушить раньше времени скорлупу яйца с цыпленком, то цыпленок погибает. Но когда

цыпленок достигает нормальной величины, то он своим собственным ростом разбивает скорлупу.

Мартьянов. Константин Сергеевич, что я должен записывать? Сегодня, например, у меня задача – приласкаться. Для этого я положу партнеру руку на плечо, посмотрю ему в глаза, а может быть, завтра я захочу для этой же задачи сделать что-нибудь совсем другое?

К.С. Вы фиксируете ваши действия: задобрить, приласкаться. Ведь приласкаться можно тысячьо манер. В конце концов из комбинаций всех этих приспособлений и получится то, что вы приласкались.

Это хорошо, если вы каждый раз будете ласкаться по-разному, по-сегодняшнему, а не идти по старым, заученным приспособлениям.

Я уже вам сказал, что по приспособлению идти нельзя. Приласкаться – это одно действие, но приспособлений будет к нему тысяча.

Соколова. Костя, их сбивает вот что: как записывать, то есть фиксировать, когда все надо делать каждый раз по-разному?

К.С. Записывать надо действия, а приспособления фиксировать не надо.

Гинзбург. Я хочу прочитать вам, правильно ли я записал действия роли. (*Читает, перечисляя не только действия, но и некоторые приспособления.*)

К.С. Неплохо, но я бы записал из этого только действия; «проверить отношение к себе» (сюда может войти «подлизаться»). «Держусь за королеву как за авторитет» – из этого и последуют все приспособления, которые вам для этого надо. Скрыть свое чувство к Гамлету.

Гинзбург. Для этого Гамлет должен так на меня посмотреть, чтобы я начал скрывать свое чувство к нему.

К.С. Конечно, всегда надо идти от партнера, но представьте себе такой несчастный случай, что вы играете со столбом, на лице которого ничего не выражается. Вам надо бросить тогда игру? Нет. Вы посмотрели на него, он вам ничего не дал, но если у вас сильна логика, то пользуйтесь ею и не выбивайтесь из роли. Вы по логике знаете: если бы Гамлет на вас посмотрел, то вам пришлось бы скрывать свои чувства. Значит, пользуйтесь здесь магическим «если бы» и логикой.

(Пятницкая читает свою физическую линию роли Гертруды, включая в нее обстановку, свое отношение к роли и приспособления.)

Тут много лишнего! Ведь ваша главная задача – представить супруга так, чтобы его принял как короля.

Пятницкая. Да, но я сама должна что-то сделать для того, чтобы его так принял.

К.С. Что же вы будете для этого делать? Вы – Ольга Михайловна?

Пятницкая. Посмотрю на всех. Может быть, улыбнусь.

Шур. Нужно обратить внимание всех на короля.

К.С. (Пятницкой). Вы мне говорите приспособления, а мне надо, чтобы вы говорили действия. Представить супруга! Ведь в это входит много действий. Для того чтобы его хорошо приняли, может быть, вам надо к кому-то подлизаться, задобрить, кого-то подкупить, а все это само по себе состоит из многих действий и приспособлений.

Вы чувствуете, какая тут богатая палитра. Прodelайте мне все это, и ваша задача исполнена.

Вяхирева. Константин Сергеевич, то, что вы не требуете фиксации приспособлений, это вполне понятно. Но вот, предположим, ученики написали мне физические действия. Пока мы действуем, сидя на руках, откуда мне, педагогу, узнать: какими приспособлениями они выявят мне это физическое действие?

Надо ли, чтобы они рассказали мне приспособления, рассказали о том, как они в данном случае собираются делать? Или же они мне только скажут, что они данный кусок, сцену понимают, а я должна им поверить на слово и идти дальше?

К.С. Если вы верите, что он понимает, то пройдите мимо, я бы на вашем месте все же спросил бы: что ученик сделал бы в данном случае? Каждое действие надо рассматривать.

Скаловская. Я веду работу над пьесой «Коварство и любовь». Мне бы хотелось на моем материале узнать, как проверить практически линию физического действия Вурма в том месте, когда он приходит к Мюллерам.

К.С. Когда человек пришел в дом, где происходит перепалка, скандал, что он должен делать? Он сделает вид, что не замечает этого скандала. Во-первых, он посмотрит, кто с кем поссорился. Во-вторых, взвесит, возможно ли ему говорить о своем деле; тогда у него появится нужное отношение к данным лицам и появится логика действия.

Представьте себе, что вы пришли сюда, а здесь скандал. Может быть, здесь такой скандал, что вам и говорить-то не придется, а просто – закрыть дверь и уйти.

Студиец. Как же вы говорили, что, если играешь с партнером, на лице которого ничего не выражается, надо все-таки продолжать свою линию?

К.С. Но может же случиться в жизни, что вы встретите такого чудака, у которого на лице ничего не видно. Вы же в этом случае все-таки будете проводить свою линию. Здесь вам поможет магическое «если бы».

Скаловская. Если часто повторяют мелкие физические действия, то набиваются штампы. На это иногда жалуются ученики. Что делать в таких случаях?

К.С. Пускай делают так, как говорит Леонид Миронович Леонидов: сегодня я сыграл роль, взял губку и все стер; завтра я должен найти все заново, уже опять сегодняшнее.

Афанасьев. Значит, все зависит от предлагаемых обстоятельств? Всегда надо делать по-новому?

К.С. Если вы будете каждый раз учитывать предлагаемые обстоятельства и партнера, то у вас обязательно появятся новые приспособления.

Шур. А что надо делать в следующем случае: я говорю педагогу, что тут я сделаю то-то, а педагог отвечает мне, что это неверно, что он бы этого не сделал. Таким образом, он как бы навязывает мне какую-то свою точку зрения.

К.С. Я бы не стал этого делать! Мне нужно, чтобы вы выявились в роли, чтобы нашли себя в роли и роль в себе, а потом со временем я бы поставил такие предлагаемые обстоятельства, которые заставили бы вас делать по-другому.

Вахирева. Константин Сергеевич, что делать в таких случаях, когда ученики придумывают себе физические действия только лишь для того, чтобы они были новые, а не старые?

К.С. Это скверно. Неважно, новые это или старые физические действия, но они должны быть каждый раз оправданы и логичны.

Пятницкая. А как быть в тех случаях, когда я разбираю свою задачу и мне кажется, что я сделаю вот так-то и так-то, а когда я начинаю делать или рассказывать, то вдруг, совсем неожиданно, приходят совершенно другие приспособления?

К.С. Это как раз то, что нужно.

Гурко. В «Трех сестрах» я продумываю и делаю физические действия, и это вызывает во мне ответные чувства.

К.С. Вы поступаете правильно. Физические действия только для того и нужны, чтобы заставить действовать чувство и наше подсознание. В дальнейшем, во время творчества, приспособления должны приходиться подсознательно.

«Гамлет» В.Шекспира

13 мая 1937 г.

К.С. (Вяхиревой). Вы будете вести урок, а я буду смотреть; потом поговорим.

(Сцена встречи Гамлета с Призраком. Розанова рассказывает линию своей роли.)

Очень неплохо, много хорошего. Давайте разбирать.

(Розановой). Когда вы думаете о Гамлете, что остается в вашем самочувствии?

(Розанова рассказывает свою линию дальше, прибавляя сюда свои чувства, фантазию.)

То, чего мне хочется, гораздо проще. Вы забегаете вперед и в образе, и в чувстве, а мне нужно все проще; покажите мне органический процесс ожидания. Как ожидает чего-либо человек?

(Розанова разбирает момент ожидания.)

Что вы будете делать?

Розанова. Слушать.

К.С. Вы будете ориентироваться. Чем человек ориентируется?

Афанасьев. Смотреть буду.

К.С. Глазами, ушами, сознанием. Еще чем?

Афанасьев. Воображением.

(Розанова говорит о том, что ее воображение подсовывает ей несколько матерей, из которых она не может себе выбрать одну. К.С. выясняет, что эти матери выдуманные, а не виденные и не знакомые ей в жизни.)

К.С. Всегда берите вашего партнера (в данном случае Олю Пятницкую) такой, какая она есть сегодня. Мне ничего от вас не нужно, кроме того, что вы приехали домой и застали вашу мать не плачущей, а веселой и вышедшей замуж за мерзавца. Вы хотите понять, что с ней. Мне больше ничего не надо. На этом месте я вас останавливаю и спрашиваю: что значит понять, что нужно сделать для этого?

Розанова. Я не знаю, какая она: нежная или развратная?

К.С. Вы говорите не то, вы говорите о роли, а мне нужно говорить о человеческой природе. Это гораздо проще, настолько просто, что как будто и делать нечего.

Предположим, вошел в комнату какой-то странный человек, какой-то иностранец в мундире. Вы хотите понять, зачем он пришел. Повертелся тут среди нас и, не говоря ни слова, ушел. Проследите, что вы будете органически делать, чтобы узнать, зачем этот человек пришел.

Розанова. Я смотрю на мать, а она на меня не смотрит или смотрит весело, а не грустно. Как же мне играть – грустно или весело?

К.С. Это вы уже залезаете в область подсознания. Мне этого не нужно. Вы начинаете играть результат. Сегодня мать такая, и я буду поступать так, а завтра может быть иначе. Она веселая, значит, она не раскаивается, тогда у меня будут одни действия по отношению к ней. Завтра Оля Пятницкая печальная, значит, ей тяжело, значит, она сама чувствует, что сделала гадость. Она достойна жалости, и у меня будут другие приспособления по отношению к ней. Всегда надо учитывать, какой партнер сегодня. Если вы раз и навсегда будете играть одну и ту же линию, не принимая во внимание состояние партнера, то эта линия не только будет не логична, она будет заштампована. Что значит понять или наблюдать? Это ведь азбучная истина. Если вы проделаете несколько ролей по органическим процессам, то вы будете их все знать. Что значит наблюдать, это я знаю; что значит познавать, я тоже знаю. С чего же начинается каждое познание? Оно начинается с того, что вы запускаете щупальца ваших глаз в глаза матери; вам надо узнать, почему она такая. Кругом сидят люди, может быть, они знают. Хочу прощупать по очереди глаза

каждого. Все спокойны, только я одна не понимаю, что происходит. Тогда мне нужно собрать мысли и разобраться самой. В данном случае может быть два вида общения: либо я могу общаться с воображаемой матерью, либо я буду общаться сам с собой (как бы мой ум общался с моим солнечным сплетением).

Розанова. Сегодня я смотрю на Олю, она такая, а завтра она – другая.

К.С. Вот это ценно. Вот и действуйте так, как нужно сегодня, сейчас. Вчера она была нежная, любящая, а сегодня она кокетливая; вот и смотрите, какая она сегодня и не прускайте ничего.

Розанова. А приблизит ли это меня к роли Гамлета?

К.С. Гамлета нет, есть только «я» в предлагаемых Гамлету обстоятельствах. Если вы перестанете думать, как сделала бы я, а начнете думать, как сделал бы Гамлет, это уже будет чужое, не ваше. Это уже будет не творчество, а ремесло. Мне надо, чтобы вы, именно вы решили, что сегодня с матерью, с Олей Пятницкой, вашим партнером. Да, если вы уже намечтали себе прошлое вашей матери и даже можете сравнить, какая она сегодня и какая была в прошлом, но по-настоящему, по-человечески, то это все, что мне нужно. Но помните, что и прошлое копировать нельзя. Идите всегда по-новому, по-сегодняшнему. Представьте себе, что сегодня спектакль идет в бодром тоне, вам ведь надо понять, отчего идет это веселье; вы будете сильнее допытываться, сильнее захотите понять, в чем дело. Следующий спектакль все играют вяло, что-то не клеится, королева вялая, равнодушная. Вы будете играть, как вчера? Нет, вы должны понять, отчего она равнодушная, отчего она вялая. В каждом спектакле вы должны найти логику и постараться по-сегодняшнему понять, что с матерью. *(Рассказывает, что значит – понять.)*

Розанова. Но ведь у нас на занятиях нет ни свиты, ни двора, мы сидим всего-навсего несколько человек, нет ни зала, ни пира, ни свадьбы.

К.С. Вы можете нафантазировать вообще всю свадьбу и пир. Но если сейчас вас только три человека, то представьте себе, что все уже разъехались; король не разговаривает с посланниками, а диктует секретарю то, что он хочет сказать. Разве ваши действия будут другие, разве вам не так же противно? Разве вы не так сильно хотите понять, что с матерью, когда она смотрит на нового короля влюбленными глазами?

Розанова. Ну хорошо, тут они по крайней мере сидят и ждут, что им нужно сказать, а на занятиях один пишет свои задачи, другой ждет, когда я кончу говорить.

К.С. Не идите по мизансценам, эти студии, по-вашему, должны сидеть здесь, другие – там; это неверно. Так вы можете заштамповаться, берите партнеров такими, какие они есть. Если один что-то пишет, пусть он и пишет, прицепитесь к этому. Вы не можете чувствовать за всех, предоставьте им делать то, что они хотят. В конце концов если вы лично сумеете проделать все органические процессы, то вы сможете сыграть Гамлета в пять минут.

Скаловская. Но это огромное действие.

К.С. Мое несчастье в том, что я не нашел для этого соответствующего названия. Это даже не действие, я хочу, чтобы только были позывы на действие. Это скорее относится к внутреннему сценическому самочувствию.

Скаловская. В практике моей работы я выявила, что все сводится к органическому человеческому общению.

К.С. Это разные виды общения. Дайте мне этот органический процесс таким, какой он есть. Ведь вот несчастье: у всех есть органические действия, даже у собаки, у морского гада, а у актера на сцене их нет. Ведь в конце концов все приводит к общению.

Шур. Но общаться могут все, а играть на сцене все не могут.

К.С. Это потому, что все люди в жизни могут быть нормальными людьми, а на сцене быть нормальным человеком удастся далеко не всем. Мы говорили, что у всех есть органическая линия, нет ее только у актера на сцене. Ведь только на сцене можно, думая о чем угодно, петь любовные слова в публику, прижимая к боку премьершу, на которую даже не смотришь. Вы должны понять, что на сцене нужно делать самые простые, человеческие

ординарные действия. Так просто, будто тут и делать нечего.

Розанова. Я никак не могу себе представить привидение: большое оно или маленькое, я не могу его почувствовать, а ведь я должна почувствовать страх.

К.С. Вы хотите знать, как вы чувствуете, и тогда зафиксировать свое чувство. Это невозможно. Это теория искусства представления. Это очень трудное неблагодарное искусство. Как можно сказать: мне надо почувствовать. Ведь можно почувствовать, а можно и не почувствовать. Какое привидение вы бы себе ни представили, все равно надо спросить себя: что бы я делала?

Розанова. А как же мне быть: я нафантазировала себе привидение, а в это время выходит студиец?

К.С. Как только он вошел, вы себе и скажите: а если бы это было привидение, что бы я делала? Актер должен в любой момент своей жизни уметь повернуть какой-то рычаг, который переводит все в сторону воображения. Представьте, что сейчас откроют одну стенку и покажут нас тысячному зрителю. Скажите, это будет искусство? Нет. А представьте себе, что вот эта комната – на корабле «Мажестик», на котором мы едем в Америку. И мы продолжаем на корабле заниматься. Вот это будет не жизнь, а искусство. Искусство потому, что начнется область воображения.

Розанова. Теперь я буду на занятиях представлять то, чего мне не хватает.

К.С. Нет, не надо, смотрите, как бы ваше воображение не обратилось в общение с мертвым объектом. У меня была одна очень талантливая актриса, которая на этом потеряла себя. Есть еще один актер, которого это привело к ломанью. Прежде всего, для вас никакого Гамлета нет, есть только вы, и что бы вы сделали и как поступили сегодня в предлагаемых обстоятельствах.

Гинзбург. А представьте себе, Константин Сергеевич, что в результате сцены с каким-то человеком я должен дать ему пощечину. И вдруг сегодня мой партнер ведет себя очень вяло и не располагает к тому, чтобы дать ему пощечину. Что мне делать?

К.С. А вы не можете себе объяснить его поведение полным равнодушием и презрением к себе? Вообразите себе, как это вас взорвет!

Гинзбург. Но вы сами говорили: один раз надо играть по-одному, другой раз – по-другому. А как сделать, чтобы всегда играть хорошо?

К.С. Разве есть такой инструмент, который измеряет – хорошо или плохо. Вот на этом делении хорошо, а на этом плохо. Наше несчастье в том, что мы непременно хотим играть хорошо; играйте но хорошо, а правильно. Актер ценит свою игру по количеству смешков в публике. Это самая возмутительная и пошлая оценка. Вам надо играть всегда логично. Постарайтесь по-настоящему проникать в партнера и знать, что бы вы делали в таких-то обстоятельствах. После каждого спектакля вы должны взять губку, как говорит Леонидов, и стереть все приспособления, чтобы у вас остались только главные задачи. Идеально было бы каждый раз играть спектакль в разных мизансценах, чтобы даже мизансцены не заштамповывались. Незыблемой остается только внутренняя линия действия. Помните, в прошлом году у нас был урок, где вы мне показывали упражнения с беспредметными действиями: вы украшали арку цветами и портретом. Вас было человек пять, вы стояли спиной к режиссеру и украшали стену. Вы стояли так, как ни один режиссер не поставил бы актеров, но это была естественная мизансцена: кто-то тянулся что-то прибивать, кто-то наклонился и с интересом наблюдал за людьми, стоящими ко мне спиной, как палки в огороде. Однажды на репетиции «Талантов и поклонников» мы долго бились над одной сценой, и в какой-то момент артисты стали советовать друг с другом, совершенно загорюдились главным действующим лицом и сгрудились вокруг него, слушая, что он говорит. Я обратил внимание на то, какая получилась замечательная мизансцена. Ко мне подошел Вишневецкий, очень чуткий на эти дела, и спросил: «Вы видели?..»

Вот что значит сама жизнь. Ни один режиссер не решится на такую мизансцену, а непреднамеренно выходит поразительно.

Самый лучший творец – наша природа; то, что дает нам подсознание, – и органично

и великолепно. В искусстве представления все свои переживания актер должен мускульно зафиксировать, запомнить, и эту копию жизни перенести на сцену. Это адский и неблагодарный труд. Роли, созданные Кокленом и Сарой Бернар²⁶⁰, в первые минуты поражают своей правдоподобностью, но очень скоро вы видите, что это подделка. Они не потрясают вас. Вы их надолго не запомните, а для нас, для Художественного театра, высшей похвалой было, когда люди говорили: пойдете сегодня к сестрам Прозоровым. Это значит – смотреть «Три сестры» в Художественном театре. Зрители не только помнили спектакли, но и переживали вместе с актерами.

Розанова. Что мне теперь делать с Гамлетом?

К.С. Делайте самые обыкновенные, обычные человеческие действия, из которых складываются процессы: понять, следить, убедить и т.д.

Кругляк. Скажите, то, что я сегодня запишу, я буду проделывать через пятилетку? Одно и то же?

К.С. Органический процесс свойствен не только человеку, но и всем живым существам. Каждый раз органический процесс вы должны будете проделывать, но это будет не повторение, а новое творчество, потому что вы каждый раз будете приглядываться к партнеру и смотреть, какой он сегодня; от этого будет новое творчество. Этого-то мы и ищем. Не пропускайте момент общения.

Когда Марцелл и Горацио приходят в первый раз к Гамлету, он еще не может оторваться от своих дум, ему еще надо как-то спуститься на землю, понять, откуда они приехали, как они здесь очутились. Не пропускайте моментов нового общения. У Горацио, в свою очередь, задача приглядеться к Гамлету: почему он такой, что с ним, как сказать ему тайну о Тени его отца. Наконец Гамлету говорят о Тени отца. В первый момент что-то неприятное вы всегда отталкиваете от себя. Представьте, что приходит человек и рассказывает вам: Каспийское море заливает Москву, здесь еще сухо, но уже по Тверской нельзя проехать. Конечно, сначала – момент недоверия. Вы будете пытаться что-то сопоставить, проверить. Сколько нужно произвести действий Марцеллу и Горацио для того, чтобы Гамлет им поверил. А в плохом театре это делается обыкновенно так: не успел актер сказать двух первых слов, как его партнер хватается за голову, прекрасно зная, что тот скажет ему дальше.

Краснушкина. Мы знаем, как разлагать такие состояния, как ожидание, ревность и т.д.

К.С. Ревность – ведь это целый ряд сложных органических процессов. Разве в ожидании нет таких же органических процессов, только в некоторых местах они затушеваны, а в других более заострены. Легче выявить заостренные процессы.

Краснушкина. Нужно думать не только о себе, а принимать во внимание все предлагаемые обстоятельства?

К.С. Кроме предлагаемых обстоятельств есть еще моменты органические.

Краснушкина. Но они будут меняться от предлагаемых обстоятельств?

К.С. В зависимости от предлагаемых обстоятельств одни органические процессы будут затемнены, а другие будут ярче выявлены.

Краснушкина. Но все надо брать сразу в предлагаемых обстоятельствах?

К.С. Само собой разумеется, что вы без предлагаемых обстоятельств даже войти в комнату не можете.

Краснушкина. Я появляюсь на сцене в конце первого действия, а до этого происходят какие-то важные события. Что, мне все это нужно продействовать с самого начала? И дальше я долго не появляюсь, а потом уже сумасшедшая. Такой резкий переход.

К.С. Переходы вы должны соединить, нафантазировать, прочувствовать. Это желательно.

Гинзбург. Но если я разберу все органические процессы, представив себе логично

²⁶⁰ Известных французских актеров Б.-К.Коклена (1841–1909) и С.Бернар (1844–1923) К.С. считал крупнейшими представителями искусства представления.

одну линию, а текст мне будет мешать? А белые стихи?

К.С. Почему же вы о важном и красивом чувстве можете говорить вашим скверным языком, а шекспировским не можете? Может быть, вас сбивает, что здесь стихи и должен быть соблюден ритм? Но это будет преодолено совершенно, когда я научу вас читать стихи с метрономом. В вас так должен войти метр стиха, присущий данному произведению, настолько глубоко, чтобы звучать в вас и за обедом, и за ужином. Вы увидите, что, например, «Горе от ума» сыграть прозой вам просто невозможно.

Фокус моего метода только в том, что я выбиваю из-под вас актерскую почву, на которой вы стоите, и даю настоящую, жизненную. Вы начинаете мне говорить о своей жизни, а не о Гамлете, которого вы не знаете. Первое время это будет медленно, не в ритме, но потом эта линия накаляется, будет идти без пропусков и все станет легко.

Если вы научитесь работать так, как я вам говорю, то вы сможете роль Гамлета пройти в несколько минут. Сцена с матерью; хочу понять; что значит понять? Понимаю. Встреча с Горацио; не совсем понимаю; повторяю, что буду делать, как слушать такие известия. Так. Теперь и это понимаю. И так дальше и дальше. Таким образом вы можете прорепетировать пьесу на ходу, за обедом; вы можете в день проиграть раз восемь всю пьесу, и у вас останется впечатление, что вы эту роль играли. Роль у вас будет зафиксирована внутренними позывами к действию. Укрепляйте эту внутреннюю действенную линию; если вы ее создадите и укрепите – можете быть спокойны, вы не потеряетесь на сцене.

(Шур, Кругляк, Краснушкина рассказывают третью сцену первого акта. Вяхирева ведет урок.)

Вы идете сейчас по линии текста, то есть по линии предлагаемых обстоятельств, а вы мне найдите сами линию органического действия.

