

*Н. Горчаков*

**РЕЖИССЕРСКИЕ УРОКИ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО**

БЕСЕДЫ и ЗАПИСИ РЕПЕТИЦИЙ

*Государственное издательство*

«ИСКУССТВО»

***Москва*** 1950

**Редактор Н. Д. ВОЛКОВ**

Содержание:

[ОТ РЕДАКЦИИ 6](#_Toc231716610)

[ПЕРВЫЕ ВСТРЕЧИ 8](#_Toc231716611)

[ЗНАКОМСТВО С «СИСТЕМОЙ» 8](#_Toc231716612)

[РОЖДЕНИЕ НОВОЙ СТУДИИ МХАТ 11](#_Toc231716613)

[«ОТЦЫ» И «ДЕТИ» 17](#_Toc231716614)

[ЧТО ТАКОЕ РЕЖИССЕР? 20](#_Toc231716615)

[В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ 23](#_Toc231716616)

[«ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ» 24](#_Toc231716617)

[«ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ» 27](#_Toc231716618)

[«СВАДЬБА ФИГАРО» 30](#_Toc231716619)

[БИТВА ЖИЗНИ 34](#_Toc231716620)

[МОЛОДОСТЬ СПЕКТАКЛЯ 34](#_Toc231716621)

[ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ 44](#_Toc231716622)

[ОПРАВДАНИЕ МИЗАНСЦЕНЫ 49](#_Toc231716623)

[ПРИРОДА ЧУВСТВА 65](#_Toc231716624)

[ЖИЗНЕННЫЙ ФОН И ГЛАВНЫЕ ЭПИЗОДЫ 77](#_Toc231716625)

[ДЕЙСТВИЯ И ЗАДАЧИ 82](#_Toc231716626)

[АКТЕРСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ 87](#_Toc231716627)

[СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ 95](#_Toc231716628)

[ГОРЕ ОТ УМА 98](#_Toc231716629)

[ПАТРИОТИЗМ «ГОРЯ ОТ УМА» 98](#_Toc231716630)

[РЕАЛИЗМ СЮЖЕТА И ОБРАЗОВ 103](#_Toc231716631)

[СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА 108](#_Toc231716632)

[«НАРОДНАЯ СЦЕНА» В «ГОРЕ ОТ УМА» 111](#_Toc231716633)

[РЕЖИССЕР-ОРГАНИЗАТОР 121](#_Toc231716634)

[РЕПЕТИЦИИ НА СЦЕНЕ 123](#_Toc231716635)

[«ЧЕРНОВИКИ» ТЕКСТА РОЛИ 129](#_Toc231716636)

[ВРЕДНЫЙ И ПОЛЕЗНЫЙ «НАИГРЫШ» 133](#_Toc231716637)

[РАБОТА РЕЖИССЕРА С АКТЕРОМ 141](#_Toc231716638)

[СТАНИСЛАВСКИЙ ИГРАЕТ ФАМУСОВА 143](#_Toc231716639)

[ЛЕВ ГУРЫЧ СИНИЧКИН 147](#_Toc231716640)

[ЧТО ТАКОЕ ВОДЕВИЛЬ 147](#_Toc231716641)

[СЕКРЕТЫ ЖАНРА 150](#_Toc231716642)

[НЕОБЫКНОВЕННАЯ РЕПЕТИЦИЯ 154](#_Toc231716643)

[ЯЗЫК ВЕЩЕЙ 159](#_Toc231716644)

[ЖИЗНЬ В «ОБРАЗАХ» 161](#_Toc231716645)

[ИСКУССТВО КУПЛЕТА 165](#_Toc231716646)

[ДУША ВОДЕВИЛЯ 168](#_Toc231716647)

[СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ 170](#_Toc231716648)

[ПРОДАВЦЫ СЛАВЫ 172](#_Toc231716649)

[ОПРЕДЕЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ЖАНРА 172](#_Toc231716650)

[СОЦИАЛЬНАЯ АТМОСФЕРА 173](#_Toc231716651)

[ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ И ПРИСПОСОБЛЕНИЕ 177](#_Toc231716652)

[«ЗЕРНО» ХАРАКТЕРОВ 180](#_Toc231716653)

[ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР 183](#_Toc231716654)

[КОМЕДИЯ-САТИРА 186](#_Toc231716655)

[СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ 191](#_Toc231716656)

[СЕСТРЫ ЖЕРАР 194](#_Toc231716657)

[РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ 194](#_Toc231716658)

[РЕПЕТИЦИЯ В ВЫГОРОДКЕ 197](#_Toc231716659)

[РЕЖИССЕРСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ 199](#_Toc231716660)

[РЕЖИССЕРСКИЙ ПОКАЗ 205](#_Toc231716661)

[ЧТО ТАКОЕ МЕЛОДРАМА? 209](#_Toc231716662)

[ДИАЛОГ 211](#_Toc231716663)

[РЕЖИССЕРСКИЕ «СЕКРЕТЫ» 221](#_Toc231716664)

[ЗЛОДЕЙ В МЕЛОДРАМЕ 228](#_Toc231716665)

[ИСКРЕННОСТЬ ЧУВСТВ 230](#_Toc231716666)

[СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ 235](#_Toc231716667)

[МОЛЬЕР 237](#_Toc231716668)

[ПЬЕСА О ГЕНИИ 237](#_Toc231716669)

[СПОР С АВТОРОМ 241](#_Toc231716670)

[РАБОТА С АКТЕРОМ 255](#_Toc231716671)

[МУЖЕСТВО И МАЛОДУШИЕ 259](#_Toc231716672)

[СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ 264](#_Toc231716673)

[ПОСЛЕСЛОВИЕ 266](#_Toc231716674)

# ОТ РЕДАКЦИИ

Автор книги «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» Н. М. Горчаков принадлежит к числу тех деятелей советского театра, чья творческая жизнь началась в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции. Окончив в 1922 году театральную школу при Третьей студии МХАТ по классу режиссуры у Е. Б. Вахтангова, Н. М. Горчаков был принят в 1924 году вместе с группой других молодых вахтанговцев в Московский Художественный театр, где в основном протекала и протекает его дальнейшая режиссерская деятельность.

С первых же месяцев пребывания в стенах МХАТ Н. М. Горчаков работал под непосредственным руководством Константина Сергеевича Станиславского.

Владея техникой стенографии, Н. М. Горчаков поставил себе за правило подробно записывать высказывания Станиславского и вести дневник занятий и репетиций, проводимых Станиславским. Эти записи и легли в основу книги «Режиссерские уроки К. С. Станиславского», имеющей, таким образом, не столько мемуарный, сколько документальный характер.

Первые уроки режиссерского реалистического искусства Н. М. Горчаков получил от К. С. Станиславского при переносе на сцену МХАТ диккенсовского спектакля «Битва жизни», поставленного им еще во время пребывания в Третьей студии. Константин Сергеевич, посмотрев «Битву жизни», не ограничился краткими замечаниями, но дополнительно провел ряд больших репетиций, являющихся и для режиссера пьесы-инсценировки и для ее исполнителей своего рода введением в «систему Станиславского».

Когда в 1925 году решено было возобновить «Горе от ума», К. С. Станиславский привлек к работе с новыми молодыми исполнителями ролей Чацкого, Софьи, Лизы, Молчалина молодых режиссеров И. Я. Судакова и Н. М. Горчакова, давая им попутно и общие постановочные задания по «Горю от ума». Эти работы также зафиксированы Горчаковым.

^Своеобразную режиссерскую корректуру осуществил К. С. Станиславского в том же 1925 году по спектаклю «молодой группы артистов МХАТ» — старинному водевилю «Лев Гурыч Синичкин».

В дальнейшем, когда Горчакову поручались самостоятельные постановки пьес «Продавцы славы», «Сестры Жерар», шедших на Малой сцене МХАТ, Станиславский провел большую работу по выпуску этих спектаклей.

Заключительная часть книги посвящена участию К. С. Станиславского в работе над пьесой М. Булгакова «Мольер», поставленной Горчако-

3

вым на сцене филиала MX AT в 1936 году. Беседы К. С. Станиславского с автором, режиссером и актерами сохраняют громадное принципиальное значение.

«Театр — это отныне ваша жизнь, целиком посвященная одной цели — созданию прекрасных произведений искусства, облагораживающих, возвышающих душу человека, воспитывающих в нем великие идеалы свободы, справедливости, любви к своему народу, к своей родине», — с этими словами обратился К. С. Станиславский к молодому пополнению MXAT, артистам Второй и Третьей студий, влившимся в 1924 году в труппу театра.

Эти слова о высоком идейном содержании искусства театра воплощены в каждой работе великого советского режиссера. Над чем бы ни работал Станиславский — над «Горем от ума» или «Битвой жизни», над «Продавцами славы» или «Сестрами Жерар», над «Синичкиным» или «Мольером» — он прежде всего требовал и от режиссуры и от исполнителей вскрытия идейной основы драматического произведения, он требовал, чтобы пьеса и спектакль были близки современному зрителю. В идейности спектакля Станиславский видел залог его творческой молодости, и в этом смысле особенно поучительна работа Станиславского над «Битвой жизни».

Гениальную комедию Грибоедова «Горе от ума» Станиславский ценил прежде всего как патриотическое произведение, и его высказывания по поводу того, как надо ставить и играть «Горе от ума», проникнуты громадной любовью к русскому народу, к Родине.

Репетируя «Продавцов славы», Станиславский дает блестящий сатирический анализ психологии французской буржуазии. Он стремится к тому, чтобы комедийные положения «Продавцов славы» достигли на сцене советского театра памфлетной силы и были наполнены сарказмом и гневом, бичующим буржуазный строй.

В работе над «Мольером» Станиславский дал суровый урок драматургу. Отдавая должное умению автора занимательно строить интригу, Станиславский считал, что пьеса о Мольере должна быть прежде всего пьесой о гении, о великом художнике. У Булгакова же подробно рассказывалось о всевозможных злоключениях Мольера семейного характера, изображалась борьба короля с архиепископом, но не было утверждения Мольера как одного из славных представителей мировой драматургии, как борца за передовые идеи своего времени, против мракобесия и ханжества всевозможных Тартюфов. Станиславский считал невозможным до радикальной переработки пьесы показывать ее зрителю. Крушение спектакля подтвердило справедливость суровой оценки Станиславского.

Разнообразнейшие творческие вопросы, поставленные Станиславским в работе над всеми этими спектаклями, дают яркое представление о «системе Станиславского» как живом творческом начале в практике советского театра.

Книга «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» воссоздает живой образ великого художника-патриота, последовательного борца за торжество социалистического реализма в советском театре.

# ПЕРВЫЕ ВСТРЕЧИ

## ЗНАКОМСТВО С «СИСТЕМОЙ»

Впервые я увидел К. С. Станиславского — увидел в жизни, а не на сцене — на генеральной репетиции «Каина» в Художественном театре в 1920 году.

Зал был предоставлен молодежи московских театров и студий, пришедшей после революции учиться театральному искусству и впервые в тот день приглашенной в Художественный театр на просмотр новой работы театра.

О постановке «Каина» говорили в театральных кругах очень много, рассказывали про смелые замыслы Станиславского, про его неистощимую фантазию на репетициях.

И вот сегодня нас пригласили присутствовать на последнем этапе работы над спектаклем в МХТ. Мы понимали все значение этой генеральной репетиции и волновались, вероятно, не меньше ее участников. Это чувствовалось по настроению зрительного зала.

Вдруг весь зал затих. В темной части его, в дверях, находившихся под бельэтажем, появился К. С. Станиславский, направлявшийся к своему режиссерскому столику.

Видно было, что Константин Сергеевич тоже волновался. Он смотрел очень внимательно на улыбающиеся лица, на обращенные к нему восторженные глаза и как будто вбирал в себя искреннее, теплое чувство зрителей.

Он остановился у столика, еще раз окинул взором весь зал, вглядываясь в самые дальние его края, и каждому из нас казалось, что он видит в эту секунду именно тебя. Затем, соединив свои необычайно выразительные руки в дружеском пожатии, высоко поднял их и сделал широкий, плавный, приветственный жест ко всему залу.

Охваченный чувством восторга, весь зал поднялся и горячими аплодисментами отвечал на приветствие Станиславского.

Станиславский, раскланиваясь в разные стороны, благодарил жестами за овацию и просил всех сесть.

Когда наступила тишина, он сказал несколько слов о том, что это его первая встреча как режиссера со зрителем после революции, что спектакль еще не готов, что у ангела нет еще даже костюма: «...он, кажется, выйдет просто в какой-то простыне...», но что он считает необходимым! проверить спектакль на публике.

Затем он секунду помолчал и опустился в свое кресло. Лицо его мгновенно стало необычайно серьезно, даже напряженно.

С моего места мне было удобно следить и за Станиславским и за сценой. На сцене проходили картины из трагедии Байрона, а на лице Станиславского отражалось каждое слово, каждое движение актера. Я никогда не видел более подвижного, выразительного, впечатляющего лица. Какой детской радостью дышало оно, когда артисты на сцене удачно исполняли свои задачи! Каким строгим, нахмуренным становилось оно, когда на сцене что-либо не ладилось. Сверкали глаза из-под сдвинувшихся густых бровей, рука быстро писала на лежавшем перед ним листе бумаги, нетерпеливо что-то шептали губы.

Смена выражений происходила мгновенно; ни на одну секунду его чудесное лицо не переставало жить, волноваться, радоваться, переживать вместе с исполнителями их чувства. Весь целиком он был с актерами на сцене, по ту сторону рампы.

Он не следил за реакцией зрительного зала, не замечал того, как с ходом спектакля ослабевали интерес и внимание зрителей к тому, что происходило на сцене. Спектакль был встречен сдержанно, с некоторым недоумением. Тема богоборчества не прозвучала революционно, бунт Каина не получился, спектакль не поднялся до высот «трагедии человеческого духа».

**\* \* \***

Через некоторое время Е. Б. Вахтангов вызвал меня к себе и рассказал, что он просил К. С. Станиславского включить группу молодых студийцев-вахтанговцев в число слушателей лекций о «системе». Эти лекции предназначались для учеников различных студий. Вахтангов назначил меня старостой нашей группы студийцев и сказал, что Константин Сергеевич просил прислать к нему «старосту», чтобы составить себе впечатление о той молодежи, с которой ему предстояло встретиться.

— Вот вы и познакомитесь с Константином Сергеевичем, — сказал мне Евгений Богратионович.— Я знаю, вам давно хочется посмотреть на него вблизи. Впечатление у вас будет, конечно, большое, но не теряйтесь перед ним, не заискивайте,

8

не думайте сразу завоевать его расположение. Обаяние его огромно, но он совсем не так доверчив, как кажется. Ох, и трудно же бывает с ним иногда...

С этим напутствием я и отправился в Леонтьевский переулок. Трусил и волновался я изрядно. Константин Сергеевич принял меня очень просто, сдержанно, я бы сказал, деловито. Он пристально в меня всматривался, как бы стараясь за моими ответами узнать еще что-то для него важное и нужное. Вопросы его были очень ясны, и цель их мне была понятна. Сколько будет учеников Вахтангова? Когда они приняты в студию? Какой был экзамен, когда их принимали? Какой их возраст, и был ли кто-либо из них знаком раньше с театром? Кто занимался раньше с ними «системой»? Знаю ли я что-нибудь о других студийцах, которые вместе с нами будут слушать его лекции? Чего мы ждем от этих лекций? Ясно ли нам, что если даже он нам будет целый год читать лекции, актеров они из нас не сделают? «Система» — это лишь путь к самовоспитанию актера, это тропинка, по которой надо идти всю жизнь к поставленной перед собой цели. Никаких рецептов, как сыграть ту или иную роль, он не имеет и не собирается нам сообщать. «Система» — это лишь ряд упражнений, которые нужно делать каждый день, чтобы верно играть все роли. Он очень хотел бы, чтобы все, кто будет его слушать, знали бы об этом заранее; чтобы не ждали от него необычайных открытий и не разочаровывались от тех простых упражнений, которые он предложит. Не могу ли я собрать старост остальных трех групп, рассказать им о нашем разговоре, а затем каждый староста соберет свою группу и сообщит студийцам о характере предполагаемых занятий. Может быть, кто-нибудь просто не захочет присутствовать на его занятиях, узнав, что это будет не «открытие истин», а простые упражнения. Он хотел бы иметь подготовленную, организованную аудиторию. Вступительная беседа будет очень короткая, он начнет с первой же лекции упражнения. «Система» — это практические занятия, а не теоретические размышления. Если дело пойдет на лад, он очень скоро возьмет пьесу и на ней будет проходить элементы «системы». Не могу ли я повторить ему все его замечания, чтобы я убедился, хорошо ли я его понял?

Я постарался как можно точнее повторить все слышанное, тем более, что я записывал все перечисленные вопросы.

Я старался не прибавлять от себя никаких толкований его мыслей, и мне показалось, что это удовлетворило Константина Сергеевича.

Затем мы расстались. Свидание было очень коротким: двадцать — двадцать пять минут, хотя мне показалось, что я пробыл у Константина Сергеевича часа три. Это ощущение у меня

9

родилось, вероятно, от того большого внимания, с которым я слушал Станиславского. В этот же вечер я обо всех своих впечатлениях рассказал Евгению Богратионовичу.

* Ну, и какой же он, по-вашему? — спросил меня в заключение Вахтангов.
* Строгий и очень деловой, — отвечал я подумав.
* Это оттого, что он вас боялся,— последовал совершенно неожиданный ответ Евгения Богратионовича.— При полной уверенности в правильности своих взглядов на искусство у Константина Сергеевича потрясающая скромность. Встреча с любым новым человеком, какого бы возраста он ни был и какое бы положение в театре ни занимал, — для него всегда проверка своих мыслей об искусстве и своей «системы» на этом человеке. Причем он не столько ждет возражений от собеседника, сколько проверяет, какое впечатление производят его слова и утверждения на последнего. И боится, или, вернее, внутренне беспокоится в это время, что его слова не произведут того впечатления, которое ему необходимо произвести на нового восприемника его «системы». Ведь вы для него были представителем той новой молодежи, которой он еще совсем не знает, и поэтому он очень волнуется за свою встречу с нею.

— Не беспокойтесь, вы произвели на него вполне благоприятное впечатление,— прибавил опять-таки совершенно неожиданно для меня Евгений Богратионович.— Сейчас же после вашего ухода он позвонил мне в Первую студию и сообщил свое мнение о вас. Вот вам на всю жизнь пример внимания замечательного художника театра к молодежи. Чувство ответственности за свое дело у Константина Сергеевича равно его скромности, но зато он требователен к другим так же, как и к себе. Запомните это тоже очень крепко, когда вам от него за что-нибудь попадет. А что попадет — в этом я уверен!.. — весело закончил Вахтангов свое наставление.

Занятия с объединенной группой студийцев Константин Сергеевич построил по точному плану, о котором он мне сообщил в первую встречу.

Он сделал небольшое вступление об искусстве представления и искусстве переживания, а затем на первом же занятии начал упражнения на свободу мышц, внимание и прочие элементы «системы».

На моей обязанности лежало приезжать за Константином Сергеевичем на извозчике и отвозить его домой после окончания занятий. Несмотря на столь, казалось бы, удобные случаи для разговоров, их между нами не происходило. Когда Константин Сергеевич ехал на урок, он был всегда очень собран, сдержан, молчалив, мне было очевидно, что он готовился внутренне

10

к встрече с нами, и я не решался обращаться к нему с вопросами. Уезжал он обычно утомленным и по дороге отдыхал. Чувствовал он себя в эту зиму неважно. Занятия с нами, мне кажется, его не увлекали, судя по вопросам и отрывочным фразам, с которыми он все же иногда обращался ко мне. Его тревожила судьба Художественного театра, отсутствие нового репертуара, неясность общего направления в театральном искусстве.

От своего первоначального плана работы Константин Сергеевич не отступил. Месяца через полтора-два он начал с нами репетировать «Венецианского купца» Шекспира, на материале пьесы, на отдельных «кусках» и положениях демонстрируя законы своей системы работы с актером.

Лето и традиционный конец сезона в театрах прервали наши встречи. Осенью Константин Сергеевич плохо себя чувствовал, и занятия с ним у нас не возобновлялись.

## РОЖДЕНИЕ НОВОЙ СТУДИИ МХАТ

Увидеться с Константином Сергеевичем той же осенью мне пришлось по совсем особому поводу.

Структура управления театрами и студиями так сложилась в те годы, что существовать под скромной маркой «Мансуровская студия Е. Вахтангова» становилось трудно. Между тем весной мы получили большой особняк на Арбате (Государственный театр имени Евг. Вахтангова). В студию пришла еще одна значительная группа молодежи (из студии Е. Гунста), и к осени Евгений Богратионович хотел открыть театральную школу при студии. У нас был готов спектакль «Чудо св. Антония» М. Метерлинка и вечер одноактных пьес А. Чехова. Готовились еще новые спектакли. Евгений Богратионович решил просить дирекцию МХТ разрешить нам сделаться Третьей студией Художественного театра.

Но Евгений Богратионович был нездоров и не мог лично заниматься этим делом. Поэтому он посоветовал нам самим прежде всего направиться к Константину Сергеевичу и рассказать ему о наших трудностях.

Руководство студии поручило поехать к Константину Сергеевичу в санаторий, где он отдыхал, Л. П. Русланову, К. Я. Миронову и мне.

Мы отправились в путь на велосипедах. Был предвечерний час сухого теплого летнего дня в конце августа. В санатории «Серебряный бор» нам сказали, что Константин Сергеевич сей-

11

час гуляет в парке, вероятно, в одной из аллей около ограды, выходящей на Москву-реку.

Мы пошли в парк. Еще издали увидели его, действительно, на указанном месте. Он сидел на скамье, поглядывал вдаль, на коленях лежал большой раскрытый блокнот. Он что-то изредка записывал карандашом в золотой оправе. Его можно было бы принять за художника, зарисовывающего пейзаж на закате солнца.

Мы подошли ближе и остановились в нескольких шагах от него, выжидая удобной минуты.

* Вы ко мне? — спросил он, когда его взгляд остановился на нас.
* Да, Константин Сергеевич, — и мы подошли ближе, представились. Сильно волнуясь, я рассказал, как умел, цели нашего приезда. Отдал ему письмо Вахтангова.

Константин Сергеевич помолчал, прочел письмо, еще немного подумал и сказал нам:

— То, что вы обратились прямо ко мне и в Художественный театр, — это очень хорошо. Это меня радует. Значит, воспитывая своих учеников, отдавая им свои силы и знания, — я говорю об Евгении Богратионовиче, которого мы все во МХАТ очень ценим и любим, — мы прививаем им любовь к нашему театру.

Вы говорите, что не хотите отрываться от Художественного театра, об этом пишет и Евгений Богратионович. Я не видел ваших работ, не знаю вашего театра, но я верю Вахтангову и вам. Нам нужны молодые силы, новые актеры и режиссеры. Мы сейчас очень пристально следим за молодыми актерами Второй студии. Я думаю, что они нам помогут и войдут, когда это будет нужно, в труппу Художественного театра. А вы готовы к этому? Вы поможете нам, когда мы позовем вас?