Краснушкина. Какой же здесь органический процесс?

К.С. Процесс везде один и тот же. Все равно вы в конце концов придете к общению. Без общения ничего нельзя сделать. Вы должны найти органические действия и самое элементарное общение.

(К.С. прорабатывает дальше с Краснушкиной и Шуром их сцену.)

Кругляк. Если я хочу убедить дочь, то, может быть, я начну откуда-нибудь издали, с отвлеченной темы.

К.С. Если вам понадобится, вы будете говорить о погоде. Вы сейчас стоите перед ролью, как перед игольным ушком, и всячески стараетесь пролезть сквозь него, а режиссер еще хватает в таких случаях актера за ноги, сует головой в ушко. Я же хочу, чтобы вы пока брали от роли то, что у вас есть с ней общего, пока это общее – общение, присущее всем живым существам. Так изучайте процесс общения. Изучайте самое элементарное общение. Ведь раньше репетиции у нас начинались с «застольного периода». Мы очень долго сидели за столом. Каюсь, этот «стол» тоже я придумал. А вот вам я «стола» не даю и этим облегчаю вашу работу. Я от вас требую только то, что вы сейчас можете дать, – правильное общение.

Кругляк. Почему, когда я выхожу на сцену, я теряюсь и теряю то, что наработал?

К.С. Потому, что условия публичного творчества вас тянут на само-показывание, а я прошу просто и логически проделать вашу линию роли. Вас, наверное, смутила в данном случае моя статья²⁶¹. Вы приходите в театр и вы уже на сцене, вы – актер. Но, попадая сразу в театр, вы привыкаете и к плохому, что в нем есть. Принимая участие в народной сцене, вы очень долгое время должны потратить на то, чтобы приглядеться и понять все то, что вы можете тщательно изучить в первый год пребывания в студии. В театре не может быть группового обучения, там для каждого ученика должен быть педагог, вроде гувернантки. Поэто-му-то и получается, что мастер может иметь двух, в крайнем случае трех учеников. Если их больше, то они будут превращаться в дешевых статистов. Публи-

261 8 мая 1937 г. в «Известиях» была напечатана статья К.С. «Путь мастерства», в которой он писал, в частности, о преимуществах «школы на ходу», школы при театре (см.: *Станиславский К.С., Собр. соч., т. 6, с. 397–401*).

ка – большой плюс для актера. Нам надо было бы иметь группу зрителей во время нашей работы. Та свобода, о которой вы говорите, приобретается тем, что вы найдете логику действия и логику чувствования и проделаете все это на сцене. Но ни в коем случае нельзя выходить на публику с недоделанной вещью. Если вы выйдете на публику с недоделанной ролью, этюдом, спектаклем, то вы зафиксируете все то, что плохо.

(К.С. опять говорит о значении развития кистей рук. Он дает лозунг на новую декаду: руки – это глаза тела.)

Занятия с учениками драматического отделения

19 мая 1937 г.

К.С. Имейте в виду, что в условиях театра, при ежедневных выступлениях, каждый спектакль следует превращать в урок. Это единственный способ учиться для актера, работающего в театре.

(Спрашивает студийцев, полюбили ли они физические действия и помогают ли они им в работе?)

Рубцова. Мне они помогают быть естественной. У нас много штампов, не только сценических, но и жизненных. Эти штампы мешают и в репетициях, и в этюдах. Я очень билась с выходом кухарки в «Плодах просвещения». После занятий с Лидией Павловной, я села и просто подумала, что бы я стала делать, если бы была этой кухаркой. У меня как-то сразу все прояснилось.

К.С. Вы почувствовали, что у вас как будто что-то повернулось, и вы пошли по правильному жизненному пути?

Рубцова. Сначала мне было трудно это понять. Когда же я поняла, что надо только подумать: что бы я сейчас стала делать, – все прояснилось.

К.С. Почаще рассказывайте это другим, тому, кто еще до этого не дошел. Выходя, например, на публику, вы чувствуете, что у вас что-то не получается. Тогда стоит лишь сказать себе: что бы я делала, если бы я была в таком же положении в жизни, – как вы почувствуете, что у вас уже есть от чего оттолкнуться. Дальше подскажет ваше подсознание.

Рубцова. Но как быть, если я чувствую, что лгу, а поправиться мне некогда?

К.С. Некоторые актеры так боятся лжи, что готовы ничего не делать – лишь бы не соврать! А другой актер слишком любит правду, поэтому он так зажимается, что у него получается ложь.

Не нужно так страшно бояться лжи на сцене и не нужно гоняться за правдой. Безусловно, правда должна быть, но иногда ложь, являющаяся как бы камертоном того, что мне надо делать, приводит к правде.

Вот какую-то сцену вы соврали. Спокойно спросите себя: что бы я сделала в данных предлагаемых обстоятельствах? Для этого вам может быть придется сделать паузу. Не бойтесь этого. Продолжайте тогда, когда попадете на правильный путь.

Вся линия физических действий нужна вам при условии, если у вас верно направлено внимание, если вы общаетесь не с публикой по ту сторону рампы, а по эту сторону – с партнером, если вы играете не для зрителя, а для партнера. Не для себя и не для зрителя, а только для партнера.

Обратите внимание, например, как входит в комнату собака. Что прежде всего она делает? Обнюхает, потом возьмет объект, подойдет к нему и постарается обратить на себя его внимание, подтолкнет, потрет, лизнет, посмотрит в глаза.

Что делает морской гад, когда он на дне морском вылезает из своей дырки? Он ощупывает все своими усиками и ориентируется; если он встретит кого-нибудь на своем пути, то он тоже ощупывает щупальцами, чтобы посмотреть, кто такой его встречный, каковы его намерения, и потом только начинает действовать.

Что делает человек в жизни? То же самое. Только один актер обходится без всего этого, потому что текст уже положен на мускулы его языка, а физические действия положены на мускулы рук и ног.

Слова уже сказаны, а за ними где-то в хвосте плетутся видения и мысли; физическое действие уже сделано, а за ним плетется в хвосте его мотив. А часть действия нередко остается и совсем без всякого мотива.

Мы, педагоги, работаем с вами для того, чтобы не дать вам идти по ложному пути, а

направить вас на верный путь. Есть два пути. Один – все физические действия для партнера и объекта. Другой путь – все для публики! В то время, когда вы общаетесь с публикой, вы не можете общаться одновременно и с партнером. Это вещь невозможная. Вот тут и приходится придумывать свои штампы, а также пользоваться теми, которые были придуманы до вас, для того чтобы можно было и роль болтать, и публику забавлять в одно и то же время.

Все эти штампы настолько впитываются в человека, что потом ему от них трудно избавиться, особенно в случаях, когда эти навыки прививаются специально.

Когда-то мне довелось заниматься с молодыми актрисами, только что окончившими Парижскую консерваторию. Одна из этих учениц, говоря своей партнерше, все время смотрела на меня. «Кому вы говорите?» – спросил я. «Ей», – ответила она, указывая на партнершу. – «А на кого вы смотрите?» – «На публику», – ответила она.

Я сказал, что в жизни она, конечно, смотрит на того, с кем разговаривает. Она ответила, что актер должен всегда смотреть в публику. Когда я ей возразил, что актер должен смотреть на того, с кем он разговаривает, то есть поступать так, как он поступает в жизни, то для нее, окончившей Консерваторию и взятой за способности в «Комеди Франсез», это было полным открытием.

Вот до чего въедаются ложные традиции. Чтобы избежать этого, мы ведем вас по новому курсу.

Ваша линия – объект на сцене. Для этого и существует физическая задача. Она непроизвольно толкает вас на правильный путь.

Иногда вам только кажется, что вы общаетесь с партнером. Вы смотрите на партнера, вы начинаете разговаривать, но общения нет, так как вы совершенно уверены в том, что он должен вас слушать. В каждом общении есть три момента: начало (заманивание), развитие и результат. Если выпадет хотя бы один из этих трех моментов, то вы никогда не почувствуете правды. Если же вы все это проделаете, то вы найдете и правду, и сквозное действие и, следовательно, логически подойдете к сверхзадаче. На деле все это чрезвычайно просто, а на словах это кажется чем-то очень мудреным. Все равно как если бы вам дали съест конфету! На деле это очень просто, но если вы захотите описать весь этот процесс, то вам понадобится триста пятьдесят страниц. Вас смущает сложность моих требований только потому, что вы их не до конца поняли. Когда же вы поймете все до конца, вам покажется все очень просто и вы скажете себе: и только-то! – Да, и только-то.

(Делает упражнение со студийцами на общении.)

Вам хочется начать «пялить глаза», а это уже ложь. Делайте это свободно, почти неуловимо. Перед тем как сказать вашему партнеру неприятную вещь, вы будете к нему приспособляться, будете подлизываться, будете соображать: если он так скажет, то я так скажу, и т.д.

Приспособляясь, вы можете и ошибаться, в каком состоянии находится сейчас ваш партнер, но момент приглядки и приспособления к нему необходим.

Попробуйте сцепиться глазами, попробуйте сделать это незаметно для другого.

Если общение будет для внутренней цели, то тогда ваши физические действия будут правильны. Вы сыграете фабулу пьесы, она будет пронизана предлагаемыми обстоятельствами, будет линия действия с возникшими вследствие ее чувствами, следовательно, налицо будет и сквозное действие, которое прямо уткнет нас в сверхзадачу.

Когда вы проделаете все для партнера, имея объект на сцене, то зрителю все будет понятно и интересно.

Таким образом, мы все делали это не для кого другого как для зрителя. Если же вы всего этого не проделаете, вы не придете к правде. К правде же прийти необходимо, так как она приведет вас к вере, с верой придет «я есмь», а тут уже настает работа природы и подсознания.

Рево. Одно из двух: или это страшно просто, или это страшно сложно! Я сейчас хотел обратить на себя ваше внимание и окликнул вас. Вы ведь мне поверили?

К.С. Поверил. Поймите, что легкость всего этого и путает вас. Актер думает: ах, я должен творить! Сейчас же он начинает морщить брови, давать огромное внутреннее напряжение, и уже человек на творчество никак не способен.

А все это гораздо проще; спросите себя только: что бы я делал?.. – и все.

Пока мы говорим только о физическом действии. Логически же это ведет нас к правде. Если вы будете врать, то вы не подойдете к правде и это отзовется на вашем самочувствии.

Маленькую ложь вы можете сразу и не ощущать. Но если дома вы спокойно разберетесь во всем том, что вы делали на сцене, то непременно найдете то, что пропустили. Потому-то вам и нужно действовать без предметов, чтобы запомнить все действия.

Не забывайте, что система – это человеческая природа, она также двигается и развивается. Целый ряд людей занят ею, и мы все время будем идти вперед. И каждый момент наша техника и наши знания будут меняться.

Если я что-нибудь нашел новое, я считаю, что лучше делиться с вами, чем скрывать.

Мы будем вместе с вами осваивать и открывать это новое. Я вот вам про физические действия сказал, а про органический процесс не сказал, и теперь нам надо возвращаться назад. Но зато это новое про органический процесс вам очень облегчат физические действия.

Фромгольд. Вы сказали, что есть мотивы для физического действия? Как находить эти мотивы?

К.С. Все побуждения к физическим действиям должны совпадать со сквозным действием и исходить из него. Если что-нибудь идет вразрез со сквозным действием, то это уже не годится.

В пьесе берется экстракт жизни, и сквозное действие в нем идет как бы фарватером. Все, что идет по фарватеру, – важно.

Пожалуйста, работайте с беспредметными действиями всю вашу жизнь. Как певец должен всю свою жизнь распеваться, так и драматический актер должен всю свою жизнь упражняться на беспредметных действиях.

Неужели вам нужно двадцать пять лет для того, чтобы понять органический процесс и научиться беспредметному действию? Ведь вы разучите это гораздо быстрее.

Разве я сказал так много мудреного? А когда вы начнете анализировать, вдумывать-ся и прицепляться, то вам, конечно, все это начнет казаться очень мудренным.

Если я заставлю вас сейчас ходить и начну к вам прицепляться: где у вас рука, где нога? – то вы так запутаетесь, что забудете, где у вас правая, где левая нога.

Если вы проделали физическое беспредметное действие и если вы знаете органический процесс, то, продельвая его, вам не придется рассуждать.

Ведь и из прошлого вам многое тоже казалось непонятным, а теперь все стало значительно яснее. Пока вообще все это идет еще в темную. Первое время мы идем только по линии органических процессов.

Если вы проделаете все правильно по органическим процессам, можете ли вы не зажить ролью? Например, ролью Гамлета в первой сцене трагедии?

Усин. Если я иду от себя, то, может быть, мне и не захочется сказать то, что я намеревался сказать по роли.

К.С. А если вы этого не скажете, то с матерью может случиться какое-то несчастье. Неужели вы и тогда не скажете? Конечно, вы особенно приглядитесь к ней. Предположим, она взяла да и рассмеялась, тогда как раньше она никогда не смеялась. Вот она и дала вам повод для новых приспособлений.

Скотников. Когда вы сейчас рассказывали нам о Гамлете, я почувствовал, что вы уже в творческом состоянии. Вы чувствуете то, что вы говорите. А когда мы начинаем работать, то я усаживаюсь поудобнее на стул и начинаю придумывать, что бы я делал в таком данном случае?

К.С. Если вы действительно честно хотите ответить на то, «что бы я делал», то у вас

параллельно возникнет чувство.

Мне нужно, чтобы вы все знали составные части действий. Если вы будете делать правдиво все эти составные части, то большего мне от вас и не нужно. (*Приводит пример, как писала Дузе письмо в «Даме с камелиями».*)

Скотников. Нужно остро чувствовать, как чувствовала Дузе, и тогда только напишешь письмо.

К.С. Но если вы не чувствуете, то когда вы будете ближе к правде? Когда вы пишете совершенно правильно, ничего не пропуская, или когда вы пишете так, как обыкновенно пишут в театрах, то есть неправильно? Вам нужно действовать не по-театральному, а так, как вы действуете в жизни.

Действия легче фиксировать, а чувства фиксировать нельзя, и потому партитура роли должна быть у вас вся по физическим действиям. Вы должны так наупражняться на физические действия, чтобы владеть ими идеально.

Только тогда вы приобретете необходимую технику и вам будет легко.

Момент получения роли очень опасен для вас. Я получил роль и следовательно – я актер! Это гибель! А вам нужно рассуждать так: я получил роль для того, чтобы использовать и применить все то, чему я научился в студии.

«Гамлет» В.Шекспира

25 мая 1937 г.

К.С. Я увожу вас от вашего актерского самочувствия и привожу вас в вашу человеческую жизнь. Какой-то американский ученый насчитывает восемьдесят основных видов настроений. Представляете себе, какое богатство комбинаций. Их хватит на всю вашу жизнь. Ведь с сотворения мира не исчерпаны комбинации, которые можно составить из семи нот музыки!

Розанова. Как быть с Тенью моего отца? Я не могу его себе нафантазировать. Он должен быть ужасен, страшен?

К.С. Ничего не могу сказать по этому поводу. Вы спрашиваете меня из области вашей подсознательной жизни. Единственное, что вы можете сделать, – не вмешиваться в эту область. Вы можете расшевеливать, щекотать, поддразнивать, раскачивать область подсознания, но никто другой не может в нее вмешиваться.

(К.С. выясняет, что Розанова иногда в фантазии видит себя в образе Гамлета со стороны. К.С. приводит пример Коклена, играющего Тартюфа.)

В момент творчества старайтесь видеть только объект и только на нем сосредоточивать свое внимание. У вас нет еще определенной сверхзадачи всей пьесы, но у вас есть маленькая сверхзадача куска. Исполняя свои задачи, вы идете от этапа к этапу по сквозному действию. [...]

(Студийцам). Я стараюсь вас оттянуть от штампа. Меня удивляет только одно: вам говорят о сути, а вы прицепляетесь к внешним мелочам.

Ведь у вас нет возможности фиксировать чувства, а есть возможность фиксировать физическое действие. В действиях есть строжайшая логика и последовательность, поэтому я и веду вас на правильные мысли и на физические действия. Но для того чтобы физические действия не были ради самих физических действий, мне надо провести вас по органической линии общения. Мне нужно, чтобы вы передали партнеру свои видения; когда вы это сделаете, то и физические действия, и видения, и внимание ваше будет для партнера, а это самое главное.

(В ходе занятия студийцы делают упражнения под музыку.)

Это один из моментов вашего ежедневного туалета – под музыку освобождать мышцы. Все внимание на мускулы. В туалет должны войти все упражнения, которые вы проделывали на первом году обучения. Никогда не ходите в искусстве по линии наименьшего сопротивления. Берите большие задачи, они вас больше будут волновать и заставят лучше работать вашу фантазию.

«Гамлет» В.Шекспира

3 июня 1937 г.

(К.С. спрашивает о состоянии работы по «Гамлету».)

К.С. (Вяхиревой). Не толчетесь ли вы на одном месте? Попросят ли ученики говорить текст Шекспира? Не слишком ли много они рассуждают? Не идет ли у вас все от ума? В прошлый раз я наблюдал это явление. Это вредно. Давайте работать.

(К.С. спрашивает студийцев, нужен ли им текст автора. Из высказываний выясняется, что пока еще нужен не точный текст, а мысли и их последовательность.)

Есть ли у вас настоящая сцепка и настоящая хватка? Вы понимаете разницу между хваткой и сцепкой? Вы можете сцепиться глазами с партнером, но ничего не взять от него, а можете взять от партнера и дать ему что-то.

Розанова. Хватки настоящей еще нет.

К.С. Очевидно, еще слабы видения. Откуда у вас получается видение? От мыслей?

Розанова. От мыслей, от предлагаемых обстоятельств, от партнера.

К.С. Начнем работать. Что вам хочется делать, что просится?

Розанова. Мне хочется наблюдать.

(К.С. выясняет, каково положение с этюдами, в которых фиксируется текст. Он одобряет ответ ученика о том, что фиксированный текст надо каждый раз оживлять своей фантазией, – тогда только текст не сядет на мускул языка. Для этого нужно изменять предлагаемые обстоятельства: достаточно изменить время дня с утра на вечер.)

К.С. предлагает вспомнить про себя ту работу, которую они проделали с педагогом.)

Понимаете ли вы, как нужно оберегать внутреннюю действенную линию роли, сплетаемую с таким громадным трудом? Когда же эта паутинка будет сплетена в толстую веревку, тогда вам уже не страшен никакой штамп. Вы чувствуете, что это очень важный момент, который нужно пройти по законам природы и закрепить его? Тут нужно большое внутреннее внимание. Очень важно взять правильный ритм. Правильный ритм должен исходить из предлагаемых обстоятельств. Неверно взятый ритм заставляет неверно трактовать ситуацию. Представьте себе: вы идете короноваться и при этом прыгаете от радости. Или идете короноваться так, как идет похоронная процессия за гробом. Не забывайте о разных предлагаемых обстоятельствах. Не забудьте «сегодня» и «здесь». Помните, что «сегодня» и «здесь» надо развивать в себе для того, чтобы уметь хорошо ориентироваться на сцене, применяясь к сегодняшнему настроению партнера, может быть, к не нравящейся вам, а то и чужой для вас декорации.

(Отвечая, Гинзбург встает; К.С. сажает его.)

Я заставляю вас вставать не потому, что я какой-то генерал, требующий себе почестей, а потому, что у вас должна быть внутренняя дисциплина. Сейчас, когда мы начинаем работать, вы можете не вставать. Не забывайте, что вы должны натренировать свою дисциплину для того, чтобы уметь достойно вести себя за кулисами; за кулисами должна быть идеальная тишина. Я был однажды в оперном театре в Германии. На сцене едут по морю корабли. Море волнуется. После *одноминутной* темноты включается свет, и что же мы видим: ни моря, ни кораблей, ничего этого нет!!! Сидят двадцать пять золотоволосых

девушек и прядут на прялках²⁶². Какую надо иметь изумительную технику и дисциплину, чтобы сделать абсолютно неслышной такую перемену! Я прошу вас не скрипеть стульями, научиться бесшумно поднимать стул, когда вы хотите передвинуть его. Это все вам нужно для того, чтобы помнить про тишину за кулисами. Если вы сейчас не сумеете этого в себе выработать, то потом будет поздно. У некоторых есть плохая манера – останавливать других, а не себя.

Гинзбург. Нам всегда приходится работать в маленькой комнате. Мы там втроем. Иногда мне даже приходится общаться с мнимыми людьми.

К.С. С воображаемым партнером нам приходится общаться тогда, когда мы кого-нибудь с кем-нибудь сравниваем или когда что-либо вспоминаем. Действия бывают материальные и нематериальные. Мы находимся сейчас не в маленькой комнате и не втроем – так галлюцинировать не нужно. Актер очень любит общаться с мнимым, им самим нафантазированным объектом даже в тех случаях, когда рядом с ним на сцене есть живой объект. За нафантазированным объектом он часто не видит ничего кругом и ставит таким образом стену между собой и партнером. Фантазируйте один день – одно, другой день – другое. Очень часто ваша фантазия подсовывает вам то, что не соответствует ни пьесе, ни роли. Я вас прошу брать только от партнера и использовать то, что дает вам настоящая жизнь. Даже работая дома, никогда не работайте с мнимым партнером; посадите свою мать, домашнюю работницу и рассказывайте им. Если же этого нет, то лучше рассуждайте: что бы я сделал, если бы мой партнер сделал то-то, и что бы я сделал, если бы он реагировал на мои слова так-то? Вы можете мечтать про себя; это будет тоже позывом к действию. Хотение вызывает стремление, а выявление этого стремления и есть действие; нам же сейчас нужно выяснить только хотение и стремление, то есть позывы к действию.

Гинзбург. Но если я принимаю «сейчас» и «здесь», то ведь я не могу принимать вас, Зинаиду Сергеевну и других за действующих лиц пьесы.

К.С. И я, и Зинаида Сергеевна, и все сидящие рядом со мной – все мы для вас публика, а ваши товарищи, сидящие с вами на сцене, – это уже для вас не публика, а люди на сцене. Если вы будете делать все для публики, то вы будете рабом этой публики. Никогда не общайтесь с публикой, иначе вы попадете к ней в рабство и никогда не отделаетесь от этого рабства. Нужна громадная техника, чтобы научиться не замечать публику. Бойтесь зависимости от рампы.

(Работа продолжается.)

Сейчас я вам верю, смотрите только, чтобы это у вас шло не от ума. Меня вы можете обмануть, но самого себя обманывать нельзя, это вам даром не пройдет.

Орлова. Мы проводим все занятия в том, что рассуждаем.

К.С. Бывают разные этапы работы. Первый – органическое общение, дальше, может быть, будет рассуждение, дальше – действие, мысли. Каждый этап необходимо пройти. Но почему вы так любите рассуждать?

Студийцы. Потому, что это нетрудно.

К.С. Значит, у вас воля слаба. Вы не можете заставить себя действовать. Слишком много разлагольствовать – не годится.

Скотников. Как научиться слушать надоевший уже, давно знакомый текст?

К.С. Во-первых, нужно подставить понятие – «если бы», а во-вторых, нужно по-новому, ярко представить себе в видениях то, что вам говорит партнер, или то, что вы хотите ему сказать.

(Работа продолжается.)