* Конечно, Константин Сергеевич! Евгений Богратионович просил вам об этом сказать особенно ясно и точно.
* Я верю вам, верю Евгению Богратионовичу. Но вот тот театр, в котором он работает сам, почти отделился от нас. Я говорю о Первой студии.. Они любят больше свое дело, чем Художественный театр. Нам приходится очень долго и сложно согласовывать с ними репертуар и участие их актеров в наших спектаклях. Вы сейчас вольные люди, а став под марку МХАТ, вы должны будете нести ряд обязательств по отношению к Художественному театру. И первое из них — бросить свой театр, нарушить свои пьесы и постановки, если вы нам понадобитесь. Мы, конечно, не хотим вам мешать жить и развиваться, но просто так, формально мы не можем дать вам марку, хотя я верю, что вы ее не опозорите, а особенно я доверяю Евгению Богра-

12

тионовичу. Евгений Богратионович прекрасно умеет воспитывать молодежь. Обдумайте еще раз, на что вы идете, и тогда приезжайте опять ко мне. В принципе я не возражаю. Говорили вы об этом с Владимиром Ивановичем!?

* Нет, мы хотели сначала поговорить с вами.
* Обязательно съездите к нему. Он сейчас у себя на даче в Малаховке. Расскажите про наш разговор, а потом приезжайте ко мне. Как здоровье Евгения Богратионовича?

Мы рассказали Константину Сергеевичу обо всем, что его интересовало, но беседа наша была непродолжительна. Что-то занимало, помимо нас, в этот вечер его внимание. Мы сказали Константину Сергеевичу, что Евгений Богратионович поручил нам узнать у него, как он себя чувствует. (Только недавно К. С Станиславский болел воспалением легких.)

— Сейчас ничего,— отвечал нам Константин Сергеевич, смотря как-то пристальнее обычного на расстилавшийся передним за оградой пейзаж. — А вот когда болел, все думал, что умру и ничего не оставлю после себя. Дневник я вел только в молодости. Пробую, отдыхая здесь, записывать, что помнится из прошлых лет, из истории Художественного театра. Многое ушло из памяти, многое стерлось, потускнело. Записывайте все, что вы делаете. Записывайте за Евгением Богратионовичем каждое его занятие, каждый урок. Сам он, кажется, этим не занимается. А потом будет вот как со мной (он указал карандашомна блокнот). Не поздно ли будет...

Раздался звонок к ужину, и мы простились с Константином Сергеевичем. Ехали обратно молча, под впечатлением встречи. Станиславский был с нами внимателен, ласков, прост. Но в этот вечер от него веяло какой-то сдержанной грустью, озабоченностью. Я помню его и в последующие годы всегда таким в те минуты, когда его беспокоил вопрос о том, как закрепить все найденное им и проверенное в искусстве актера и режиссера, как передать свой опыт, свои знания тем, кто будет строить новый, советский театр.

Высокая, благородная забота! Мы последовали совету Константина Сергеевича и посетили Вл. И. Немировича-Данченко в Малаховке. Мы были приняты им так же сердечно и внимательно, как и Константином Сергеевичем. Владимир Иванович отнесся вполне благожелательно к просьбе Евгения Богратионовича и обещал поставить вопрос о принятии студии Вахтангова в«семью МХАТ», как он сказал на заседании дирекции театра.

13 сентября 1920 года состоялось постановление дирекции Художественного театра о том, что «студию Е. Б. Вахтангова считать Третьей студией МХАТ».

13

**\* \* \***

В январе 1921 года Третья студия МХАТ уже показывала Константину Сергеевичу в помещении на Арбате свой первый спектакль — «Чудо св. Антония» М. Метерливка и «Свадьбу» А. Чехова. Мы все участвовали в качестве актеров в этих пьесах, и принимал Станиславского один Евгений Богратионович.

Зал у нас вмещал сто — сто двадцать человек, сцена была еще меньше[[1]](#footnote-2). Из-за кулис мы не могли следить за впечатлениями Константина Сергеевича.

Как заведующий постановочной частью я имел право находиться в любом месте сцены и, кроме того, знал хорошо свои декорации.

В первом акте «Чуда св. Антония» большие вешалки в передней стоят параллельно рампе в глубине сцены; в них просверлены дырки для крючков с одеждой.

Одного крючка на самом видном месте у меня недоставало еще на прошлом спектакле, и я нигде не мог подобрать подходящего по форме для замены. Зная острый глаз Вахтангова, я мог быть уверенным, что мне крепко попадет от него за этот крючок сегодня. А тут еще Константин Сергеевич смотрит спектакль! У меня мелькнула мысль: крайний крючок от кулис, на котором висело всегда фальшивое пальто, я переставлю на середину вешалки, фальшивое пальто прикреплю наглухо к вешалке, ведь оно закрывает крючок, когда висит на нем, а дырка в вешалке послужит мне как «глазок», через который я буду смотреть на Станиславского, когда откроется занавес.

После той выучки на театрального плотника и бутафора, которую проходили у Вахтангова все, кто хотел стать режиссером, мне ничего не стоило в пять минут проделать всю задуманную мною операцию.

Как только раскрылся занавес, я приник к отверстию в вешалке и сейчас же увидел крупное красивое лицо Станиславского, с интересом осматривающего нашу сцену и декорации. Они были скромные, но оригинальные. Художник спектакля Ю. А. Завадский по заданию Е. Б. Вахтангова нашел очень выразительные элементы оформления пьесы.

Лицо Константина Сергеевича всегда очень непосредственно отражало его мысли, и мне нетрудно было догадываться об его отношении к происходящим перед ним на сцене событиям[[2]](#footnote-3).

14

Мне показалось, что он поверил во все начало пьесы, в служанку Виржини, в обстановку акта.

Когда начали собираться родственники умершей хозяйки дома, Константин Сергеевич насторожился: фигуры были вылеплены очень ярко, почти карикатурно. Однако та внутренняя насыщенность, с которой действовали актеры, особенно О. Н. Басов, Б. В. Щукин, Б. Е. Захава, Б. В. Елагина, В. К. Львова, Ц. Л. Мансурова, Е. В. Ляуданская, Р. Н. Симонов, И. М. Кудрявцев, победила через некоторое время его настороженность, и он с улыбкой воспринимал их слова и поступки.

Тонкий юмор Басова, Щукина, Симонова, Завадского, Захавы, Котлубай всецело оправдывал талантливый сатирический замысел Вахтангова, органически сливался с характерами действующих лиц. С середины акта Станиславский весело и открыто, как-то даже по-детски наивно принимал спектакль. При всякой неожиданности на сцене лицо его выражало искреннее удивление, а удачные актерские и режиссерские куски он как бы внутренне играл вместе с актерами. Громадной, трогательной любовью и заботой о новом молодом поколении веяло от всей его фигуры.

Во время второго акта я не мог наблюдать за ним. Мне нужно было гримироваться на роль шафера в «Свадьбе» Чехова, которая шла вместе с «Чудом св. Антония» в один вечер.

Но те из моих товарищей, кто наблюдал за Константином Сергеевичем из зрительного зала, сообщали нам за кулисы, что и второй акт «Антония» и «Свадьбу» он смотрел с тем же удовольствием и видимым одобрением.

После конца спектакля, быстро разгримировавшись, мы все собрались в гостиной — актерском фойе.

Станиславский и Вахтангов сидели рядом на диване.

—Ну, кажется, все в сборе, — сказал Евгений Богратионович, оглянувшись на нас.

Станиславский в свою очередь долго, пристально, с улыбкой рассматривал всех, узнавая, очевидно, в разгримировавшихся актерах черты их сценического образа.

—Поздравляю вас, — сказал он, — поздравляю Евгения Богратионовича с отличным спектаклем. А главное, поздравляю его и себя самого с еще одной талантливой группой актеров, воспитанной одним из самых талантливых актеров Художественного театра — Вахтанговым. Можно сделать много хорошихпостановок — это сравнительно не так трудно, — но воспитать, создатьать новую, молодую труппу — эта задача по силам очень не многим режиссерам. Вы должны быть счастливы, что у вас такой учитель, как Евгений Богратионович. Сейчас мне ни о чем другом не хочется говорить. Многое в спектакле мне очень по-

15

нравилось; вероятно, если бы я сам ставил этот спектакль, то многое сделал бы не так! Это естественно. Но сегодня все это не имеет значения. Я присутствовал при рождении ребенка — нового театра — и хочу по праву крестного отца пожелать вам много лет счастливой жизни вместе с вашим прекрасным учителем Евгением Богратионовичем.

Константин Сергеевич расцеловался под наши дружные аплодисменты с Евгением Багратионовичем и стал прощаться с нами. Он сказал, что волновался, смотря спектакль, и от этого устал больше обычного. Чувствовал он себя в эту зиму неважно.

Проводив его, мы собрались вокруг Евгения Богратионовича. И первые его слова были обращены ко мне:

—Ох, и вмажу я вам когда-нибудь, Николай Михайлович! — сказал он, удивив меня этим, до крайности. — Вы думаете, что я не видел, как вы весь первый акт подглядывали за Константином Сергеевичем в «глазок»? Пальто-то у вас на вешалке шевелилось само по себе! Хорошо, что Константин Сергеевич ничего не заметил. Ведь, кроме вас, некому было придумать такой фортель.

Я не отрицал. Я только был потрясен еще раз остротой внимания Вахтангова. А он мне написал через полгода на программе спектакля и концерта в день открытия Большой сцены студии: «Ох, и вмажу я вам когда-нибудь, Николай Михайлович!», хотя в тот вечер я, кажется, ни в чем не провинился. А так, на память! Чтобы хорошо помнил, чего нельзя в театре делать!

Через несколько месяцев мы собирались торжественно праздновать открытие «Театра Третьей студии МХАТ». Евгений Богратионович предложил играть в этот вечер «Чудо св. Антония» и устроить концерт с выступлением в нем старейших руководителей московских театров: А. И. Южина и К. С. Станиславското.

—Эх, если б мне удалось уговорить выступить Константина Сергеевича! По-моему, он очень давно не выступал в концертах. Его имя на нашей афише было бы лучшим признанием нашего театра, — сказал нам Евгений Богратионович. И через два дня торжественно сообщил:—Уговорил.

Я был одним из ответственных устроителей этого концерта, и мне поручили заехать за Константином Сергеевичем, и привезти его в этот вечер в студию. Я застал его одетым в черный парадный костюм и крахмальное белье. Он держался торжественно и серьезно. Спросил меня, как прошел спектакль, кто из московских знаменитостей театрального мира находится в

16

зале. Предупредил, что на улице разговаривать не будет, облачился в теплую шубу, меховую шапку, большой шарф, и мы поехали. В театре я провел его в отдельную комнату, приготовленную для него за кулисами. Он спросил, кто еще из актеров будет находиться с ним в этой комнате. Я отвечал, что эта комната предназначена Евгением Богратионовичем только для Константина Сергеевича. Он спросил, далеко ли она от сцены. Сцена была рядом, нужно было только подняться по небольшой лестнице. Константин Сергеевич попросил оставить его одного и зайти за ним непосредственно перед объявлением его выступления. Читать он хотел монолог из «Скупого рыцаря» Пушкина. В концертах он никогда не выступал в последние годы, и сегодняшний вечер для него был большим событием. Я видел, что он волновался, и предложил последить за ним из кулис с книгой Пушкина. Он остался доволен моим предложением, только удивился, откуда у меня припасена книга. Я признался, что слышал не раз от Вахтангова о его работе над этим монологом и хотел разметить по экземпляру особенности чтения Константина Сергеевича. Он предложил мне не делать этого во время его чтения; после концерта, вернее после своего выступления, он разметит мне сам стихи Пушкина. Я поблагодарил и побежал сообщить о приезде Константина Сергеевича Вахтангову.

— Не тревожьте его, — сказал мне Евгений Богратионович. — Константин Сергеевич терпеть не может публичных выступлений и всегда очень волнуется за них. Я думал, что он в последнюю минуту откажется. То, что он у нас, — это первая большая победа нашего театра. Никого к нему до выступления не пускайте. Это мое личное распоряжение. Я приду к нему, как только он закончит свое выступление. Идите и дежурьте у дверей его комнаты.

Я так и сделал. Минут десять я провел на страже у комнаты Станиславского. Он, очевидно, проверял еще раз текст. Звуки его голоса доносились ко мне из-за двери. Затем мне сообщили, что Константину Сергеевичу надо идти на сцену. Я постучал в Дверь, и через несколько секунд мы поднимались на сцену. Станиславский выступал первым в концерте. На сцене его встретил Ю. А. Завадский, который вел программу. За закрытым занавесом стояли небольшой круглый стол и кресло. Завадский спросил, не нужно ли чего еще на сцене Константину Сергеевичу. Станиславский присел, примерился к креслу и, сказав, что ему ничего не надо, отошел ко мне в кулисы. Он был бледнее обычного, рука его сжимала небольшую книгу — томик Пушкина в издании «Просвещения». Точно такая же была и у меня в руках.

Я стал в нескольких шагах от него в кулисах, так что мог

17

видеть его, будучи невидимым зрителю. Никогда не забуду я тот серьезный и требовательный взгляд заговорщика, который бросил на меня Станиславский в ту минуту, когда открылся занавес и Завадский объявил о его выступлении. Зал встретил Константина Сергеевича восторженно. Никто в Москве не верил афише, возвещавшей об его участии на нашем вечере-открытии. В последнее время никто не видел Станиславского в концертных выступлениях.

Овация долго не прекращалась. Необычайно величествен и торжествен был Станиславский в эту минуту. Сдержанно, без улыбки поклонившись залу, он сел в кресло. Голова его на секунду склонилась на руку, а затем! Константин Сергеевич бросил взгляд вокруг себя и, как бы прислушиваясь к чему-то внутри себя, очень медленно, на низких глубоких нотах произнес первую строку «Скупого рыцаря».

Константин Сергеевич читал не торопясь, стараясь передать все внутреннее содержание образа Скупого рыцаря и соблюсти всю поэтичность и ритмическую особенность пушкинских строк. Постепенно он «набирал» ритм, и звук его голоса усиливался, поднимался, снова падал вниз и снова доходил до «форте». Жест был очень скупой, только глаза его горели и сверкали из-под нависших, сдвинутых густых бровей. Подсказывать что-либо я, конечно, не мог и не смел: я ведь не знал ни одной его паузы и мог испортить все впечатление, если бы малейший звук моего голоса донесся в зал. Велико поэтому было мое изумление, когда, спускаясь со мной со сцены, Константин Сергеевич сказал со своей неповторимой интонацией:

— Замечательно подсказывали. Я все слышал, а никто ничего не заметил. Я вам очень благодарен.

Думаю, что Константин Сергеевич слышал мой голос в своем воображении, но присутствие мое сообщило ему уверенность в том, что если он что-либо забудет, ему будет немедленно оказана помощь[[3]](#footnote-4)*.* Но в этот вечер Константин Сергеевич не забыл ни одного слова. Я не берусь судить, как он читал с точки зрения знатоков этого дела. Для нас, молодежи, это было громадное событие само по себе: видеть и слышать К. С. Станиславского в «Скупом рыцаре». Для тех, кто был в зале из наших учителей и представителей московских театров во главе с Вл. И. Немировичем-Данченко и А. И. Южиным, я думаю, это было со-

18

бытием тоже достаточно примечательным и необычным. Все понимали, что это выступление — дань уважения и признательности Станиславского Вахтангову, своему верному и любимому ученику, в знаменательный для Вахтангова день открытия его театра.

В артистической комнате Станиславский сейчас же вспомнил о данном мне обещании разметить «Скупого рыцаря» и, взяв мою книгу, стал со мной немедленно заниматься в буквальном смысле слова законами чтения пушкинских стихов, делая отметки карандашом на книге.

К сожалению для меня, это продолжалось всего несколько минут. Вошедший Вахтангов прервал наше занятие. Он обменялся долгим горячим поцелуем со Станиславским и увел его к себе в кабинет, а у меня на всю жизнь сохранилась память об этой встрече — первый лист «Скупого рыцаря» А. С. Пушкина, размеченный рукой Станиславского.

**\* \* \***

Ранней осенью 1922 года театральная Москва провожала Художественный театр в гастрольную поездку в Америку.

Дни стояли еще теплые; Станиславский был в соломенной шляпе и легком пальто. И, вероятно, поэтому все ему говорили одну и ту же фразу: «Не простудитесь, Константин Сергеевич».

Провожали с Белорусского вокзала. Около всех уезжавших мхатовцев — Качалова, Луженого, Леонидова, Книппер-Чеховой, Москвина и других — были свои группы провожающих.

Мы, молодежь осиротевшей Третьей студии MXAT (весной скончался Вахтангов), собрались возле Станиславского. Он посматривал на нас тревожными глазами, перекидывался отрывочными фразами, а потом сказал:

— Больше всего беспокоюсь за вас, студию покойного Евгения Богратионовича. Вы остаетесь без МХАТ, совсем одни. Если что понадобится, обращайтесь прямо к Владимиру Ивановичу. Мы с ним вчера много говорили о вас. Народ вы талантливый, смелый, нужно к этим прекрасным качествам прибавить трудолюбие и выдержку. Насколько я знаю, у вас в студии круговая, крепкая дружба — это очень важно, это самое драгоценное из наследства Вахтангова. Эх, не хочется мне уезжать, да ничего не поделаешь... Не люблю я уезжать из России. Ну, вернемся, тогда поговорим, может быть, поработаем вместе. Пишите мне о своей жизни, о своих планах.

Эта короткая речь была пронизана таким чистым чувством любви к молодежи, к новой поросли молодого советского театра, что у нас слезы сами собой навертывались на глаза.

19

Мы махали платками, шляпами, долго шли по платформе за уходящим поездом и до самого последнего мгновения видели шляпу Константина Сергеевича в поднятой в знак прощального привета руке.

Грустные, как будто потерявшие что-то свое, близкое, дорогое, расходились мы по домам в этот вечер.

## «ОТЦЫ» И «ДЕТИ»

Летом 1923 года Третья студия гастролировала в Швеции и Германии. Наши гастроли пользовались большим успехом, но, вследствие валютного кризиса в Германии и катастрофического ежедневного падения марки, при необходимости продавать билеты в театр за пять дней, мы фактически получали в день спектакля одну пятую сбора и, как говорится, «прогорели» так, что не могли из Берлина двинуться в Прагу и Бухарест, как это было намечено.

Обращаться за помощью еще раз в Советское посольство нам не позволяла совесть. При выезде из Москвы нам уже была предоставлена значительная сумма в иностранной валюте, в Стокгольме мы тоже получили крупную сумму от Советского торгпредства на переезд в Германию. И мы одни были виноваты в том, что не сумели обеспечить себя в Берлине достаточно выгодным контрактом. Да и стыдно было за свою самоуверенность, за неуменье вести дело, за неопытность, которая привела к столь печальному концу наших с художественной стороны весьма успешных гастролей.

Руководство студии долго искало выхода и наконец решило обратиться за денежной помощью к Художественному театру, труппа которого после года гастролей в Америке приехала на летний отдых в Германию.

Большинство труппы во главе с Константином Сергеевичем и приехавшим на лето из Москвы лечиться «на водах» Вл. И. Немировичем-Данченко поселилось в дачной местности на берегу озера Варен, в полутора часах езды от Берлина.

Для переговоров с Константином Сергеевичем решили послать меня и Льва Петровича Русланова.

Приехав в Варен и не зная, в каком месте поселка разместились «художественники», мы спросили, где живет «главный актер» Художественного театра, думая, что нам укажут дачу Станиславского, и попали... к В. В. Лужскому.

Оказалось, что все дела «художественников» вел В. В. Лужский: привез их в Варен, нанял всем дачи, устроил общую сто-

20

ловуто, вел все денежные расчеты с местными жителями. По этим признакам он у немцев и считался главным.

С В. В. Лужским я был хорошо знаком. После того как он по приглашению Евгения Богратионовича ставил с нами в студии «Жоржа Дандена» Мольера, он иногда звал меня в свой чудесный сад на Арбате и показывал новые растения, полученные им из Ботанического сада.

Это был счастливый случай. Попади мы сразу к Станиславскому с тем рассказом о наших бедствиях, который мы передали В. В. Лужскому, результат мог быть плачевным.

Василий Васильевич помрачнел, слушая нас, но все-таки сейчас же собрался идти к Н. А. Подгорному, К. С. Станиславскому, А. Л. Вишневскому и Вл. И. Немировичу-Данченко. Вместе с ним они составляли дирекцию поездки, и он нам сообщил, что столь важный вопрос может быть решен только всеми вместе.

Нам он велел прийти через два часа, рассказал, где погулять и дешево позавтракать. Не забыл спросить, есть ли у нас деньги на еду. У нас их не было, но из гордости мы, разумеется, в этом не признались.

Через два часа мы вернулись к даче Василия Васильевича и, к нашему изумлению, застали его за накрытым на три прибора столом. Очевидно, мы не убедили его в том, что у нас достаточно денег на завтрак, и добрейший Василий Васильевич приготовил нам «вспомоществование», как он выразился, усаживая нас за стол.

— Вам понадобится много сил, чтобы выслушать все, что приготовился вам высказать К. С,— необходимо подкрепиться, — шутил он.

И уже не шутя рассказал нам, что денег нам дадут, но условия таковы: ни о каком дальнейшем продолжении гастролей наших в Праге и Бухаресте не может быть и речи; мы должны выехать немедленно в Москву в сопровождении представителя дирекции МХАТ. В течение года мы обязуемся вернуть МХАТ деньги из расчета перевода курса доллара на червонец.

Рассказал нам и о том, что ругали нас очень много, но то, что мы обратились за помощью прежде всего во МХАТ, членов дирекции тронуло — значит, есть какая-то внутренняя связь между театром и нами.

А затем К. С. Станиславский велел нам перед отъездом из Варена в 5 часов явиться к нему лично. И просил заранее предупредить нас, что ни о каких благодарностях он слушать не станет, а хочет сказать нам лишь несколько слов.

Мы благодарили Василия Васильевича за помощь нашему театру и за заботу о нас лично: завтрак оказался настоящим обедом.

21

— А теперь пойдемте, я вас отведу к «самому», — сказал Василий Васильевич.

Ровно в 5 часов мы были у К. С. Станиславского. Он занимал две комнаты на втором этаже небольшой дачи. Внизу жил Н. А. Подгорный.

Сурово встретил нас Константин Сергеевич. Долго молчал перед тем, как начать говорить. Видно, что сам волновался и тщательно обдумывал свои слова.

* Передайте своим товарищам по театру то, что найдете нужным, — вам же я выскажу вое, что думаю, — так начал Константин Сергеевич. Голос его прерывался...
* Только не волнуйтесь, Константин Сергеевич, дело прошлое... Все обошлось, — мягко заметил В. В. Лужений.

— Я не могу не волноваться, — отвечал ему Станиславский, — они, вероятно, думают, что это их личное дело — удачно или неудачно прошла их поездка. Они забывают, что на них не только марка МХАТ, но что еще важнее — они являются представителями молодого советского искусства. Они не думают, как бережно нужно охранять эти молодые побеги от все го, что может помешать их росту. Берлин полон белогвардейцами, которые только и ждут, чтобы с нами, советскими артистами, что-нибудь случилось. Они ловят каждый слух, каждую сплетню о нас. А тут лучший московский молодой театр, носящий марку МХАТ, сел по собственной глупости в финансовую лужу. Хорошо, что они еще сообразили обратиться к нам и мы за счет своих сбережений можем их отправить домой, как провинившихся школьников. А если бы нас не было? Если бы кто-нибудь узнал, как глупо они вели свое хозяйство...