²⁶² По всей вероятности, К.С. имел в виду посещение вагнеровских торжеств в Байрейте в июне 1902 г., где ему представили возможность познакомиться с устройством сценических эффектов в постановке оперы «Летучий Голландец». «Там по всей сцене, – писал К.С., – в разных направлениях плывут два громадных корабля, волны заливают борта, корабли качаются. Я видел, стоя на сцене, как внутри кораблей становятся человек двенадцать и как они, идя внутри корабельного корпуса, толкают его в разные направления» (Режиссерский план «Отелло». М., «Искусство», 1994, с. 63).

(Гинзбургу). Вы очень мило и по-человечески просто сказали ваши мысли, но я буду сейчас к вам придирается. Если бы вы были наследным принцем, который должен внушить уважение к себе, как бы вы держались? Нам нужно через технику подойти к подсознанию или, если интуиция работает, не мешать зародившемуся подсознанию.

Акимов. Зачем надо говорить вслух все то, что во мне происходит?

К.С. Для того чтобы заставить себя уже механически следовать законам природы, ничего не пропуская, пока это не войдет в постоянную привычку. Потом, когда вы натренируетесь, мы бросим это. Понимаете ли вы то, что называется системой? Система – это законы природы. Если мы выработаем в себе способность действовать на сцене по законам природы, ничего не пропуская и не привирая, то ничто уже не будет мешать нашему подсознанию. Тогда система не нужна. А для того чтобы действовать по законам природы, мы и цепляемся за систему, за органические процессы и т.д.

(Выясняет взаимоотношения Розенкранца и Гамлета. Выясняет перемену мировоззрения Гамлета после встречи его с Тенью отца.)

После перерыва К.С. делает упражнения со студийцами «туалет актера».)

В будущем году, придя в студию, вы должны будете делать «туалет актера» так, как вы делаете свой человеческий туалет, то есть умывание, питье чая и т.д. Каждый день вы будете заниматься упражнениями по всем элементам по пять-шесть минут и только после этого приступать к творческой работе дня. Первым делом в ритм и под музыку будете ослаблять мышцы, сочетая это ослабление с исполнением мелких физических задач. Под музыку же будете концентрировать свое внимание. Некоторым для этого понадобится больше времени, некоторым меньше, но надо, чтобы все было в ритме. Надо также под музыку общаться друг с другом. Один такт – вы находите себе объект, несколько тактов – вы привлекаете его внимание, такт – вы запускаете щупальца в глаза объекта, два такта – хотите понять, что с ним, такт – отдаете ему свои ощущения, мысли и затем переводите глаза на другого партнера. Время, то есть один такт или два такта, может увеличиваться в зависимости от того, как это человеку хочется.

Беспредметное действие под музыку. Все можно проделать под музыку, как вы это сейчас видели: действие, объект, общение, внимание, фантазия, правда, чувство (либо пришло, либо нет, но должно было прийти), наивность. Наивность ради наивности не нужна, но, если правда была, то и наивность была. Общение нужно развить. Сделайте разговор через улицу. Найдите отдаленного партнера и попробуйте передать ему что-нибудь. Вот у вас не только общение, но и приспособление есть. Чего не хватает?

Студийцы. Слова.

К.С. Прежде чем говорить о слове, поговорим сначала о дикции, о правильном произношении звука.

(К.С. делает упражнения со студийцами на коллективное произношение некоторых букв.)

Беседа со всеми учениками и ассистентами

19 октября 1937 г.

К.С. На третьем году обучения вы должны сознательно отдать себе отчет в том, чего мы от вас хотим. Из вас должны выйти не такие актеры, которые рассчитывают только на режиссера. Режиссер покажет, как эта роль играется, а я сяду на стул и буду говорить: принимаю, не принимаю. Не для этого создана студия и на нее даются такие большие средства. Каждый из вас сам должен быть мастером, усвоив все наши правила, все наши принципы и установки. Вы должны за годы учебы научиться самостоятельно идти по верному пути. Вы – не актер, если у вас нет любознательности, вы должны уметь наблюдать, подмечать, выспрашивать. Как можно говорить об отсутствии работы, когда так интересно заниматься?! Вы приготовили этюд, доведите его до сути. Научившись работать правильно, вы с режиссером или без режиссера, но будете мастером своего дела. Если человек способный, то режиссер, напичкав его, может добиться приличных результатов. Но не это наша цель. Путь большого мастера – уметь творить самостоятельно. Самое страшное, когда выходят на сцену показать себя, а не проводить мысль автора. Сцена – это трибуна, на которую вы призваны выходить, чтобы проводить большие идеи и продолжать веками накопленное искусство, которое может заглохнуть и не вернуться. Как не вернулась уже комедия дель арте... Вы не исполните своего назначения, если будете так рассуждать: у нас есть мастера, нам хочется роли играть, они нас научат. Вы должны нести подлинное искусство в массы. Если искусство не культивировать, оно может исчезнуть. Внимание, которое оказало правительство нашей студии, налагает на нас определенные обязательства. Вам придется рассчитаться за это внимание. Мы не имеем права не оправдать оказанное нам доверие. Я вас предупреждаю, что вам нужно стать мастерами. Этого стремления я в вас не замечаю, я вижу одно стремление – играть спектакли. Это путь ложный. Если вы сыграете сто ролей неправильно – вы пойдете назад. Если вы сыграете пять ролей правильно, то это не только шаг вперед, но и возможность научиться работать для дальнейших ролей. Если кто не имеет такой установки, то конец интересной актерской карьеры. Этого человека пожрет театр со всем его болотом и рутинной. Чтобы быть большим мастером, надо быть пытливым. Спрашивайте у меня, я буду отвечать вам. Я не слышал от вас настоящего вопроса, по которому бы я видел, что человек допытывается чего-то, что он применяет систему на практике и от этой работы у него возникает какие-то недоумения, может быть, дополнения. Я отвечу на любые вопросы. Спрашивайте больше. Надо будить и будоражить наше сознание. Только тогда, вовлекая все двигатели психологической жизни, мы доберемся до подсознания, заставим творить природу.

Поймите, что, усвоив правильный путь, вы научитесь творить с любым режиссером; вы сами будете идти по верному пути. Впитывайте в себя за годы учебы культуру и этику нового актера. Вы должны быть культурными актерами и культурными людьми. Берегите честь студии. Если кто-нибудь из вас сделает предосудительный поступок, то никто не скажет, как плох Иванов, Сидоров, Петров, а скажут: вот так студия Станиславского! Вы должны не делать сами проступков и предостерегать от них других, оберегая студию. Я слышал от одного очень культурного человека, посетившего нашу студию, что его поразил шум, гвалт, толкучка и молодежь, бегающая в трусах. Этот посетитель сконфузился и испугался. Вы молодые люди, вам нужно веселиться. Но и веселье имеет свои культурные формы. Сразу заметно, вот веселится культурный человек, а вот – некультурный. На культурного человека вы и произвели впечатление веселящихся некультурных людей. Актеры Художественного театра рассказывают, что когда в столовой театра появляются студийцы, то начинается ужасный крик. Приходится вам делать замечания. Это говорит о вашем неуважении к людям и к учреждению, в котором вы находитесь. Эти признаки

очень опасны. Я не обвиняю вас в том, что вы не знаете каких-либо тонкостей светского обращения, но элементарные правила общежития вы должны знать. Тем более у вас есть педагоги, которые всегда вам могут указать, как надо себя вести. Значит, у вас нет желания быть культурными. Как же вы будете играть культурных людей?! Поймите, вы счастливые люди, у вас есть любимое дело. У вас есть такое место, где вы можете знакомиться с произведениями Шекспира, Гёте, Шиллера... Так, приходя к себе в студию, оставьте все гадкое, что в вас есть, внизу перед входом в это здание. Иначе студия не будет тем местом, где можно заниматься искусством и где возможно говорить о Шекспире.

Задача нашей студии очень трудная, но и очень интересная. Наша задача освободить искусство от всего наносного, идущего от ремесла и представления. Для того чтобы это искусство проводить в жизнь, нужны люди. Талантливых людей у нас мало. Привлечь мастеров, которые могли бы идти по верному пути, – тоже мало. Ведь студия создана благодаря тому, что Зинаида Сергеевна наверху, в своей комнате, сумела воспитать людей, могущих вести вас по тому пути, который намечен мною. Они не мастера; годится ли вам мастер, которого я позову из другого театра? Я уверен, что вы уже отравлены моим методом, вы уже сами не примете такого мастера, который вас будет тянуть в другую сторону.

(После беседы К.С. просматривает упражнения – «туалет актера».)

Все упражнения надо делать четко, доводя их до правды и веры, таким образом подходя к состоянию «я есмь», я существую в предлагаемых обстоятельствах. Лучше сделать одно упражнение, но довести его до подсознания. Формальное отношение к упражнениям набивает штампы и ведет нас прямо в противоположную сторону той, к которой я вас веду. Лучше идти медленно, но по верному пути. Сейчас организовать из вас труппу, поставить спектакль и его играть – это значит убить все то, чего я от вас хочу. Я на такое дело, по существу на дело ремесла, не посвящу ни одной минуты из оставшихся мне лет жизни.

(К.С. продолжает просматривать «туалет актера».)

Правильное, доведенное до конца действие приведет вас к подсознанию. Не берите сразу сложные предлагаемые обстоятельства. Чувствуйте себя на сцене как дома, даже удобнее, чем дома. Внешние действия виднее, на них легче проверить, где вы фальшивите, где нет. В физических действиях должна быть логика и последовательность, только тогда создается внешняя и внутренняя действенная линия.

Занятия с драматическим отделением

26 октября 1937 г.

(К.С. спрашивает, в какой стадии находится работа над «Гамлетом». В.А.Вяхирева рассказывает.)

К.С. (Розановой). Как вам работается, какие у вас трудности? Виден ли вам дальнейший путь, по которому должна идти работа? Что вас смущает в этой работе, что вас радует?

Розанова. Мне хочется найти непрерывную линию роли Гамлета. Линия прерывается тогда, когда я теряю логику мысли. Мне трудно. Я хочу проложить пути-каналы для непрерывной линии.

(Розанова рассказывает свою линию роли.)

К.С. Что происходит у вас психофизически? Не забывайте, что все действия, органичные нашей природе, – психические и физические. Для нас с вами это не секрет. Но чтобы не путать вас, будем называть их физическими. Вам сообщают о смерти отца, – что вы будете делать?

Розанова. Я хочу представить себе, как это было. А для этого мне нужно выпытать у Горацио, что он знает.

К.С. Вы не можете охватить всего случившегося, поэтому вам нужно составить себе какое-то представление. Итак, у вас есть момент представления.

(Розанова продолжает.)

Розанова. Я хочу выяснить все подробности.

К.С. Какой процесс у вас происходит? Был момент представления. Сейчас он продолжается. Вам надо дополнить картину, которую вы себе представили. Вы разбираетесь в происшедшем. Было представление, теперь у вас появляется суждение. Суждение всегда требует предварительного представления. Актер не имеет права выносить суждения, пока не имеет представления о каком-то факте, событии. В этот процесс надо вовлечь все двигатели психической жизни.

Что вы делаете, когда теряете линию роли?

Розанова. Я возвращаюсь обратно и стараюсь все увидеть, представить.

К.С. Бойтесь только, чтобы не фантазировать отвлеченно о каком-то Гамлете. Могла бы быть в наше время история с Гамлетом? Могла. Представьте себе, что Гамлет сегодня, здесь, сейчас. Вы чувствуете, в чем разница? Вы представляете себе, что вам придется действовать в настоящей обстановке, сегодня, здесь? Вот она, разница. Если вы это поймете, вы поймете, что я самым простым и прямым путем проник в вашу душу и заставляю вас так действовать, как это мне нужно. Вы чувствуете, что я заставляю вас говорить, действуя от себя. То лицо, которое есть в пьесе, и та обстановка, и те предлагаемые обстоятельства невольно становятся для вас реальными.

(Розанова продолжает рассказывать.)

(Студийцам). Вы чувствуете, что она начинает говорить от себя: я чувствую, я хочу. Это воля и чувство. Было представление, суждение, а теперь появились воля и чувство.

(Розанова рассказывает, приспосабливаясь к действительности.)

Отлично, что вы берете все из действительности. Значит, было: представление, суждение, воля и чувство, и теперь действие. Вы понимаете, как все идет одно за другим?

Розанова. Я начинаю сознавать, где отец, протестую против того, что он мучается.

К.С. Это неверно. Гамлет будет об этом рассуждать месяца через два после того, как он увидел Тень. На данный момент вы встречаетесь с явлением, которое вы не можете объяснить. Вы только вбираете в себя, только слушаете ту тайну, которую вы еще не осознаете, а только чувствуете. Вы должны быть страшно осторожны, чтобы не спугнуть

Тень.

Розанова. Я понимаю, что отец призывает меня мстить, а как мстить?

К.С. Если вы уже это поняли сейчас, то что вы будете делать все четыре акта, которые остались впереди. Ваша задача – вобрать в себя то, что сказал отец, а разбираться в этом вы будете потом. Вам сейчас нужно говорить негромко, не размахивать руками, для того чтобы не спугнуть Тень. Гамлет не выносит из первой встречи с Тенью еще ясной линии потому, что он сомневается в увиденном. Вся трагедия Гамлета в том, что он взял на себя непосильную задачу. Вы стремились узнать тайну. Вы виделись с Призраком, и после встречи с ним вы только у начальной точки. Вы ничего не знаете, вы ничего не понимаете. Вы должны жить сначала. Начинается новый акт, новая жизнь, тут есть над чем задуматься. Вы продолжаете жить, но уже в новых предлагаемых обстоятельствах. Когда вы встретитесь с Розенкранцем, Полонием и другими, вы не будете понимать, как можно жить в таком мире, интересоваться такими мелочами, когда есть что-то грандиозное. Вот в чем трагедия Гамлета; его сомнения свойственны всем народам, во все века.

Человек хочет понять смысл жизни. В силу чего он живет. Вы начинаете действовать, чтобы познать смысл бытия. Что бы вы сделали, если бы очутились в таком положении? Человеческая потребность: прежде всего искать помощи у других. Но никто не может вам в этом помочь. Начинаете сами блуждать по жизни и переоценивать ее. Потому-то Гамлет переменялся с этого момента. Раньше был обыкновенный человек, веселый. После разговора с Призраком отца он не может быть веселым; начинается новая пьеса, новая жизнь. Гамлет уже не может принимать близко к сердцу то, что его окружает, потому что он знает нечто более громадное, более значительное. Обратите внимание на то, что Гамлет оживился и стал самим собой при встрече с актерами. Видя, что человек-актер может плакать и сострадать над чьей-то чужой судьбой, Гамлет начинает понимать, что и он также способен сделать многое, с чем, казалось ему, он справиться не мог.

Действуя логически и последовательно, вы заставляете работать вашу органическую природу и, таким образом, подсознание. Ведь в нашем творчестве главное, чтобы через сознание добраться до подсознания. Мы можем только разбудить те центры, которые ведут к творчеству, прямым способом мы ими распоряжаться не можем.

(К.С. предлагает «выдернуть» какие-то линии из «Гамлета» и сделать на них этюды, как на прошлом уроке. Студийцы делают этюды.)

Вот теперь я чувствую, что через простые физические действия вы сумели разбудить ум, волю и чувство и втянуть их в работу. Когда вы их втянули, то появилось чувство правды и воображение. Раз есть воображение и чувство правды, значит, появилась вера. Таким образом, втягивая в работу всю вашу психологическую жизнь, вы протянете ту линию, которая вам нужна. Так вы учитесь работать сами. Только таким путем вы подойдете к мастерству. Сейчас нет режиссера, который мог бы вас вести по этой линии. Вы должны научиться работать сами.

Вы имеете возможность работать по физической линии любую пьесу, делать этюды на любую линию из пьесы, и никто из вас не смеет мне сказать, что ему нечего делать. Во-первых, не бросайте старые этюды, углубляйте и повторяйте их, во-вторых, делайте на будущее этюды на те пьесы, которые сейчас в работе. И больше работайте сами, показывайте педагогу уже сделанную самостоятельную работу. Хорошо бы, чтобы текст не навяз у вас в ушах. Вы представляете себе, как вы жадно будете ловить фразы текста, если они выражают именно то, что вы так давно поняли по логике мысли.

(Студийцы Меньшиков и Рожнятовский показывают этюд «Далеко, далеко на Востоке».)

К.С. Во всех этюдах нет законченности. Не умеете поставить точку.

Вначале есть паузы ради пауз. Надо стараться их уничтожить. А в общем, молодцы. Что можно сделать с этим этюдом для того, чтобы он был более красочным?

Студийцы. Углубить предлагаемые обстоятельства.

(Высказываются мнения об изменении структуры этюда. К.С. говорит, что ни-то, к сожалению, не думает, не предлагает, как углубить этюд.)

К.С. Вы не берите для этюда частный случай, а, предположим, возьмите дело государственной важности. Другими словами, для того чтобы углубить этюд, надо взять более значительную сверхзадачу. Не берите этюдов, в которых мелко дно. В гениальном произведении нет дна. Имейте в виду, что роль – это только отрезок из жизни действующего лица пьесы. Представим себе жизнь человека как замкнутый круг, начинающийся рождением и кончающийся смертью. Предположим, что это земной шар. Отрезок от точки Р до точки А вы показываете на сцене. В каждой жизни человека, как и в земном шаре, есть пласты. В центре, конечно, лежит сверхзадача – сущность человека. Чем глубже в пласты вам удастся забраться, тем ближе вы будете к сверхзадаче. Задача актера докапываться до центра земли, то есть до сверхзадачи. Чем вы больше углубляете этюды, тем лучше. Надо идти не по внешней линии фабулы, так делают обычно ученики и даже педагоги. Попытайтесь сделать этюды интересными, то есть углубить их, наполнить содержанием. Это возможно. Делайте этюды самостоятельно и давайте просматривать педагогу. Не бросайте их на полпути. Если этюды не внесены в расписание, то делайте их самостоятельно, и каждый педагог не откажется от того, чтобы вам помочь.

(К.С. проверяет художественное чтение. Студиец Шуур читает поэму Маяковского «Хорошо». К.С. просит студийцев рассказать ее содержание, как они его поняли из чтения. Выясняется, что каждый понял только отдельные кусочки, части произведения.)

К.С. (Шуру). Скажу вам откровенно: я этой вещи не читал, и ничего не понял. Почему все время улыбочка, почему вы так напрягаетесь, когда читаете? Я совершенно уверен, что Маяковский никогда бы не стал так читать, как читают все те, которые хотят ему подражать. Вы понимаете, что уловить картину происходящего при вашем способе чтения, при выкрикивании отдельных слов – невозможно. Я утверждаю, что так читать нельзя и вредно. Я уверен, это происходит оттого, что вы не видите, о чем говорите. Когда вы говорите о чем-то значительном, большом, то крик – доказательство непонимания этой значительности. Кто пережил то, что писал Маяковский, тот не будет улыбаться, рассказывая об этом. Вы говорите, что ваше чтение – это стиль поэта. Плохой стиль, при котором ничего нельзя понять. Сначала дайте мне четкую картину того, о чем писал поэт, а потом уже поговорим о том, как найти стиль. Прочтите начало.

(Шуур повторяет первые строчки поэмы.)

Вы понимаете, что так рвать мысль, как вы рвете, – нельзя. Вы соблюдаете строчки? Так надо уметь волю поэта сочетать со смыслом того, что он писал.

«Дул, как всегда, Октябрь ветрами».

Вы понимаете, что если обрубить каждое слово, то получится винегрет. Почему не прочтите вот так *(показывает)*. Так вы соблюли и волю поэта и закончили мысль, положив ее на точку. У вас два раза повторяется слово «дул». Разве это одно и то же: дует ветер, или дует автомобиль и трамвай. Вы понимаете, что для ветра это обычный глагол, но для авто и трамвая это превосходная степень.

(Кузнецов читает отрывок из романа Фурманова «Чапаев».)

К.С. Не понимаю названия того, что вы хотите читать. Говоря невнятно название произведения, вы этим самым слушателя ставите в тупик. Учитесь правильно говорить мысль по событиям, как вы их видите. У вас одно не вытекает из другого. Вижу только отдельные картины. Расскажите содержание вашего отрывка своими словами.

(Кузнецов пытается рассказывать содержание отрывка. Признается, что ему трудно говорить своими словами.)

Вот видите, у вас текст сел на мускул языка. Вы мне докладываете слова, а мне нужно, чтобы вы мне рисовали картину. Вы пришли ко мне читать произведение без видений

и без подтекста. Вот вам и трудно рассказать смысл его своими словами. Постарайтесь делать поменьше жестов. У вас мертвые пальцы. А пальцы ведь глаза нашего тела. Руки поставлены у вас неправильно. Слишком прижимаете локти к бокам, а нужно держать их так, как будто под мышками у вас подложены мячики. (Нужно приобрести для студийцев такие мячики, которые они носили бы под мышками, чтобы выработать правильную постановку рук.) Жест должен быть свободным. Посмотрите, какое получается несоответствие. Вы хотите рассказать о широкой могучей пляске, а сами зажимаете плечи, локти и пальцы; поэтому все получается кургузо и никак не характеризует широту. Если хотите показать широту, так раскиньте руки широко и свободно, чтобы дать представление о веселье. Заботьтесь о своем теле. Пластика вам необходима. Ведь вам придется играть Ромео, Гамлета, и когда на вас наденут трико, то ваша непластичность будет очень ярка. Имейте в виду, все то, что вы делаете в классах, это только намеки на то, что вы должны делать самостоятельно дома. Главное в чтении – это внутренние видения.

(Гурко читает поэму Асеева «Двадцать шесть».)

К.С. Опять голос повесили на квинту. Как вы не понимаете, что первые две минуты я буду слушать, потом мне так приедается рисунок вашей роли, что я уже не в силах заставить себя слушать. Ведь у вас хороший голос, и вы могли бы пользоваться гораздо большим голосовым диапазоном. Почему вы вернулись к тому, от чего вас оттягивали? Почему появилась скандировка стиха? Почему смысл совершенно тонет во внешней форме? Вообще я не понимаю, почему вы читаете стихи.

(Ассистент разъясняет, что это самостоятельная работа, приготовленная для показа в Доме актера.)

То, что вы мне показали, ни на каком концерте читать нельзя, а тем паче в Доме актера. Студия может выступать только с самым лучшим, что у нас есть, и приготовленным с ассистентами, с мастерами и проверенным ответственным лицом по чтению. Да, теперь ответственной по художественному чтению для публичных выступлений является Зинаида Сергеевна.

Меня удивляет, почему у вас тяга умножать плядуду бездарных чтецов.

Сделайте мне прозу, как следует, и я буду с удовольствием ее слушать.

(Гурко.) В вашем чтении нет видений. Не умея читать стихи под метроном, вы берете вещь с разными сложнейшими ритмами. Я не говорю, что поэма Асеева – плохая вещь; показать разницу ритмов – интересно, но вы не можете с этим справиться. Я в вашем чтении ничего не понял.

Читать публично в концертах разрешаю только прозу, хорошо приготовленную, потому что в студии читать стихи вас еще не учили. Если будет возможность, стихи я буду сам учить вас читать. Стихи не нужно превращать в рифмованную прозу, но необходимо доносить мысли. Уж на что грибоедовский ритм тянет за собой чтеца, и в нем все-таки прекрасно можно подать все мысли.

(К.С. для примера читает монолог Фамусова; ему устраивают овацию.)