Театр — это не только две-три хорошие постановки на сцене. Это не только талантливая труппа. Это безупречно, артистически работающий организм во всех своих частях, в том числе и финансовой.

Спектакли у вас, я верю, остались такими же хорошими, какими я их видел при жизни Евгения Богратионовича. И актеры, наверно, выросли, сформировались, талантов у вас много. Я всех отлично помню: и Щукина, и Басова, и Орочко. А дирекция у вас, значит, никуда не годится, раз не сумела обеспечить вам пусть скромный, но твердый материальный успех.

Вы не научились еще организации театра, а отправились в такое рискованное путешествие. Это легкомыслие и безответственность перед государством. Что я буду отвечать Луначарскому, если он меня спросит, как все это случилось?

Отправляясь в поездку, вы мне не написали ни одного письма, не спросили моего мнения и согласия на гастроли. А теперь просите помочь вам, как напроказившие дети...

22

* У кого их нет, Константин Сергеевич... — вступился за «детей» Василий Васильевич, воспользовавшись паузой.
* Совершенно верно, — продолжал Константин Сергеевич,— у всех нас дети, свои собственные дети. У вас два сына, Василий Васильевич, у меня Игорь и Кира... И вот они (он сурово взглянул на нас, но взгляд его вдруг смягчился — уж очень, вероятно, понурый вид был у нас) ...и они тоже дети Художественного театра. Вы все записываете, что я говорю, — обратился он ко мне, — это хорошо, я ничего не имею против, только повторяю: своим товарищам передайте, что найдете нужным:, а запись, когда перепишите, пришлите мне. Я сейчас взволнован я могу наговорить много лишнего, но это оттого, что я люблю театр и очень беспокоюсь за судьбу нашего нового искусства. Я хотел бы, чтобы вы меня правильно поняли: театр — это не только режиссер, труппа, хорошо поставленная и разыгранная пьеса, — это весь ансамбль театра: директор, администратор и гардеробщики. Только так может развиваться новый театр и нести свою культуру зрителю. Кто нарушает это правило, жестоко расплачивается. Театр — это не игра в бирюльки! Это серьезное занятие, а сейчас и дело народное, государственное... Приедете в Москву — напишите о своих планах... о новых работах. Все подробности о наших взаимоотношениях вам, наверное, Василий Васильевич сообщил. Благодарите его — некоторые члены дирекции считали, что вас надо лишить марки МХАТ... но другие вас отстояли... на год, до нашего возвращения в Москву. Приедем — поговорим обо всем.

Мы встали и простились с Константином Сергеевичем. А у выхода в сад встретили Н. А. Подгорного и Вл. И. Немировича-Данченко.

— Ну что, здорово попало? — встретил нас вопросом Владимир Иванович. — Не послушались моего совета[[4]](#footnote-5) и попали в неприятную историю. Ездить по заграницам не так просто, как кажется. Ну, ничего, все обойдется. Возвращайтесь в Москву, приходите осенью ко мне — обо всем договоримся. — И он крепко пожал нам руки.

## ЧТО ТАКОЕ РЕЖИССЕР?

Весной 1922 года, когда еще был жив Е. Б. Вахтангов, уже несколько месяцев не покидавший постели, в одно из воскресений на утренний спектакль (шли чеховские одноактные пьесы)

23

к нам в студию неожиданно пришел Константин Сергеевич. Не помню точно повод, по которому) он пришел: быть может, у него было ощущение, что мы, ученики Евгения Богратионовича, тяжело переживая болезнь своего учителя, чувствуем себя одинокими; быть может, хотел посмотреть рядовой спектакль, так как наш театр носил наименование Третьей студии Художественного театра, и Художественный театр отвечал за нас.

Он посмотрел спектакль, остался доволен, поговорил со всеми нами и собрался идти домой. Я попросил разрешения проводить его. В тот год я только что окончил школу при театре и должен был начать свою первую режиссерскую работу (по совету Евгения Богратионовича, работу над инсценировкой повести Диккенса «Битва жизни»). Естественно, что возможность провести с Константином Сергеевичем лишние полчаса была для меня чрезвычайно привлекательна. Константин Сергеевич сказал:

— Мне необходимо пойти попрощаться с Айседорой Дункан. Она уезжает во Францию. Проводите меня к ней.

Мы пришли к Айседоре Дункан на улицу Кропоткина, в особняк, где она жила и где помещалась школа ее имени. Я присутствовал при этом свидании и в течение пятнадцати минут наблюдал за разговором К. С. Станиславского и А. Дункан. Говорили они по-французски. Долго, очень по-дружески прощались в передней...

Потом мы пошли по Гоголевскому бульвару. К. С. расспрашивал о наших делах в театре, как мы собираемся дальше работать и жить. На бульваре он захотел посидеть. Был хороший весенний вечер. Станиславский спросил меня со своей неизменной вежливостью, не тороплюсь ли я. Куда я мог торопиться от него?! Мы сели на скамейку. И тут я попросил разрешения задать самый острый, волнующий меня вопрос: что такое режиссер?

Константин Сергеевич ответил мне на это тоже вопросом:

— Вы, вероятно, хотите знать, режиссер ли вы? Хотите, чтобы я вам сказал, считаю ли я вас за режиссера? Давайте, я вас проэкзаменую.

Это было не совсем то, на что я рассчитывал, но отступать было поздно.

— Вот мы сидим с вами на скамейке, на бульваре, — сказал Станиславский, — мы глядим на жизнь, как из открытого окна. Перед нами проходят люди, перед нами совершаются события — и большие и малые. Расскажите все, что вы видите.

Я попытался это сделать и рассказал то, что мне казалось важным и интересным и что привлекало мое внимание. Нужно сознаться, что это было не очень много, — то ли мне мешало мое положение экзаменующегося, то ли неожиданность постановки

24

вопроса, но я не был удовлетворен своим рассказом; очевидно, не совсем доволен был и Константин Сергеевич.

— Вы многое пропустили, — и он назвал целый ряд действительно пропущенных мною событий.

Он рассказал, как подъехал извозчик, с которого сошла женщина, очевидно, она привезла больного ребенка в дом. Он заметил слезы у другой женщины, которая проходила мимо нас и которую я не видел, и еще целый ряд других фактов. Он указал, что я пропустил все звуковые ощущения, которые вокруг нас возникали.

А потом Константин Сергеевич предложил мне:

— Определите, кто идет мимо нас?

Я посмотрел:

* Это, по-моему, какой-то бухгалтер. Он такой аккуратный, с карандашом в кармане, портфель чистенький, сам сосредоточенный.
* Это подходит к бухгалтеру, — сказал Константин Сергеевич, — но может определять и целый ряд других профессий.
* А это кто? — и он указал на другую фигуру.

Я посмотрел и сказал, что, по-моему, это курьер, потому что человек, видно, никуда не торопится, идет какой-то растрепанной походкой, папка подмышкой: шел, шел, потом решил посидеть, вскочил, пошел быстрее, потом махнул рукой и опять сел на другую скамейку, закурил папиросу. По-моему, это курьер, посланный с очень срочным поручением.

Этот ответ Станиславскому понравился больше. Он оказал, что на этом наблюдении можно построить образ и сценическое действие.

* А о чем говорят те двое на скамейке?
* Влюбленная парочка, по-моему.
* Почему?
* Потому что они больше говорят глазами, чем движением губ, необычайно заботливы друг к другу, даже в мелочах. Кроме того, отрывочность жестов, взглядов...

К. С. согласился, что, пожалуй, это действительно влюбленные, и задал следующий вопрос:

— А что вы знаете о том месте, на котором мы находимся?

Что я знал о Гоголевском бульваре? Конечно, мало.

— А что вы знаете о сегодняшнем дне, каков он в Москве и даже во всем мире?

Тут на мой грех оказалось, что я даже газеты сегодня не читал, а Константин Сергеевич ее читал и очень внимательно.

* А что вы заметили, когда мы были у Дункан?
* Я был так взволнован, — ответил я, смущенный предыдущими неудачными ответами, — видя вас обоих, наблюдая ваше

25

прощание... Я видел перед собой двух знаменитых людей, и... больше ничего не могу оказать.

* Вы заметили самое существенное: мы действительно играли в двух мировых знаменитостей. Вы только не заметили, для кого мы играли. Вы не заметили господинчика, который сидел в углу? Это специальный секретарь Дункан, он все записывает и будет писать книгу о ней и ее жизни. Когда он сидел в углу, она играла и я играл. Вы заметили, как мы говорили по-французски? Как по-вашему, хорошо мы говорили?
* Мне казалось, что вы говорили хорошо.
* Мы ужасно говорили, но делали вид, что говорим замечательно. А когда мы прощались, вы не заметили — она мне так крепко пожала руку, что даже сейчас больно. Мне кажется, что она хорошо ко мне относится, и я к ней очень хорошо отношусь. Вы могли бы и это заметить, но заметили только результат, во что мы играли, а не заметили причину нашей игры. А что вы знаете о Дункан?

Оказалось, что я о ней ничего на знал и только мог сказать, что она танцует босая.

Следующий вопрос был самый тяжелый.

— А что- вы обо мне знаете?

Ничего путного я и на этот вопрос ответить не мог.

К. С. сказал:

— Вот мы с вами прошли небольшой курс режиссуры. Режиссер — это не только тот, кто умеет разобраться в пьесе, посоветовать актерам, как ее играть, кто умеет расположить их на сцене в декорациях, которые ему соорудил художник. Режиссер — это тот, кто умеет наблюдать жизнь и обладает максимальным количеством знаний во всех областях, кроме своих профессионально-театральных. Иногда эти знания являются результатом его работы над какой-нибудь темой, но лучше их накапливать впрок. Наблюдения тоже можно накапливать специально к пьесе, к образу, а можно приучить себя наблюдать жизнь и до поры до времени складывать наблюдения на полочку подсознания. Потом они сослужат режиссеру огромную службу. Вы не первый задаете мне вопрос, что такое режиссер.

Раньше я отвечал, что режиссер — это сват, который сводит автора и театр и при удачном спектакле устраивает обоюдное счастье и тому и другому. Потом я говорил, что режиссер — это повитуха, которая помогает родиться спектаклю, новому произведению искусства. К старости повитуха становится иногда знахаркой, многое знает; кстати, повитухи очень наблюдательны в жизни.

Но теперь я думаю, что роль режиссера становится все сложнее и сложнее. В нашу жизнь вошла неотъемлемой частью поли-

26

тика, а это значит, что вошла мысль о государственном устройстве, о задачах общества в наше время, значит, и нам, режиссерам, теперь надо много думать о своей профессии и развивать в себе особое режиссерское мышление. Режиссер не может быть только посредником между автором и театром, он не может быть только повитухой и помогать родиться спектаклю. Режиссер должен уметь думать сам и должен так строить свою работу, чтобы она возбуждала у зрителя мысли, нужные современности. Я попробовал так работать над «Каином». Я поставил себе целью заставить людей задуматься над теми мыслями, которые заложены в этом произведении.

И со своей обычной самокритичностью К. С. добавил:

— Кажется, мне это не удалось.

Эти качества режиссера, названные мне К. С. Станиславским в весенний вечер 1922 года на скамейке Гоголевского бульвара,— способность наблюдать, уметь думать и строить свою работу так, чтобы она возбуждала у зрителя мысли, нужные современности, — были отличительными чертами самого Станиславского — режиссера и руководителя театра — и, как я понял впоследствии, необычайно точно характеризовали задачи советского режиссера.

## В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

Зимой 1923 года Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский решили пополнить труппу МХАТ молодежью.

Вл. И. Немирович-Данченко стал вести переговоры с руководством студий МХАТ о соединении их в единый театральный организм.

Но Первая студия была убеждена, что, оставаясь самостоятельной, она легче найдет свой путь к большому театру, и отказалась от предложения Вл. И. Немировича-Данченко. Вторая студия МХАТ целиком откликнулась на его призыв и вошла с 1924 года в МХАТ как основное ядро молодой труппы театра. Из Третьей студии в МХАТ перешла группа артистов[[5]](#footnote-6) и часть школы студии. Перешел и я.

Ранней осенью 1924 года Константин Сергеевич собрал всех вновь пришедших и обратился к нам со следующими словами:

— Вы входите в жизнь Художественного театра в трудный момент: мы только что вернулись из Америки, у нас нет ново-

27

го репертуара и мы еще не знаем, откуда мы его возьмем. Старый репертуар заигран и вряд ли соответствует задачам нового, советского театра. Существует поговорка, что в старые мехи не следует вливать молодое вино. «Мехи» Художественного театра, конечно, довольно старые — им больше четверти века. Но я полагаю, что они еще могут сослужить хорошую службу новому искусству, новому театральному поколению. Они еще достаточно крепкие.

Вы молодое вино. Вы будете бродить, становиться ароматнее, крепче, воспримете от старых «мехов» наших традиций приверженность лучшим идеалам русского театра.

Традиции Художественного театра идут от традиций Щепкина и Гоголя.

Гоголь видел в театре учреждение, способное влиять на духовные запросы зрителя, воспитывать его в принципах высокой морали и этики. Перед театром он ставил задачи общественного характера, задачу воспитания общества посредством слова писателя-драматурга, звучащего со сцены, воплощенного в художественный образ, в сценическое действие.

Художественный театр следует завету Гоголя и отдает себя всецело на служение обществу.

Щепкин требовал, чтобы заветы Гоголя воплощались на сцене в реальные художественные образы. Он был величайший русский художник-реалист. Он не признавал условности, не оправданной жизнью, взятой не из жизни. Он требовал от актера знания жизни, полного художественного отражения ее в его работе на сцене, воплощения жизни в сценические образы.

Художественный театр следует заветам Щепкина и требует от актера показа со сцены живого человека во всей сложности его свойств характера и поведения.

Придя в Художественный театр, вы посвящаете свою жизнь служению этим великим заветам гениальных русских художников.

Осуществлять их каждый день, в каждый час своей работы в театре и вне его, в своей жизни очень трудно.

Я обещаю вам свою помощь, но предупреждаю, что буду очень требователен и придирчив. Театр начинается не в тот момент, когда вы сели гримироваться или ждете своего выхода на сцену. Театр начинается с той минуты, когда, проснувшись утром, вы спросили себя, что вам надо сделать за день, чтобы иметь право с чистой совестью прийти в театр на репетицию, на урок, на спектакль.

Театр и в том, как вы поздоровались с Максимовым[[6]](#footnote-7), про-

28

ходя мим него в раздевалку, как вы попросили у Феди[[7]](#footnote-8) контрамарку, как вы поставили свои галоши на вешалку.

Театр и в том, как вы говорите о нем знакомому на улице, продавцу в книжной лавке, приятелю — актеру другого театра, парикмахеру, который стрижет вас.

Театр — это отныне ваша жизнь, целиком посвященная одной цели — созданию прекрасных произведений искусства, облагораживающих, возвышающих душу человека, воспитывающих в нем великие идеалы свободы, справедливости, любви к своему народу, к своей родине.

Мы начнем сразу много работать. В школе будут каждый день идти занятия и уроки — нам нужно молодое, свежее пополнение труппы. Я хочу особенно обратить внимание на занятия дикцией, голосом, ритмом, движением, пластикой. Говорят, что мы не требуем в Художественном театре от актера этих качеств; это ерунда и досужая сплетня. Наши лучшие актеры — Качалов, Москвин, Леонидов, Лужский, Ольга Леонардовна, Грибунин — всегда обладали всеми перечисленными мною качествами.

Те, кто окончил уже школу, будут заняты в наших старых спектаклях. Мы возобновляем в первую очередь «Федора», «Вишневый сад», «Синюю птицу», «Горе от ума», «На дне». Во всех этих пьесах большие народные сцены. Художественный театр всегда славился исполнением их. Народная сцена — это лучшая школа для молодого артиста. Все элементы сценического образа и сценического действия заложены в каждом персонаже народной сцены. Мы будем очень тщательно репетировать эти сцены, и я надеюсь, что вы убедитесь, как полезно участвовать в них

Целый ряд эпизодических ролей у нас некому играть. Мы растеряли за эти годы часть труппы. От нас отделилась Первая студия. Мы поручим роли тем из вас, кто покажется нам наиболее подходящим. Это большая честь — в первый же месяц по приходе в Художественный театр играть роль со словами в старом, основном спектакле театра. Не возгордитесь от этого. Вашей заслуги в этом нет. Это жестокая необходимость; давайте сделаем так, чтобы она пошла на пользу и вам, молодым актерам, и театру...

Такова была вступительная речь Константина Сергеевича. Слово у него не расходилось с делом. Через час в том же верхнем фойе он сидел на уроке ритмики, который вел его брат Владимир Сергеевич, и с огромным вниманием смотрел на упражнения старшего, выпускного курса школы МХАТ.

Вполголоса он подробно расспрашивал меня и И. Я. Судако-

29

ва обо всех юношах и девушках, проходивших перед ним в ритмическом плавнем движении. Он сейчас же «нацеливал» их на отдельные роли и эпизоды в различные пьесы, давая многим яркую, точную оценку.

И весь год он самым тщательным образом занимался делами школы, просматривал отрывки, давал уроки «системы», расспрашивал про текущие занятия. Он был чутким, замечательным художником, с громадной любовью относившимся к каждому самому молодому дарованию, учителем и воспитателем, человеком большого сердца, кристальной чистоты души.

### «ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ»

К. С. Станиславского — режиссера основных постановок Московского Художественного театра — мы узнали при возобновлении «Царя Федора». Он собрал нас и подробно рассказал всю историю постановки. Показал на самом себе, как надо носить боярскую «шубу», как закручиваться в длиннейший широкий пояс, как «играть» богато вышитым платком или отворотом кафтана, шитым золотом.

Его память сохранила все случаи, связанные с таким спектаклем, как «Царь Федор», от первого дня его премьеры и до встречи с нами, будущими его участниками.

От этого репетиции с Константином Сергеевичем были одновременно и замечательными уроками актерского мастерства и живой историей Художественного театра, его режиссуры, его особенной театральной этики.

— Нам никогда еще не удавалось как следует сыграть сцену в саду у Мстиславского, — сказал нам на первой же репетиции «Федора» Константин Сергеевич. — Я хочу еще раз попробовать с вами решить эту режиссерскую задачу.

У нас в этой картине никогда не получается сцена большого, сложного политического заговора бояр против Федора и Бориса Годунова. Мы всегда или перекрикивали в ней, и тогда получался какой-то ничем не оправданный мятеж, немыслимый в условиях со всех сторон открытого сада в центре Москвы, или, наоборот, мы все «засыпали» в этой сцене, и ее острота пропадала. Между тем эта сцена держит последующие картины в пьесе. Без нее они менее драматичны и даже менее понятны. Написана она у А. К. Толстого хорошо. Текстовой материал невелик, но мысль автора прочерчена ярко, остро.

Я хочу вам предложить сыграть большой, массовый этюд к этой сцене, но не сегодня, а прямо на генеральной, и все репетиции готовиться к этому этюду.

30

Можно легко представить себе, с каким увлечением выслушали мы необычайное предложение Станиславского. Нам доверялось сыграть экспромтом, на генеральной, сложную, ответственную картину в замечательном спектакле МХАТ!

— Поясню, что я имею в виду, когда говорю об этюде, о подготовке к нему и об его исполнении прямо на сцене. Пришел я к такому замыслу вот каким способом. Я стал думать: что такое заговор? Это постепенно накопляющееся количество событий, преследующих одну задачу. Но люди, участвующие в заговоре, чаще всего не знают друг друга, не знают всех нитей заговора, не знают дня и часа его осуществления.

Я предлагаю вам всем стать заговорщиками по отношению к этюду, который мы с вами решили сыграть на генеральной репетиции «Федора» через неделю.

Цель наша — доказать театру, что эта сцена может быть сыграна так, что вызовет аплодисменты зала. Судьей у нас будет Владимир Иванович, который, конечно, придет смотреть генеральную. Но мы сейчас дадим друг другу слово, как настоящие заговорщики, что никто ему не проговорится о том особом способе, которым мы будем готовиться к этой генеральной репетиции. Даете?

Дружный хор голосов отвечал Константину Сергеевичу. Собственно, уже в эту минуту Станиславский заложил в нас, участников сцены, «зерно» заговора, превратил нас в заговорщиков. Но, конечно, в те дни мы этого не сознавали. Мы просто были до предела увлечены задачей, поставленной перед нами Станиславским, да еще и его личным участием в ней.

— Теперь давайте сговоримся, — продолжал Константин Сергеевич, — что значит каждому из вас готовиться к заговору против Бориса и Федора?

Прежде всего вам всем надо отлично знать жизнь России того времени, ее бедствия и раздоры, структуру государственной власти. Вы должны знать систему престолонаследия, знать, что такое Углич, что там делается, почему наследник престола живет именно там, сколько ему лет.

Вы должны себе отчетливо представить, что произойдет в России, если царем в ней окажется малолетний Димитрий. Вы должны знать политический смысл действий Шуйских, а также их противников.

Об этом мы должны сговориться сегодня же, не теряя времени до завтра. К завтрашней репетиции каждый должен решить следующие вопросы:

1. Кто оказался прав после примирения; Борис или Иван Шуйский?
2. С каких пор я числюсь в сторонниках Шуйских?

31

1. Мое отношение к факту примирения.
2. Что, по моему мнению, нужно делать теперь, после примирения?
3. Что должен взять на себя Шуйский и как поделить власть с Борисом?
4. Какую должность хочу я сам получить и кто мой конкурент в этом?
5. Какие мне рисуются политические перспективы от примирения?
6. Чему я радуюсь и чего я опасаюсь?
7. Был ли я вчера на примирении и как отнесся к вызову во дворец? Был ли я в опале или нет?
8. Где был (если не во дворце) во время примирения?
9. Как узнал (кто мне сказал) о примирении, а когда узнал, что стал делать?
10. Кто меня позвал к Ивану Петровичу Шуйскому?

А для того чтобы вы могли себе ответить на эти вопросы, вы должны ответить и на все вопросы биографии действующего лица, то-есть:

1. Кто я (как зовут, прозвище, сколько мне лет, моя профессия, где служу, состав моей семьи, какой у меня характер).
2. Где живу в Москве (нужно уметь нарисовать план моего дома и отдельно убранство моей комнаты).
3. Как я провел вчерашний день и сегодняшний до вечера.
4. Кого я знаю среди присутствующих, в каких отношениях состою с ними.

После того как вы дадите себе ответ на все эти вопросы, мы с вами прочтем и разберем всю сцену в саду по тексту пьесы. Засим-с, каждый из вас сговорится с двумя-тремя своими товарищами, как им держаться по отношению ко всем остальным. Таким образом, в общей массе образуются «кучки»-группы. С каждой «кучкой» я проведу отдельные занятия — разговоры. Мы установим в такой группе ход мысли каждого, отношение группы к тексту главных действующих лиц, к переломным моментам заговора. Установим мизансцены для каждой «кучки». Но соседние «кучки» не будут знать точно, о чем я буду говорить с данной «кучкой», и, как всегда бывает в настоящем заговоре, принуждены будут не только вести свою линию действия (которую я с ними установлю), но и очень внимательно следить за своими соседями, чтобы не попасть впросак, не сделать чего-нибудь такого, чего не сделают соседи.

Это очень характерная черта заговорщиков — стремиться не отстать от соседа, но не хотеть самому быть инициатором, застрельщиком решительных действий. Один я, как режиссер заговора, буду знать мысли и действия каждого.

32

А на генеральной мы сразу всё сыграем. Разумеется, что одну репетицию мы посвятим сговору текста главных действующих лиц этой сцены.

Хотите проделать такой опыт работы над народной сценой, которая нам никогда не удавалась?

Мы ответили горячим согласием, и Константин Сергеевич просил В. В. Лужского, прекрасного знатока русской истории, провести завтрашнюю репетицию-беседу об историческом и политическом положении России эпохи Грозного. Мне он поручил собрать все «анкеты» и провести беседы с исполнителями по их личным биографиям.

Сам же занялся с нами разбором и читкой текста сцены в саду.

В последующие дни он неуклонно следовал своему плану.

Допросил меня и В. В. Лужского о наших встречах с исполнителями. Просмотрел несколько анкет-биографий и остался ими доволен. Надо сказать, что все участвующие проявили большую настойчивость и работоспособность. За три дня они, насколько могли, расширили свои знания об эпохе, о характерах действующих лиц и постарались как можно глубже войти в пьесу.

Провел Константин Сергеевич и свои беседы с отдельными группами-«кучками» заговорщиков.

Я был почти на всех его встречах и поражался тому терпению, с которым он говорил об одних и тех же действиях с каждой «кучкой» и с какой бесконечной фантазией он изобретал для каждой группы заговорщиков индивидуальные задачи, которые вносили разные неожиданные оттенки в совместные действия заговорщиков.

Мне же он поручил и «технические», как он назвал, репетиции по соединению текста главных действующих лиц друг с другом. «Народная сцена» участвовала в этих репетициях, но по заданию Станиславского «скрывала» свои отношения к тексту действующих лиц.

Разрешено было только шептаться и переглядываться. Надо сказать, что и от такого приема решения народной сцены картина звучала очень выразительно, и Константин Сергеевич остался доволен всей подготовкой, зайдя к нам на последнюю «техническую» репетицию.

На генеральной успех картины в саду был чрезвычайный. Все накопленные за неделю сдерживаемые страсти «заговорщиков» прорвались наружу и создали яркое, волнующее зрелище. Зал аплодировал картине; Владимир Иванович был искренно изумлен, а Константин Сергеевич был в восторге.

Такова была наглядная школа режиссуры, которую я начал проходить в год своего поступления в театр.

33

### «ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ»

В первые же годы пребывания в Художественном театре я имел возможность узнать К. С. Станиславского и как режиссера — постановщика новых, замечательных спектаклей МХАТ, спектаклей, знаменовавших собой новую, советскую эпоху в его истории.

Мы, к сожалению, часто не могли попасть на репетиции К. С. Станиславского, так как пьесы работались параллельно, и те, кто не был занят в «Бронепоезде 14-69», «Унтиловске», «Горячем сердце», «Мертвых душах», «Талантах и поклонниках», волей-неволей пропускали много репетиций К. С. Станиславского.

Мне посчастливилось присутствовать на той репетиции-прогоне, когда Станиславский принимал «Горячее сердце» от И. Я. Судакова, режиссера спектакля.

Я помню, как заразительно смеялся он, смотря на превосходную, талантливую игру И. М. Москвина, Ф. В. Шевченко, М. М. Тарханова, В. Ф. Грибунина, Н. П. Хмелева, Б. Г. Добронравова.

Особенно поразило его поистине удивительное перевоплощение Н. П. Хмелева в старика сторожа Силана. Не только Станиславский, но и мы, каждый день видевшие рядом с собой молодого актера, едва решались поверить, что это его мы видим ворчуном-стариком, так далека казалась эта мудрая старость от юной непосредственности Хмелева в жизни.

По-настоящему удивлен был Станиславский и образом Хлынова, созданным И. М. Москвиным.

— Смело, ярко, необычайно, — сказал он Ивану Михайловичу, когда тот в гриме и костюме сошел со сцены в зрительный зал к режиссерскому столику. — Я вас таким еще, пожалуй, никогда не видел. Какой-то безобразник, действительно. Я таких когда-то на Нижегородской ярмарке видел. Они тоже вроде Хлынова всякие безобразные игры придумывали. Опускали в чашку с кофе монету и предлагали за сто рублей угадать, какая монета лежит на дне — рубль, полтинник, золотой или двугривенный. А для того чтобы угадать, разглядеть монету, из большой чашки можно было отпить только один глоток. А после каждого глотка чашка доливалась ямайским ромом...

*И. М. Москвин.* Как же, как же, это называлось «медведя травить»...

*К. С. Станиславский.* Совершенно верно. И люди допивались до чортиков, стремясь каждый раз сделать глоток все больше и больше, чтобы угадать монету и выиграть сто рублей. Вот и у вас характер такого безобразника. Может быть, сейчас еще чув-

34

ствуется кое-где нажим и деланность рисунка, но будете играть — это все оправдается и сгладится. Я бы ничего не менял, а только раз от разу привыкал бы к верно намеченному рисунку. Конечно, такая смелость, художественное озорство на сцене не всякому артисту под стать, но вам можно. Поздравляю, это очень талантливо. А сцену в лесу надо будет поискать. Там еще не все, по-моему, найдено — не у Хлынова, а у всех вместе. Назначьте мне ее пройти в первую очередь.

Удалось мне попасть и на эту репетицию.

Декорация К. С. Станиславскому, видимо, понравилась. На фоне очень хорошо написанного Н. П. Крымовым леса слева от зрителя стоял полуразрушенный, сплетенный из ивняка сарай с отвисшей дверцей ворот. Мимо сарая в глубину сцены, в лес, уходила дорога. У стенки сарая лежало несколько больших старых бревен.

Разодетые в рыцарские, турецкие и другие оперно-маскарадные костюмы гости Хлынова, челядь его и он сам садились сначала в засаду в кусты, а потом пугали проезжавшего мимо приказчика Наркиса.

На лицах некоторых персонажей были маски с длинными носами и привязанными бородами.

Несмотря на все аксессуары, бутафорию, нелепые костюмы, сцена все же шла как-то вяло и «безобразия» Хлынова, которые производили столь яркое впечатление в двух предыдущих картинах, на третий раз в этой сцене как-то уже не воспринимались.

Картину начали играть. Константин Сергеевич очень внимательно смотрел на сцену, но когда прошла встреча Наркиса с «разбойниками», он остановил действие. Подойдя к рампе, он сказал:

— Пожалуй, я могу вам объяснить, почему эта картина у вас не получается так, как она задумана Островским. В замысле ее вы отталкиваетесь от того, что Аристарх предложил Хлынову воспользоваться театральными костюмами прогоревшего соседа и переодеться всем в театральных разбойников. Вы пугаете Наркиса, а затем хотите испугать Парашу и Гаврилу «театральными» эффектами. Но ведь они никогда в театре не были, и даже Наркису нет повода бояться того, чего он никогда не видел. Скорее наоборот, богатые костюмы, которые вы надели, успокоят его: он решит, что попал к знатным господам.

Я думаю, что в ремарке Островского не указано, чем именно, кроме театральных костюмов, напугали Наркиса, потому что в те времена это было ясно и Островскому и ставившему его пьесу режиссеру без дополнительных указаний.

35

Я имею в виду природу «страшного», знакомую всякому, кто остается к вечеру в пустынном месте, в лесу.

Помните, что это были 40-е годы, когда еще в лесах у нас «кишмя кишело» русалками, лешими, водяными и всей прочей нечистью, ничем не напоминавшей испанских грандов, средневековых рыцарей и каких-то турок, в которых вы вырядились. Разбойник ходил еще с кистенем, а не с револьвером.

Таковы были народные представления о «страшном», а вы пошли по линии более позднего, декадентского театра, некоего «гран-гиньоля» из смеси французской мелодрамы и английских привидений из старинного замка. Это и не русское и не народное представление о страшных и непонятных минутах жизни и происшествиях в те далекие годы...

*И. Я. Судаков.* Может быть, нам одеть часть хлыновских слуг в вывороченные тулупы, Константин Сергеевич?

*К. С.* Это уже будет лучше, но это еще далеко не все. Надо сделать так, чтобы Наркису было страшно, а нам в зале смешно. Значит, должно быть несоответствие между тем, что его пугает и каким мы видим это пугающее существо или эффект.

Сделайте так. Во-первых, даже в ваши театральные костюмы пусть будет немного народу одето, да и то не с начала картины. Пусть принесут с собой узлы и корзину. А что в ней — неизвестно. Только один Иван Михайлович выхватил какую-то широкополую шляпу и нахлобучил ее на себя да пьяный барин обопрется на меч, а не на трость. Вот пока для первого разговора Аристарха и Хлынова и все признаки «театральщины». Все остальное пусть несут в сарай, и зритель не знает, кого в чем он увидит.

Может быть, вслед за тем, как я буду говорить, мы будем все применять и делать?

*И. Я. Судаков.* Конечно, Константин Сергеевич. Прошу всех на сцену. Снимите костюмы, заверните их в узлы, нагрузитесь всякими мечами и щитами и снесите все в сарай во время первого разговора Хлынова и Аристарха.

*К. С.* Кстати, соберите в сарае то, что может оставаться в таком овине. Несколько вил, метелок, лопат, два-три разбитых чугунка, глиняные горшки, крынки, старая рогожа, высохшие, пустые внутри тыквы, солома...

*Н. Г. Александров[[8]](#footnote-9)* (появляясь из-за кулис). КонстантинСергеевич, вы репетируйте, а мы соберем все, что вы сказали, и незаметно с задней стороны поставим в сарай[[9]](#footnote-10).

36

*К. С.* Очень хорошо! Спасибо! Нет ли еще у нас в реквизите где-нибудь старой бутафорской лошадиной головы и двух белых скатертей...

*Н. Г. Александров.* Все найдется, Константин Сергеевич, будьте покойны!

*К. С.* (смеясь). Спасибо. Я знаю, вы на эти штуки любитель. Валяйте, действуйте! Проходим, значит, первый разговор Ивана Михайловича и Николая Афанасьевича (Подгорного. — *Н. Г.),* во время которого в сарае собирается вся шайка с узлами, корзинами и прочим. Это будет вроде сбора контрабандистов в «Кармен». Можно что-нибудь и напевать всем. Они ведь все давно на взводе...

Репетируется сцена Хлынова и Аристарха. На фоне таинственного сбора всех участников сцены в сарай разговор Хлынова и Аристарха звучит очень действенно и интригует тем, что неизвестно, как вся компания будет «разбойничать» дальше. К выходу Наркиса все скрываются в сарай.

*К. С.* Теперь прошу слушать меня из зала и делать все очень серьезно. Для них это не забава, а серьезное дело. Прежде всего огромная пауза перед выходом Наркиса. Этим дуракам в сарае очень трудно ее выдержать. Кому как раз чихнуть захотелось, в сарае ведь пыльно, кого смех разбирает, кому на ногу в толкотне наступили, кто икнуть хочет — надо все это накопить, но не сметь сделать. Пауза должна быть мертвая! Борис Георгиевич, выходите'

*Б. Г. Добронравов* — *Наркис* (выходя). Вот так важно! Сарай! Да я опять тута, в третий раз!..

*К. С.* Всматривайтесь в сарай, прислушивайтесь, что-то вас бессознательно волнует, как бывает, когда играешь в сумерки в прятки в саду. Знаешь, что кругом все где-то сидят по кустам, а где — не знаешь и отойти от палочки-выручалочки боишься. Вот тут кто-то в сарае не выдержал — чихнул и икнул, только не больше двух человек! (В сарае так и происходит.)

*Б. Г. Добронравов* (в страхе оглядывается). Ну так и есть — он шутит! (Вглядывается в двери сарая. В сарае по своей инициативе кто-то пискнул и заверещал тонко-тонко козлом.)

*Б. Г. Добронравов* (отскочив). Ой, выходит! О н выходит, как начнет темнеть, так ему и выход! Ох, господи, чур меня, чур! Куда же идти-то мне? (Пятится к кулисе.)

*К. С.* Хватите кто-нибудь из-за кулис Бориса Георгиевича снопом соломы по голове. Только не больно!

*Голос вездесущего Н. Г. Александрова.* Пожалуйста, Константин Сергеевич.

*К. С.* Повторите мизансцену и текст, Борис Георгиевич! Добронравов повторяет предыдущий текст и мизансцену, а

3 7

получив удар снопом по спине, отходит на середину сцены и совершенно серьезно говорит, вглядываясь в темноту и почесывая спину, текст Островского: «Он шутит». Это звучит очень смешно и верно.

*К. С.* Теперь уже Наркис побоится уйти с полянки перед сараем. Пугайте его, не выходя из сарая, всем, чем можете. Просуньте в дыры крыши вилы и метлы да прицепите к ним мочалу, рогожу и наденьте на них глиняные горшки. В дверях сарая, в глубине, покажите пустую тыкву. Прорежьте на ней глаза, рот, как делают на Украине при колядовании. Сопровождайте все это бесовскими звуками. А вы, Борис Георгиевич, приспосабливайте текст к тому, что будете видеть.

Из прорех на крыше высовывается первая метла с громадной мочальной бородой, а на вилах показывается глиняный горшок с нарисованной на нем углем мордой.

«Что за наважденье», — говорит, крестясь и пятясь, Добронравов. А над крышей возникает уже шесть-семь таких наивных, но действительно непонятных чудищ!

«Ох, дьявольское наважденье», — в ужасе говорит Добронравов и не знает, куда ему бежать. Со всех сторон слышится визг, писк, скрип и скрежет!

«Ой, батюшки, шутит, шутит, — повторяет Добронравов, мечась по площадке и со страхом поглядывая на дикую пляску на крыше. — Уж пускай бы пошутил, только въявь не показывался. Очень уж, говорят, видом разителен, так что нет такого смелого человека, чтобы на него прямо смотреть».

И в эту секунду распахнулись дверцы сарая и в глубине его показалось освещенное изнутри свечкой нечто, что заменяло пустую тыкву. Прорези глаз, зубы, брови, нос создавали фантастическое представление о дьяволе. Это было наивно смешно, и понятен был в то же время страх Наркиса, упавшего на колени и поползшего куда-то в сторону. И чем-то древним, русским, народным, скоморошьим повеяло от этого простого, но яркого «колдовства».

«Сам! Сам явился! Наше место свято! Чур! Чур меня! — стонал Добронравов, сквозь пальцы осмеливаясь глядеть по сторонам. — Только бы он мне навстречу не вышел, только бы сам собой, вот так прямо, перед носом твоим не вырос!»

В эту секунду раздалось отчаянное ржание, и на сцену по своей инициативе вынеслась «лошадь» с глупой, не то картонной, не то из мешка сделанной головой и крупом из двух соединенных белых простынь. Хвост у нее был из мочалки, ноги были в ботфортах, а в зубах каким-то чудом держалась бутылка с вином. Обежав вокруг распростертого Добронравова, лошадь села на задние ноги, а две высунувшиеся руки взяли бутылку

38

у нее из пасти и, откупорив, тут же стали поить и «переднего» и «заднего» устроителя этого простого и комичного театрального эффекта. Тут в разных местах сцены появились «разбойники» и пустились в какой-то пляс, а Добронравов вскакивал, кидался из угла в угол и кричал: «Вот он! Как раз тут! Вот и другой! Вот и третий! Да их тут полон лес! Ну, теперь капут!»

В зале давно все смеялись и радовались каждой выдумке разыгравшихся актеров.

Смеялся и Константин Сергеевич. Но когда «лошадь», сидя все еще посреди сцены, протянула свою бутылку очутившемуся рядом с ней Наркису, а последний сказал: «Это значит пить надо? А может, с этого разорвет?», а лошадь отрицательно помотала головой, на что Добронравов сказал: «Верно твое слово? Ну, так что ж, я выпью!» — восторг зала достиг своего предела. В зале аплодировали актерам и гению Станиславского, так замечательно нашедшему народный юмор этой сцены.

Многое после этого этюда-импровизации на репетициях добавлялось, менялось, но основной режиссерский прием и основной тон сцены были найдены. Сцена зазвучала свежо и правдиво, лишилась своей нарочитой «костюмированности», оперности, а театральная выразительность ее стала во много раз острее и ярче.

### «СВАДЬБА ФИГАРО»

Мне посчастливилось увидеть и некоторые репетиции «Свадьбы Фигаро». Каждая из них была наглядным уроком режиссуры гениального мастера советского театра. Замечательно была поставлена первая картина пьесы. Вопреки всем традициям этой картины и ремаркам Бомарше, утверждающим, что Сюзанну поместили жить в проходную комнату между спальней графини и кабинетом графа, Станиславский выбрал для Сюзанны круглую замкнутую башню с одной дверью и крутой лестницей к ней, блестяще найдя линию внутренней жизни и линию мизансцен в столь неожиданной декорации.

Виртуозно разработана была им и сцена у графини, в которой чувства и взаимоотношения персонажей великолепно были выражены во внешних, физических действиях и мизансценах.

Особенно меня поразило решение Станиславским сцены свадьбы Фигаро и Сюзанны. До первой репетиции в декорации я уже знал, что Константин Сергеевич трижды заставлял А. Я. Головина, художника «Фигаро», переделывать эскиз этой картины. По мысли Станиславского, граф Альмавива, рассердившись на Фигаро за все его проделки в этот день и насильно вырванное у него разрешение на свадьбу, велел справлять ее на

39

«заднем», как говорил К. С, дворе замка. Это, конечно, была очень верная мысль по логике поведения графа. Она отлично характеризовала сумасбродство аристократа, который боится сделать что-нибудь решительное, резкое против своих слуг и в то же время не хочет расстаться со своими допотопными привилегиями.

Между тем во всех постановках картина свадьбы Фигаро и Сюзанны была всегда поводом к блестящему зрелищу, торжеству красок, пышной перспективе декораций, демонстрации испанского или мавританского стиля и т. п.

Именно поэтому трижды возвращал Станиславский эскизы А. Я. Головину, утверждая, что они чересчур нарядны, пышны и не передают «мелкую месть и каприз аристократишки», как он характеризовал «зерно» этой картины.

Наконец А. Я. Головин, как нам показалось, прислал нарочито простой эскиз; на нем был изображен узкий, несколько скошенный по диагонали прямоугольник из трех белых штукатуренных стен, крытых по верхнему краю красновато-желтой черепицей. Выше стен — голубое южное небо. В левой боковой стене простые, на крепких дубовых опорах, деревянные ворота. В правом углу сцены громадная куча бочек, ящиков, разбитых скамеек — словом, склад какого-то деревянного хлама.

Режиссеры решили, что и этот эскиз будет забракован: в нем явно не было ни одной из тех «опорных» точек, которые всегда искал и заготавливал заранее Станиславский в своей работе с художниками.

Но когда эскиз показали Константину Сергеевичу, он пришел в полный восторг, едва его увидел.

* Молодец Головин,— сказал он,— угадал. Это как раз то, что надо.
* Константин Сергеевич, но где же на этом дворе разместить всю толпу — у нас ведь занято более сорока человек в этой картине?..
* Сами разместятся,— отвечал Станиславский,— на этот раз можете о мизансценах для них не беспокоиться. Позаботьтесь, чтобы эта куча в углу действительно существовала на сцене в виде бочек, ящиков, скамеек, лесенок, табуреток, а не осталась «штрихом» художника, не обязательным для бутафоров и постановочной части, как это часто случается в театрах.
* Да, но где же сядет граф? Его ведь на бочку не посадишь.
* Сам виноват, что ему некуда будет сесть. Нечего было капризничать и проявлять свой глупый характер, — отвечал К. С. так, как будто он имел дело с самым настоящим Альмавивой.— Оденьте всех в костюмы, когда будут готовы и поставлены на сцену эти декорации. А до тех пор проверяйте текст

40

этой картины по линии внутреннего действия и отношений, а мизансцен не трогайте.

Простые декорации были сделаны очень быстро, и мы все скоро увидели первую репетицию этой картины на сцене.

Как всегда, Станиславский, придя в зал, стал прежде всего разглядывать всю декорацию. Выглядела она очень хорошо. Несмотря на простоту красок и линий, талант А. Я. Головина проявился в ней полностью. Синие тени от яркого солнца, ослепительно белые стены, черепица и голубое глубокое небо передавали отлично вечер жаркого летнего дня.

* Все в костюмах? — спросил громко К. С.
* Все одеты и ждут на сцене, куда им идти, — отвечали режиссеры, намекая на свое желание получить от Станиславского указания по мизансценам.
* Пусть все сойдут ко мне в зал, — последовало его распоряжение.

Когда толпа в красочных, нарядных костюмах (Головин был великий мастер театрального костюма) потянулась через сцену в зрительный зал, мы, сидевшие в зале, уже угадали эффект, задуманный художником.

Яркие, праздничные костюмы на фоне белых, в лучах заходящего солнца стен играли всеми красками, сверкали как драгоценные камни.

Когда все собрались в зале, К. С. обратился к актерам с небольшой речью.

— Вы помните,— сказал он,— что граф, рассердившись на Фигаро, велел Базилио справить свадьбу на заднем дворе замка[[10]](#footnote-11). Вот перед вами этот двор. Всмотритесь в него хорошенько. Ведь всем обитателям замка он хорошо знаком, и только вы, актеры, видите его впервые, а все слуги и друзья Сюзанны и Фигаро каждый день выбрасывают и сносят на этот двор, вон в тукучу, все, что ломается и приходит в негодность в замке. Это вроде наших сараев в имениях, куда сносили все ненужное, за тысячу лет, но топить этим печи не позволяли. А вдруг понадобится, пригодится что-нибудь из этой дряни!

Сюзанна, конечно, очень обиделась за такую «залу» для своей свадьбы. Фигаро наплевать, лишь бы обряд был совершен. Граф торжествует, а все знают, что увидеть церемонию на этом дворе нельзя, если чего-нибудь не захватишь заранее из этой кучи старья, на что можно бы взгромоздиться или усесться, а видеть такие церемонии всем всегда досмерти хочется...

*Ю. А. Завадский.* А где же я сяду?

41

*К. С.* Это уж ваше дело. Вы ведь виновник того, что всех загнали в этот курятник! Ну и выходите из положения, как знаете! Идите теперь все на сцену. Станьте все в самый дальний угол около органа и, когда помощник режиссера даст знак, неситесь со всех ног к этим воротам, в этот дворик, к этой куче — захватывать лучшие бочки, табуретки, лесенки, старые кресла и стулья. Предварительно сыграйте у органа сцену, что ждете выхода графа и графини. Разговоры, песни, возгласы должны долетать до меня, как жизнь всей толпы, ожидающей выхода господ. (Помощнику режиссера.) Когда откроется занавес, сосчитайте до десяти и тогда давайте знак толпе бежать к воротам павильона. Все ясно?

* Все, Константин Сергеевич.
* Прошу всех на сцену!

Занавес закрылся. Через несколько минут он плавно разошелся в стороны. Открылась знакомая нам уже декорация. Но как она «ожила», когда за ее стенами раздался яркий, разнообразный гул толпы, смех, обрывки песни, возгласы! И какой поднялся вдруг веселый крик, какой замечательный звук — топот ног десятков бегущих людей услышали мы, когда толпа за кулисами по установленному сигналу сорвалась с места!

Через несколько секунд передовые, в развевающихся легких костюмах, пронеслись по-настоящему бегом через всю сцену, устремляясь к заветной куче. Но вот кто-то, зацепившись, застрял в воротах. Еще кто-то ухватился за него, чтобы не упасть. И мгновенно в пролете ворот образовалась самая настоящая «пробка» из людей — ведь каждый стремился первым попасть во двор.