Воспоминание студийца Б.Л.Левинсона о том же занятии

К началу занятия собралось большое количество людей, помимо учащихся и педагогов. Все действующие лица трагедии сидели в середине зала полукругом в первом ряду. Вдоль стены, напротив участников, стоял ряд стульев, предназначенных для преподавателей, в середине его – кресло для Константина Сергеевича Станиславского.

Когда все уже находились на местах, в точно назначенное время в зал вошли Станиславский, Лилина, Соколова и целая свита сопровождающих (между прочим, появилась маленькая забавная собачонка, рыжая, со странной кличкой «Пакишка», но ее быстро удалили из зала). Константин Сергеевич был так же красиво, я бы сказал – парадно, одет, как и в тот день, когда я его увидел впервые. Состоялся обмен приветствиями, церемония которого заключалась в следующем: не имея возможности пожать руки всем присутствующим, Станиславский говорил:

– Одну благородную женскую руку и одну благородную мужскую.

Руки протягивали те, кто в данный момент находился ближе к Станиславскому. После рукопожатия он широким жестом приветствовал остальных. Это означало, что он пожал руки всем присутствующим. Подобная церемония сопутствовала каждому началу его занятий.

После краткого отчета ассистента о том, какая работа проводилась ею за время, прошедшее после предыдущей встречи со Станиславским, Константин Сергеевич приступил к репетиции сам.

Прежде всего – несколько слов о главном исполнителе, точнее, исполнительнице роли Гамлета. Для меня было большой неожиданностью, что роль принца Датского поручена девушке, Ирине Розановой. Ирина Розанова сидела в центре. Она выглядела много взрослее своих товарищей, да и по возрасту была несколько старше других, с лицом, запоминающимся навсегда. Ровный, несколько гоголевский прямой нос, ровная короткая стрижка с прямой небольшой челкой, закрывающей примерно треть лба, прямым углом волос, уходящих от челки вниз к ушам, и прямой линией нижнего края прически, идущего вокруг шеи. Эти прямые углы и ровные линии придавали ее лицу строгое и мужественное выражение. Лицо принца Датского можно было себе представить именно таким. Умные, чуть прищуренные глаза и тонкие прямые губы дополняли впечатление мужественности. Но тем не менее ей удавалось быть и очень женственной, когда это было необходимо. Позже, на одном из занятий со Станиславским по художественному чтению, она исполнила рассказ Мопассана «Кивок головой». Читала его, сидя на стуле с вытянутой ровной фигурой, с почти отсутствующей жестикуляцией. Пикантность ее исполнения, яркость и заразительность видений, своеобразный юмор и тонкая женственность были в полном соответствии с авторским текстом и в то же время шли от ее существа, были ее личным юмором, ее личной пикантностью. Резко выраженная индивидуальность Ирины Розановой притягивала как магнит, интересно было ее смотреть и слушать.

Первый вопрос, который возник у меня: почему девушка в мужской роли? Ответ оказался прост: для изучения системы метода работы Станиславского с актером студийцы сами, по своему вкусу и желанию выбирали себе роли, сговариваясь с товарищами, которых устраивали другие роли в этом произведении. Одно условие было неперемennым: драматургия должна быть совершенной. Отсюда и появились в работе драматического отделения такие пьесы, как «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Три сестры», «Вишневый сад», «Дети Ванюшина». Речь шла не о постановке спектакля, а об изучении метода, и если студийка хочет проделать эту работу на материале мужской роли – пожалуйста. В данном случае произошло именно так.

Станиславский обратился к исполнителям с заданием, которое состояло вот в чем:

Гамлет будет рассказывать свою линию действия с самого начала трагедии, последовательно, логично ее выстраивая и стараясь вести ее непрерывной нитью. Он должен будет также по ходу событий глазами связываться с партнерами, а те, помогая ему и принимая его соображения, должны быть с ним в контакте, входить с ним в общение, существуя каждый в своей логике поведения. Действовать они должны, не сходя со своих мест, только глазами. Условием этого задания был запрет пользоваться текстом роли. Как только Розанова невольно скатывалась: «Тогда я ему говорю...» – как Станиславский сразу же ее обрывал:

– Я читал пьесу и знаю, что вы говорите. Вы мне скажите, что вы *делаете*, о чем вы *думаете* в этот момент?

На протяжении двух-трех часов Розановой удалось размотать перед нами непрерывную линию действия, если хотите – линию жизни и поведения Гамлета, его намерений и раздумий, не дойдя до конца первого акта трагедии. Это был результат долгой и кропотливой подготовки. Делала она это очень активно. Анализируя линию своего героя, пребывала в постоянном изучении своих партнеров, которые, не произнося ни слова, существовали в логике своего действия. Иногда увлекаясь изложением, она говорила:

– Вот тут он задумался.

Станиславский ее поправлял:

– *Не он, а вы.* Поймите, это принципиально важно. Слушайте все внимательно. Я сейчас скажу очень важную вещь. Не кто-то там другой, а вы, именно вы. Это совсем иная плоскость. Когда вы это поймете, глубоко поймете, вы встанете на путь, ведущий в ту сферу подлинного сценического искусства, куда я вас веду.

К этому способу изложения важных мыслей («Слушайте внимательно – я сейчас скажу важную вещь») Станиславский прибегал довольно часто.

Розанова рассказывала и проживала роль, сидя на стуле, подложив руки под колени. В разговоре она отличалась активной жестикуляцией, и подобное положение рук ей было также задано Станиславским. (Вот почему, когда она читала упомянутый мной выше рассказ Мопассана, она была так скупа в жестах – преодолевался недостаток, хотя руки ее были свободны.)

Я с огромным напряжением следил за развитием событий в пьесе. Передо мной как бы препарировалось это сложное произведение с его запутанными взаимоотношениями, перипетиями, схватками и замыслами. Я внутренним зрением просматривал спектакль, видел характеры людей, видел мизансцены и даже декорации. Напряжение сковало меня по рукам и ногам, к концу такой работы над ролью у меня заболели челюсти от стиснутых зубов.

Впоследствии много раз видел я постановку трагедии на сцене в исполнении маститых артистов хороших театров, сам принимал участие в одной из них, и не погрешу против истины, если признаюсь, что с таким напряженным интересом я смотрел ее однажды – в тот день.

После «Гамлета» Станиславский проверял художественное чтение. Готовился студийный вечер «Ровесники Октября», посвященный 20-й годовщине Октябрьской революции. Константин Сергеевич отбирал для этого вечера лучших чтецов студии.

Читали Чехова, Горького, Маяковского и иных авторов, читали и хорошо, и плохо, но каждый старался это делать в полную меру своих сил и возможностей. Я хочу рассказать о двух событиях, происшедших во время этой встречи.

Дошла очередь до одного из студийцев, который прочел перед Станиславским первую главу поэмы Вл. Маяковского «Хорошо». Читал громко, темпераментно, я бы сказал, даже чересчур громко и темпераментно, да еще и долго. По окончании чтения, после длительной паузы (они часто бывали на занятиях со Станиславским; иногда обдумывая, что сказать, он заставлял нас сидеть в нервном ожидании его приговора по две, три минуты, а иногда и долее), он обратился к Марии Петровне Лиловой:

– Ты что-нибудь поняла?

– Нет.

– Я – тоже. Давайте сначала.

Раскрасневшийся после выступления студиец успел за это время побледнеть и уже менее темпераментно и чуть потише начал:

«Дул, как всегда, Октябрь ветрами,
Как дуют при капитализме.
За Невским дули авто и трамы...»

– Подождите. Кто дули? – остановил его вопросом Станиславский.

– Авто и трамы, – робко пояснил исполнитель.

– Кто-кто? «Трамы»? Это кто такие?

– «Трамы» – это трамваи, Константин Сергеевич.

– «Трамы» – это трамваи, – повторил Станиславский, несколько смущенный этим словотворчеством Маяковского, – гм... ну, ладно, допустим. Если это трамваи, то как же они могли дуть?

– «Дули» – это значит они быстро ехали, – продолжал переводить жаргон Маяковского попавший в переделку студиец.

– Ах, вот что: «дули» – это значит мчались. Ну, тогда вы донесите нам разницу этих глаголов, их различный смысл. А то у вас и ветер дул, и трамваи дули, – и все одинаково.

И вот таким образом, от строчки к строчке разбирая непростые стихи Маяковского, Станиславский сбивал с ученика ложный пафос и штампы, к которым так часто прибегают исполнители этих трудных стихов, и заставлял его сосредоточиться на мысли, на передаче сложных образов поэмы.

Постепенно Константин Сергеевич перешел к общей беседе о том, как надо читать стихи. Он говорил, что стихотворная форма требует от исполнителя особого самочувствия, отличного от того, которое достаточно для исполнения прозы. Автор пишет стихи, когда он не в силах передать свои мысли и чувства в прозе. Это иная плоскость существования, более возвышенная. Ритм строк, размер стиха, рифмы обязывают актера к более ярким и точным видениям, к крупным и обобщенным образам, к более высокому внутреннему ритму.

Он привел в пример Шекспира, те фрагменты его сочинений, где прозаические куски чередуются со сценами в стихах. Разве Шекспир писал в прозе потому, что ему было лень зарифмовать сцену или не хватило таланта? Он был гений, и подозревать его в этом нелепо. Скорее предположить другое: в том месте, где сцена прозаическая переходит в стихи, она переходит в более высокий накал, в иную сферу самочувствия действующих лиц, которые уже не в состоянии говорить прозой. Надо вскрыть причину перелома сцены, включить ее в сквозное действие. Следующая, еще более высокая ступень – пение. Для того чтобы иметь право петь в опере или исполнять романс или песню с эстрады, надо кроме голоса, слуха, музыкальности и чувства ритма еще уметь себя ставить в такие условия, чтобы вокальная форма исполнения была бы единственно возможной для выражения вашего сценического самочувствия, ваших видений и мысли.

Развивая далее свою теорию обращения со стихами, он в качестве примера начал читать монолог Фамусова из «Горя от ума». Начал как-то незаметно, невзначай, затем увлекся чтением, осел в своем кресле, обрюзг, состарился, сморщился, глаза стали круглыми, выпуклыми; мне показалось даже, что у него появился животик. На наших глазах он загримировался и оделся в костюм Фамусова. Он прочитал, да нет, – сыграл весь монолог Фамусова («Вкус, батюшка, отменная манера...»).

Это был неожиданный и прекрасный подарок тем, кто никогда не видел Станиславского на сцене, прекрасной иллюстрацией его теории. Здесь был и поэтический образ, и стих, и точное сценическое самочувствие, и органическая необходимость стиха. В прозе это представить было невозможно.

Конец этого занятия был трогателен и красив. Когда Станиславский окончил моно-

лог, мы несколько секунд сидели молча, не зная, как реагировать. Кто-то взял на себя смелость вдруг зааплодировать, хотя на занятиях это было не принято, и плотина прорвалась. Мы обрушились овациями. Реакция Станиславского была неожиданной; он встал с кресла, раскланялся на все стороны и вышел из зала, как артист, покидающий подмостки после успешного выступления в концерте...

Через некоторое время в зал вошла медицинская сестра Вера Михайловна и сказала, что занятия на сегодня окончены, все свободны. Станиславский, очевидно, был взволнован своим неожиданным выступлением не меньше нас.

«Гамлет» В.Шекспира

7 марта 1938 г.

(К.С. просит начать урок с «туалета актера». Ученики делают упражнения, после чего показывают проделанную работу по «Гамлету».)

Репетируются вторая, четвертая, пятая и шестая сцены «Гамлета».)

К.С. (Розановой). Как вы себя чувствовали?

Розанова. Плохо.

К.С. Чем довольны, чем недовольны?

Розанова. Я растерялась здесь. Мы привыкли к другой обстановке. Не чувствовала логической линии, теряла ее местами. Сделала не то, что хотела.

К.С. Какой критерий вы себе ставите? Что значит – я хорошо играла, что значит – я плохо играла?

Розанова. Когда логическая линия роли тянется, как веревочка, и не прерывается, тогда я не выбиваюсь и чувствую себя хорошо.

К.С. Это еще не все. А что еще?

Розанова. Большая связь с партнером.

К.С. А самое главное, зачем вы идете на сцену?

Студийцы. Действовать.

К.С. Да, это самое главное – физическое действие. Главное – это спросить себя: что бы я делал сегодня, здесь, в данных предполагаемых обстоятельствах. Это и есть критерий для актера. Гораздо легче сказать – «что я бы делал», чем – «что я бы чувствовал».

Гинзбург. Сегодня я делал не то, что обычно, и не все сделал, что хотел. В самом начале я действовал, как хотел. А дальше, с момента разговора, я как-то слишком активно напирал на Гамлета.

К.С. В чем это выразилось?

Гинзбург. Я хотел доказать ему свою любовь и сделал это слишком активно.

К.С. В каком смысле более активно? Вы напирали на него как актер? Как человек вы бы не стали этого делать?

Гинзбург. Сейчас я бы это сделал и как человек, поставленный в такие предполагаемые обстоятельства.

К.С. Вы говорите мысли Шекспира, но мешаете авторский текст со своим текстом. Ощущаете ли вы необходимость в тексте Шекспира? И подчитывают ли вам его?

Мартьянов. Когда нам неясны действия, мы берем пьесу Шекспира. Текст нам очень помогает и легко запоминается.

Кругляк. У меня одна фраза, в которой четко чередуются действия, и невольно, когда мы разбирали мои действия, текст фразы мне запомнился.

К.С. Вы понимаете разницу между действием и задачей? Вы текст разбивали на задачи?

Вяхирева. Сначала работали совсем без текста. Но мы в тексте ищем действия.

К.С. Надо четко понимать, откуда идет задача, откуда – действие. Задача идет из головы, а действие идет от интуиции.

Шур. Моя главная задача – следить за всем, что здесь делается, и за взаимоотношениями окружающих меня людей.

К.С. Вы, Полоний, страшный политик. Вы должны все сочетать. Вы присматриваетесь ко всему, что делается вокруг, с огромным вниманием. Вы должны досконально узнать все взаимоотношения. Основное для вас – это огромное внимание, которое пронизывает все ваши действия. Чтобы быть Полонием, вам надо не играть хитрость (хитрость сыграть нельзя), а должно быть огромное внимание, не поверхностное, а залезающее в

душу человека. От этого внимания вы начинаете перерождаться в Полония. Теперь поговорим о том, где кончается прозаический разговор и начинается романтическая речь. Романтическая речь – это не значит дрожание в голосе и неестественная интонация. В чем же разница – как нужно играть Шекспира, как Чехова? Можно ли их играть одинаково?

Шур. У Чехова – полутона.

К.С. У Сальвини такие полутона в Отелло! Да и у Дузе тоже.

Пятницкая. Шекспира очень трудно произносить. Он тянет на пафос.

К.С. А что такое пафос? Это певучесть произношения. Откуда эта гадость приходит? Если вы будете говорить – «Х-о-р-о-ш-а-я п-о-г-о-д-а» так же, как вы скажете: «Душа моя полна», то это и будет пафос. У Шекспира большие мысли, а о большом нельзя говорить, как о колбасе за завтраком. Когда Сальвини начинает играть, он даже руки не поднимает, не делает ни одного жеста. Он никогда не торопится и самое возвышенное говорит просто, но значительно. Каждая фраза запоминается. Некоторые думают, что для возвышенной речи голосом надо выделять какие-то фортеля. Каждая гласная должна звучать, каждая согласная должна лететь. Если вы думаете, что все дело только в четкости дикции, то это гибель ваша. Вы должны любить мысль, видеть ее логику. Нельзя декламировать фразы. Вы чувствуете, что я, даже останавливаясь, не перестаю с вами разговаривать. Это не остановка, не дыра, это разговор молчанием. Общения с вами я не прерываю. Не торопитесь, это главное. Подавайте мысль... Если я говорю и хочу быть убедительным, я становлюсь требовательнее, я сильнее интонирую, я требую, чтобы меня слушали. Как только я углубляю предлагаемые обстоятельства, придаю мысли большее значение, у меня меняется диапазон речи. Возвышенный стиль начинается там, где есть большое содержание. Главное, не торопитесь, договаривайте каждое слово до конца.

(В качестве примера К.С. читает монолог Отелло в Сенате.)

Вы видите, какие здесь куски, как их надо подавать. Возвышенное тоже должно быть просто, но глубоко, значительно, тут должны быть особенно четкие видения. И это отнюдь не значит, что возвышенное нужно говорить завывая. Нельзя идти только от манеры говорить, вот тут и появляется завывание. Надо понять, что трагедия – это значительное и возвышенное и что это создается укрупнением и углублением предлагаемых обстоятельств и правильной их оценкой.

Розанова. Вот я очень боялась завывать и очень старалась сдерживаться, а мне иногда хочется развязать движения. Например, когда на Гамлета наступает Призрак, мне хочется отшатнуться.

К.С. То, что вы мне сейчас показываете, это позерство. Это пафос. Это ни в коем случае не нужно делать. Первый признак пафоса – говорить и ничего не видеть.

(К.С. объясняет действенную линию первой картины. Говорит о манере держать ся, зависящей от предлагаемых обстоятельств.)

Гинзбург. Мне трудно говорить тронную речь, когда вокруг мало людей.

К.С. Как мало? А Полоний! Да вы знаете, что такое тронная речь? Завтра она появится во всех газетах не только вашей страны, но и в других странах. Вы понимаете, какая это ответственность?! Вы понимаете, что если вы начнете конфузиться, то на всех это произведет плохое впечатление, а вы должны все поднести смело и импозантно. Вот сейчас у вас хорошая подача мысли. Есть линия словесных действий. Сегодня у вас в слове было действие, и это очень ценно. Помните, что вы всегда будете действовать словом, когда у вас крепка физическая линия. Физическая линия – это ваш рельсовый путь, крепко встав на который вы можете ехать по всей стране, по любым местам. Я могу дать вам другие предлагаемые обстоятельства, но в них вы не должны теряться, а проводить свою физическую линию.

Гинзбург. У Шекспира такой насыщенный текст, что когда я начинаю говорить своими словами, я говорю несколько мыслей вместо одной шекспировской; мне трудно возвратиться к тексту и все это сказать одной фразой.

К.С. Если у вас за одной фразой стоит несколько мыслей, от этого она будет богаче.

Важно, чтобы вы не потеряли то, что вы приобрели. А главное, чтобы текст не садился на мускул языка.

Вяхирева. Значит, теперь нужно идти по линии укрупнения предлагаемых обстоятельств?

К.С. Да, но чтобы шли не от манеры говорить, а от мыслей, от введений.

(Мартыанов спрашивает, как говорить, когда по предлагаемым обстоятельствам нужно говорить шепотом. К.С. приводит в пример, как это делал Сальвини в роли Отелло.)

Вяхирева. Значит, надо принять за основу, чтобы студийцы говорили значительно, четко и громко.

К.С. Да, непременно. Если вы будете говорить самые прекрасные мысли не четко, то это никого не заволнует. Помните, когда вы говорите тихо, не слышно для окружающих, это значит, вы не уверены в том, что вы говорите, и недостаточно оценили предлагаемые обстоятельства. Может быть, вы и действуете, но половины фразы я не слышу. Когда вы не владеете голосом, когда вы не можете сказать мысль ясно, громко, четко, когда вы не можете послать звук так, чтобы он долетел до слушателя, то вы этот недостаток стараетесь покрыть голосовыми выкрутасами. Получается пафос, а звук все равно выплевывается вами и не долетает туда, куда нужно.

Вяхирева. Можно ли давать студийцам костюмы, плащи, шпоры, шпаги?

К.С. Плащи, шпаги, шпоры уже можно дать. Пускай привыкают. Приходя в студию, пусть исполнители «Гамлета» надевают на себя плащ. Я покажу, как с ним обращаться. А исполнителю Гамлета можно и костюм дать.

«Три сестры» А.П.Чехова²⁶³

Воспоминания Б.Л.Левинсона о зачете

7 мая 1938 г.

7 мая 1938 г. группа студийцев драматического отделения показывала К.С.Станиславскому первый и второй акты «Трех сестер» А.П.Чехова. Режиссер-педагог М.Н.Кедров репетировал более полутора лет почти ежедневно. Если не сам вел репетицию, то ее проводил один из ассистентов да еще один-два раза в месяц работу показывали Станиславскому и репетировали при его участии. Это был экзамен, подведение итога двухгодичной работы группы студийцев третьего курса.

Каждое обычное занятие со Станиславским в большом зале привлекало большое количество гостей. Присутствовали самые различные люди: артисты МХАТа, не оторвавшиеся от Константина Сергеевича, артисты других московских театров, режиссеры Москвы и периферии, художники, студенты ГИТИСа и других театральных учебных заведений, работники Народного комиссариата просвещения, иностранные режиссеры и актеры. В разное время на наших занятиях перебивало множество гостей – все тянулось к последней студии Станиславского.

Так что, хотели мы того или не хотели, но наши рядовые рабочие репетиции со Станиславским превращались для нас нередко в спектакли с полным зрительным залом. Это создавало дополнительные трудности у студийцев. Уже само присутствие Константина Сергеевича было для нас волнующим, мы каждую встречу с ним тщательно готовили, а тут еще посторонние зрители, плюс к тому весь наличный состав двух отделений студии со всеми педагогами и ассистентами. Все стены, подоконники, углы и щели большого зала были буквально залеплены людьми. Временами, особенно в жаркие дни, было душновато, но окна открывать не разрешалось – Константин Сергеевич боялся сквозняков.

Станиславский отлично понимал наше состояние на его уроках. Весь учебный процесс требовал от студийцев полной свободы и раскрепощения, отсутствия даже слабого намека на какое-либо предвзятие. Пользуясь своим могучим авторитетом и силою педагогического гения, он умело разрушал мнимую рампу, которая невидимо пролегалла между нами и зрительным залом. Делал это самым простым приемом: он втягивал в нашу работу зрителей.

– Делайте, делайте все! Вам это тоже полезно, – обращался он к сидящим вдоль стен гостям, невзирая на их именитость, звания и должности. – Беспредметные действия учат железной логике и последовательности, развивают воображение, а без этого не может быть настоящего искусства.

– Я вам обещаю потом попозировать, а сейчас делайте вместе со всеми упражнения, – говорил он, обращаясь к художнику Ульянову, писавшему с него портрет. Не подчиниться ему было невозможно. Минут через десять – пятнадцать все – и студийцы, и зрители – усердно вдевали воображаемые нитки в воображаемые иголки, брились, листали

²⁶³ В «Трех сестрах» роли репетировали: Андрея Прозорова – Н.А.Роксанов, Ольга – В.Г.Батюшкова, Маши – Т.А.Гурко, Ирины – Г.И.Калиновская и Л.Карп, Наташи – М.С.Вилькомирская, Вершинина – В.С.Куманин, Кулыгина – С.Ф.Усин, Тузенбаха – Л.Я.Елагин, Солonego – В.К.Фромгольд и А.Я.Зиньковский, Чебутькина – Ю.Н.Мальковский, Анфисы – Е.А.Соколова и Л.П.Новицкая, Федотика – Н.Н.Сидоркин, Родэ – П.П.Глебов, Феропонта – Г.В.Кристи. Постановка М.Н.Кедрова. Ассистенты режиссера О.Н.Андровская и Б.И.Флягин, художник В. И. Романовский. Работа над спектаклем была завершена в 1940 г. С ноября 1940 г. «Три сестры» с успехом шли на разных театральных площадках Москвы. После реорганизации студии (1948) спектакль вошел в репертуар Московского драматического театра имени Станиславского.

отсутствующие книги, надевали и снимали воображаемые пиджаки. То и дело слышался голос Станиславского:

– Врете! Нитка-то у вас резиновая, будьте внимательнее.

– Не верю, не вижу вашей бритвы...

«Рампа» рушилась, создавалась единая рабочая атмосфера.

Но сегодня был зачет. Спектакль. Стало быть, пусть мнимая (играли на полу большого зала), рампа была. Сегодня зал был особенно переполнен, и тем не менее это не помешало Константину Сергеевичу проделать с нами такое, что поначалу ошеломило не только исполнителей, но и тех, кто наблюдал его со стороны.

В спектакле я выполнял функции помощника режиссера, совмещая их с воспроизведением всех шумов да еще с исполнением бессловесной роли гостя-офицера, входящего к Прозоровым в финале акта, когда Андрей целует Наташу, – точно по ремарке Чехова. Задолго до начала экзамена я установил на полу большого зала всю довольно сложную выгородку, в которой репетировали два года, и что было уже обжито артистами. Тут была и прихожая, и большая зала, и столовая, и несколько дверей и окон, изображаемых двумя стульями, обращенными спинками друг к другу через небольшой интервал. Занавеса, естественно, не было.

В переполненный зал вошли Станиславский, Лилина, Зинаида Сергеевна и самые солидные из гостей. Традиционный обряд приветствия. Все расселись.

– Ну, пожалуйста-с.

Актеры разошлись по местам: кто – на условную «сцену» в «декорациях», а кто – на выход к дальним дверям. Я – на своем посту с толстой пружиной на резонаторе для воспроизведения боя часов. В зале воцарилась тишина. И в это мгновение произошло то, что могло произойти, да и происходило тысячи раз: один из исполнителей вышел на «сцену» и немного передвинул стул, на котором ему предстояло сидеть и который, как ему показалось, стоял не так, как бы ему следовало стоять. И все! Спектакль еще не начинался, и все было сделано по допустимым в учебном заведении правилам. Но этого было достаточно для того, чтобы прозвучал грозный голос Станиславского:

– Стоп!

Я, как помощник режиссера, выскочил на сцену выяснить причину отбоя и получить новую команду к началу. Станиславский сидел в кресле мрачный, насупившийся, я стоял перед ним. В пронзительной тишине замершего зала воцарилась долгая-предолгая пауза. Станиславский думал. Я стоял.

– Левинсон, пожалуйста, поставьте этот стол туда, эту дверь перенесите сюда, а ту дверь вон туда, банкетку отсюда перенесите сюда, а на место того столика поставьте кушетку, а столик сюда. Большой обеденный стол поставьте туда, к окну, а окно будет здесь.

В течение двух минут вся планировка квартиры Прозоровых была кардинально изменена.

– Всех исполнителей сюда, – строго приказал Станиславский. – Прошу внимания! Вход с улицы будет здесь, это прихожая, это дверь в комнату Андрея, это окно – на улицу, там столовая, а здесь – гостиная, – указывал он, – ясно? Прошу начинать.

Боже, что он делает?! У меня захолонуло сердце от волнения за товарищей, за себя, за неминуемый провал двухгодичной работы. Он ставит всех нас под удар!

Кедров молча сидел рядом со Станиславским, слегка побледневший и неподвижный, как памятник, а в смежной комнате «за кулисами»... Там творилось несусветное... Все, перебивая и не слушая друг друга, на сдавленном шепоте пытались за считанные секунды до начала поставить весь акт заново, пытались сговориться, кто где будет стоять, кто где сидеть, когда кто выйдет, а этот уйдет... Кругом все шипело, шикало, спорило; у девушек наворачивались слезы, а из зала несло:

– Левинсон, почему не начинаете?

– Сейчас, Константин Сергеевич, одну секунду... Товарищи, идите на места, надо начинать.

– Уже, Константин Сергеевич, всё... Сейчас начинаем... Братцы, ну, давайте... Теперь все равно уже не успеете...

– Левинсон, начинать! – это уже громовым голосом. Пришлось начинать.

Человек, имеющий хоть малейшее отношение к театру, поймет, что значит оказаться в подобном положении. То, что стало давно привычным и обжитым за долгие репетиции, к чему привыкли и приноровились, было мгновенно разрушено.

Ну, мое положение было самым легким: я по репликам буду давать бой часам, крик петуха, звонки в дверь, стук кровельщиков, покрывающих крышу соседнего дома, и пр. и т.п., а под конец акта войду во входную дверь (она теперь вон там) и уроню горшок с цветком, увидя на банкетке целующихся Андрея и Наташу, если, конечно, они там будут. А если нет, как-нибудь их найду.

Я, сидя на своем посту у дверей в зрительном зале, мог наблюдать за всем, что происходило на сцене и за самим виновником этой катавасии, за Константином Сергеевичем.

Артисты, взволнованные, раскрасневшиеся, заняли свои новые места, часы в моем исполнении пробили полдень, по моему же сигналу вдалеке прокукарекал петух, и представление началось...

Перепланировка сцены, произведенная мною под руководством Станиславского, была сделана – не знаю, умышленно или случайно – таким образом, что некоторые узловые пункты квартиры Прозоровых, где должны были играть главные сцены, спланировались так, что их участникам, иногда основным, приходилось сидеть либо спиной, либо в три четверти поворота к публике. Поэтому первые минуты действия у бедных артистов «горели» спины, плечи, затылки. Ну, как же это? Вести монолог или важную сцену спиной... Но приходилось.

Постепенно это препятствие было преодолено. К моменту выхода Вершинина с этим смирились и артисты, и зрители. Жители этого дома и их гости понемногу освоились с новой географией квартиры и начали чувствовать себя, как дома, все пришло в соответствие с предлагаемыми обстоятельствами пьесы.

Надо сказать, что мои товарищи хорошо справлялись с ролями на репетициях. В доме царил подлинная атмосфера именин, праздника в хорошей, дружной семье московских интеллигентов. За окнами ощущалась весна, и какое-то дуновение свежего весеннего ветерка все время присутствовало в квартире Прозоровых. А уж когда садились за праздничный стол и начиналась возня с выбором мест, а потом звон посуды, шутки, шум голосов, смех, возгласы и пр. и т.п., то создавалась такая доподлинность происходящего, что вам казалось, будто вы подсматриваете в дверную щель, как веселятся люди, или что вы здесь находитесь в качестве гостей в этой милой компании. Это далось ценой многих усилий Кедрова и всех участников спектакля, многочисленных этюды, импровизации на эту тему предшествовали результату. Теперь-то уж, конечно, все это не состоится, тут не до атмосферы, думал я. Зрители переживали эту «экзекуцию» так же мучительно, как и актеры, смотрели напряженно, с чувством сострадания к исполнителям. Аудитория понимала ситуацию. Но эти сцены были еще впереди, а пока что вошел Вершинин.

Предлагаемые обстоятельства его прихода совпали с действительными. Он здесь впервые. Его блуждающие глаза, ищущие где кто: где Маша, где Ирина, где Ольга, куда сесть, кто оказался за спиной, где гостиная, где столовая?.. Это совпадение создало поразительную достоверность происходящего. По залу прошел вздох облегчения, зрители начали улыбаться, а потом и откровенно смеяться. Лицо Станиславского, до того момента мрачное, вдруг засветилось, в глазах засверкали искорки, его пухлые губы растянулись в улыбку, и выражение счастья, именно счастья, – четко отразилось на его лице. Это немедленно передалось на сцену. Исполнители, сперва не понявшие, что происходит, начали понемногу понимать. На площадке стали возникать неожиданные, импровизационные ситуации. Суматоха и нелепые мизансцены встречи Вершинина с семьей были, как ни странно, необыкновенно художественны. Никакому режиссеру и в голову не пришло бы так поставить эту сцену.

Начался праздник, и праздничное настроение не покидало нас до конца акта. Все как-то оттаяло – и актеры, и зрители; всем стало легко и весело. Было впечатление, что какой-то невидимый шлюз открылся, и освобожденный поток воды хлынул и устремился в свое русло. Многие последующие сцены прошли совсем не так, как они игрались на репетициях. Свежесть исполнения наполнила акт радостью весенних именин. И те сцены, за которые я особенно волновался, прошли на редкость шумно, заразительно, – так и тянуло пойти туда, в столовую, и сесть гостем к столу.

Как весело было смотреть на все это со своего поста, смотреть на улыбающегося Станиславского, на добрые лица гостей – студийцев и педагогов, – и я смеялся и (теперь мне не стыдно в этом признаться) плакал. Это от радости (ведь бывает и так), от сопричастности к этому празднику, пусть самой ничтожной.

Я вышел, уронил горшок с цветком, и действие окончилось.

Станиславский после небольшой паузы (аплодисменты были не положены) пригласил всех исполнителей в зал, все расселись перед ним полукругом и приготовились слушать. Лицо его было очень серьезным. Он обвел всех участников взглядом и начал говорить:

– Сегодня вы одним глазком заглянули туда, куда я вас веду. – При этом он двумя пальцами слегка приподнял край скатерти своего круглого столика, как если бы он вел нас именно под стол. И вдруг лицо его стало жестким, суровым и тембр голоса пришел в соответствие с этим выражением.

– Как это так? При таком положении стула актер играть может, а при эдаком он уже играть не в состоянии?! Разве для воспитания таких артистов создана студия? Разве на это нам партия и правительство отпускают такие огромные деньги? Народные деньги!

Затем он развивал мысль о том, какое огромное внимание уделяет партия искусству, какое придает ему важное значение. На мгновение остановился, и, обратясь к сидящему рядом директору студии, негромко спросил:

– Это я правильно говорю?²⁶⁴

Сегодня он говорил долго и увлеченно. Говорил о том, что артист театра будущего должен настолько овладеть искусством сценического действия, что его логичная, последовательная и непременно непрерывная линия действий всякий раз будет подводить при всех условиях к работе подсознания, к этой высшей цели, ради которой существует новейшая система.

²⁶⁴ В.З.Радомысленский вспоминал, что К.С. неоднократно задавал ему (сидящему рядом) этот вопрос.

«Три сестры» А.П.Чехова

Беседа с выпускниками режиссерского факультета ГИТИСа после просмотра первого и второго актов²⁶⁵.

15 мая 1938 г.

К.С. Что вас интересует?

Студент. Нас интересуют ваши последние изыскания в области физических действий. До нас это доходит иногда в искаженном виде. Хотелось бы это понимать правильно. Иллюстрирует ли то, что мы сегодня видели, ваши изыскания в этой области? Хотелось бы все это услышать из ваших уст.

К.С. Представьте себе, что я буду говорить своим актерам: пожалуйста, сыграйте мне сегодня такое-то место роли так, как вы играли его три дня назад на репетиции, а другое место – как вы его почувствовали на прошлой неделе. Сможет ли актер выполнить подобное требование? Может ли зафиксировать в душе такую актерскую партитуру? Конечно, нет, потому что *чувство зафиксировать нельзя*.

Где же отыскать те внутренние ходы, которые можно зафиксировать? Как утвердить раз и навсегда партитуру роли? Какую потянуть нить, по какой линии идти? Что легче всего зафиксировать?

Студент²⁶⁶. Идти по линии правды.

К.С. Если чувствуете правду – идите по этой линии. Я не против.

Второй студент. А можно идти по пути физических действий?

К.С. Да. Мышцам можно приказывать и повелевать ими. Если выбирать, чем легче всего вызвать и зафиксировать чувство, прежде всего попадаешь на действие. Вообще наше искусство – это искусство действия. Слово – «акт» происходит от латинского слова «actus», что означает – действие; слово «драма» – древнегреческого происхождения – также означает действие. Наконец мы говорим: *действие* первое, второе, *действующее* лицо. Все это доказывает, что драматическое искусство – это искусство действия.

Пока на сцене действуют – интересно, как только перестают действовать – становится скучно. Представьте себе, что придут на сцену два человека, друг с другом не знако-

265 Стенограмма печатается с правкой Г.В.Кристи, который присутствовал на беседе.

266 Среди студентов на встрече с К.С. были Б.А.Покровский, Г.А.Товстоногов, А.А.Нерасова, М.Л.Рехельс, Б.Э.Ниренбург, Ю.Г.Поличинецкий, В.М.Третьякова, А.Н.Бакалейников и И.Радун. М.Л.Рехельс позднее вспоминал о показе «Трех сестер»: «Репетиция началась с разминки, упражнений, которые Станиславский называл “туалетом актера”. Разминка продолжалась около часа. От самых простейших упражнений студийцы переходили ко все более сложным. Было совершенно очевидно, что многие упражнения, предлагаемые Станиславским, делались впервые. ...Спектакль начался как-то легко, незаметно, без перехода: вот такими мы были, а такими стали. ...Это были те же студийцы. Те же, но совсем не те! Или это чеховские герои появились перед нами совсем не такими, какими представлялись? Может быть, и оттого, что декораций, костюмов, гримов не было, за окнами был май, и солнечные лучи, а не театральные софиты освещали происходящее, нам казалось, что присутствуем мы не на спектакле, а на дне именин в доме Прозоровых... Впечатление от увиденного было огромно. Ребята играли отлично. С нашей точки зрения, спектакль был готов. Но никакого нового метода, нового способа игры в нем мы не обнаружили. Секрет нового метода, очевидно, не в способе игры, а в путях и приемах, рождающих высокую правду чувств» (Рехельс М.Л. Две встречи. – Летопись, т. 4, с. 525).

«В студии явно творилось театральное чудо, – пишет Б.А.Покровский. – Мальчики и девочки, прыгающие вокруг Станиславского, вызывающие в нас зависть, а значит, и неприязнь, сыграли Чехова так, как не играли в то время нигде. Мхатовские спектакли после их показа казались устаревшими и фальшивыми. Это был новый театр! Куда делись эти великие достижения? Почему не укрепились, не развились?» (Покровский Б.А. Ступени профессии, с. 19–20.)

мые, сядут в разные углы и будут сидеть. Интересно это или нет? Только с того момента, когда что-то случилось, когда надо что-то спросить, сделать, когда завязался разговор – только с этого момента и начинается действие и пробуждается наш интерес к происходящему на сцене. Значит, *наше искусство есть искусство действия*.

Вот мы и начинаем с того, что нам больше всего доступно, – с действия. Представьте, что вы на протяжении всей роли логично и правдиво действуете, всю роль проверяете по физической линии, все действия выполняете великолепно, точно как в жизни. Создастся жизнь человеческого тела роли, а ведь это составляет половину жизни роли. Шутка сказать – половина нашего существования!

Но можно ли просто выполнять действие ради действия, сделать одно действие, другое, третье, не оправдывая их и не наполняя их своим чувством? Нет. Станет скучно и неприятно. Вам непременно захочется ради чего-то действовать, захочется свои действия оправдать. Где же вы будете искать оправдания своим действиям? Конечно, в своих воспоминаниях, чувствах, обстоятельствах жизни, аналогичных с жизнью роли. Вы начинаете подставлять под действия роли свои личные воспоминания, взятые из жизни. Тогда эти действия становятся живыми. Если этого не сделать, все будет формально. От этого происходит формальный наигрыш вместо переживания или просто формализм.

Когда же у вас создается линия физических действий, хорошо оправданных и внутренне пережитых, то подобной опасности нет. Тогда параллельно с линией физических действий у вас потянется и внутренняя линия вашего чувства, оправдывающая эти действия. Это будет внутренняя линия каких-то позывов на действие. Вы придете от действия к чувству. А потом старайтесь, поскольку возможно, эту линию упражнять. *Физические действия – это кланы для того, чтобы в конце концов воздействовать на чувства, вызвать чувства, соответствующие этому действию*.

Если я спрошу вас: как бы вы себя чувствовали при таких-то и таких-то обстоятельствах? Можете ли вы ответить на это или нет? Можете ли вы определить свои чувства, состояния?

Трудно. Чувства трогать нельзя. А вот на вопрос: что бы вы стали делать, как действовать в тех или иных обстоятельствах, – на это вы сумеете ответить.

Как только вы поставите себя в предлагаемые обстоятельства роли, возникнут внутренние позывы на действие, и тем самым вы уже возбудите ваши чувства. Значит, *с действия надо начинать, но не ради самого действия, а ради того, чтобы возбудить чувства*.

Но не только для этого нужно действие, а еще для другого. Нас интересует не само действие, а логика этих действий. Если вы будете логично действовать, то и линия внутренних позывов тоже будет логична. *Если жизнь вашего человеческого тела логична, то и жизнь вашего человеческого духа – тоже будет логична*. Вы с помощью простых физических действий можете получить логику чувств роли, то есть сыграть роль и внутренне, и внешне.

Как получить логику чувства роли научным путем – не знаю; можно ли вообще это сделать и какую нужно науку, чтобы с ее помощью к этому подойти – не знаю. А через физические действия мы приходим к ней. Создается, таким образом, целая линия логики чувств. Логика, как по ступеням лестницы, вас подводит к той цели, которая перед вами стоит: к сверхзадаче, то есть к последней, конечной цели вашей игры.

Значит, вам нужно действие прежде всего потому, что оно как бы вызывает наши эмоциональные воспоминания и приводит к сверхзадаче. Нам нужно действие не само по себе, а для того, чтобы получить из него логику чувств роли. Вот вам самое основное.

Мы ищем логического пути подхода к роли. Тогда не будет того, что делают некоторые актеры: берут тетрадь с ролью, садятся и начинают читать до одури, и потом начинается наигрыш. (*Константин Сергеевич показывает.*) Стараются вжиться в эту тетрадь. Откуда это идет? От беспомощности. От незнания сознательного пути, который приводит к творчеству. Что значит – почувствовать? Садитесь и чувствуйте. Ведь мы иногда видим

режиссеров, сидящих с палкой, которые кричат актеру: «Чувствуйте больше, что же вы не чувствуете?» Или этак: «Крепче, крепче...» Не будьте такими режиссерами.

Надо дать актеру в руки какие-то пути. Один из путей – путь действия. Есть другой путь: вы можете пойти от чувства к действию, воздействуя раньше на чувство. Садитесь за стол, изучайте, обговаривайте, а когда придете на сцену, то должны чувствовать и это, и то, и пятое, и десятое. Так месяц просидите за столом, проработаете над ролью и, когда голова распухнет от мыслей, тогда, может быть, и начнете играть. Это не означает, конечно, что у актера в его карьере не бывает случаев, как было у меня в какой-то одной роли, когда я с первого же чтения пьесы ушел вместе с Москвиным – уже в роли. Я ушел походкой того, кого я играю, и он – также ушел походкой того, кого он играет. Почему-то эта роль сразу уложилась в душе, – все было сразу понятно. Но это только случай, и на этом нельзя основывать правило.

То, над чем мы сейчас работаем, будет понятно при условии, если человек подготовлен тем, что называется «системой». Можно через логику действий начинать чувствовать правду. А где правда, тут и вера. Сюда же крепляется еще одна важная вещь, которую мы называем «здесь, сегодня, сейчас». Допустим, я работаю над ролью Гамлета. С чего же начинать? Можно изучить, как это мы и делали прежде, эпоху и нравы средневековья, нарисовать в своем воображении старый, мрачный замок в Эльсиноре, в сводчатых галереях которого вечные сквозняки, и представить себе там закутанного в плащ, медленно шагающего по галерее бледного и растрепанного принца...

Может вас заволновать эта картина? Вероятно, может. Но мы предпочитаем идти другим путем. Я, получивший роль, начинаю с того, что Гамлет – это я (а не тот, который там бродит по замку). Когда все происходит? – Сейчас (а не во времена средневековья). Где же? – Здесь, не в Эльсиноре, а именно здесь, в этом зале, в Москве. *Не когда-то, где-то и кто-то, а я, здесь, сейчас.* И «если бы» я находился сейчас в заданных предлагаемых обстоятельствах пьесы, то что бы я сделал?

«Если бы» – это великое слово. Его даже ученики прозвали «магическим». С него и начинается всякое творчество.

Вот мы с вами сидим и разговариваем – откройте одну стену и посадите туда тысячу человек. Что это будет – искусство? Творчество? Нет еще. Но представьте, что мы сейчас находимся не в Москве, а в Испании. И вот мы проводим репетицию – разговорную. Это – уже творчество. Так вот, если бы вы были в Испании и я бы вас спросил: куда вы пойдете потом (допустим, вы в Барселоне)? – «Я пойду на море». Начинает работать фантазия, а вслед за ней и другие внутренние элементы. Это уже творчество. Вы должны творить жизнь на сцене.

Здесь, сегодня, сейчас. Это не то, что вчера, на вчерашнем спектакле.

То, как вы сейчас себя чувствуете, – это не то, как вы чувствовали себя третьего дня. *Никогда не старайтесь играть сегодня так, как вы играли вчера*, не старайтесь повторять самого себя. Пускай будет хуже, но на сегодня это будет самое лучшее. Сегодня вы не можете сделать так, как это было вчера, в противном случае вы просто начали бы копировать. Это уже не творчество.

Линия физических действий, линия внутренней логики чувств создает вам на сцене то состояние, которое вы называете «я есмь». Это значит – «я реально существую здесь», я действительно имено право здесь быть, делать, я нахожусь не на подмостках, а нахожусь в этой сценической жизни. Когда вы попадете в это состояние, то вы найдете такие тончайшие оттенки роли, которыми мы сознательно владеть не можем. Это и есть *подсознательное творчество*, когда вы сами не знаете, почему вы это сделали. Подсознательное творчество – наша цель. Лучше самой природы не сделаешь.

Поэтому, когда сама природа вступает в творчество, а за ней идет подсознание – это то, чего мы сейчас добиваемся всеми нашими средствами.

Что же вас еще интересует?

Студент. Разрешите нам от имени пятого курса института принести благодарность

за тот замечательный день, который мы провели вместе с вами в вашей замечательной студии.

К.С. А «Три сестры» вам понравились?

Студент. *Очень.*

К.С. Это подготовка, загрузочка. Спектакль загрузочен для того, чтобы можно было бы его не просто играть, но создать на сцене жизнь. Если показать сейчас актерам мизансцены и т.д., даже если возьмется за это опытные люди, то все то, что было сделано, будет сметено в одну минуту и сейчас же начнется наигрыш. А сейчас то, что они делают, идет изнутри. Наигрыша, трючков надо больше всего бояться. Мы предполагаем репетировать в четырех стенах, и когда начнется спектакль, то актер не будет знать, какая из этих четырех стен откроется для публики. Тогда актеры всегда будут искать правду на самой сцене во время спектакля. Допустим, вы репетировали так, что здесь стена, а на следующий раз здесь окажется публика. Когда мизансцены использованы, опять надо что-нибудь менять, чтобы не давать актерам привыкать к определенным местам. Нельзя идти по линии внешней мизансцены так, чтобы актер здесь поговорил, здесь постучал, перешел от двери к окну и т.д. Эта линия всегда опасна.

Как действие попадает на мускул тела, так и слова попадают на мускул языка. Сейчас мы занимаемся физическим действием. Словесное действие только подготавливается, потому что словесное действие очень трудно. Актеру на сцене очень трудно начать действовать словом. Все те задачи, которые сейчас выполняются физическими действиями, надо уметь выполнить одними словами.