Возникла замечательная мизансцена, полная жизни, яркая по действию, выразительная в своем целеустремлении, насыщенная темпераментом.

Когда «пробка» наконец «проскочила» ворота, то от инерции движения у целого ряда фигур получились отличные, верные мизансцены. Кто-то почти упал, кто-то столкнулся с теми, кто уже тащил себе скамью, кто-то прямо сел на катившуюся ему навстречу бочку. А в воротах уже скопилась новая группа людей, образовалась новая «пробка».

Веселье, смех, громкий говор, возникшие уже не по заказу режиссера, а по необходимости действовать, выражать свои мысли, хотеть действительно осуществить на сцене свою задачу — занять лучшее место — наполнили всю сцену.

К тому же никто не знал, не мог сообразить, где в этой суматохе расположится граф Альмавива с супругой, и поэтому толпа, вооруженная всевозможными предметами, не зная, вокруг какой точки сцены ей группироваться, находилась в непрерывном

42

движении, пока граф и графиня в сопровождении гайдуков не вошли во двор.

Совершенно случайно вышло и то, что приветствия толпы, потрясавшей табуретами, лестницами, обломками мебели, и крики «Да здравствует граф!» походили больше на возгласы недовольного народа, чем на праздничный привет.

Ошеломленный Альмавива — Завадский стоял под руку с графиней, не зная, куда ему приткнуться, пока распорядительный Базилио не догадался положить на четыре бочки два больших щита, на которые поставили вытащенные из хлама золоченые кресла с продранной обивкой и усадили в них графа и графиню.

Но только Альмавива сел в свое кресло — одна из ножек, как нарочно, подломилась, и ноги Завадского—графа так забавно взметнулись вверх, стараясь удержать равновесие, что нельзя было удержаться от смеха ни на сцене, ни в зрительном зале.

Смеялся с нами вместе и Станиславский. Мне кажется, что больше всего он любил подстраивать возможность возникновения на сцене таких «случайностей»! Он их всегда сейчас же фиксировал, заставлял продумывать актеров и режиссеров, на основе какой логики поведения персонажей и в результате к а к и х мыслей или взаимоотношений эти случайности могли возникнуть, и только тогда включал их в рисунок сцены, в идейный замысел пьесы или роли.

**\* \* \***

Но далеко не все репетиции Станиславского были творческим «праздником» для актеров и режиссеров. Особенно те, которые он называл «актерскими», когда задачи общего, постановочного характера на время откладывались, и все свое внимание он посвящал какой-либо чисто актерской задаче. Иногда это была работа над диалогом, иногда над образом, над воспитанием в актере ведущей черты характера действующего лица.

Это бывали долгие, мучительные иногда и для Станиславского и для актера часы. Станиславский был строг, справедлив, придирчив, терпелив. Ничто не укрывалось от его глаза в эти встречи один на один с актерами. Его требования охватывали все стороны актерского мастерства. Актер начинал репетировать с настоящим нервом и темпераментом, но его останавливала реплика Станиславского: «А руки? Что у вас делают руки? Почему вы машете ими как ветряная мельница? Прошу сначала». Актер думал о руках, ограничивал жест — к нему уже летела другая реплика: «Пусто, без нерва, вы забыли линию отношений, вы не разбудили в себе темперамента. Сначала!»

Актер пытался соединить оба требования, но Станиславский

43

спешил предъявить ему новое: «А мысль? Вы неясно подаете мысль и этим обкрадываете себя наполовину. Прошу еще раз...»

Были и слезы, но ими Станиславского не разжалобить! «Можете плакать сколько угодно, это ничуть не мешает репетировать», — следовало своеобразное утешение. Были и наивные актерские «бунты». Они не производили на Станиславского никакого впечатления. На все заявления и просьбы — «снять с роли, раз она у меня не выходит» — следовал ответ: «Когда надо будет — снимем. А пока попрошу репетировать». И требования к «бунтарю» повышались.

Но зато не было большей радости для всех актеров и для самого Станиславского, когда после длительной работы, настойчивых поисков глубокого, искреннего чувства, яркого физического действия, острой черты характера открывались новые черты актерской индивидуальности, находились интереснейшие «приспособления», правдой, внутренней силой звучали мысли и слова. Перевоплощение актера в образ в эти счастливые минуты совершалось на глазах у всех полностью и позволяло актеру творить на сцене ту жизнь, которой добивался всегда Станиславский.

Станиславский был строгим, требовательным и режиссером и педагогом. Ни одна область актерского мастерства не выпадала из сферы внимания Константина Сергеевича. Он не уставал нам постоянно повторять, что наряду с первостепенным значением внутренней техники актера такое же важное значение имеют для актера дикция, постановка голоса, дыхание, знание законов речи. У меня хранится страница, на которой он сам изобразил графически законы фонетики в сценической речи. Столь же большое значение придавал он пластике, движению актера на сцене. Ритм во всех его проявлениях в творчестве актера был для Станиславского необходимым внутренним ощущением, часто своеобразным «контролером» поведения актера на сцене.

Мы имели счастье слышать из уст самого Станиславского не только его замечательные мысли о театральном искусстве, но и те интонации, с которыми говорил Станиславский о своем понимании искусства, о значении этики в жизни театра.

Горячие, страстные, полные иногда глубокой горечи за тех, кто не хотел или не мог воспринять его указаний, эти мысли и интонации Константина Сергеевича навсегда запомнились нам.

# БИТВА ЖИЗНИ

## МОЛОДОСТЬ СПЕКТАКЛЯ

В 1922 году, оканчивая школу при театре-студии имени Е. Б. Вахтангова, я взял повесть Ч. Диккенса «Битва жизни» для своей «дипломной» режиссерской работы.

Я сам инсценировал повесть и в 1923 году на старшем актерском курсе школы поставил свою инсценировку. Так как я одновременно вел этот курс по классу актерского мастерства, то почти все мои исполнители были в то же время и моими учениками.

В декабре 1923 года «Битва жизни» была показана на школьной сцене театра-студии имени Е. Б. Вахтангова в небольшом помещении, вмещавшем немногим более ста человек зрителей, с зеркалом сцены в пять метров ширины и три с половиной высоты.

Этот школьный спектакль был хорошо встречен московской театральной общественностью и за первую половину 1924 года прошел больше пятидесяти раз. В этот же период его смотрел и одобрил Вл. И. Немирович-Данченко.

Летом 1924 года основная труппа MXAT во главе с К. С. Станиславским вернулась из гастрольной поездки по Западной Европе и Америке. К этому времени у меня сложилось твердое убеждение, что как режиссеру мне надо еще очень многому научиться, и я попросил вахтанговцев отпустить меня в Художественный театр к К. С. Станиславскому.

С молодыми актерами — участниками спектакля «Битва жизни»[[11]](#footnote-12) — меня связывала та особенная любовь к своим первым воспитанникам, а учеников к своему первому воспитателю, которая никогда не повторяется в нашей творческой жизни.

Вероятно, поэтому многие из них потянулись за мной в Ху-

47

дожественный театр, и осенью 1924 года мы имели возможность показать К. С. Станиславскому спектакль почти в том же составе, в каком он шел в школе театра-студии имени Е. Б. Вахтангова.

И вот 4 сентября 1924 года я сижу в первый раз на спектакле рядом с Константином Сергеевичем как режиссер, сдающий ему свою работу.

После окончания спектакля Константин Сергеевич, Василий Васильевич Лужский и я остались в зрительном зале.

* Как вы хотите говорить со мной: наедине, как режиссер с режиссером, или не побоитесь выслушать мои замечания в присутствии ваших исполнителей? — обратился ко мне Константин Сергеевич.
* Я думаю, что смогу все выслушать от вас, Константин Сергеевич, при актерах, но если вы находите правильнее поговорить со мною наедине — я в вашем распоряжении.
* Нет, я этого не нахожу. Когда после такого просмотра два режиссера остаются с глазу на глаз или запираются в кабинет, а потом выносят свое решение актерам, у актеров всегда остается некоторое недоверие к результатам просмотра, остается впечатление, что от них что-то скрыли, а иногда даже, что против них задуман какой-то режиссерский «заговор». Актеры любят, чтобы с ними поделились впечатлениями об их игре сразу после показа: они больше всего верят, как и все художники, нашему первому, непосредственному впечатлению от игры. Если вы не возражаете, давайте подождем несколько минут ваших товарищей...

Спектакль кончился рано, в начале одиннадцатого, и через несколько минут все исполнители, разгримировавшись, пришли в зал и собрались вокруг Станиславского.

С большим интересом вглядывался Константин Сергеевич в лица исполнителей, как бы ища в них еще не исчезнувшие с краской грима и снятым париком черты тех образов, которые он только что видел на сцене.

Я много раз наблюдал его и впоследствии в эти минуты после первого просмотра, после показа ему приготовленной актерами работы, и мне всегда казалось, что в веселом пристальном взгляде, которым он обводил актеров, приготовившихся слушать его замечания, в том, как он на каждом из них по нескольку секунд останавливал свои глаза, с каким-то затаенным любопытством разглядывая каждого, всегда был скрыт тот вопрос, который он вслух задавал редко, только тогда, когда актер ему очень нравился: «Как вы это делаете?»

Мне всегда казалось, что он больше всего любил актеров именно в эти минуты, когда, быть может, незаметно для них

48

самих в них еще живут, существуют два образа: тот, от имени которого они действовали на сцене, и сам актер — мастер своеобразнейшей профессии, художник, владеющий искусством перевоплощения в предложенный ему другим художником (драматургом) образ.

Мне всегда казалось, что именно в эти минуты Станиславский стремится решить вечно волновавший его вопрос: как это делается, как происходит в человеке это перевоплощение, какими законами оно управляется, каким законам оно подчиняется?

Свои впечатления о спектакле Константин Сергеевич начал с очень неожиданного обращения к нам:

— Для того чтобы я мог говорить с вами откровенно, — сказал К. С, — вы должны мне ответить на один вопрос: сколько раз вы хотите сыграть этот спектакль?

Такое начало, конечно, удивило собравшихся, и никто не решался, а вернее, не знал, как надо ответить на поставленный вопрос.

* Я знаю, что вы любите ваш спектакль, что вы его сыграли уже много раз, что он имеет успех у зрителя, это я имел возможность наблюдать и сегодня,— продолжал К. С. — мне он тоже понравился. Верно разобрана режиссером пьеса. Много искренних и трогательных моментов у актеров. Вы имеете право играть этот спектакль, но меня интересует, как вы для себя определяете продолжительность сценической жизни вашей работы. Сколько раз вам хочется сыграть этот спектакль или на сколько лет сохранить его в репертуаре театра?
* Сколько лет?!
* В репертуаре Художественного театра?!

Мы смутились, некоторые засмеялись. Так далеко наши мечты не шли. Мы думали только об этом сезоне...

* Это плохо, если вы свою работу рассчитываете на один сезон. Художник должен работать так, чтобы его творение жило в веках. Хотите сыграть эту пьесу двести раз?
* Конечно, хотим, Константин Сергеевич!
* И пойдете для этого на некоторые жертвы?

Чутье актеров не изменило нам на этот раз. Несмотря на то, что вопрос нам был задан в очень мягком, теплом тоне, все инстинктивно примолкли. Самый молодой и неопытный актер знает, сколько волнений и огорчений может принести ему это слово в устах режиссера!

Как старшему, пришлось отвечать мне, хотя я отлично почувствовал в эту минуту, что призыв Константина Сергеевича к «жертве» будет иметь непосредственное отношение и ко мне, режиссеру спектакля.

49

* Не сердитесь, что мы не решаемся сразу ответить на ваш вопрос, Константин Сергеевич, — сказал я, — вы, наверное, понимаете нас лучше, чем мы сами себя знаем и понимаем. Скажите нам сами, что вы считаете необходимым, чтобы наш спектакль стал еще лучше и существовал бы в репертуаре театра столько, сколько вы считаете возможным.
* Все согласны с Николаем Михайловичем? — продолжал свою тактику К. С. — Я вас еще мало знаю, мы первый раз встречаемся с вами в работе, и я не хочу своими требованиями портить начало вашей артистической карьеры. Я обещаю вам, что спектакль пойдет, что вы все будете играть в нем... только не сразу и не в тот день, когда он, кажется, уже объявлен в репертуаре.

Отступать нам было поздно. Да и пришли мы ведь учиться у Станиславского, а не удивлять его нашими достижениями. Довольно дружно мы ответили, что отдаем себя в полное распоряжение Константина Сергеевича.

* Смотрите, не пожалейте об этом через час, — полушутя еще раз предупредил он всех. А затем Константин Сергеевич произнес большую речь. Она точно записана у меня.
* Я очень коротко остановлюсь на достоинствах вашей работы,— сказал Константин Сергеевич,— не посетуйте на меня за это: в нашем распоряжении мало времени, не только сегодня, но и до того дня, когда ваш спектакль снова должен пойти на этой сцене.

Вы все хорошо поняли автора, а режиссер сумел верно направить вашу работу над образами диккенсовских героев. Вы идете по сквозному действию в спектакле, поэтому до зрителя хорошо доходят сюжет пьесы и идея произведения. Вместе с режиссером вы нашли верный ритм спектаклю в той сценической композиции, которая задумана и осуществлена вами. Наконец, вы искренно и заразительно исполняете свои сценические задачи — ваш спектакль овеян молодостью, и вы с увлечением относитесь к своей общей работе. Это тоже доходит до зрителя и покоряет его, очаровывает, заставляет прощать вам ваши недостатки. Есть ли они у вас? Я думаю, что есть. Только вы их еще не знаете, не чувствуете. Моя задача — указать вам на них, убедить вас бороться с ними, уничтожать их, превращать некоторые из них в достоинства.

Прежде всего это ваша молодость! Вы удивлены? Вам не понятна моя мысль? Я вам ее поясню. Молодость прекрасна, если она сохраняется вечно, но сохранить себя молодыми очень трудно. Я говорю, конечно, о внутренней молодости.

Среди вас нет ни одной дамы «средних лет». У вас и стариков играют молодые. А если бы такая дама сидела здесь с

50

нами, мы все услышали бы, как громко, сочувственно она вздохнула бы в ответ на мои слова.

*В. В. Лужский.* Я не дама, Константин Сергеевич, а мне тоже всегда хотелось сохранить молодость, но это страшно трудно!

*К. С.* Совершенно верно, Василий Васильевич всегда старается остаться молодым, мы его за это все очень любим, ценим и поручаем ему воспитание вас, молодых актеров нашего театра.

Давайте разберемся, что такое молодость на сцене. Это не грим и костюм, в который рядится актер. Мы знаем много примеров, когда самый яркий костюм и самый «молодой» грим только усугубляли, подчеркивали старость актера. И вместе с тем мы знаем, что старый актер или актриса имеют право играть молодые роли без всякого грима и крикливого, яркого костюма, если они владеют секретом сценической молодости.

Вы, вероятно, думаете: зачем я говорю вам об этом, когда вам всего по двадцать лет, когда я сам только что хвалил вас за молодость в спектакле?

Я говорю вам о молодости потому, что и вы и ваш спектакль могут очень быстро состариться. Вы сами даже не заметите, как это случится.

Сначала придет Николай Михайлович и скажет вам: «Что-то вы сегодня не так играли, как всегда. Давайте-ка завтра соберемся, поговорим и порепетируем». Вы честно взволнуетесь словами своего режиссера, будете очень старательно на другой день репетировать, вспоминать, что вы делали, когда готовили спектакль. Упрекнете тех, кто был явно невнимателен последние спектакли — такие всегда бывают, к сожалению, — проверите все задачи и действия на сцене, и на два-три раза спектакль как-то оживится.

Вы решите, что все в порядке, что вы знаете секрет хорошей игры: время от времени надо собираться, говорить о спектакле, некоторые сцены репетировать, вспоминать задачи, следить, чтобы все были внимательны на спектакле. Так пройдет еще десять-пятнадцать спектаклей. Найденный режим спектакля (пять спектаклей — потом беседы-репетиции в фойе) вы будете строго соблюдать, а Николай Михайлович, может быть, даже будет гордиться тем, что он нашел новый способ сохранения спектакля.

*В. В. Лужский.* В Художественном театре этот способ применяли еще двадцать лет назад — можно посмотреть протоколы репетиций в музее.

*К. С.* Совершенно верно. Мы всегда так охраняли спектакли. Но настанет вечер, когда на спектакль к вам зайдет Василий Васильевич. Как заведующий труппой, он обязан время от времени посещать все спектакли нашего театра. Он соберет вас пос-

51

лё спектакля и со своей обычной мягкой манерой скажет: «Что-то у вас, друзья мои, ушло из спектакля. Всё как будто на месте, играют все ровно, честно и «накладок» никаких не было, а спектакль меня как-то не взволновал, не тронул, как тогда, когда вы его показывали Константину Сергеевичу...» Кто-нибудь из вас, конечно, скажет то, что обычно всегда говорится в таких случаях: «Василий Васильевич, вы тогда ведь смотрели спектакль в первый раз... а теперь, наверное, видите в третий или четвертый...» И кто-нибудь другой прибавит: «Может быть, нас тогда подогревало волнение: мы показывали спектакль в первый раз Константину Сергеевичу, а сегодня был рядовой спектакль».

А Николай Михайлович, как режиссер-организатор спектакля и ваш непосредственный руководитель, обязательно прибавит: «Василий Васильевич, мы очень внимательно следим за спектаклем, записываем все нарушения дисциплины на сцене, у нас всегда серьезная атмосфера за кулисами, а раз в десять дней мы собираемся и репетируем отдельные сцены».

«Все это, конечно, очень хорошо, — скажет Василий Васильевич, — все это полезно и даже необходимо делать... только мне кажется, что причина холодка, который проник в ваш спектакль, не в этом...»

Несомненно, что вы все забеспокоитесь и попросите Василия Васильевича прийти к вам на следующий день побеседовать с вами, кто-нибудь даже угодливо скажет: «Может быть, вы порепетируете с нами, Василий Васильевич», чем вызовет искреннее огорчение Николая Михайловича. «Я ли не репетировал с ними», — подумает он, но ничего, конечно, вслух не скажет.

Василий Васильевич придет к вам на следующий день, проведет с вами два-три часа. Попробует рассказать вам все свои мысли о виденном вчера спектакле. Может быть, прорепетирует с вами две-три сцены. Уйдет он от вас удовлетворенный сознанием, что вы искренно стремитесь быть совершенными в своей работе, но будет потом мучиться: помог ли он вам своей беседой. А я уверен, что он часа два дома готовился к ней...

*В. В. Лужский.* Вы угадали, как всегда, Константин Сергеевич: я буду и готовиться к встрече с ними и буду мучиться, помог ли им, а когда вы сами потом придете через две недели на спектакль...

*К. С.* Я не приду к ним. Вы знаете, как мне трудно с временем и какие перед нами стоят задачи в этом году; мы должны воссоздать на двух сценах репертуар, который растеряли, и поставить новые спектакли, а пьес нет... Придете вы сами ко мне, Василий Васильевич, и скажете: «Что-то случи-

52

лось, Константин Сергеевич, на Малой сцене со спектаклем «Битва жизни»...

* Разболтались? — спрошу я.
* Да нет, у них все идет очень аккуратно, они даже слишком стараются...
* Что ж, возомнили себя великими актерами?
* Нет. Я тут с ними беседовал, они как будто такие же скромные, какими были, когда пришли к нам...
* В чем же дело?
* Не знаю,— ответит мне Василий Васильевич,— не волнует, не трогает больше их спектакль. Я пробовал сам с ними репетировать, но, кажется, мало помог им. Вчера вечером зашел опять к ним. Спектакль не растет, а становится суше, холодней. И зрители реагируют на него хуже, да и сборы стали меньше... Посоветуйте вы, Константин Сергеевич, что делать? Они ведь молодые, способные, искренне стремятся стать хорошими артистами...
* Теперь уже поздно,— придется сказать мне,— пусть еще немного поиграют, а со второй половины сезона спектакль надо снять.
* Что же с ними случилось, Константин Сергеевич? — огорченный за вас, спросит меня Василий Васильевич.
* Из спектакля ушла молодость. Они не заметили, как постарели, но не стали умнее и богаче от этого. Так бывает и в жизни. Старость не всегда обогащает, как принято думать.
* Но, может быть, это можно исправить, Константин Сергеевич? Я уверен, они готовы на всё. Они очень любят свой спектакль... — будет горячо защищать вас ваш неизменный адвокат Василий Васильевич.
* Теперь уже исправить нельзя. Как и старика нельзя превратить в молодого. Я им предлагал открыть секрет молодости. Помните, тогда, после первого спектакля, но они были опьянены успехом, верили в себя и отказались: хотели скорее играть, показаться зрителю...
* Константин Сергеевич, мы этого не хотим! — раздались голоса внимательно слушавших его, взволнованных его словами исполнителей спектакля.
* Знаю, знаю... Поэтому такого разговора между мною и Василием Васильевичем, я уверен, не произойдет. Я нарочно его импровизировал, зная характер и отношение к вам Василия Васильевича и чтобы убедить вас еще раз в том, что ваши жертвы будут не напрасны...

Вы боитесь этого слова. Поверьте, что молодость стоит многих жертв. Любая красавица вам скажет, от скольких вкусных вещей надо отказаться, чтобы сохранить фигуру, и сколько ча-

53

сов надо заниматься гимнастикой и массажем, чтобы сохранить хотя бы внешность молодости.

А пьесу, общую работу, наконец, вашу собственную актерскую душу еще труднее сохранить вечно молодой...

* В чем же секрет, Константин Сергеевич? Вы и меня, старика, заинтриговали, — искренне увлеченный разговором спросил Василий Васильевич.
* Вы это отлично знаете, Василий Васильевич,— отвечал К. С.,— только иногда забываете, иногда ленитесь делать все, что для этого необходимо. Впрочем, вы меньше многих других подвержены актерской лени...

Итак-с, первое, что сохраняет молодость спектаклю,— это жизнь идеи в спектакле. То, ради чего написал драматург или писатель свое произведение, то, для чего вы его решили играть на сцене.

Нельзя существовать на сцене, ставить спектакль ради самого процесса игры или процесса постановки. Да, нужно и можно увлекаться своей профессией, нужно любить ее преданной, страстной любовью, но не за нее самое, не за те лавры, не за то наслаждение, которое они приносят художнику, артисту, а за то, что избранная вами профессия дает вам возможность говорить со зрителем о самых важных и нужных ему в жизни вещах, дает вам возможность через определенные идеи, которые вы воплощаете на сцене в художественные, действенные образы, воспитывать зрителя, делать его чище, лучше, умнее, полезнее для общества. Это — великая задача театра, о ней особенно надо помнить сейчас, когда в наши театры идут тысячи нового зрителя, до этого времени, быть может, знакомого с театром как явлением искусства лишь понаслышке.

Если новый зритель увидит, услышит в театре ответ на то, что его волнует, что занимает его мысли в наше время, он полюбит театр, признает его своим, нужным ему.

Если же в театрах его будут только веселить или пугать (есть и такие специальные театры, — они воздействуют на зрителя, пугая его,— «гран-гиньоль» зовут такие театры в Париже), то наш новый, здоровый зритель посмотрит, походит в такие театры и отвернется от них. Эти театры быстро увянут, состарятся.

Поэтому первое средство сохранить свою актерскую молодость, свой спектакль — это ясно и четко ответить себе: для чего ты работаешь в театре актером, для чего ты играешь сегодня этот спектакль?