Поэтому в следующий период работы нам надо будет посадить учеников на стулья и сыграть таким образом всю пьесу. Надо всю наработанную линию внутренних позывов суметь перевести на словесное действие. Когда это будет сделано, тогда уже можно будет лепить спектакль. Режиссер должен, давая предлагаемые обстоятельства, подводить постепенно актера к тому, что нужно для его роли.

Кедров. Мы показали вам материал, «драп», из которого дальше будем шить «пальто», «костюм».

Студент. Нас поразило, что это все по существу жизни.

К.С. Военных еще на сцене нет. Если мы сейчас будем делать из них военных, они только и будут думать о костюме, выправке и шпорах. Так что образы нужно еще делать. Образов еще совсем нет. Но если мы сейчас начнем делать образы, то актеры будут думать больше об образе, и внутренняя линия, очень тонкая, пропадет.

Годится ли этот метод вам, когда вы поедете работать на периферию? Да. Но при одном условии: каждый актер должен быть мастером этого метода. У нас обыкновенно отсутствует наблюдательность, мы не наблюдаем за нашими действиями, мы не знаем природы наших действий. Если же вы познаете природу наших действий, то и будете владеть ими.

Вот я кончил свою режиссерскую и актерскую карьеру, но тем не менее я каждый день занимаюсь беспредметными действиями. Эти беспредметные действия то же самое, что для певца – сольфеджио, для скрипача – экзерсисы. Беспредметные действия это есть упражнения для драматического актера, то, на чем мы строим весь метод. Если вы мне дадите такого актера, который великолепно умеет совершать физические действия, я ему скажу: сыграйте роль по физическим действиям. И если он сможет провести всю свою линию по физическим действиям, это уже огромно. Если актер к тому же будет уметь оправдывать линию действия, то, значит, у него уже готова логика чувств роли. Как же можно сделать логику чувств другим путем? Есть актеры, которые месяцами, годами играют роль, а у них логики чувств нет. Бывает, что у актера тридцатилетний стаж работы, а логики чувств он не знает.

Если вы будете работать по нашему способу с людьми, которые не знают системы в целом, не знают упражнений в физических действиях, то у вас ничего не выйдет. Пускай прежде всего актеры упражняются в беспредметных действиях. Мы на эти беспредметные

действия обращаем очень большое внимание. Прежде мы делили роль на кусочки. Вы получаете роль и делите ее: это один кусочек – отчеркиваете, это другой. Что это такое? Это анализ, идущий от головы, тут сердца очень мало. А когда я вам скажу: «Что бы вы стали делать в таких обстоятельствах», – то вы прямо начинаете анализ роли от своих внутренних позывов. Деление на куски – это большая мозговая работа. Чтобы поскорее вызвать к действию самую органическую творческую природу актера, мы перешли на действия.

«Чио-Чио-сан» Дж.Пуччини

3 июня 1938 г.

К.С. Молодцы. В показанном вами много хорошего, настоящего. Что будете делать летом?

Коляденко. Сначала отдыхать. Потом работать дальше.

К.С. Что вы подразумеваете под словами – мы будем дальше работать? Что значит – актер работает над оперой?

Коляденко. Надо, чтобы было больше правды в том, что я делаю.

К.С. Как это сделать, чтобы было больше правды? И в чем правда?

Коляденко. Хочу больше правды в моем чувстве.

К.С. Актер сел и говорит: хочу, чтобы было больше правды в моем чувстве.

Что он будет делать? Что ему нужно делать, чтобы вызвать это чувство? Где его брать?

Коляденко. Находить линию правильных действий.

К.С. Почему вы хотите оправданных действий? Где их искать? Как заставить работать нашу органическую природу? Мы это можем делать самым простым образом: если вы переведете себя в плоскость жизни, то ваш жизненный опыт подскажет вам, что нужно делать. Не сразу подскажет. Сегодня – нет, завтра – нет, а послезавтра – вдруг что-то увидели и неизвестно от каких комплексов случайностей вы вдруг поняли, что вам нужно делать. Вам грустно, и вдруг вы поняли – вот что я должна делать. Это все записывайте золотыми буквами и не пропускайте. Это ваше творчество. Запишите, что такого-то числа я поняла, что мне нужно делать. Если через несколько лет вы будете просматривать свои записи, то это будут ваши ноты, по которым вы шли в роли. Всех вас прошу вести после каждой репетиции свои записи. Показывайте их мне или вашим преподавателям, потому что это вас будет приучать к самокритике.

О чувстве не смейте говорить и заикаться не смейте. Чувство никогда не трогайте. Почему мы взяли физические задачи? Потому что с ними одними мы только и можем манипулировать. Это есть то, что мы можем фиксировать. Все остальное мы фиксировать не можем.

Если я вам скажу: сыграйте сегодня мне эту сцену так, как вы играли вчера, а эту так, как вы играли третьего дня. Можете вы это повторить? Вы само чувство фиксировать не можете. Вы его можете фиксировать только через физические задачи и действия. Вы выполняйте физические задачи, и к вам нужное чувство явится. Физические задачи – это тот материал, над которым мы работали, а важна в этих задачах логика и последовательность; когда вы логику и последовательность поймете, то чувство сейчас же пойдет за ними.

Возьмите, например, любовную сцену в первом акте оперы. Вы просто стояли и пели, очень хорошо, что не наигрывали. Вы просто стояли, и в этом не было той пошлости, которая стала на сцене совершенно невыносима. Спасибо вам большое.

(Белановскому). Но представьте себе, что я вам дам такую задачу. Вы первый раз встретились; вам нужно приблизиться к ней; вам нужно ее приучить, чтобы она стала ближе к вам. Если вы сразу ее обнимите, то вы можете ее испугать этим. Сначала вам нужно сесть с ней рядом. Она вам начинает игрушки показывать. Вы их берете, как будто бы действительно интересуетесь какой-то игрушкой; на протяжении первого акта мы должны видеть, как вы ее привлекаете и к себе приручаете. Тут ведь тоже есть своя логика: это можно, а это еще нельзя, а если она привыкла к этому, то уже можно идти дальше. Надо, чтобы я видел, как вы постепенно, постепенно приблизились к ней. Это мне и покажите. Это будет психологическое или физическое действие? Это и психологическое и физическое действие.

(Коляденко). Вопросом: что бы я сделала? – вы заставляете себя переживать. Делать действие ради действия вы не можете. Это даже специально не сделаешь. Вам необходимо как-то оправдать свое действие. Когда вы начнете оправдывать действие изнутри, вы вызываете все эмоциональные воспоминания жизни. И тут входит в работу подсознание.

Канва ваших действий у вас есть.

Выполнять действия сейчас для меня не нужно. Когда вы будете проходить схему роли, то все действия не нужно проделывать, потому что тогда вы очень скоро набьете себе штампы. Но вот оправдание действия, то есть внутренние позывы к действию, – нужно упражнять. Вы пришли сюда с какой-то целью?

Коляденко. «Мой привет вам и почтенье...».

К.С. Какое у вас действие? Кто ваш объект?

Коляденко. Пинкертона, а затем мои подруги.

К.С. А Пинкертона – вы видите? Вам нужно приветствовать его в той или другой форме. Сделайте это приветствие. Начинайте и словами действовать.

О физических действиях мы много говорили, в этом отношении вы более или менее на верной линии. Что же касается словесного действия, то это у вас никак еще не сделано. Вам нужно словесно действовать, а вы не действуете. Допустим, я Пинкертона. Как вы будете меня приветствовать? Какие слова вы будете выделять?

Коляденко. «Мой привет вам и почтенье...».

К.С. Вы делаете четыре ударенья в маленькой фразе. Фраза, в которой нет никакого ударения, ничего не значит; фраза, в которой много ударений, – тоже ничего не значит.

(Коляденко повторяет текст роли.)

Этот привет скажите так, чтобы он дошел до меня.

Коляденко. Пинкертона говорит, что «подниматься в гору мучительно», но я хочу ему сказать любезность и говорю, что гораздо мучительнее расстаться с тем, кто сердцу мил (говорит текст роли).

К.С. Вы чувствуете, какие значительные слова окружают всю вашу роль. Эту фразу нужно так сказать, чтобы она непременно дошла до слушателя.

Коляденко. Здесь приходится очень быстро слова говорить, и, может быть, поэтому слова теряются и не доходят.

К.С. Вы как будто бы произносите текст, но слова не доходят до нас. Я вас прошу обратить внимание на согласные буквы *б, п, в*, это лопающиеся согласные. Для того чтобы эти согласные лопались, нужно делать упражнения (показывает).

В начале своей карьеры Шаляпин пел совершенно так же, как и все оперные певцы. Я был свидетелем, когда ему в один прекрасный день Коровин и Серов сказали, что так петь не надо. В то время Шаляпин готовил своего Демона в одноименной опере. «Ты понимаешь, о чем ты поешь?» – спрашивали его друзья художники. С этого момента Шаляпин начал думать о дикции и в результате дошел до совершенства. Это потому, что он сам этого искал и сам этого хотел. Музыка с неграмотным словом, с невзвучным голосом – это ужасно, и если в слове не звучит голос, то значит – нет ни оперы, ни музыки. Шаляпин понимал необходимость этого соединения – голоса с выразительным словом.

Спросите ваших учителей по вокалу: можете вы каждый день упражняться на согласные: *ба, пе, т, де*. У вас клапаны не притерты; нужные голосовые мускулы не развиты.

Сочиняйте сами фразы, чтобы было соединение *п, бе* и т.д. Согласные *п, л, м* – созданы для пения. Гласные – это вода, болото. Пение без согласных – это болото. Сделайте крепкие берега из согласных; нужно уметь гласные направлять в согласные берега.

У вас просто нужные мускулы не упражняются, и дирижеры не бьют вас за это.

Урока в студии не может хватить для того, чтобы делать упражнения. Вы должны их делать сами каждое утро и каждый вечер и еще после обеда и перед обедом.

Я каждый день упражняюсь; если я не упражняюсь, то я не могу говорить. Я упражняю технику и с вами вот разговариваю. Играть я не собираюсь, а тем не менее каждый день делаю упражнения. Эти упражнения вы должны обязательно делать.

Отточка согласных нужна на всю жизнь актера драмы и оперы. Мне было десять – двенадцать лет, когда я слышал Патти, и я до сих пор не могу забыть, чувствую ее звук – *мма...* Это все бисеринки, жемчуга. Этого нельзя забыть.

Когда у вас будет это (*поет*), тогда мы с вами будем говорить о Моцарте. Если я дыхание не держу, тогда я не могу так петь, чтобы каждая согласная переходила в другую, чтобы была непрерывная линия, как волночная нота. А то есть голоса такие, что вот тут взял ноту и упал (*показывает*). Голос звучит не только от гласных, но очень часто и от согласных. У Баттистини совсем маленький голос, но когда он пускает его на согласные, то голос удесятерится.

Студиц. Это очень сложное дело.

К.С. Мне кажется, что это нетрудно. Поймите, что если у вас нет голосовых мускулов, то вы ничего не сделаете. Когда вы эти мускулы разовьете, то они будут помимо вас действовать.

Трехпудовую гирию, конечно, сразу трудно поднять, а если вы будете упражняться, то вы постепенно поднимите ее. Вас спросят: сколько часов вы занимаетесь дикцией? Один урок в пятидневку. А сколько вы на уроке говорите? – Десять минут. Считите, сколько же времени вы говорите неправильно.

Если у певца поставлен голос для пения, а говорит он неправильно, то это будет мешать пению. Кричать по всем коридорам можно, а громко, правильно говорить – нельзя? Шаляпин мне пел целые оперы и он всю оркестровку знал. При этом он отлично знал и пел пассажи.

Во всяком случае, вы молодцы. Работали хорошо.

Гамлет» В.Шекспира

13 июня 1938 г.

Вяхирева. Я бы хотела, чтобы вы посмотрели нашу работу над «Гамлетом» и смогли нам.

К.С. Конечно, нужно сначала посмотреть.

(*Студийцам*). Найдите в этом сиденьи действительно удобную позу, чтобы себя чувствовать лучше, чем дома. Сейчас вы на публике сидите.

Вяхирева. Соблюдая все тонкости приличия.

К.С. В каком смысле? Не нужно распоясываться, как после бани. Те мускулы, которые нужно напрягать, напрягайте, но должна быть полная свобода. Дойдите до того, что сможете сказать: вот я сейчас спокойно сижу и спокойнее уже не могу. Часто приходится находить это освобождение, эту свободу на действиях; если застрять на неподвижности, то это тоже никуда не годится.

Вяхирева. (*студийцам*). Смотрите на ковер и скажите, сколько в нем цветов.

К.С. Разве вы не можете это сделать в той позе, в которой вы сидите?

Студиец. Но сливаются цвета.

К.С. Ну, если это необходимо...

Вяхирева. Таня, сколько, по-вашему?

Краснушкина. Семь (*перечисляет*).

Вяхирева. (*студийцу*). Если бы вы сейчас вышли из подъезда и пошли направо, что бы вы увидели?

Студиец. Выхожу из ворот. Передо мной Кустарный музей, направо поворачиваю. На той стороне большое трехэтажное здание. Перед немецким посольством всегда находится милиционер. Также там находится всегда дежурный мотоцикл. Иду дальше. Встречаются ворота, потом белый дом. Переулок направо. Я иду дальше. По улице Станиславского²⁶⁷ налево есть еще переулок, не помню, как он называется.

Вяхирева. Вспомните, что вы делали сегодня утром, и, вспоминая, походите, но только так, чтобы вам было удобно.

К.С. Думайте о мышцах, чтобы они были свободные.

Вяхирева. Когда вспомните, то начните выстукивать ритм.

(*Студийцы выстукивают ритм.*)

К.С. (*Вяхиревой*). В таком ритме нельзя начинать работу, надо его успокоить. Отвлеките чем-то внимание учеников. Помните, вы сначала не понимали значение «туалета актера».

Студиец. Прежде мы делали туалет ради туалета, а когда начали делать «туалет актера» для пьесы, тогда он стал нам очень помогать. Раньше мы его делали без цели – просто было непонятно, зачем он нужен.

К.С. Это настройка. Нельзя на ненастроенном инструменте играть. Тренаж заключается в том, чтобы получить правильное самочувствие. Получить правильное самочувствие среди дня. Тут нужно дисциплинировать все те данные, которыми мы пользуемся для игры. Нужно получить правильное самочувствие, то есть «могу играть».

Вяхирева. (*Розановой*). Ира, найдите какое-нибудь место, а вы, все остальные, к ней приспособьтесь (*выполняется задание*).

Теперь – Таня Краснушкина, а все остальные должны приспособиться к ней (*выполняется задание*).

Расставьте мебель для «Гамлета».

²⁶⁷ В связи с 75-летием со дня рождения К.С. указом Президиума Верховного Совета Леонтьевский переулок, где жил К.С., был переименован в улицу его имени.

(Репетируются сцены из «Гамлета».)

К.С. Как себя чувствовали? Что вышло, что не выходило? Что неприятно? Принц, как вы?

Розанова. По-разному.

К.С. Где, что? Скажите. Рассказывайте.

Розанова. В первой сцене с королем я себя ничего чувствовала. Как, это дошло до вас? У меня к королю большая неприязнь. Что касается матери, то мне казалось, что я ее больше люблю, что нужно с большей любовью сказать: «Мать, что ты делаешь, опомнись». Мне очень трудно с этим монологом.

К.С. Вы видите переглядывание короля и королевы? Он на троне, она веселая. Вот если бы вы были Гамлет, что бы вы стали делать? Вникните в это состояние.

Розанова. Я постаралась бы понять, расспросить, а так как невозможно расспросить просто самой, то, значит, нужно как-то вникнуть в это дело, отчего это все здесь произошло.

К.С. Вникайте. В этом монологе Гамлета вам нечего делать потому, что вы перед этим все уже сыграли. Прежде чем начать ненавидеть, надо просто как-то ориентироваться – как жить, куда пойти. По пьесе Гамлет не скоро все поймет. Он еще к матери пойдет. Просто смотрите, как это могло так скоро случиться. А вы уже все сразу сыграли. Вот что значит нелогичность. Вы нелогично шли и сыграли то, чего еще в пьесе нет. Вот королева и король переглянулись, а у Гамлета что-то внутри упало. Он едва-едва может себя сдерживать, чтобы не лезть в душу матери. Что же это такое? Какой он король? Вы с этим примириться не можете.

Розанова. Тут конфликт...

К.С. Главный конфликт будет значительно дальше. Сколько вам нужно еще понять! Отец умер, мать вышла замуж. С этим нужно как-то примириться. И включиться в жизнь. Это нужно как-то переварить. А вы узнали все до начала пьесы, вся пьеса уже познана, а поскольку вы сыграли сразу познание, то вам нечего больше и играть. Чувствуете, как пьеса написана? Тут все действие заключено в словах. У вас нет еще словесного действия. Сегодня девять десятых я не понял, потому что у вас неверные ударения. Есть слова, а фразы нет. Чем трудна пьеса Шекспира? Тем, что здесь нет ни одного слова, которое можно пропустить, не понять. Тут человеческая мысль, и, если вы ее где-то пропустили, вы одно звено из пьесы выбросили. А у вас слова и мысли прямо десятками не доходят. В смысле дикции, в смысле лепки фразы вами ничего не сделано. Мы насчет словесного действия не говорили; дикционная сторона очень слабо у вас идет. А вы понимаете, как это важно здесь? У вас начинает как-то модулировать голос. Помню, когда вы говорили своими словами, то очень хорошо доносили мысль. Сейчас же я ничего не понял. Раз действия нет и у вас нет сознания, что словом выражают действие, то сейчас же появляется актерское чувство, начинается неумелый наигрыш, пафос. И слава Богу, что неумелый, потому что если умелый, то еще труднее будет его выправить.

Над чем вам нужно биться, чтобы с этим справиться? Вы не должны смущаться тем, что я так вас критикую. Ведь вы взяли в работу то, чем актер должен кончать свою карьеру. Высшая трудность, которая существует в нашем искусстве, – это Гамлет. Но я вам дал его. Вы на «Гамлете» поймете все то, что требуют большие чувства и слова. Что же тут плохого? Вы будете искать, жить «Гамлетом» – этим лучшим произведением искусства. Вы взяли Гамлета в том расчете, что у вас хороший темперамент.

Розанова. Нет, я на этом, конечно, не остановлюсь. Тут колоссальная работа требуется.

К.С. Вы делаете труднейшую и непосильную, но важнейшую работу. Если вы в этой работе успеете, то это будет равняться ста пьесам Островского. Так что старайтесь все трудности преодолеть. Трудности тут огромные, но эти трудности не только в этой пьесе; хорошая дикция должна быть во всех пьесах, выдержка должна быть во всех пьесах, словесное действие должно быть во всех пьесах. Таким образом, все то, что мы будем делать

здесь, все это нужно и в других пьесах, но здесь этого добиться труднее, чем в других пьесах. Тут все должно быть необыкновенно просто. Но как только вы начинаете давать простоту, получается мещанство, вульгарность, мелкое что-то. Значит, не нужна простота? Нет, простота нужна, но при этом у вас должен быть поставлен голос, вы должны говорить фразу не торопясь: фразу сказали и ждете, дошла ли она. Должна быть страшная выдержка, влюбленность в фразу, в мысль. Когда все это будет, когда вы полюбите слово, тогда сможете сидеть совершенно спокойно, а зритель будет говорить: «Пожалуйста, ничего не нужно, никаких мизансцен, тут дополнять уже нечего».

Попробуйте просто по мысли сказать текст. Почему вы сейчас что-то делаете? Дайте мне услышать, как звучат слова.

Розанова. Я собираю внимание.

К.С. Вы собираете то чувство, которое вам нужно. Против своего сознания готовитесь играть чувство. Этого делать не следует. Я вас прошу только сказать самую мысль, и вы увидите, что правильный смысл слов затянет вас в чувство. А если будете стараться чувство передавать, то оно от вас убежит.

Не забывайте, что говорил Сальвини: он только в пятом акте трагедии «Отелло» или «Гамлета» переживает, волнуется максимум полчаса, а остальное время он говорит, передает мысль.

Но я хочу вам в руки дать то, что поможет вам роль схватить за самое сердце. Попробуйте мысль сказать, но только хорошо выражая эту мысль. Старайтесь мне передать видение этой мысли. Возьмите пьесу и говорите текст по мысли.

Розанова.

«О, если б этот плотный сгусток мяса
Ниспал росой...».

К.С. Я не понял, для чего же вам это нужно. Объясните эту мысль. Что это значит. Вы очень торопитесь, а вы должны картину нарисовать. (*Говорит текст роли.*) Что это такое? Что случилось, что произошло? Розанова. «О, если б этот плотный сгусток мяса...».

К.С. Вы не имеете права останавливаться ни на одну секунду. Вы не имеете права прерывать звук. Это должно быть одной сплошной нотой. У вас кантилены нет. Вся фраза должна быть так подана, чтобы ее ни на одном месте нельзя было бы разъединить.

Розанова.

«О, если б этот плотный сгусток мяса
Ниспал росой, туманом испарился...».

К.С. Это все огромная картина. «Ниспал росой...» – это все тянется. На чем вы делаете ударение? Тут у вас есть какая-то торопливость. Когда вы говорите большую фразу, нельзя подлежащее и сказуемое разъединять, они должны быть слитно связаны, но не налезать друг на друга. Форма должна быть. Вторых одинаковых нот не может быть.

(*Повторение.*)

Почему слову «туманом» придаете такое значение? Вы не по тому пути идете, вы идете по дыханию, по произношению. «Туманом испарился» – это должна быть законченная фраза. Дальше идите, лепите другую фразу. Не сыпьте одну за другой. Значит, о чем вы говорите?

Розанова. «О, если бы Предвечный не запретил греха самоубийства...».

К.С. Два прилагательных, два существительных, родительный падеж. Вы начинаете торопить эти слова. «О, если бы Предвечный...» Этот ритм остается. Чувствуете, что у вас фраза вырастает. Любовно это скажите. «Греха самоубийства»; «би» – самый высокий слог. Идите отсюда на самую высокую ноту: «О Боже мой, о Боже милосердный...» Просто повысьте, больше ничего не нужно. В чем здесь трудность? В том, что все до конца нужно договаривать.

Я советую вам брать каждый день какую-нибудь газетную страницу и читать каждое слово до самого конца – так, чтобы вкусить, почувствовать слово. Когда вы научитесь таким образом читать, да еще при хорошей постановке голоса да правильном дыхании, то

эта нота уже будет звучать как волеыночная нота, у вас будет кантилена. Это все страшно важно. В этом весь секрет.

Если у вас голос не звучит, вибрирует, не дает резонанса, то тогда вы начинаете искать, чем заставить его звучать. Тогда начинаются все эти штуки. Откуда дурной пафос? Просто голос не звучит, не поставлен. Так что знайте, насколько важна постановка голоса. И постановка голоса не в том, чтобы один раз в три, пять дней спеть. Не в этом дело. Вы должны понять, какие упражнения вам нужны. Вы скажете, что у вас нет инструмента. Но вы можете взять камертон, свисток. Помню, как я тренировал свой голос в Америке. В Америке в гостиницах нельзя громко петь. Но там есть такие маленькие комнаты, где висят платья. И вот я в этот шкаф залезал, записался и там пел²⁶⁸. Когда я вернулся домой, в Москву, Немирович не узнал моего голоса по телефону. Во время похорон Южина я говорил речь на улице у подъезда Художественного театра²⁶⁹.

Таким образом, весь вопрос только в ежедневных упражнениях. Если я сейчас пою перед тем, как с вами разговаривать, то я могу пять часов говорить, и чем больше, тем лучше будет. Форте, фортиссимо у вас зазвучит, если у вас будет пиано, пианиссимо. [...]

Сначала нужно заставить себя работать. Голос выходит, как острая пика, и на это острое нужно одевать слова. Еще давно одна певица мне сказала, что одновременный глоток воздуха через нос и через рот дает более быстрый и полный вдох.

Студиец. Разве можно дышать и носом и ртом одновременно?

(К.С. показывает.)

Мартьянов. Очень трудно. Меня все время убивает тот огромный период построения фразы в первой речи короля, в котором я никак не могу разобраться. Не хватает дыхания, и не знаешь, где его взять.

К.С. Тут может быть двадцать дыханий *(показывает)*. Какая мысль в этой фразе, как ее передать? Вы взяли в супруги сестру и королеву. Надо спуститься вниз и потом подняться наверх. «Сестру и королеву – наследницу воинственной страны», «мы как бы с омраченным торжеством... *(пауза)* в супруги взяли... » Именно в этой выдержке и все дело. И в прозе должен быть ритм. В каждом предложении есть несколько ритмов. Например, Гоголь, он необыкновенно ритмичен. Это должно быть четко выражено. Здесь же, у Шекспира, особая четкость обращения. Когда вы говорите: «Многоуважаемые товарищи...» и т.д., – это один ритм, или когда Отелло в Сенате должен сказать: «Почтенные, знатнейшие сеньоры... » – это совсем другое.

Чувствуете, как не нужно торопиться? Вы не можете, говоря свой монолог, не почувствовать его. Если четко говорить, то и публика пойдет за вами по той линии, по какой вы ее поведете.

Студиец. Но как к этому поскорее прийти?

К.С. Чем больше какая-нибудь фраза, тем это должно быть гуще, тем четче нужно доводить ее до конца. Возьмите «тронную» речь: «Римляне, сограждане, друзья...»²⁷⁰. Видите, какие нужны паузы делать, чтобы доходило до массы? Чувствуете, какими порциями это нужно подавать?

Роксанов. Безусловно, при общении с партнерами фраза будет строиться, если логично разобраться в тексте. А когда монолог? Здесь я должен себе ставить вопрос и отвечать. Или иметь мнимый объект.

К.С. Одно общение здесь – мозжечок, а другое – солнечное сплетение. Одно – мысль,

²⁶⁸ Художественный театр во главе с К.С. гастролировал в США в 1923–1924 гг.

²⁶⁹ 25 октября 1927 г. (в день похорон актера и директора Малого театра А.И.Южина) К.С. выступил с речью у здания МХАТа, где остановилась траурная процессия с прахом Южина по пути из Малого театра на кладбище Новодевичьего монастыря. К.С. «с большим подъемом сказал речь, когда гроб проносили мимо МХАТа, – писал Лужский Немировичу-Данченко. – Не знаю, может быть, оттого, что в переулке тесно и открыты двери театра... но голос старика сделался каким-то очень громким, волнение родило в нем настоящий пафос, а речь произвела громадное впечатление» (НД, № 8958).

²⁷⁰ Начальные слова речи Брута перед народом после убийства Цезаря («Юлий Цезарь», 3-е д., 2-я сцена).

другое – чувство, и когда голова у вас говорит с солнечным сплетением, вы можете ему говорить: да ведь я тебе говорил то-то и то-то. Или у вас есть мнимый объект и вы к нему перенеситесь. Значит, и то и другое может быть в зависимости от предлагаемых обстоятельств. Но, конечно, это самый трудный вид общения. Как трактуется роль Гамлета, нужно ли сейчас уже об этом говорить?

Студийцы. Скажите!..

К.С. Мать ничего не знает, ничего не понимает, умрет и ничего не поймет. Как ее спасти?

Вы, Гамлет, должны взять меч и пройти по всему дворцу, очистить все; только этим вы можете спасти отца. Как мессия, вы должны пройти по всему свету и очистить его. Эту мысль, эту задачу, которую вложил в Гамлета отец, вы должны выполнить, и только ее выполнив, почувствуете себя хорошо.

Итак, вы узнали, что отец убит, вы ничего не понимаете: как могут быть такие люди, как может мать, еще и башмаков не износив, быть счастливой с другим. Затем – появляется Тень отца. Сейчас вы говорите с Тенью, как с солдатом, а ведь это на самом деле какой-то измученный человек, который пришел сюда из последних сил. Вы здесь опять-таки познаете что-то новое и особенное. Какая сверхзадача Гамлета?

Студийцы. Человек столкнулся с жизнью.

К.С. Это вы мне содержание рассказываете, а какая сверхзадача?

Студийцы. Найти правду жизни.

К.С. Познание бытия. Для чего, почему, что.

Розанова. Когда я так делала, то мне говорили, что получается какой-то философ.

К.С. Познание бытия. Понять, почему такое могло случиться. Пришла Тень отца; нужно посмотреть на Тень, узнать от нее все, что можно. Пришла Офелия – нужно посмотреть ей в душу. Гамлет хочет все познать, а вовсе не резонерствует. Одним словом, делайте все возможное, чтобы узнать, познать все то, что вам не дано. Вы мучаетесь, что не можете сделать невозможное.

(Репетируются сцены сначала.)

Но как сделать, чтобы не говорить о чувствах? Надо найти какое-то действие, которое привело бы к нужному состоянию. Вы не можете понять, как просто ваша мать встретила смерть отца и как быстро она вышла замуж за другого. Старайтесь понять и проверить, что такое Тень отца; старайтесь узнать от отца все то, что он может вам сказать.

Потом – помните сцену клятвы? Вам нужно перестроить земную жизнь, тогда и там отцу будет хорошо. Вы клянетесь, вы беретесь погибнуть в борьбе за это. Но все-таки Гамлет умирает, не выполнив всего. Это познание бытия. Все стараетесь понять, все делаете для того, чтобы узнать истину. Встреча с Горацио. Горацио вам нужен. Вы должны включить его в цепь обстоятельств, он должен вам помочь.

Розанова. Я от него хочу узнать... понять, что он знает.

К.С. Вы не все можете ему сказать, хотя он и знает много, потому что он видел Тень. Он вольно или невольно сделался соучастником вашей тайны. Во всяком случае, Горацио для вас фигура очень важная.

После встречи с Тенью отца вы уже будете соответственно на все реагировать. С Тенью так разговаривать, как вы говорите, – нельзя.

Розанова. Мы шли от живого человека.

К.С. Если бы Тень так громко разговаривала, то вам было бы гораздо легче. Но вам очень трудно от нее что-нибудь узнать. Сейчас у вас это переходит просто в откровенные разговорчики. Это, конечно, зависит и от игры Призрака, и от вас также.

Розанова. Выход на площадку. Вы ничего здесь не поняли?

К.С. Мало понял; это не был разговор с Тенью, а просто разговор с бравым военным. Фромгольд. Как легкость найти, как в Тень превратиться?

К.С. Тень такая зыбкая-зыбкая, Тень прячется. К ней подойти нельзя.

Розанова. Нам очень хотелось бы, чтобы вы сказали, что вам понравилось и что не

понравилось из того, что вы видели.

К.С. Там, где вы действовали по-настоящему, – там было хорошо. Например, встреча с матерью-королевой и королем Клавдием, потом во время ожидания Призрака. Тут были живые моменты.

Вот если я увижу эдакого забывшего приличия, этикет, смотрящего вдаль принца... (*показывает*). Найти истину... Оценить то, что произошло... Как математическую задачу вдалбливает в себя – как это могло случиться (*показывает*). Ходит, опять приходит. «Боже мой, Горацио...». Бросается к нему. Ну как, как ты поживаешь? И вдруг новость с Тенью отца. Нужно понять эту новость. Эта целеустремленность внимания. Тут нечего играть. Если Тень – это действительно король, ваш отец, то, значит, за огромным миром у вас начинает появляться что-то новое...

Розанова. Значит, это почти на шепоте?

К.С. Говорить идеально на шепоте страшно трудно. Действие здесь самое простое – познавайте!

Розанова. Я все время ищу, ищу и никак не могу найти того, что нужно. То я одно делала, то другое делаю. Отец говорит, что надо отомстить за гнусное убийство.

К.С. Но эту задачу сразу решить нельзя.

Розанова. Но он мне сообщает, что нужно отомстить за гнусное убийство.

К.С. Сначала нужно только понять.

Розанова. Я понимаю, что нужно ничего не делать, а все-таки что-то обязательно сделаешь.

К.С. Значит, нелогично. Нелогичность всегда приводит к ремеслу.

Весь Гамлет – в целеустремленности. Он на все смотрит, наблюдает жизнь, проникает в ее суть.

Розанова. Но какая разница до появления Тени и после ее появления?

К.С. До Тени было «ваше превосходительство», а после Тени... (*показывает*). Если там это, а тут это, то для чего же жить на свете... (*показывает*).

Розанова. Когда Тень уходит, вы тоже не совсем поняли нас?

К.С. Не очень.

Розанова. Я понимаю, что был человек и нет человека. Ведь он был здесь, со мною говорил и – пропал. Нужно это сделать.

К.С. Какие здесь слова? К кому обращаться, к Горацио? К кому идти? Нет, надо иначе. Надо всю жизнь потратить, чтобы узнать истину, узнать тайну бытия.

Розанова. А у нас была связь с Горацио, мы друзья. Это до вас дошло?

К.С. Тут самое простое действие (*показывает*).

Розанова. Но когда меня Горацио спрашивает, что произошло, как ему это объяснить?

К.С. Вы не можете ему сказать всего того, что вам сказал отец. Этого вы никому в мире не скажете и не будете об этом разговаривать. Будете всячески обманывать, но по-настоящему никому не скажете.

Розанова. Когда Горацио и Марцелл приходят на площадку после того, как мое свидание с Тенью состоялось, я еще живу тем, что случилось. А они все требуют объяснения того, что случилось. Я хочу с кем-то поделиться, но в то же время ничего не могу им рассказать.

К.С. Вы не можете рассказать. Вы говорите, что это ужасно, но входить в подробности вы не имеете никакого права. Вы ни да ни нет не говорите им.

Розанова. А когда Гамлет говорит, что можно жить с улыбкой и с улыбкой быть подлецом...

К.С. Вы найдите, что значит наблюдать, проникать, познавать... Все манеры, оттенки познавания, все подходы к этому. Может быть, Гамлет играет роль сумасшедшего. Можно и так объяснить. Но человек, который узнал то, что узнал Гамлет, не может быть нормальным для нас, простых людей.

Розанова. Как нам вести работу?

К.С. Это очень важная работа, и нужно со всеми группами делать подобную работу. Будут «Три сестры» – это прекрасно, а Шекспир как же? Эта работа должна все время продолжаться. Но в конце концов вы должны допустить, что сыграете Гамлета. Для вас это очень большая работа; вам и голос должны поставить, и на ваши ноги трико нельзя одеть. Упражняйтесь дома, научитесь делать упражнения с постановкой ног.

(Студийцы делают упражнения.)

Когда вы танцуете, как вы тогда ставите ноги? Например, как вы восемнадцатый век будете играть с такими ногами? У вас должна быть легкая походка, нужно ноги в бедре выворачивать.

Розанова. Но скажите, что было плохо. Хотя бы в общих словах.

К.С. Было кое-что хорошо, но действия было мало. Когда вы начинаете действовать, вы впадаете в пафос. Словесного действия не было; когда оно случайно прорывалось, тогда было очень приятно. Надо, чтобы вы через эту работу поняли, насколько важно словесное действие. Если вы будете действовать без ритма, то будет смешно. Совершенно просто надо играть Шекспира; если вы делаете жест, то нужно обязательно его до конца довести.

Краснушкина. Я хотела бы спросить относительно Офелии.

К.С. Прежде всего найдите себя в роли, тогда и роль появится у вас. Она тихо говорит. Тихо говорит – значит, конфузится. Это значит – конфузивый актер, а кроме того, вы не действовали, и мы ничего не поняли. Это совсем не то, что нам нужно. Какая Офелия – еще рано говорить. Вы покажите, какая вы в роли, тогда вам скажут, какая должна быть ваша Офелия.

Пятницкая. У меня с королевой ничего не получается. То я слишком гордая, то я слишком надменная, то простоватая.

К.С. Королева – это королева. Королева должна вещать на весь мир. Сначала надо добиться, чтобы каждое слово королевы было нужно вам. Вы боитесь слов. Когда тихо начинают говорить, это значит – актриса не в роли.

Пятницкая. Я ведь сына люблю, и мужа люблю. Ведь народ кругом сидит. Мой муж представляется впервые сегодня в таком пышном обществе.

К.С. Это обычный прием. Отправляют посла.

Мартьянов. Я все время боялся этой сцены.

К.С. Но вы на троне, и уже одно это не может быть не пышно. Это есть акт очень большой политической важности; ведь вы отправляете сейчас посла своей страны в другую страну. Вы не можете сесть на трон и ковырять в зубах. У вас сейчас слишком мало официальности; ее должно быть гораздо больше. Сейчас вы думали не о том, что делать, а о том, как делать.

Мартьянов. Вы сейчас говорили, что раз актер тихо говорит, значит, боится. Но ведь может быть и другое. Я сейчас громко говорил.

К.С. У вас еще нет веры в слово.

Мартьянов. Откровенно говоря, я боюсь красиво построенной мысли. Она мне не очень свойственна, и я боюсь, как бы не получилось смешно.

К.С. Отчего не говорить красивые мысли? Это, конечно, нужно уметь.

(Студийцам.) Ваша главная задача – техника и техника. Пожертвуйте несколько лет жизни для того, чтобы научиться актерской технике, а после будет некогда. Сейчас у вас не выработана походка, слово не идет с языка. То настоящее, что вы сейчас приобретете, гарантирует вас от ремесла. Поэтому за это хватайтесь.

А ведь среди нас есть такие, которые говорят: мы уже актеры, нам нужно играть. Все воображают, что могут быть артистами – играть, петь, и все идут в искусство, в театр. Ну и гибнут. Искусство очень трудно. Почему трудно? Потому что оно требует систематической ежедневной работы.



К.С.Станиславский на репетиции. 1920-е гг.

«Село Степанчиково» по Ф.М.Достоевскому. 1917 г.



Фома Опискин – И.М.Москвин

«Село Степанчиково» по Ф.М.Достоевскому. 1917 г.



Бахчев – В.Ф.Грибунин

«Таланты и поклонники» А.Н.Островского. 1933 г.



Мелузов – И.М.Кудрявцев, Негина – А.К.Тарасова

«Таланты и поклонники» А.Н.Островского. 1933 г.



Негина – А.К.Тарасова

«Таланты и поклонники» А.Н.Островского. 1933 г.



Нароков – В.И.Качалов

«Таланты и поклонники» А.Н.Островского. 1933 г.



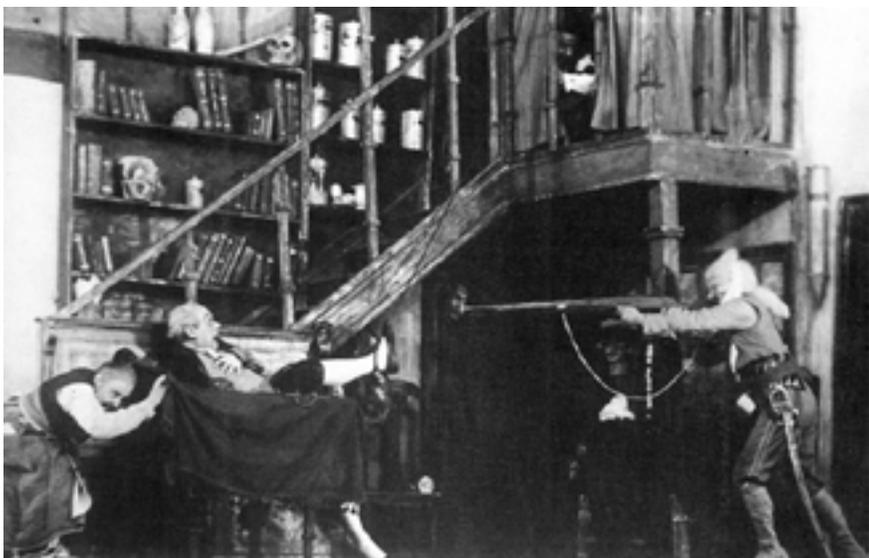
Великатов – В.Л.Ершов

«Таланты и поклонники» А.Н.Островского. 1933 г.



Смельская – О.Н.Андровская

«Севильский цирюльник» Дж.Россини. 1933 г.



Второе действие

«Севильский цирюльник» Дж.Россини. 1933 г.



Второе действие

«Севильский цирюльник» Дж.Россини. 1933 г.



Третье действие

«Севильский цирюльник» Дж.Россини. 1933 г.



Финал

«Мольер» М.А.Булгакова. 1936 г.



Людовик XIV – М.П.Болдуман

«Мольер» М.А.Булгакова. 1936 г.



Мольер – В.Я.Станицын

«Мольер» М.А.Булгакова. 1936 г.



Арманда Бижар – А.И.Степанова

«Мольер» М.А.Булгакова. 1936 г.



Мадлена Бежар – Л.М.Коренева

«Мольер» М.А.Булгакова. 1936 г.



Бутон – М.М.Яншин

«Мольер» М.А.Булгакова. 1936 г.



Арманда – А.И.Степанова, Мадлена – Л.М.Коренева

«Чио-Чио-сан» Дж.Пуччини. 1940 г.



Чио-Чио-сан – З.Г.Соловьева, Пинкертон – Р.В.Марковский

«Чио-Чио-сан» Дж.Пуччини. 1940 г.



Чио-Чио-сан – З.Г.Соловьева, Сузуки – А.П.Григорьева, Горо – В.Г.Белановский



На занятиях в Оперно-драматической студии. Г.В.Кристи, К.С.Станиславский, В.З.Радомысленский, Ю.В.Муромцев, И.С.Чернецкая. 1937 г.

УКАЗАТЕЛИ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аверкиева Н. С. 257
Акимов 476
Александров Н.Г. 142
Алексеев В.С. 255, 305, 321, 432, 440, 451, 452, 454, 455
Алексеев И.К. 251
Алла Константиновна см. Тарасова А.К.
Ангелина Иосифовна см. Степанова А.И.
Андреев П.Н. 392
Андреев Н.А. 156, 159, 160, 161, 165, 166, 172, 175, 176, 178–182, 184, 185, 190, 197
Андреев П.А. 161
Андриевский В.Д. 451
Андровская О.Н. 16, 212, 213, 223, 236, 247, 248, 432, 491
Антокольский П.Г. 322
Арбатский С. 51
Асеев Н.Н. 483, 484
Асланов Н.П. 46, 53, 76–78, 90, 92, 93, 96, 97, 107, 112–114, 116–118
Афиногенов А.Н. 286
Афанасьев Н.Л. 456, 462, 463
- Байн И.Б. 451
Байрон Дж.-Г. 15, 17, 155, 168, 169, 177, 180, 187, 249
Бакалейников А.Н. 496
Бакланова О. В. 141
Бакшеев П.А. 35, 53, 96, 100, 107, 141, 145, 148
Балакин Б. И. 455
Балашов С.С. 272, 305, 331
Барановская В. В. 35
Баркова В. А. 451
Баров А.А. 35
Басилов Н.А. 433
Баталов В.П. 371
Баташов М.Н. 344, 349, 360, 363, 366, 369, 375, 381, 397, 398, 405, 407, 408, 420
Баттистини М. 368, 455, 503
Батюшкова В.Г. 431, 451, 491
Бебутов В.М. 15, 46, 48, 52, 53, 60, 64, 71, 75, 77, 79–82, 84, 85, 87, 89, 98, 110–112, 114, 115
Белановский В.Г. 451, 454, 501
Бенуа А.Н. 49, 73
Бернар С. 242, 444, 447, 466
Берсенев И.Н. 52, 65, 66, 78, 94, 101, 105–107, 113–118, 124
Бизе Ж. 433
Бирман С.Г. 53, 77, 93–95, 100, 105, 106, 123, 442
Блок А.А. 49, 159, 168, 316
Блум В. И. 386
Богатырева Т.С. 257, 324, 328–331
Боголепова А.В. 431, 435, 451

Бокль Т.-Т. **142**
Бокшанская О.С. **335, 343**
Болдуман.М.П. **344, 360, 362–369, 404, 405–407, 419, 420, 430**
Болеславский Р.В. **35**
Болтин В. П. **35**
Бомарше (П.-О.Карон) **12, 121, 254, 269, 289**
Брук П. **9**
Булгаков М.А. **7, 8, 15, 17, 18, 200, 201, 209, 335–340, 342, 343, 346–349, 351, 352, 354, 355, 366, 367, 370–374, 376, 377, 381, 383, 385–390, 394, 396, 418, 421, 434**
Булгаков Е.С. **343**
Бунин И.А. **155, 168**
Бутова Н.С. **26**
Бушуев Г.М. **257, 267, 268, 270, 280, 289, 301–310, 312**

Вагнер Р. **258**
Варламов К. А. **112, 130**
Василий Филиппович см. Виноградов В.Ф.
Васильев В. И. **53**
Василькова А.Т. **53, 105, 107, 123**
Вербицкий В .А. **210, 212, 213, 216, 217, 221, 231, 246**
Верди Дж. **433**
Вилькомирская М.С. **491**
Вильямс П.В. **336, 337**
Виноградов В.Ф. **255, 263, 324**
Вишневский А.Л. **23, 34, 72, 85, 155, 165, 167, 169, 201, 204, 205, 246, 248, 466**
Владимир Иванович см. Немирович-Данченко Вл.И.
Владимир Сергеевич см. Алексеев В.С.
Воздвиженская Л.В. **256, 257, 261–264, 266–271, 280, 282–284, 286, 296, 297, 310–312, 314**
Волконский С.М. **357**
Вольнский Л.С. **360, 371**
Волькенштейн В.М. **42, 57–60, 77, 81, 89, 96, 112, 113, 115, 148**
Воронов С.Н. **35**
Вяхирева В.А. **431, 442, 455, 458, 461, 462, 468, 473, 479, 489–491, 503, 504**

Гайдаров В.Г. **52, 87, 88, 102–104, 112, 117, 123, 157, 163, 166, 168, 169, 179, 180, 183, 188, 189, 192, 194, 196, 198**
Гамсун К. **21, 23**
Гаррель С.Н. **375**
Геворкян М.Г. **432**
Гедике И.И. **201, 204**
Герасимов Г .А. **344, 360, 366, 371, 375, 416, 417, 429, 432, 433**
Германова М.Н. **26, 445**
Гест М. **395**
Гёте И.-В. **180, 478**
Гзовская О.В. **35**
Гинзбург (Галич) А.А. **455, 457, 459, 460, 465–467, 475, 476, 488, 490**
Гиппиус З.Н. **49, 142**
Гладков Б.Н. **257, 328**
Глебов В.В. **15, 18, 340, 344, 345, 360, 365, 366, 371, 375, 390, 420**
Глебов П.П. **455, 491**