Сегодня вы знали, для чего вы играли спектакль. Вы хотели мне понравиться как актеры. Вы этой цели достигли. Когда вы сдавали ваш спектакль в школе Третьей студии, вы тоже знали,

54

для чего вы его готовите: вы хотели, чтобы вас признали взрослыми, окончившими школу актерами. Вы достигли и этого. Но того, что было достаточно для вчера и сегодня, будет мало завтра, когда вы будете играть ваш спектакль для зрителя.

Зрителю важно, чтобы его мысли, то, чем он живет в жизни, волновали вас, а те мысли, которыми вы живете на сцене, волновали его.

Его не может волновать то, что волнует вас: смотрит или не смотрит сегодня спектакль Станиславский, поставят ли вам хороший балл за окончание театральной школы.

Его волнуют мысли автора — идеи автора в вашем исполнении, в вашей сценической интерпретации, как мастеров театрального искусства.

Вечно живая, нужная зрителю сегодня идея спектакля, верно воплощенная вами на сцене, идея, которой вы будете жить и волноваться каждое представление вместе со зрительным залом, — вот единственное средство сохранить молодость спектаклю, молодость артисту-художнику.

Но верное, подчеркиваю верное, воплощение идеи произведения требует больших и самых разнообразных знаний, постоянной работы над собой, подчинения в себе личных вкусов и навыков требованиям идеи произведения, иногда определенных жертв.

Перейдем непосредственно к вашему спектаклю. Есть ли в нем нужная, полезная новому зрителю идея? Мне кажется, есть. Это тема самопожертвования ради высокой, благородной цели, ради счастья другого человека, твоего соседа по жизни. Мне представляется, что эта идея может сейчас волновать зрительный зал. Большие перемены в жизни народа всегда связаны с личными жертвами отдельных людей во имя общего блага родины. Мы все должны многим сегодня поступиться, если хотим, чтобы нам всем жилось лучше в будущем.

Знаете ли вы идею вашего спектакля? Конечно, знаете. Вам, наверное, говорил о ней не раз Николай Михайлович. Режиссер не может ставить спектакль, не найдя идею произведения. Но потом, в процессе работы, как это часто бывает, задачи каждой репетиции, волновавшие вас вопросы сдачи спектакля в школе, и даже мне, сегодня, отодвинули ваше ощущение идеи спектакля на второй план.

Надо полностью вернуть себе увлечение ею, надо расширить ее понимание, надо расставить в спектакле те акценты, которые помогут вам ее выявлять наилучшим способом, а зрителю воспринимать ее в полной мере. Надо проверить, все ли вы сделали, чтобы идея вашего спектакля была глубоко волнующей, яркой, сильной, необходимой зрителю. Только это сообщит ва-

55

шему спектаклю вечную молодость. Ну если не «вечную», то сохранит его молодым до тех пор, пока идея его будет нужна зрителю, полезна ему, пока она будет воспитывать его.

Что же вечно волнует зрителя?

То, что он видит вокруг себя, в жизни.

В вашей пьесе две сестры любят одного человека, одна думает, что жертвует своей любовью ради другой, а другая не думает, а на самом деле совершает это, приносит свое чувство в жертву. Это самопожертвование.

Иногда оно происходит не на почве любви, иногда это жертва во имя долга, иногда во имя любви к родине, ради высокой идеи, осуществление которой способно сделать жизнь сотен, тысяч людей счастливой, уменьшить на земле горести и несправедливости.

Эта способность человека к самопожертвованию — высокое, благородное, глубокое и сложное чувство.

Зрителю, повторяю, оно знакомо по жизни. Ему важно услышать про него на сцене, увидеть людей, помогающих жить другим людям даже ценой своего личного счастья.

Но зритель по опыту своих жизненных наблюдений знает, что пожертвовать собой для другого далеко не легко и не просто. Это большой, сложный процесс внутренней борьбы с самим собой.

В своей пьесе, в своем спектакле вы показываете двух таких девушек, Мэри и Грэсс, вы рассказываете, о чем[[12]](#footnote-13) они думают, что они хотят друг для друга сделать.

Зритель вас с удовольствием слушает, потому что сами вы приятные, молодые. В вас есть актерские качества, дающие вам право быть на сцене, привлекать к себе внимание зрителя сценическим обаянием, искренностью чувств, красивыми голосами, хорошей наружностью.

Но про идею самопожертвования вы умеете еще только рассказывать со сцены, а не вскрывать на глазах зрителя весь этот глубокий и сложный внутренний, психологический процесс. Вы рассказываете в лицах зрителю, как случилось описанное Диккенсом сто — двести лет тому назад событие. Но вы не показываете зрителю самопожертвование как подлинное на его глазах совершающееся в сердцах и умах людей — персонажей пьесы — внутреннее действие.

Какая разница между рассказать зрителю об идее пьесы — через ее сюжет, интригу, характеры ее героев — и вскрыть, показать совершающийся на его глазах внутрен-

56

ний процесс становления идеи, развития и торжества ее в человеке, в его поведении, в его отношении к окружающей его жизни?

Вот какая.

Зритель, как вы знаете, с интересом слушает ваш рассказ-спектакль и, вероятно, на утро хорошо отзывается о нем соседу по квартире. Но он не подымет с постели, не разбудит соседа, придя домой с вашего спектакля, и не скажет ему: «Идите и смотрите послезавтра «Битву жизни»! Они там показывают то, что мы с вами наблюдали два года назад, когда, помните, видели, как одна женщина стремилась спасти для другой ее ребенка и сама умерла, спасая его. Только мы с вами тогда кое-чего не понимали, мы не знали мотивов, по которым пошла на жертву женщина, которая умерла, а в этом спектакле все это совершается на ваших глазах».

Сосед спросит: «Как, разве пьеса написана про Машу и Ольгу Николаевну? Откуда автор узнал про эту историю?» — «Нет,— ответит ваш зритель,— пьеса совсем из другой эпохи — она происходит сто лет тому назад, да и действующие лица какие-то чудаки, но между ними, понимаете, происходит то же, что мы с вами видели в жизни, о чем так спорили с вами в прошлом году».

«Интересно!» — скажет сосед и пойдет утром доставать билет на «Битву жизни». А когда окажется, что и билет достать на этот спектакль невозможно, потому что каждый десятый сегодняшний зритель сагитировал пойти своего знакомого посмотреть ваш спектакль, то все, кто не получит в первую очередь билетов, поймут, что что-то необыкновенное скрыто в этом спектакле, на который все так стремятся попасть.

Приведу теперь пример того, что значит рассказать про чувства, мысли, сюжет и идею произведения, а что значит, отталкиваясь от сюжета произведения, найти скрытую за текстом и положениями пьесы глубокую, сложную, но знакомую каждому внутреннюю жизнь человека и показать ее, донести до зрителя.

В первом акте мне запомнилась сцена двух девушек на качелях. Они говорят о дне рождения одной из них — Мэри. Девушки качаются мягко, ритмично, в меру, не подчеркивая изобретательности режиссера в мизансценировании. Это все хорошо. Вдали играет бродячий оркестр, присутствие которого оправдано по тексту и сюжету картины (оркестр пригласили ко дню рождения). Девушки говорят о предстоящем замужестве Мэри, вскоре к ним присоединяется их отец. Какое-то неосторожное замечание, и одна из девушек убегает в слезах. Другая спешит за ней. Я понял, это эти сестры любят друг друга, что и отец их любит, и они его любят, я понял, в какой атмосфере они живут в отцов-

57

ском доме, но что в данный момент с ними произошло, я не понял.

Затем мне запомнилась встреча девушек с Альфредом, женихом Мэри, в этой же картине, которая тоже закончилась тем, что одна из девушек, кажется, все та же Мэри, опять убежала, — я не понял, почему. Во время обеда всей компании в саду Альфред произносит речь о великом значении самопожертвования, намекает на то, что он догадывается о том чувстве, которое питает к нему старшая сестра — Грэсс, и хочет дать обещание от своего имени и от имени своей невесты Мэри всегда помнить великодушие Грэсс, жертвующей своим чувством для счастья сестры.

И в третий раз встает и убегает из-за стола взволнованная до слез словами Альфреда Мэри.

Наконец, мы видим в конце картины сцену расставания Альфреда и сестер. С большим искренним чувством прощается с ним Грэсс, гораздо холодней — Мэри, и все.

Можете ли вы из моего рассказа вынести впечатление, что у Мэри возникла идея самопожертвования, отказа от Альфреда ради старшей сестры? Думаю, что нет. Просто одна девушка, Мэри, капризная, а другая, Грэсс, старше, положительней, как будто глубже в своих чувствах.

Попробую теперь нарисовать вам другую картину этого же первого акта, не отступая от сюжета пьесы и даже от режиссерских кусков вашего спектакля.

Начнем опять со сцены девушек на качелях. Между ними происходит тот же разговор о близком замужестве одной из них — Мэри.

Как бы выглядела и происходила эта сцена, если бы я предложил Мэри переменить задачу — не веселиться и капризничать, а серьезно задуматься и начать пристально наблюдать за своей сестрой как раз в ту минуту, когда последняя говорит о том, как любит Альфред Мэри.

Давайте предположим, что именно в эту минуту на сцене (а не за сценой в неведомый нам час), на глазах у зрителя, впервые (а не где-то и когда-то) Мэри поняла, услышала, как сильно и глубоко любит ее сестра Грэсс Альфреда. Разве не станет эта сцена сильнее, выразительней, драматичней, чем простая экспозиция характеров, как это пока происходит в вашем спектакле. Разве не так бывает в жизни, когда внезапно вас осеняет догадка о близком вам человеке, о глубоком, скрытом чувстве его, которое он вам, сам того не замечая, выдал. Затаив дыхание, боясь сделать лишнее движение, боясь встретиться глазами с тем, кто, повторяю, невольно выдает вам свою тайну, слушаете вы всегда такого человека.

58

Не так ли должна вести себя и Мэри? И тогда зритель заволнуется, оттого что он знает такие трудные, волнующие моменты в своей жизни и в жизни окружающих его людей. Вместе с Мэри, всей душой участвуя в сцене, он переживет ее чувства и задумается, как Мэри, о том, что делать в таком сложном, вечно повторяющемся в жизни по разным поводам моменте.

Когда к девушкам придет отец и опять Грэсс начнет говорить о том, что Мэри мало любит Альфреда, естественно будет, если Мэри еще раз проверит пришедшую ей несколько минут назад мысль о скрытой любви Грэсс, естественно будет, что невольные слезы любви к Грэсс, к такой скромной, преданной ей сестре, наполнят ее глаза (и пусть зритель увидит эти слезы! От зрителя их не надо прятать!). И желая скрыть их от отца и сестры, Мэри убежит от них.

Этот уход Мэри будет понятен и близок зрителю: это не каприз молодой девушки, а порыв молодого сердца, первые серьезные душевные переживания человека, вступающего в жизнь, начинающего в ней разбираться, ищущего свой путь, свое отношение к жизни.

Каждый человек проходит этот путь. Каждый человек помнит тот день и час, в который обрывается нить безмятежного детства и радостной юности. Первая забота, первое серьезное переживание, первое горе делают его неожиданно старше, начинают формировать его сознание, его чувства, его отношение к жизни.

Каждый из нас помнит тот первый час, когда он сам, без помощи родителей и учителей начал воспитывать себя, предъявлять к себе первые требования, ощутил свою личную ответственность перед самим собой.

Воспоминания об этом мгновении хранятся в памяти каждого из нас, они волнуют нас всегда так же, как волнуют нас первые шаги ребенка, когда он, до той минуты ползавший по полу и цеплявшийся за ближние предметы, вдруг покачнувшись, становится на ножки, делает несколько коротких шажков к вам и, улыбаясь необычайности своего положения, обводит веселыми глазами знакомую комнату, видя ее с новой для него, впервые в жизни им завоеванной точки опоры.

И если вы покажете зрителю эту секунду из жизни человека, из его молодости, вы сразу завладеете его вниманием, и он не отрываясь будет следить за всем дальнейшим процессом развития молодого сознания, непосредственного, правдивого чувства.

Он сам прошел этот путь! Это его молодость — его внутренняя жизнь, его стремление к правде и справедливости, стремление, получившее столь сильное выражение в наши дни, особенно в нашем государстве.

59

Представьте себе теперь, как пристально будет следить зритель за каждым дальнейшим шагом Мэри, если он понял, пережил вместе с ней рождение в ней человека, со всей сложностью его мыслей, чувств и отношений.

Вот следующая сцена. Обе девушки впервые на глазах у зрителя встретились с Альфредом. Как поведет себя Мэри, как она будет смотреть на сестру? Не будет ли она ревновать ее? Какие чувства проснутся в ней от непосредственного наблюдения Альфреда и Грэсс, когда она отгадала в предыдущих сценах тайну сестры? Вы скажете мне, что Мэри — такая высокая натура, что чувство ревности ей незнакомо. Чушь! Чепуха! Только холодным, как рыба, равнодушным к жизни людям незнакомо это горячее, страшное чувство, это «чудовище с зелеными глазами».

Мэри должна пройти через всё, что свойственно человеку, а не быть намеренным исключением из общих правил.

Это худший вид сентиментализма. Диккенс страдал этой чертой. Наше время вряд ли склонно воспитывать эту черту в нас.

Поправим в этом отношении Диккенса! Пусть Мэри ревнует в эту минуту Альфреда. Это только правдиво! Это ни капли не порочит ее! Она такая же нормальная девушка, как сотни ее сверстниц, сидящих в зале. Они поймут ее, она станет их сестрой, они пойдут за ней, и, может быть, ее путь кого-нибудь из них наведет на благородную мысль о жертве для своего близкого, для своей родины, если таковая жертва понадобится.

Пусть Мэри оставит Альфреда и Грэсс одних в этой сцене, потому что сейчас, сегодня, она не может еще справиться с этими естественными для нее чувствами.

Как будет понятно тогда всем в зале ее порывистое, мгновенное исчезновение! Она вступила на путь борьбы с собой.

А в следующей сцене за столом, когда Альфред будет говорить свою речь о великом чувстве самопожертвования, когда Мэри впервые ощутит великую сладость подвига отречения от своих чувств, пусть она даже растеряется, забудет всех окружающих, нарушит ритуал торжественного обеда, выскочит из-за стола, отойдет куда-то в сторону. Пусть все взволнуются. Пусть все находящиеся на сцене спрашивают ее: что с ней, о чем она думает?

Она никого и ничего не слышит. Перед ее внутренним взором проносятся мгновенные видения — подвиги самопожертвования, о которых она слышала или читала. Дом их расположен на старинном поле битвы. Сколько легенд слышала она об этом великом сражении в детстве! Вот она видит старшего, храброго,

60

опытного воина-брата, бестрепетно принявшего страшный удар мечом, чтобы защитить, спасти младшего, впервые в этот день принимающего боевое крещение.

Она видит верного своей воинской клятве офицера, отдающего коня прославленному полководцу, под которым пал его боевой конь. Не пробиться этому офицеру из чащи вражеских пик, но великий полководец будет спасен.

Еще не кончен бой, еще взрывают землю ядра, а несколько женских фигур в серой, грубой одежде переходят от одного поверженного на этом поле воина к другому... Раненому эти женщины спешат сделать перевязку, помогают подняться или удобнее лечь, умирающего напутствуют словами надежды.

Но вот одну из них задел шальной осколок. С тихим стоном опустилась она рядом с тем, кому только что хотела сама помочь. Мэри видит, что это еще совсем молодая девушка...

Что заставило ее отдать свою жизнь за эти минуты скромной помощи неизвестным ей воинам? Душевная драма или стремление к высокому подвигу самопожертвования?

Вдруг, очнувшись, Мэри замечает, что все на нее смотрят. Но ей уже всё равно, она бросает долгий нежный взгляд на Грэсс и Альфреда. Решение ее созрело. Медленно уходит она от праздничного стола по аллее сада. Все смотрят ей вслед.

Пусть вся эта сцена длится считанные секунды, но зритель поймет переживания Мэри, оценит их, взволнуется ими.

И последняя сцена в первом акте — прощание сестер с уезжающим заканчивать свое образование в Европу Альфредом.

У Грэсс не хватает сил сдержать свое чувство, она плачет и плачет, не замечая сама, что выдает этим себя окружающим. Она гораздо дольше остается в объятиях смущенного Альфреда, чем Мэри. А Мэри сдержанно, с громадной грустью и глубоким волнением смотрит на Альфреда: она его никогда больше не увидит, — так она решила!

Вот по какой схеме должен развиваться первый акт вашей пьесы, если она будет вся проникнута идеей самопожертвования, если вы хотите, чтобы эта идея всегда жила в спектакле — жила столько, сколько будет жить он сам, если вы хотите сохранить ему жизнь, молодость!

Что я сделал для того, чтобы скрытая в произведении идея ярко, крепко прозвучала в спектакле?

Во-первых, я перевел все события, «куски» пьесы и вашего спектакля из рассказа о том, что в них совершается, в непосредственно совершающееся на глазах у зрителя действие, внутреннее прежде всего, а где надо и внешнее. Я прочертил вам его по роли Мэри. Но так же надо прочертить его и по другим ролям, включив их в одну линию выявления идеи пьесы.

61

Не надо при этом смущаться, что линия поведения некоторых персонажей будет дополнять линию Мэри и идею пьесы (адвокаты, слуги), а некоторые персонажи, по своим характерам, будут находиться в оппозиции нашей идеи — противодействовать ей. Например, отец Мэри, доктор Джедлер, из-за своего глупого скептицизма.

Затем я нашел и определил отправную точку в развитии идеи нашей пьесы, так сказать, зарождение ее. Это очень важно и очень удачно, если идея пьесы родится у кого-либо из исполнителей на глазах зрителя. Затем я начал от сцены к сцене логически развивать нарастание действия, основанного на развитии, укреплении идеи пьесы. В последующих актах надо продолжить это нарастание действия до кульминационного пункта спектакля. На нашем режиссерском языке это называется расставить правильно драматические акценты в сюжете, в сквозном действии пьесы и спектакля.

У вас они еле-еле намечены и никак не укреплены, не развернуты, не подчеркнуты.

Я сообщил вам в своем рассказе драматическое отношение к происходящим событиям, я рассказывал вам их с явно подчеркнутыми в драматическую сторону интонациями, а не в том лирически-идиллическом тоне, в котором идет у вас спектакль. На сцене нельзя играть жанр в лоб. Комедия — смеши, сколько умеешь. Лирическая пьеса (ваша «Битва жизни») — легкий «поэтический» тон рассказа о прошлом; немножко слез, немножко смеха и много наивности. Драма — много пауз, много слез, много вздохов, шопота, возгласов, неоконченных фраз, намеренно разорванного текста... Трагедия? — вам еще рано о ней думать.

Нет, на сцене комедию надо играть, как самую строгую серьезную драму, — тогда будет смешно. Там, где надо, по пьесе, по замыслу автора, а не по желанию актера, посмешить зрителя.

Драму надо играть сдержанно, просто, ничего не прибавляя и не убавляя от текста.

Лирическую пьесу надо играть как драму. Все это мы с вами затронем на репетициях.

И, наконец, я переменил ряд задач в роли Мэри. Я их попытался сделать действенными, то есть такими, которые требуют своего решения тут же, сейчас же, на сцене, на глазах у зрителя, а не где-то в антракте, в прошлом или за кулисами между двумя выходами действующего лица.

Этим, конечно, я сделал роль гораздо труднее и сложнее. И так как точно таким же образом надо расширить, усложнить все роли в вашей постановке, а это потребует актерской техники, наличия темперамента и заразительности от всех вас, то я и

62

предупредил вас, что, может быть, кому-то из вас придется на время, пока окрепнет спектакль, а мы с Николаем Михайловичем найдем точный рисунок роли, уступить свою роль более сильному молодому актеру из нашей труппы. Это и есть те жертвы, о которых я вам сказал вначале.

Когда спектакль станет крепко на ноги, нам будет не страшно ввести в него всех, кто пожертвует собой в дни его подготовки. Я хочу, чтобы вы все прошли через этот спектакль, через работу над ним. Это очень полезно для молодых актеров.

Если вы поймете на этом спектакле, что значит найти и прочертить в каждой пьесе идею ее, сделать ее нужной и волнующей зрителя, ваша работа будет всегда дышать жизнью, волновать зрительный зал, а следовательно, сохранит молодость!

Теперь позвольте пожелать вам спокойной ночи[[13]](#footnote-14). Мы с Василием Васильевичем и Николаем Михайловичем останемся еще на несколько минут. Надо сообразить план нашей работы, определить число, в которое может пойти снова этот спектакль. Я думаю, что это будет через месяц с небольшим. Без плана работать нельзя.

...Горячо поблагодарив Константина Сергеевича, разошлись актеры. Сколько нового, необычайно важного, глубоко взволновавшего всех нас заключала в себе эта речь Станиславского!

## ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ

На следующий день Константин Сергеевич вызвал меня к себе ис экземпляром пьесы в руках разметил все репетиции, встречи и беседы с актерами, которые он считал необходимым провести по «Битве жизни».

Вероятно, утром он не раз прочел пьесу — с такой точностью и ясной логикой определил он все дальнейшее течение действия и раскрытие характеров.

Расспросил он меня и о составе исполнителей, об их способностях, внутренней и внешней технике. Составил подробный по дням план репетиций и предложил мне подготовиться к первой из них, предупредив, что он только будет устанавливать рисунок сцен и определять задачи исполнителей, а добиваться осуществления их и закрепления намеченного им действия должен буду я сам.

Репетировать Константин Сергеевич решил прямо на сцене, в декорациях и костюмах. Только без грима.

— А закреплять найденное и установленное нами, — сказал

63

он мне, — будете уходить в фойе. Если, конечно, понадобится. Если внутренняя линия роли не укрепится на наших репетициях.

Как всегда, точно пришел он на первую репетицию. Исполнители были на сцене. Занавес был закрыт. Все было готово к началу акта.

— Откройте занавес, — сказал Константин Сергеевич. — Актеры пусть пока не начинают играть. — Он очень внимательно оглядел сцену. В глубине ее висел задник, в легкой графической манере изображавший фруктовый сад. Вместо кулис стояли холщевые ширмы. Кроны старых яблонь высовывались кое-где из-за ширм. К ним были приставлены деревянные лесенки-стремянки. Акт начинался сценой сбора яблок в саду доктора Джедлера. Несколько сбоку от центра сцены висела доска простых качелей.

Девушки-крестьянки собирали яблоки стоя на лесенках. Грэсс и Мэри приводили бродячий оркестр из четырех человек и устраивали его на лужайке в глубине сада, а когда он начинал играть, все, кто был на сцене, пускались в пляс, образуя веселый хоровод.

Появление служанки Клеменси нарушало веселье. Девушки-крестьянки уходили собирать яблоки, а Грэсс и Мэри усаживались на качели, и между ними происходил тот первый разговор об Альфреде, с критики которого Станиславский начал свою речь в памятный для нас вечер после спектакля.

Осмотрев декорации, Константин Сергеевич просил сыграть ему первую общую сцену. Видимо, он остался ею доволен и остановил актеров только на сцене Грэсс и Мэри у качелей.

— Вы подумали, Ангелина Осиповна, о том, что я вам говорил после спектакля?—спросил он Степанову, игравшую Мэри.

— Подумала, Константин Сергеевич. Я не знаю только, как мне сделать, чтобы зритель увидел и понял мои мысли о Грэсс, а она не заметила моего состояния. Ведь слов у меня нет, что я догадываюсь про любовь Грэсс к Альфреду.

*К. С.* Совершенно верно, слов нет, и это очень хорошо. Наши глаза и мысли, скользящие по лицу, часто сильнее слов отражают внутренний мир человека, его душевное состояние. Но чтобы вы поверили в это, сделаем такой этюд-упражнение. Вы сейчас еще раз обе сыграете свою сцену на качелях. Софья Николаевна[[14]](#footnote-15) будет говорить текст Грэсс по пьесе, а вас, Ангелина Осиповна, я попрошу говорить не только текст вашей роли, но также вслух проговорить все мысли, которые вам приходят в голову: о Грэсс, о ее любви к вашему жениху. Этот второй

64

текст, ваш текст, ваши мысли вслух, естественно, могут где-то совпасть с текстом Грэсс по пьесе. Получится, что вы обе говорите одновременно. Не смущайтесь этим. Мы это делаем как временное упражнение. В спектакле так не будет. Но сейчас, на репетиции, Ангелина Осиповна, найдите два тона по звуку, по интонациям. Первый — для текста пьесы — вы будете говорить, как говорили, и второй тон, когда будете говорить свои мысли вслух. Вероятно, второй тон будет вдвое тише первого, но зато интонации его, может быть, окажутся вдвое выразительнее первого. Во всяком случае, сделайте так, чтобы я слышал обе части текста одинаково хорошо. С Грэсс мы заключаем условие, что второй части текста, мыслей Мэри вслух, она (как актриса) не слышит и на них не реагирует. Впрочем, я полагаю, что если бы Мэри в действительности что-то говорила «про себя», полувслух, как это бывает в жизни, во время этой сцены, Грэсс не обратила бы на ее бормотание внимания, настолько она поглощена Альфредом, своими мыслями о нем. Не вздумайте только, Ангелина Осиповна, действительно «бормотать» своих мыслей о Грэсс. Я их тогда не услышу. А мне надо их проверить у вас. Верно ли вы сочинили себе, как мы говорим, свой «внутренний монолог».

Прошу всех обратить внимание, что в жизни, когда мы слушаем своего собеседника, в нас самих, в ответ на все, что нам говорят, всегда идет такой «внутренний» монолог по отношению к тому, что мы слышим. Актеры же очень часто думают, что слушать партнера на сцене — это значит уставиться на него глазами и ни о чем в это время не думать. Сколько актеров «отдыхают» во время большого монолога партнера по сцене и оживляются к последним словам его, в то время как в жизни мы ведем всегда внутри себя диалог с тем, кого слушаем. Это понятно?

*Голоса.* Понятно. Очень понятно, Константин Сергеевич.

*В. В. Лужский.* Константин Сергеевич, а я вот одного нашего актера учил таким «внутренним» монологам-диалогам с партнером, а он теперь на все, что ему говорит кто-нибудь на сцене, беспрерывно мимирует, жестикулирует, восклицает что-то — словом, безостановочно реагирует на все во время текста своих партнеров по сцене. Все жалуются, что с ним нельзя стало играть. Я пробовал его останавливать, а он мне говорит: «Не могу теперь остановиться, так и тянет на все ответить. Сами же научили, Василий Васильевич, меня этому, теперь терпите».

*К. С.* Я знаю, о ком вы говорите. Это просто неталантливый актер-ремесленник. Он все воспринимает как внешний прием выражения чувства и действия на сцене. Он не умеет жить на сцене внутренней жизнью образа. Он не обладает чувством

65

правды и художественным вкусом. Скажите, что я сниму его на три месяца со всех ролей, если он из верного приема развития актерской внутренней техники будет делать вульгарное актерское «приспособление». Так играть может каждый дурак! Вы увидите сегодня, для чего служит этот прием — создание в себе «внутреннего» монолога — и как актер должен применять его к своей роли...

Видно было, что Константин Сергеевич не на шутку рассердился.

*К. С.* Скажите ему обязательно, что сниму его со всех ролей, он тогда живо одумается.

*В. В. Лужский.* Да вы не огорчайтесь, Константин Сергеевич, вы же знаете, о ком я говорю.

*К. С.* (неожиданно с улыбкой). Конечно, знаю. Впрочем, вы отлично сделали, Василий Васильевич, что здесь, при всей молодежи, привели этот забавный пример. Прислушайтесь, пожалуйста. Это типичный случай, когда из того, что я называю системой, методом развития внутренней техники актера, делают универсальное средство играть все куски, все роли во всех пьесах. Кроме «системы», актеру нужно все, что составляет сущность каждого художника: вдохновение, ум, художественный вкус, заразительность и обаяние, темперамент, сценическая речь и движение, легкая возбудимость и хорошая, выразительная наружность. На одной «системе» тоже далеко не уедешь. А на одном выхваченном из «системы» приеме-упражнении и подавно. Только людей насмешишь...

И Константин Сергеевич вдруг заразительно засмеялся и начал вполголоса что-то говорить Василию Васильевичу, явно изображая ему того актера, о котором шла речь. Василий Васильевич не отставал от К. С. в изображении моментальной «реакции» неудачного последователя «системы», и мы несколько секунд с громадным интересом наблюдали за этой веселой пантомимой двух замечательных актеров. Она нам дополнила и наглядно объяснила последние слова Станиславского.

Весело на всех посмотрев, К. С. скомандовал: «Ну-с, а теперь начнем|!»

«Откуда взялись эти менестрели?» — спрашивал на сцене отец, указывая на бродячий оркестр.

«Их прислал нам Альфред,— отвечала Грэсс.— Сегодня утром я встала очень рано и пошла в сад. Я хотела встретить Мэри с букетом в руках. Сегодня день ее рождения! Но Альфред опередил меня. Он сам встретил меня с цветами в руках! Ах, как чудесно пахли они! Роса блестела еще на лепестках роз, и руки Альфреда показались мне усыпанными бриллиантовыми перстнями, когда он протягивал мне букет...»

66

Тут мы, сидевшие в зале, услышали второй голос. Он принадлежал Мэри — Степановой. Он звучал гораздо тише и ниже по тону, чем голос Грэсс, но, может быть, именно поэтому, а может быть, и потому, что нам передалось волнение актрисы, впервые пробовавшей на сцене новый, указанный ей Станиславским прием сценического мастерства, этот низкий, приглушенный звук голоса заставил и нас и Константина Сергеевича насторожиться и заволноваться тем, что происходило на сцене.

«...Я не получила этого букета», — неожиданно тихо, но отчетливо произнесла Мэри, и взгляд ее остановился на Грэсс, которая, вся как-то подавшись вперед, смотрела в глубь сада,— очевидно, туда, где она сегодня утром увидела Альфреда.

«...Он спросил меня, — продолжала Грэсс, — не буду ли я возражать против того, чтобы к нам сегодня пришли эти музыканты и сыграли серенаду Мэри. Его глаза смотрели на меня с такой же лаской, как и мои, обращенные к нему...»

«...с такой же лаской, как и мои...» — тихо повторил за ней с совсем иным выражением голос Мэри.

«...Ах, Мэри, иногда мне кажется, что ты не любишь Альфреда так, как он этого заслуживает», — продолжала Грэсс.

«Неужели она, моя нежная, кроткая Грэсс, тоже любит Альфреда?» — произнес вместе с последними словами Грэсс «второй» голос — голос Мэри, а вслух громко, звонко она сказала текст роли:

«Право, не знаю, Грэсс! Как мне надоедает все с этими бесконечными совершенствами Альфреда!»

Как неожиданно и совсем по-новому прозвучал этот текст после того, как мы слышали «внутренний» голос Мэри. А ведь к этому надо прибавить, что мы видели ее лицо, ее глаза, устремленные во время всего предыдущего текста на сестру. И беззаботный вид доктора Джедлера, покачивающегося между сестрами на качелях, подчеркивал внутреннюю драму Мэри.

«...Как ты можешь так говорить о своем женихе? — строго продолжала Грэсс. — Есть ли на свете человек лучше его, благородней его, прекрасней его? Его нельзя не любить...»

«...И ты, ты его любишь, Грэсс», — с глубоким драматизмом произнесла Мэри во время последней тирады Грэсс, а отвечала ей громко:

«...Мне надоело слышать о нем одни похвалы... А то, что он мой жених, это еще не дает ему права считать себя лучше всех!»

«Молчи, молчи, Мэри! — в ужасе восклицает Грэсс.— Как ты можешь говорить так о сердце, которое всецело принадлежит тебе...»

«...Что мне делать? Она его любит!» — вторил ей голос младшей сестры. Слезы появились на глазах Степановой — Мэри.

67

«...Не говори о нем так даже в шутку, — продолжала упрекать ее Грэсс. — Нет в мире более преданного, прекрасного сердца! Его любовь — это счастье на всю жизнь...»

«...И я хочу лишить тебя этого счастья, Грэсс, моя милая, добрая Грэсс», — сквозь слезы проговорила Мэри и, вскочив с качелей, с теми же слезами в голосе капризно провозгласила:

«...Я не хочу, чтобы он был таким верным, таким преданным. Я никогда его об этом не просила!»

«Мэри, Мэри, опомнись, что ты говоришь!» — с искренним ужасом обернулась к ней Грэсс — Гаррель. Она ведь никогда не слышала таких интонаций от Мэри — Степановой!

«Да, да, да! — со слезами, которые можно было принять и за слезы капризного ребенка, продолжала бунтовать Мэри. — То, что он мой жених, это еще ничего не значит». И Мэри, бросив долгий, пристальный взгляд на Грэсс, вдруг кинулась ей на шею, страстно поцеловала сестру и умчалась вихрем со сцены.

Такой мизансцены у нас в спектакле не было, и растерянная Грэсс с отчаянием огляделась вокруг себя, как бы ища ответа и помощи, а затем с возгласом: «Мэри, Мэри, что с тобой?..» устремилась за сестрой.

«Стоит расстраивать себя из-за такого пустяка, как любовь!» — изрек очередную свою сентенцию самоуверенный и близорукий отец-философ, поставив этим отличную «точку» над сценой сестер.

— Браво, отлично! Молодец, Ангелина Осиповна, молодец, Софья Николаевна, — раздался громкий, взволнованный голос Станиславского. — Не обращайте только сейчас внимания на мои слова. Не выходите из того самочувствия, в котором вы сейчас находитесь обе. Вы напали на золотую жилу. Слушайте меня, но оставайтесь все время в том же градусе и в тех же отношениях. Ваше волнение, искренность чувств необходимо закрепить, развить, расширить. Возвращайтесь сейчас же опять на качели и повторите всю сцену. Ангелина Осиповна ваши мысли совершенно правильны. Еще раз пройдитесь по ним*,* когда будете повторять сцену, но теперь можете не насиловать звука. Произносите их шопотом. Я их уже знаю. Можете, конечно, и менять их в пределах логики чувства и мысли. Скорей обратно, по местам!

Это обращение Станиславский произнес так взволнованно, в таком страстном ритме, что заразил и исполнителей да и всех нас, сидевших в зале. Мы почувствовали себя участниками единого для нас всех творческого процесса репетиции.

На сцене все мгновенно повиновались темпераментному приказу режиссера.

Грэсс, Мэри, доктор Джедлер сейчас же заняли свои места.

68

Прозвучали последние такты оркестра, и сцена на качелях снова возникла перед нами.

Она показалась нам еще более напряженной, глубокой и искренней. Еще увлеченней говорила Грэсс об Альфреде, еще взволнованней шептали какой-то текст, Теперь не слышимый нами, уста Мэри — Степановой. Еще скептичней был доктор Джедлер.

— Великолепно! — раздался снова голос Станиславского, когда девушки еще стремительней после бурного объятия исчезли со сцены. — А теперь еще раз! Слушайте меня, опять не расставаясь с творческим самочувствием! Теперь, Ангелина Осиповна, вам запрещается даже шептать! Говорите все, что у вас скопилось на душе, глазами. Только глазами! Мысли сами пронесутся у вас по лицу. Не мимируйте им, не морщите лоб, не поднимайте бровей, не мигайте зря ресницами. Доверьтесь себе, своему внутреннему миру, проверенным уже дважды чувствам и мыслям. Произносите все слова, которые вы обращаете к Грэсс, внутри себя, беззвучно, а «громко» говорите их глазами. У вас выразительное лицо и замечательные глаза. Они нам все скажут. Кроме того, еще останется текст роли. Он наполнится всем тем, что вам запрещено говорить вслух. Поместитесь на качелях так, чтобы видеть все время сестру, но чтобы она вас не видела, а мы, зрители, вас видели.

И снова, завороженные темпераментом Станиславского, мы увидели в третий раз эту сцену.

Теперь ни одного слова не было прибавлено к тексту сцены. Но насколько же расширилось ее звучание! Какими она обогатилась паузами, неуловимыми движениями, неповторимыми интонациями, как ясно стало, что именно в эти минуты поняла Мэри, что сестра ее любит Альфреда, что ей предстоит решить какую-то очень большую задачу, если она, в свою очередь, так же сильно любит Грэсс.

Глаза Степановой, ее лицо, легкий жест и большой внутренний темперамент заставили еще более волнующе звучать всю сцену. Нам казалось, что от сдерживаемого волнения актеры едва могли ее закончить.

Станиславский зааплодировал им в конце и, обращаясь к В. В. Лужскому, громко воскликнул:

— Зовите-ка теперь нашего знакомого актера посмотреть, как надо слушать и вести внутренний диалог с партнером.

После небольшого перерыва он таким же путем прорепетировал все те сцены в первом акте «Битвы жизни», о которых он нам рассказал в прошлый раз.

В сцене встречи девушками Альфреда пришлось Гаррель «говорить» внутренний монолог Грэсс, когда она наблюдает за тем, как Альфред любуется своей невестой.

69

В сцене обеда такие же внутренние монологи пришлось найти себе всем участникам этой сцены, включая слуг, присутствовавших за столом. Слов по роли у них было совсем мало, но зато какие чудесные, полные юмора монологи оказались у игравших их Коломийцевой и Яншина! Какими разнообразными оказались внутренние монологи всех) присутствующих, которые они по просьбе Константина Сергеевича высказали вслух и на разные тона голоса в ответ на слова Альфреда!

«Несмотря на все легкомыслие людей и противоречивость их поступков, — говорил Альфред, — в великой битве жизни бывают и бесшумные победы и великие подвиги самопожертвования, тем более благородные, что никто про них часто не знает и легенда о них не передается даже из уст в уста...»

«Пусть, пусть говорит, — думал «вслух» про себя Яншин — Бритн, — меня на эти выдумки не поймаешь. Все равно не приду сегодня чистить печь этой гордой особе. Пусть Клеменси вымажется сама как чорт, тогда авось подобреет и начнет мне вязать жилет».

«Опять он доведет меня до слез, — рассуждала вслух сентиментальная Клеменси — Коломийцева, — ведь, кажется, вот все делаю, что надо, а как начнет мистер Альфред так говорить, обязательно вспомнишь, что или обидела кого-нибудь, или чего-нибудь не сделала...»

«Интересно, скоро ли разорится при таких возвышенных мыслях этот молодой человек, — скрипел адвокат Крэгс — А. Н. Грибов, — или разорит какую-нибудь свою тетушку, которая заслушается его речами...»

«А по-моему, подвиги мне не по карману, — в тон своему собрату твердил второй адвокат, мистер Снитчей — В. А. Степун, — дорого, ах, как дорого стоит совершать жертвы ради ближнего! Нет, это занятие или для очень богатых, или для тех, у кого все равно ничего нет!»

«Как ему далеко до блаженного созерцания тщетности всех усилий людей сделать жизнь осмысленной...» — сладко бурчал себе под нос самодовольный отец наших девушек — Н. Ф. Титушин.

А все эти голоса вместе, которые мы в зале слышали то по отдельности, то в общем хоре, создавали необычайно верный, бесконечно живой фон для того исполнителя, который в ту минуту вел сцену по тексту пьесы.

Замечательный получился обед, а главное, сразу, без обычных режиссерских просьб: «слушайте, что говорит такой-то», «найдите отношение к словам такого-то», «о чем вы думаете, когда говорят то-то?» Нельзя было не слушать, не отвечать на все, что говорилось, что происходило при том методе ведения

70

внутренних монологов, которым предложил пользоваться Константин Сергеевич.

И какими новыми красками заблестели роли у исполнителей! Сколько новых интонаций и приспособлений, как нам казалось, «случайно», на самом же деле совершенно закономерно возникло в один этот день!

Большой силой, драматизмом наполнились все сцены Мэри. Мысль о жертве, как подвиге, стала ясной, отчетливой, привлекавшей в каждой сцене внимание зрителя, волновавшей его до глубины души, потому что каждому в жизни много и часто приходится об этом думать, решать этот вопрос для себя и для окружающих.

Когда прошли так все сцены, было уже поздно, но неутомимый Константин Сергеевич объявил: «Пять минут перерыва, и весь акт подряд, без остановки!» И никто не вздохнул, как это бывает в таких случаях, не обмолвился фразой о позднем часе.

Акт прошел отлично. Силой, искренностью, яркостью актерского исполнения, волнующей мыслью, заразительностью молодости повеяло на нас, остававшихся в зале, со сцены.

* Сколько еще раз подряд вы можете сыграть сейчас этот акт? — неожиданно и совершенно серьезно спросил Константин Сергеевич, подходя к рампе, не отпуская актеров со сцены.
* Сколько хотите, — отвечали ему актеры хором, дружно, серьезно, без хвастовства и бахвальства.
* Верю! — сказал, глядя на их взволнованные лица, Станиславский.— Верю, потому что теперь вы поняли, в чем секрет сценической молодости. В силе и выразительности идеи произведения, до предела каждый раз раскрывающейся на глазах у зрителя в поведении актеров — действующих лиц, в напряженности и действенности события, в сознательном устранении всего мелкого, ненужного, лишь украшающего, но не двигающего вперед искусство. Так нам надо пройти всю пьесу. До свидания.

Мы провожали его домой, в Леонтьевский переулок, всем составом исполнителей. Впечатление наше от этой первой встречи со Станиславским было огромно. Надо было столько спросить его, о стольком посоветоваться. Так хотелось не расставаться с ним — прямо перенестись в завтрашнюю репетицию.

## ОПРАВДАНИЕ МИЗАНСЦЕНЫ

На следующую репетицию К. С. Станиславский просил ему назначить первую картину второго действия, которая происходит в нотариальной конторе между Мейклем Уорденом и адвокатами — мистером Снитчей и мистером Крэтсом.

71

Так как сцена адвокатов и Мейкля Уордена была одной из наиболее «крепких» в нашем спектакле, хорошо принималась зрителем, имела, как нам казалось, четкий рисунок и несколько хороших, проверенных на зрителе приспособлений актерского и режиссерского порядка, то особенного беспокойства мы за судьбу ее перед строгим глазом К. С. не испытывали.

Помимо участвующих в картине, на репетиции присутствовал весь состав «Битвы жизни» и, конечно, В. В. Лужский.

Как всегда, мы обставили сцену полностью, как для спектакля. Константин Сергеевич пожелал, чтобы прежде всего мы еще раз проиграли ему эту картину, и репетиция началась.

Просмотрев картину, которая шла всего восемнадцать минут, Константин Сергеевич попросил исполнителей к себе в зал, к режиссерскому столику.

— Отдаю себя на ваш суд,— сказал он, обращаясь к занятым в картине актерам и несколько дольше, чем следовало, остановив свой взгляд на мне, режиссере, — помогите мне принять верное решение.

Опять неожиданность! Станиславский отдает себя на наше суждение, просит помочь ему принять верное решение!

— Прислушайтесь все к тому, что я сейчас скажу, — продолжал Константин Сергеевич. — В работе каждого режиссера, а особенно главного режиссера, бывают такие минуты, когда он колеблется, какое ему принять решение относительно той или иной сцены в пьесе. Часто бывает, что именно этот эпизод в пьесе достаточно хорошо срепетирован, и можно не бояться того, как он будет принят зрителем. Но режиссер видит в нем еще одну, скрытую от внутреннего видения актеров, более верную, сложную, тонкую задачу — задачу, требующую от актеров довольно большой работы и ломки того, что ими уже сделано, достигнуто.

Ответ кажется необычайно простым. Если главный режиссер знает, видит в этом «куске» пьесы лучшую задачу, он обязан немедленно поставить ее перед исполнителями и своими помощниками — сорежиссерами по спектаклю, невзирая ни на какие трудности и возможные огорчения актеров и режиссеров, работавших со всей честностью и усердием эту сцену.

Некоторые «главные» режиссеры даже любят, увидев возможность более глубокого и яркого раскрытия сцены, порисоваться и покомандовать. «Это все надо переделать. Все не так!» — безапелляционно заявляют они и смело разрушают сделанное, не всегда добиваясь до конца того, что им привиделось.

По-моему, это не лучший способ работы главного, более опытного режиссера с актерами и своими помощниками-сорежиссерами. Разрушать всегда легче, чем строить. Кроме того,

72

в работе актеров и режиссеров надо уметь тщательно беречь каждую крупицу художественной правды, найденную долгим и упорным трудом. В особенности, если это зерно истины относится к верно намеченному характеру, сквозному действию, идее пьесы.

Вы заметили, что я сегодня все время называю вам новое лицо, нового участника спектакля — «главного» режиссера? Иногда это сам режиссер-постановщик, иногда это режиссер-педагог, принимающий режиссерские работы своих помощников в школе театра, иногда это главный режиссер театра, вроде меня. Во всех случаях очень важно, чтобы отношения между главным режиссером, актерами и очередными режиссерами в театре или молодыми режиссерами были совершенно безупречными.

Вы все только что пришли к нам в театр, и я хочу, чтобы у меня с вами установилось настоящее взаимопонимание во всех областях театральной жизни. Я хочу, чтобы мои указания вы все выполняли сознательно, с творческим желанием их выполнить, а не потому, что я самый опытный и самый «главный» среди вас.

Я хочу перед вами, Николай Михайлович, и перед вашими молодыми исполнителями поставить сегодня важный принципиальный вопрос, но решение его предоставляю вам, как режиссеру, и прошу актеров все, что я буду говорить, проверять своей интуицией и сказать мне, что им придется по нраву, а что вызовет внутреннее возражение.

Сцена в конторе у нотариусов задумана вами как некий «заговор». Об этом свидетельствуют и внешний вид сцены и те задачи внутреннего порядка, которые, как я угадываю, вы поставили перед исполнителями.

Я согласен с вами, что «зерно» этой картины — некий заговор трех мрачных личностей против семейства доктора Джедлера.

Я понимаю, почему вы внешне решили ее скупо, без декораций, на фоне ширм. Две конторки нотариусов, фигуры их владельцев на высоких табуретах, кресло для Мейкля Уордена впереди конторок, свеча, два цилиндра на крайних ширмах — это очень точная графическая характеристика места действия. Моему воображению больше ничего не требуется, чтобы представить себе провинциальную нотариальную контору в Англии в поздний час дня.

У всей картины в целом мрачный, впрочем, не без юмора, что тоже правильно, колорит. Я догадываюсь, что вы хотите, чтобы зритель забеспокоился о судьбе Мэри, Грэсс, Альфреда. В картине мало движения, мало переходов-мизансцен. Все как будто верно и художественно убедительно.