Гоголь Н.В. 113, 131, 200, 201, 203, 228, 447, 508
Голованов Н.С. 432, 437, 451
Головин А.Я. 252, 255
Голубева Т.Н. 345
Гольдина М.С. 323, 324
Гольдони К. 65, 209
Гончаров И. А. 446
Гордон Крэг Э. 8, 35, 366
Горев А.Ф. 35
Горемыкин И. Л. 68
Горчаков Н.М. 335, 336, 338, 340, 342, 343, 345, 347–349, 359, 360, 362, 365, 371, 372, 374–377, 380–387, 390–393, 396, 418, 420, 424, 429
Горький А.М. 79, 122, 486
Готовцев В.В. 141
Гофман Э.-Т.-А. 201
Гремиславский И.Я. 206, 429
Грибов А.Н. 213, 222
Грибунин В.Ф. 52, 102–104, 110–112, 122, 124, 125, 127, 128, 141
Григорьева А.П. 451, 453, 454
Гриценко Л. О. 433
Гукова М.Н. 432
Гуревич Л.Я. 49, 50
Гурко Т.А. 462, 483, 484, 491
Гуцков К. 183

Давыдов Н.В. 398
Деннери А.-Ф. 380
Дживелегов А.К. 432
Дикий А. Д. 49
Дима (Шверубович В.В.) 395
Добужинский М.В. 45, 49, 97, 118–121
Донец В.Ф. 257
Доницетти Г. 433
Дорохин Н.И. 213, 221, 243
Достоевский Ф.М. 7, 15, 42, 45, 47–53, 56–60, 62, 67, 79, 92, 94, 103, 106, 107, 112, 120, 124, 126, 135–139, 295
Дубинин С.Н. 257
Дузе Э. 105, 151, 449, 473, 489
Дункан А. 186, 347
Дурасова М.А. 52, 69, 77, 93, 123, 141
Дурьлин С.Н. 432
Дюма А. (отец) 386
Дюмануар Ф.-Ф. 380

Евгения Михайловна см. Раевская Е.М.
Егоров В.Е. 23, 27, 35
Елагин Л.Я. 491
Ермолова М.Н. 8, 17, 224, 444, 450
Ершов В.Л. 163, 168, 169, 180, 188, 198, 213, 234

Жемье Ф. **19**
Жилкин И.В. **51**
Жуковский С.Ю. **143**
Жюдик А. **286**

Загорский М.Б. **165**
Захарова Е.В. **433**
Званцев Н.Н. **35**
Зверева Е.В. **431**
Зинаида Сергеевна см. Соколова З.С.
Зиньковский А.Я. **431, 491**
Знаменский Н.А. **34, 169, 177, 183, 186, 189, 191, 193**
Зон Б.В. **20, 207, 244–250**
Зуева А.П. **212, 213, 220, 227, 228, 230, 233, 236**

Ибсен Г. **7, 26**
Иванов И.С. **432**
Игнатов И.Н. **51**
Изралеvский Б.Л. **164**

Калиновская Г.И. **491**
Калужский Е.В. **344, 360, 366, 381, 386, 390, 393**
Карзинкин А.А. **167**
Карп Л. **491**
Касаткин А. И. **390**
Качалов В.И. **26, 34, 141, 155, 213, 215, 325, 335, 358, 395**
Кедров М.Н. **201, 203, 432, 491, 493, 494, 500**
Кедров Н.И. **257**
Керенский А.Ф. **51**
Кипервар А.Г. **432**
Кнебель М. О. **432**
Книппер (Чехова) О.Л. **23, 27, 35, 141, 143, 145, 147, 154, 155**
Ковалев А.М. **432**
Козьма Прутков **286, 287, 319**
Коклен Б.-К. **242, 458, 466, 473**
Колин Н.Ф. **51**
Кольридж С.-Т. **23**
Коляденко О.М. **433, 451, 500–502**
Комиссаржевская В.Ф. **25, 151**
Комиссаржевский Ф.П. **164**
Коонен А.Г. **27, 35**
Корнев Д. А. **257**
Коренева Л.М. **46, 52, 67, 73, 77, 78, 83, 90, 93–96, 100, 101, 104–106, 108–110, 124, 169, 189, 194, 198, 344, 349, 360, 366, 370, 371, 373, 375, 421–429**
Коренева М.Н. **345**
Коровин К.А. **273, 502**
Корш Ф.А. **73**
Костюлайтис П.А. **451**
Краснопольская М. А. **141**
Краснушкина Т.Е. **455, 467, 468, 504, 511**

Кристи Г.В. 15, 206, 207, 216, 229, 256, 312, 314–319, 321, 431, 433, 491, 495
Кронштадтский И. 85, 426
Кругляк А. Г. 455, 466, 468, 489
Крыжановская М.А. 52, 100, 115, 143, 148
Крымов Н.П. 143, 206
Крынкин А.С. 169
Кторов А.П. 344, 349, 355, 356, 360, 366, 371, 375, 381, 390, 409
Кудрявцев И.М. 212, 213, 222, 223, 241
Кузнецов М.А. 483
Куманин В.С. 491
Куручкин Н.И. 344, 349, 360, 366, 371, 375

Ламанова Н.П. 343, 429
Ламм П. А. 432
Ларин Н.П. 344, 360, 366, 371, 375
Левинсон Б.Л. 442, 484–488, 491–495
Лекок Ш. 164
Ленин В.И. 170, 171
Леонид Миронович см. Леонидов Л.М.
Леонидов Л.М. 34, 156, 160, 163, 165–167, 169, 171, 173, 178, 184, 186, 189, 193, 194, 198, 201, 245, 432, 462, 466
Лермонтов М.Ю. 86
Ливанов Б.Н. 335, 337, 344, 348, 349, 375–381, 384–388, 390–394, 397–405, 416, 417, 419, 420
Лилина М.П. 23, 49, 141, 432, 433, 441, 484, 486, 492
Литвинов П.Г. 257, 282, 296, 306, 317
Литовцева Н.Н. 23, 75, 102, 110, 111, 206, 213, 234, 245, 246, 248
Лужский В.В. 26, 35, 141, 507

Мазини А. 273, 322, 455
Мазур И.А. 431, 432, 441, 443
Мальковский Ю.Н. 431, 443, 491
Марков П.А. 213
Мартьянов С.М. 455, 460, 488, 490, 508, 511, 512
Массалитинов Н.О. 34, 35, 50, 52, 141, 142
Маяковский В.В. 482, 486, 487
Медведева Н.М. 129
Мейерхольд В.Э. 11, 201
Меньшиков 481
Метерлинк М. 21, 27, 38, 62, 149
Мирсков В.П. 325–331
Митропольская А.В. 345
Михаил Афанасьевич см. Булгаков М.А.
Михаил Михайлович см. Яншин М.М.
Михайлов (Лопатин) В.М. 53, 62, 103
Михайловский И.М. 257
Мокеев П.И. 257, 301, 302
Молчанова Р.Н. 169
Мольер (Ж.-Б.Поклен) 8, 12, 17, 73, 94, 271, 321, 335–338, 345–430, 434
Мопассан Г. де 67, 485, 486

Морозов М. М. 432
Морозова Е.Д. 341
Москвин И.М. 23, 27, 44, 47, 448, 50–52, 61, 66–68, 70, 72–75, 77, 80, 83–89, 92, 93, 96, 99–101, 104, 107–111, 113, 115, 120, 123, 137–139, 141, 142, 155, 201, 243, 245, 335, 336, 432, 498
Моцарт В.-А. 377, 503
Мочалов П.С. 31, 78, 85, 91, 105
Муне-Сюлли Ж. 368
Муратова Е.П. 27
Муромцев Ю.В. 432, 451, 453
Мусоргский М.П. 327
Мчедлов В.Л. 143, 145, 147

Навроцкий В.Г. 455
Нежданова А.В. 432
Некрасова А.А. 496
Немирович-Данченко Вл.И. 7, 10, 15, 26, 42, 49–51, 57, 58, 70, 75, 83, 111, 112, 141, 146, 155, 156, 164, 245, 255, 277, 335, 336, 343, 450, 507
Неронов В.И. 143–145, 148
Нечаев В.А. 451, 453
Ниверский Г.А. 257
Нивинский И.И. 255, 257
Николай О. 433
Николай Михайлович см. Горчаков Н.М.
Николай Афанасьевич см. Подгорный Н.А.
Ниренбург Б.Э. 496
Новицкая Л.П. 431, 433, 455, 469, 491
Новицкий П.И. 432
Носов И.Н. 451, 455

Олеша Ю.К. 344
Опочинин Е.Н. 35
Орлов В.А. 206, 213, 227, 229, 432
Орлова Т. М. 455, 476
Орфенов А. И. 332
Островский А.Н. 8, 12, 15, 17, 18, 59, 143, 149, 206–209, 211, 213, 216, 218–220, 222, 224–227, 231, 232, 240, 246, 327, 398, 447, 506
Остужев А.А. 450
Оффенбах Ж. 191
Охлопков Н.П. 443

Павлов Е.П. 451
Павлов П.А. 52, 95, 96, 100, 106, 141
Павлова В.Н. 52, 79, 90, 92, 94, 98, 100, 107, 123, 143, 145
Панчехин Н.Д. 257, 322, 323, 327
Пастухов Н.И. 72
Патти А. 264, 315, 455, 503
Петкер Б. Я. 344, 349, 351, 353–355, 360, 366, 371, 372, 375
Петрова А.В. 213, 227
Платонов Н.П. 257, 282–285, 311

Победоносцев К.П. 36
Погорельский А.А. 432
Подгорный В.А. 6
Подгорный Н.А. 23, 142, 201, 204, 285, 344, 347, 349, 351–355, 360, 362, 366, 381, 383–385, 387, 390, 392, 393, 395, 396, 418, 429, 432
Покровский Б.А. 19, 496
Полевой Н.А. 219
Поличинецкий Ю.Г. 496
Полонская И.В. 344, 371, 375, 381, 390
Поляков А.Н. 366, 375
Полянский А.В. 257, 281, 283, 288, 297, 324, 331
Понс А.И. 418
Понс Ю.Е. 160–162, 169
Попов А.Д. 141, 143, 144
Протасевич В.В. 335
Прудкин М.И. 212, 213, 239
Пуччини Дж. 433, 451, 500
Пушкарь Н.С. 451
Пушкин А.С. 84, 86, 106, 112, 375, 447
Пятницкая О.М. 455, 456, 459, 461–463, 489, 511

Радомысленский В.З. 434, 441, 495
Радун И. 496
Раевская Е.М. 47, 52, 67, 70, 76, 82, 83, 85, 87, 88, 92, 94, 95, 97, 105, 106, 123
Рамачарака 58
Распутин Г.Е. 46, 47, 51, 68, 85, 113
Рау Е.Ф. 432
Рахманинов В.И. 432
Рашель Э. 443
Рево Г.Я. 471
Редега Л.К. 432
Рейнхардт (Reinhardt) М. 81
Рехельс М. Л. 496
Римский-Корсаков Н.А. 258, 327
Рожнятовский И.Ф. 481
Розанова И.А. 442, 443, 455–457, 459, 462–466, 473, 474, 479, 480, 484–486, 488, 490, 505–507, 509–511
Роксанов Н.А. 443, 455, 491, 508
Романовский В. И. 491
Росницкая А.А. 257, 289, 312, 313
Россберг А.Т. 451
Россини Дж. 19, 251, 258–260, 263, 269, 285, 286, 288, 290, 291, 327, 433
Ростан Э. 447
Рубцова Е.И. 469
Рустейкис А.А. 141
Рюдберг Е. 189

Савина М.Г. 146, 149
Савицкая М.Г. 34
Савицкий К.В. 53

Савонарола Дж. 372
Садовский М. П. 450
Садовский П.М. 120, 271
Салтыков В. А. 35
Сальвини Т. 72, 75, 85, 86, 105, 120, 229, 329, 449, 489, 490, 506
Сальери А. 375
Сахновский В.Г. 200, 201
Сац И.А. 23, 27, 35, 120
Сверчков С.Н. 344, 371, 375, 381, 390
Семерницкий Н.М. 451–453
Сергеев А. А. 432
Серов В.А. 273, 502
Сидоркин Н.Н. 491
Симов В.А. 26, 201
Скаловская А.Д. 431, 433, 461, 462, 464, 465
Скотников К.А. 472–474
Скуковский А.Д. 53, 122, 123
Сластенина Н.И. 344, 349, 360, 366, 375
Словацкий Ю. 157
Смелянский А.М. 343
Смирнов С.С. 257, 288, 289, 298, 306–309
Смолич Д.Н. 455
Смородинов В.Ф. 432
Смышляев В.С. 53, 104, 122, 123, 126, 127
Снеткова Ф.А. 224
Соболев Ю.В. 51
Соколова В.С. 201
Соколова Е.А. 52, 66, 76, 431, 491
Соколова З.С. 251, 255, 431, 432, 439, 440, 460, 476, 479, 483, 484, 492
Соколовская Н.А. 216
Соловцов Н.Н. 316
Соловьева З.Г. 433, 451, 454
Соснин Н.Н. 344, 349, 356, 357–361, 365–367, 369–371, 373, 375, 381–386, 390, 391, 393, 394, 396, 397, 399, 419–421, 425–429
Сталин И.В. 269
Станицын В.Я. 201, 203, 336, 337, 344–349, 360–362, 366–369, 371–373, 375, 379, 405–418, 420, 429, 430
Стахович А.А. 141, 143, 145, 148, 353, 354
Степанов А.Д. 257, 271, 281, 283, 285, 298, 299, 310–312, 314, 317, 318
Степанов Л. Б. 433
Степанова А.И. 337, 344, 349, 350, 352, 355, 356, 360–363, 366, 371, 373–378
Степанова М.И. 255, 263
Степанова О.Ф. 432
Степун В. А. 430
Судаков И.Я. 10, 209, 215
Сулержицкий Л.А. 21–41, 49, 403
Сушкевич Б.М. 35, 49, 165
Сыгин И.Д. 72

Таманцова Р.К. 212

Тарабукин Н.М. 432
Тарасова А.К. 5, 8, 17, 141, 144, 145, 147–151, 154, 206–208, 211–216, 219, 223–225, 227, 230–237, 239, 241, 250
Тарханов М. М. 201
Тезавровский В. В. 35
Телешева Е.С. 200, 201
Титов И.И. 161
Титушин Н.Ф. 344, 366, 369, 371, 375
Товстоногов Г.А. 496
Толстой А.К. 196, 243
Толстой И. Л. 393
Толстой Л.Н. 10, 23, 82, 94, 105, 398, 399, 408
Топорков В.О. 201, 432
Тосканини А. 290
Третьякова В.М. 496
Троцкий Л.Д. 178
Тузиков В. 452, 453
Тургенев И.С. 67, 97, 118, 121
Тюремнов М.Н. 257

Ульянов Н.П. 23, 335, 336, 343, 429, 492
Усин С.Ф. 472, 491

Федотова Г.Н. 146
Флягин Б.И. 491
Фромгольд В.К. 442, 443, 455, 472, 491
Фурманов Д.А. 483

Хайкин Б.Э. 255, 256, 275, 297, 322
Халютина С. В. 27
Хардт Э. 269
Хейфец Я. 447
Хмелев Н.П. 336
Хохлов К.П. 27, 35, 143, 147, 148, 150

Царуков М.И. 432
Цильман З.Г. 344, 360, 363, 366, 371, 375
Цихоцкий С.В. 443

Черепанов А.А. 127
Чернецкая И.С. 432
Чесноков П.Г. 164
Чехов А.П. 7, 9, 10, 12, 15, 17, 76, 79, 105, 110, 141, 143, 147, 149, 225, 232, 347, 402, 432, 441, 486, 489, 491, 492, 495, 496
Чехов М.А. 5–7, 11, 141–145, 148, 150, 154

Шаломыгова А.М. 432
Шаляпин Ф.И. 9, 69, 106, 109, 229, 273, 278, 285, 306, 308, 313, 323, 357, 368, 399, 455,

502, 503

Шаров П.Ф. 15, 141, 143

Шарова М.Н. 257

Шахалов А.Э. 53, 68–73, 75, 78, 79, 82, 94, 100, 105, 109, 110, 124, 156, 169, 186–189, 193, 196

Шевченко Ф.В. 169, 186, 189, 193, 201

Шекспир В. 7, 21–23, 37, 40, 82, 144, 149, 240, 366, 438, 442, 447, 462, 473, 474, 478, 479, 487–490, 503, 505, 508, 511

Шереметьева А.А. 156, 160, 163, 169, 344

Шиллер Ф. 316, 478

Шиллинг Р.Ф. 430

Ширинский В.П. 432

Шор-Плотникова Л.Я. 432

Штекер Л.А. 206

Шульга Н.А. 213, 221

Шур З.М. 455–459, 461, 462, 465, 468, 482, 489

Щепкин М.С. 27, 31

Эрдман Н.Р. 337

Эсхил 82

Эфрос Н.Е. 51, 52

Юдин П.Г. 141

Южин А.И. 507

Юницкий Ю.П. 257, 316, 324, 325, 328–330

Якушенко Т.М. 438

Яншин М.М. 200, 201, 204, 344, 346, 351, 360, 361, 371–373, 375, 378, 411–415

Ясенский Б. 396

УКАЗАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ И МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

«Антигона» Софокла **89**

«Балладина» Ю. Словацкого **157**

«Борис Годунов» М. П. Мусоргского **327**

«Бранд» Г.Ибсена **26, 27**

«Виндзорские кумушки» О.Николаи **433, 436**

«Вишневый сад» А.П.Чехова **48** (Гаев), **142, 214, 244, 433, 441, 485**

«Гамлет» В.Шекспира **6, 7, 21–23, 34–41, 71, 72, 147, 161, 184, 438, 441–443, 455–469, 472–477, 479–481, 483–486, 488–491, 503–512**

«Горе от ума» А.С.Грибоедова **49** (Фамусов), **278, 282, 441, 467, 484** (Фамусов), **487**

«Горячее сердце» А.Н.Островского **12, 15**

«Гроза» А.Н.Островского **224, 230**

«Дама с камелиями» А.Дюма (сына) **473**

«Дарвазское ущелье» Л. Б. Степанова **433**

«Демон» А.Г.Рубинштейна **502**

«Дети Ванюшина» А. С. Найденова **485**

«Дни Турбиных» М.А.Булгакова **335, 386**

«Доктор Штокман» Г. Ибсена **6, 83, 327, 394**

«Дон Жуан» Мольера **374, 375, 385, 387, 389**

«Дон Паскуале» Г.Доницетти **339, 433**

«Дон Сезар де Базан» А.-Ф.Деннери и Ф.-Ф.Дюмануара **380**

«Дочь Анго» Ш.Лекока **164, 382**

«Драма жизни» К.Гамсуна **21, 23–26**

«Дядя Ваня» А.П.Чехова **6** (Астров), **10** (Астров), **148** (Астров), **214, 246, 394**

«Евгений Онегин» П.И.Чайковского **164, 263, 270** (Татьяна)

«Женитьба Фигаро» Бомарше **12, 15, 120, 265, 329**

«Зеленое кольцо» З.Н. Гиппиус **49, 142**

«Каин» Дж.Байрона **12, 15, 17, 155–199**

«Калики перехожие» В.М.Волькенштейна **148**

«Кармен» Ж. Бизе **9, 255, 323, 324, 339, 433**

«Кин, или Беспутство и гений» А.Дюма (отца) **386**

«Коварство и любовь» Ф.Шиллера **461**

«Конек-горбунок» Ц.Пуни **453**

«Летучий Голландец» Р. Вагнера **475**

«Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова **327**

«Макбет» В.Шекспира **214**

«Манфред» Дж. Байрона **249**

«Мертвые души» по Н.В.Гоголю **15, 200–205, 255, 269**

«Месяц в деревне» И. С.Тургенева **77, 121**

«Младость» Л.Н.Андреева **392**

«Мнимый больной» Мольера **73, 321**

«Мольер» М.А.Булгакова **7, 8, 12, 15, 17, 18, 209, 335–430, 434**

«Моцарт и Сальери» А.С.Пушкина **106, 375** (Сальери)

«На всякого мудреца довольно простоты» А.Н.Островского **50** (Крутицкий), **59, 246, 327, 458**

«На дне» М.Горького **49** (Сатин), **122, 127**

«Орлеанская дева» Ф.Шиллера **399**

«Орленок» Э.Ростана **447**

«Отелло» В.Шекспира **6, 72, 75, 89, 171, 183** (Дездемона), **233, 313, 355, 357, 379, 441, 450, 475, 489, 490, 506, 508**

«Пиковая дама» П. И. Чайковского **164**

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого **469**

«Полоумный Журден» М. А. Булгакова **374**

«Последняя жертва» А.Н.Островского **398**

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха **191**

«Провинциалка» И.С.Тургенева **48** (граф Любин), **119**

«Разбойники» Ф.Шиллера **73** (Моор)

«Растратчики» В.П.Катаева **12**

«Ревизор» Н.В.Гоголя **12, 113** (Хлестаков), **177, 186, 192** (Хлестаков), **267**

«Риголетто» Дж.Верди **433, 438**

«Ричард III» В.Шекспира **91**

«Роза и Крест» А.А. Блока **49, 159**

«Ромео и Джульетта» В.Шекспира **104, 114, 313, 433, 439, 483, 485**

«Русалка» А.С.Даргомыжского **164**

«Севильский цирюльник» Бомарше **121** (Альмавива), **235, 254**

«Севильский цирюльник» Дж.Россини **19, 251–334, 339, 433**

«Село Степанчиково» по Ф.М.Достоевскому **7** (Ростанев), **10, 12, 15, 17, 18, 42–143**

«Синяя птица» М.Метерлинк **21, 27–34, 149**

«Скупой» Мольера **271**

«Слуга двух господ» К.Гольдони **209, 214**

«Снегурочка» Н.А.Римского-Корсакова **453**

«Страх» А.Н.Афиногенова **214, 286**

«Счастливец» Вл. И. Немировича-Данченко **146**

«Таланты и поклонники» А.Н.Островского **5, 8, 9, 15, 17, 18, 206–250, 255, 466**

«Тартюф» Мольера **47, 89, 207, 335, 337, 345–349, 356, 365–369, 371, 382–386, 389, 406, 408, 409, 411, 434, 458, 473**

«Три сестры» А.П.Чехова **49** (Вершинин), **61** (Вершинин), **147, 246, 433, 441, 442, 462, 466, 485, 491–496, 499, 511**

«Унтиловск» Л. М.Леорова **15**
«Уриэль Акоста» К.Гуцкова **183**

«Хозяйка гостиницы» («Трактирщица») К. Гольдони **49** (кавалер ди Рипафратта), **65, 246**

«Царская невеста» Н.А.Римского-Корсакова **269**
«Царь Федор Иоаннович» А.К.Толстого **48–50, 137, 196, 243, 417**

«Чайка» А.П.Чехова **6** (Нина Заречная), **9, 15, 17, 82, 141–154**
«Чио-Чио-сан» Дж.Пуччини **433, 451–455, 500–503**

«Юлий Цезарь» В.Шекспира **75, 162, 393, 508**

СТАНИСЛАВСКИЙ РЕПЕТИРУЕТ

Записи и стенограммы репетиций

Редактор З.П.Удальцова
Корректор Е.Н.Павлова
Менеджер А.А.Ильницкая

Художник А. Трифонов

Сдано в набор 17.01.2000. Подписано в печать 18.04.2000.
Формат 60х90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 33,5. Тираж 2000 экз.

Электронный вывод в печать в ППП «Типография «Наука»
121009, Москва, Шубинский пер., 6.
Заказ № 91