73

Почему же в таком случае картина доставляет удовольствие в тот момент, когда занавес, раскрываясь, показывает ее зрителю, и в последний, когда адвокаты покидают ее — берут свои цилиндры, каждый с своего гвоздя, обмениваются последними репликами и на этом действии тушат свечу?

Очень верно найден финал — зритель, вероятно, неизменно аплодирует ему.

Но почему в течение всей средней части картины зритель не волнуется, а спокойно слушает текст персонажей? Слушает внимательно, не без интереса, не кашляя, но и не волнуясь.

Подлинное волнение, непроизвольно возникающее у зрителя как живое чувство,— самая драгоценная реакция зрительного зала. К ней надо всегда стремиться и актеру и режиссеру. Она дороже смеха, дороже самых восторженных аплодисментов. Зритель не волнуется, слушая эту картину, а должен волноваться. К этому у вас имеются все предпосылки.

Попробую вам объяснить, почему это происходит.

Вы открываете занавес и показываете зрителю строгую, но выразительную живую картину — контору нотариусов. Как закрепленный в хорошо найденный графический и живописный рисунок момент сценической жизни, он нравится зрителю. Из-за этой формы он слушает внимательно, минут пять, текст — это закон сцены: верно, хорошо найденная форма известного момента сценической жизни хорошо держит пять-восемь минут внимание зрителя. Следующие минуты три-четыре зритель спокойно ждет, что произойдет дальше. Но через девять-десять минут, которые я вам насчитал, ваша сцена явно начинает идти уже к концу; зритель это понимает и соглашается прослушать остающиеся три-четыре минуты. А тут еще его пленяет отлично найденный финал, который даже несколько волнует зрителя верным сочетанием формы и содержания.

Зритель аплодирует. Вот и вся несложная арифметика восприятия зрителем вашей картины. Вас такое отношение зрителя удовлетворяет. Меня, как вашего «главного» режиссера и более опытного театрального художника, не удовлетворяет. Я знаю, как заставить зрителя искренно заволноваться всей этой картиной. Но не хочу скрывать от вас, что я колеблюсь. Времени на улучшение спектакля дирекция в лице Василия Васильевича и Владимира Ивановича нам дала очень мало, меньше месяца, если считать от сегодняшнего дня...

*В. В. Лужский.* Если вы потребуете больше, Константин Сергеевич, то дирекция, само собой разумеется...

74

*К. С.* Простите, что я прерываю вас, Василий Васильевич, но вы ведь сами знаете, что я больше времени не потребую[[15]](#footnote-16). Я отлично понимаю, как нам нужен новый спектакль, да еще пользующийся в Москве хорошей репутацией, поэтому я и ищу такого подхода к творческому самочувствию молодых актеров, который бы мне как главному режиссеру в самый короткий срок дал бы самый большой результат.

В таких случаях существует только один подход к актеру и режиссеру: убедить их, не колеблясь, сразу решить новую творческую задачу!

*В. В. Лужский.* Убеждать вы мастер, Константин Сергеевич...

*К. С.* В данном случае я не буду их убеждать, я сделаю предложение, расскажу им, как я вижу эту картину, а они пусть сами решают: захотят — сыграют ее по-новому в один день, не захотят — мы не станем в ней ничего переделывать.

*В. В. Лужский.* В один день... В «Плодах просвещения» мы репетировали одну фразу три месяца...

*К. С.* Мне понятен ваш скептицизм, Василий Васильевич. Но тогда я сам не знал, чего хочу от той фразы, про которую вы говорите, и у актера ничего не было готово к образу, к действию на сцене[[16]](#footnote-17). У них же весь материал ролей и ход действия картины не только готов, но много раз проверен на зрителе. Стоит им захотеть пустить его по иному пути, и картина прозвучит по-другому мгновенно. Они сейчас, как река, которой готовят новое русло, и осталось только взорвать тонкую перемычку, чтобы она потекла по иному пути.

*В. В. Лужский.* Ну что же, взрывайте их скорей, не томите...

*К. С.* (смеется). Нет, сначала я обязан хорошо подготовить их творчеству новое русло. Я ведь только начал его «копать», когда сказал им, что знаю способ, как заставить зрителя искренно волноваться всю картину. (Обращаясь к актерам.) Ну как, продолжать мне свой рассказ или Василий Васильевич напугал вас?

75

— Конечно, продолжайте, Константин Сергеевич, — раздались голоса в зале. Режиссер, предчувствуя недоброе, малодушно молчал...

Константин Сергеевич, посмотрев в мою сторону, усмехнулся.

— Режиссер молчит, он знает, вернее, предчувствует, в чем дело, — сказал К. С. — Но раз я уже начал, я обязан посвятить вас в свои замыслы, а затем решим все вместе, как быть. Василий Васильевич будет нашим арбитром, если мы заспорим.

Итак-с, я считаю, что надо изменить внешнюю форму картины, упростить ее, лишить внешней эффектности, а затем поставить более сложную внутреннюю задачу перед исполнителями. Почему я считаю, что необходимо упростить внешнюю форму, вернее сказать, основную мизансцену картины?

Она мне понравилась, как я вам уже говорил, но когда я стал думать, сколько она отнимает внимания у зрителя, я пришел к выводу, что обязан вам предложить отказаться от нее.

Константин Сергеевич остановился и, как я думаю, умышленно сделал большую паузу в своем рассказе. В зале царило молчание.

Мы никак не могли себе представить, что Станиславский предложит нам отказаться от одной из самых любимых нами, участниками спектакля, мизансцен. Сколько нас, и в частности меня, режиссера, хвалили за нее! Сколько лестных эпитетов вспомнилось нам в эти секунды молчания!

Мне показалось, что даже лицо Василия Васильевича выразило известное удивление. Впрочем, так как я чувствовал себя наиболее уязвленным среди всех присутствовавших, мне это, конечно, могло и показаться. На секунду мелькнула мысль: не собирается ли Константин Сергеевич — вместо нашей мизансцены — композиции картины — создать еще более выразительную в том же плане.

* А чем вы предполагаете заменить ее, Константин Сергеевич? — почти непроизвольно вырвалось у меня.
* Ничем, — последовал опять поразивший нас своей неожиданностью ответ. — Ничем. Я предлагаю убрать ваши, несомненно, эффектные конторки нотариусов и высокие табуреты к ним. Я предлагаю поставить на их место простой квадратный стол, свечу на него и три кресла по трем сторонам стола. Вот и все.

Мейкль Уорден займет место в центре, но не впереди адвокатов, как у вас было, а по дальней линии стола. Вот так... — и Константин Сергеевич мгновенно изобразил на лежавшем перед ним на режиссерском столике листе бумаги на первый взгляд самую простую и обычную схему размещения действующих лиц.

76

Не скрою, что в моей режиссерской душе происходило подлинное смятение всех мыслей и чувств. Мне казалось, что у меня отнимают что-то близкое и дорогое, что ничем нельзя будет компенсировать. В глазах моих актеров я видел растерянность, но полагаю, что они не испытывали и десятой доли моих «режиссерских» мучений.

Очевидно, лицо мое отражало ход моих мыслей, так как я очень скоро заметил, что Станиславский пристально и, как мне показалось, сурово смотрит на меня. Заметил я и ожидающие взгляды актеров, направленные на меня. Один только Василий Васильевич смотрел сквозь свое неизменно поблескивающее пенсне куда-то вниз, на кончик ботинка.

Пауза явно затягивалась. Я чувствовал себя виновником ее. Надо было что-то «выдавить» из себя.

* Вы сказали нам, Константин Сергеевич, что изменение внешней композиции картины вы хотите сочетать с новой задачей актерам, — мне показалось, что я нашел «точку опоры» в своем трудном положении, — может быть, вы о ней сообщите сейчас. Нам было бы легче представить себе тогда картину в новом варианте...
* Вы боитесь прямо и честно сказать, как больно расстаться вам, режиссеру, с эффектной мизансценой и хотите привлечь в соучастники себе актеров, если я поставлю и перед ними такую же сложную и трудную задачу, — сразу разгадал мой нехитрый маневр Станиславский. — Позвольте мне все же раньше несколько облегчить ваше положение режиссера — автора хорошей, выразительной мизансцены — и пояснить всем присутствующим, почему я так жестоко с вами поступаю.

Константин Сергеевич произнес эти слова очень серьезно.

— Николай Михайлович, а может быть, и некоторые из здесь присутствующих актеров, а уж Василий Васильевич наверное, помнят о кличке режиссера-деспота, которой меня окрестили еще лет двадцать назад. Я действительно был режиссером-деспотом, так как считал, что главное достоинство режиссера — это требовать безоговорочного подчинения себе, проявлять до конца свою режиссерскую волю. Но когда теперь я слышу в театре, что вот мы, режиссеры и актеры, работаем, работаем, а придет Станиславский и все переделает по-своему, я очень огорчаюсь и даже обижаюсь на того, кто так говорит. Хотя, как это ни странно, но так говорят часто из желания польстить мне, подлизнуться ко мне: «У вас, Константин Сергеевич, такая замечательная фантазия! Вы всё любите сделать по-своему!» — кликушествует какая-нибудь моя «поклонница».

Это ужасно, когда тебя считают за такого дурака! Особенно, когда тебе уже не двадцать пять лет, а пятьдесят и ты не душка-

77

тенор, распевающий рулады из «Лоэнгрина» про лебедя, а режиссер, которому надо передать все, что он узнал на своем опыте, своим более молодым по возрасту товарищам!

Бойтесь поклонниц и поклонников. Не верьте до конца, Николай Михайлович, тем, кто вам пел дифирамбы как режиссеру за эту картину.

Я ведь могу повторить вам эти похвалы слово в слово:

«Ах, как это выразительно!»

«Как вы схватили дух эпохи!»

«Как скульптурно!»

«Как на гравюре!» Признайтесь, что ведь эти эпитеты вы слышали из уст расположенных к вам и вашему спектаклю зрителей?

Я не говорю, что это плохие или неверные определения работы режиссера. Но есть более ценные, более глубоко выражающие смысл того искусства, к которому вот уже скоро тридцать лет стремится Художественный театр. Я бываю больше удовлетворен, когда слышу:

«Какие замечательные люди ваши военные в «Трех сестрах»!

«Если бы все в России думали и чувствовали так...»

«Вы знаете, у меня есть тоже дядюшка — вылитый ваш Андрей — Лужский...»

Человека, его внутреннюю, духовную жизнь — вот что должен показывать со сцены театр, о чем должны рассказывать в своих работах актеры и режиссеры Художественного театра.

* Константин Сергеевич, вы назвали имена Горького, Чехова, Островского — писателей исключительного таланта, великих знатоков всех тайников человеческой души. Но не кажется ли вам, что Диккенс при всем своем очаровании романиста гораздо слабее их в описании человека, и предъявлять к нему те же требования, что и к Чехюву, — может быть, слишком многого хотеть от такой скромной повести, как «Битва жизни», — задал, очевидно, давно назревший у него вопрос В. В. Лужский.
* Меня интересует в данном случае не Диккенс, — отвечал ему К. С., — а то главное, к чему стремится режиссер современного театра. Вот почему я ставлю перед Николаем Михайловичем так прямо и резко вопрос о том, хочет ли он, чтобы зритель в его спектакле интересовался и волновался жизнью человеческой души, каким бы писателем она ни была описана, или великолепным сходством героев и событий его пьесы с изображением их на старинных гравюрах.
* А сочетать то и другое разве невозможно, Константин Сергеевич? — сделал я последнюю попытку защитить столь дорогие мне конторки нотариусов.

78

— Можно, — отвечал К. С. — Режиссер должен стремиться к такому сочетанию, но для этого надо быть зрелым мастером-режиссером, имеющим большой опыт работы с актерами и с художниками-декораторами. Я мог бы сам попробовать добиться такого сочетания в данной картине, но и мне на это понадобилось бы много времени, а дирекция, как вы знаете, нас торопит...

На этот раз В. В. Лужский промолчал, но взглядами они с К. С. обменялись, и Василий Васильевич иронически вздохнул. Я собрал все свое мужество и произнес последний монолог.

— Константин Сергеевич, конечно, мне очень горько сейчас и тяжело, — сказал я. — Умом я понимаю все, что вы говорите, все, чего вы от нас, в частности от меня, требуете. Но сердцем, душой, чувством, которое я, очевидно, не могу еще преодолеть, я сопротивляюсь вам и вашему предложению. Может быть, во мне говорит примитивная режиссерская ревность; может быть, я не вижу того, что видите вы в перспективе изменений этой картины. Мне почти до слез жаль, что я ее никогда больше не увижу такой, какой я увидел эту картину в те минуты, когда я задумывал ее, а потом привык видеть ее на сцене, в спектакле. Оставьте от ее внешней формы хоть что-нибудь, мне легче будет примириться с вашим предложением. Но поступайте, конечно, так, как вы находите нужным для общего успеха нашей работы, для того, чтобы наш спектакль, как вы нам говорили в первый вечер встречи с нами, сохранил бы как можно дольше свою молодость, жил бы в репертуаре театра. Я постараюсь победить все свои дурные чувства, понять вас и всем, чем могу, буду помогать вам...

Вероятно, я говорил, очень волнуясь, и где-то в своей речи был действительно близок чуть ли не к слезам. Сентиментальность, к сожалению, мне всегда была свойственна. Но я видел по глазам Константина Сергеевича, что он не сердится на мои слова.

— Хвалю вас за искренность и за то, что вы до конца боролись со мной... — после небольшой паузы, последовавшей за моим выступлением, очень мягко сказал К. С. — Режиссер, особенно в присутствии своих актеров, должен всегда отстаивать свои позиции, если он чувствует, что прав. Режиссер отвечает за спектакль перед главным режиссером театра, дирекцией, цензурой, критикой и зрителем. Если он сдаст свои позиции только потому, что его противник пользуется большей художественной или административной властью, он сейчас же потеряет авторитет у своих актеров. Вы держали себя со мной сегодня мужественно и правдиво, хотя ваше положение было нелегкое — спорить со мной, главным режиссером театра, в котором вы только что начали работать.

79

Вы просите меня оставить нетронутым какой-нибудь момент в картине, чтобы вам было легче как режиссеру принять новый рисунок ее. Это очень справедливая просьба. Она мне особенно понятна, как актеру, которому часто предлагали на генеральной репетиции переделать, изменить всю роль. Так было у меня со Штокманом. За неделю до премьеры режиссура предложила мне изменить всю роль. Я был ужасно расстроен и растерян. Роль мне сразу понравилась после первой же читки, и мне казалось, что я могу ее играть через неделю. По правде сказать, я так и поступил — чуть ли не с первой репетиции в выгородке стал играть роль, а не репетировать, то есть пробовать, примеряться, искать развитие сценического действия... Сам я был вполне удовлетворен собой. И вдруг за неделю до премьеры режиссура мне говорит, что надо переменить ряд задач в роли, что у меня готовый штамп образа, а не его действия... Разве мог я поверить режиссерам, когда интуитивно чувствовал, что испытываю громадное удовлетворение от пребывания на сцене... А режиссеры...

*В. В. Лужский.* Хорошо бы напомнить молодым товарищам, кто были режиссеры «Штокмана»...

*К.* С. Это были вы, Василий Васильевич, и... — Константин Сергеевич, который вел разговор в довольно быстром темпе, вдруг остановился, а потом, громко и заразительно рассмеявшись, добавил:

— ... и К. С. Станиславский!

*В. В. Лужский.* Следовательно, упреки к режиссуре «Штокмана» во множественном числе относятся к одному мне?

*К. С.* Я вас ни в чем не упрекаю, Василий Васильевич. Как режиссер вы были совершенно правы. Я слишком рано «заиграл», увлекшись ролью, и к генеральной накопил порядочно штампов. Но тогда я этого понять не мог. Я чувствовал тогда, вероятно, то, что чувствует сейчас Николай Михайлович...

Как за последнюю соломинку я ухватился за найденный мною жест Штокмана двумя пальцами. Я не умел объяснить почему, но мне казалось, что Я окажусь совсем голым перед зрителем, если меня лишат этой характерности. Но режиссер был беспощаден и требовал от меня убрать его.

*В. В. Лужский.* Ох, требовал, а сейчас расплачиваюсь за это...

*К. С.* Я упорствовал, отказывался играть роль. Как всегда в таких случаях, мы обратились за окончательным решением к Владимиру Ивановичу. «Обязательно оставьте ему этот жест, — сказал Владимир Иванович, — а то он потеряет всякий вкус к роли». Это очень верно подмечено Владимиром Ивановичем. Можно очень много требовать от художника, но до тех пор,

80



пока он не потерял вкуса, не стал равнодушен к своему произведению, пусть даже несовершенному на каком-то этапе. Поэтому я охотно иду вам навстречу, Николай Михайлович. Какой момент из картины вы хотели бы сохранить в неприкосновенности?

Быстро пронеслись в моем воображении отдельные «куски» картины. Просить сохранить начало было бессмысленно, да, пожалуй, и бестактно: Константин Сергеевич ясно высказал свое отношение к мизансцене нотариусов.

* Финал картины, после ухода Мейкля Уордена, — сказал я, мысленно расставаясь со всеми предшествующими финалу сценами.
* Совершенно верно, — ответил мне Станиславский, — я сам думал оставить его без изменений. Очень рад, что наши вкусы совпали.

Это уже было больше, чем я ожидал! «Наши вкусы совпали!» Я почувствовал себя уверенней перед лицом предстоящих испытаний.

Они не замедлили наступить, когда Константин Сергеевич распорядился убрать со сцены конторки и табуреты нотариусов. Пока подбирали простой квадратный стол по размеру выгородки сцены, кресло к нему, скатерть, Константин Сергеевич еще раз обратился ко всем сидящим в зале:

— Мы потратили почти два часа на разговор режиссеров. Некоторые из вас могут подумать, зачем это Станиславский тратит столько времени и слов там, «где можно власть употребить». Я убежден, что время нами потрачено не зря, хотя Василий Васильевич сегодня посматривает на меня все время довольно сурово...

*В. В. Лужский.* Я молчу, Константин Сергеевич, потому что знаю, что сегодня вы меня выбрали козлом отпущения...

*К. С.* Я шучу. Я знаю, что вы так же беспокоитесь за судьбу этого спектакля, как я сам. Я убежден в том, что прошедшие два часа пошли нам на пользу. Во-первых, потому что актеры, исполнители этой картины, пока я объяснялся с Николаем Михайловичем, внутренне, в своем видении новой обстановки картины, примерялись к новым мизансценам. Верно это? Так это или не так?

*А. Н. Грибов.* Совершенно верно!

*В. А. Орлов.* Так, так, Константин Сергеевич!

*В. А. Степун.* Я только этим и занимался.

Эти возгласы подтвердили нам, как хорошо знал Станиславский природу актерского творчества.

*К. С.* Вот видите, значит, актеры работали в своем воображении вместе с нами, режиссерами. Вторая причина, по кото-

81

рой я позволил себе затратить два часа времени на объяснения друг с другом двух режиссеров, заключается в том, что я хочу, чтобы все сидящие в зале, участвующие и не участвующие в спектакле «Битва жизни», вся молодежь, пришедшая этой осенью к нам в театр, знала бы связующую цепь главных звеньев театрального организма.

Первое звено театра — репертуарная часть. Это те, кто выбирает из жизни мысли и идеи, которые они считают нужным через театр, через драматурга, со сцены показать, донести до зрителя. Здесь все мои комплименты Владимиру Ивановичу. Его слово в этом вопросе было всегда законом для меня и для Художественного театра. Он открыл Чехова, нашел Горького, добился того, что у нас шли пьесы Л. Толстого. Без этих авторов не было бы Художественного театра — такого, каким вы его знаете.

Я не видел еще вашего спектакля, когда вернулся в Москву. Но Владимир Иванович мне сказал: «Я взял группу молодежи из Третьей студии. По-моему, способная молодежь. У них есть и свой режиссер, Горчаков. Они поставили хороший, молодой спектакль. Диккенс может сейчас прозвучать у нас на Малой сцене, он все же гуманист и романтик в первую очередь. Когда у вас будет время посмотреть спектакль, может быть, вы захотите заняться им, но совсем немного. Он у них крепко залажен. Вам надо только спрыснуть его «живой водой» MX AT».

Я пришел к вам на спектакль и увидел, что Владимир Иванович, как всегда, совершенно правильно поставил диагноз, сказав мне, что ваш спектакль может войти в репертуар МХАТ. У Владимира Ивановича, как у директора театра, почти абсолютное чутье на репертуар, громадная любовь к литературной работе в театре. А это основа театра. Если у директора театра нет вкуса, нет любви к поискам репертуара, литературы для театра, тогда не будет Театра в нашем понимании, как организма, который, по выражению Гоголя и Щепкина, является великой школой, назначение которой «читать зрителю живые уроки» о жизни и человеке в самые важные моменты его существования. Если этого нет — будет только коммерческое предприятие.

Второе звено театра — режиссура. Главный режиссер, очередные режиссеры, молодые режиссеры, которых воспитывает себе на смену театр, помощники режиссеров, постановочная часть. Они должны работать друг с другом в полном искреннем: содружестве, вне зависимости от того, кто из них какое занимает положение в театре. Главный режиссер должен быть особенно чутким и внимательным к творчеству, к работе оче-

82

редного или молодого режиссера и к своим помощникам по постановочной части.

Третье важнейшее звено театрального организма — дирекция, администрация театра. Она соединяет работу авторов, режиссеров, постановочной части, литературной части в одно целое. В ее руках время и финансы. Работа ее должна быть безупречно чиста и ясна всем в театре. Мы обязаны подчинять свои планы и вкусы ее требованиям. Я сам много раз грешил против этого правила и всегда был за это наказан. Последний раз, когда заказал во всю сцену парчевый задник к «Каину». Дирекция предлагала проверить сначала на отдельном куске эффект парчи во всю сцену. Но я настоял на том, чтобы сразу одели всю сцену в парчу. А когда сделали по-моему, я увидел, что ошибся. Пришлось весь огромный задник из парчи отправить на склад; было очень стыдно и неприятно...

*В. В. Лужений.* Ничего, Константин Сергеевич, у нас зато теперь громадный запас ее...

*К. С.* Вы смеетесь надо мной, и вы совершенно правы. Режиссер должен все свои мысли об оформлении спектакля проверять в небольшом масштабе, а потом уже требовать затрат. Финансы — очень важный элемент жизни театра. Театр существует не для доходов. Его прибыль — это та мораль, которую он через спектакли сообщает зрителю. Но если в зале нет зрителя, некому сообщать свои мысли, не для кого играть спектакли, значит нет театра.

Театр для самого себя — это глупейшая выдумка Еврейнова. Даже в детстве мы собирали всех нянек и мамок, чтобы показывать им наши представления. Забота о зрителе — это дело дирекции, администрации. Она должна знать, почему у нас есть зритель или почему его нет, и сообщать свои наблюдения художественной части.

Если три важнейших звена, которые я вам назвал — репертуарно-литературная часть, режиссура и дирекция,— работают согласованно, дружно, театр живет полнокровно, целеустремленно.

Если труппа в лице своих и самых заслуженных, маститых представителей и самых молодых ее членов верит в эти три звена, в их взаимную связь, доверие, искренность, актеры работают прекрасно, с увлечением, радуясь успехам, мужественно перенося неудачи, которых, к слову сказать, в театре всегда достаточно. Без них ведь нет творческих поисков, движения вперед.

Но если труппа не верит в триединство этих важнейших звеньев театра, ее начинает неизменно лихорадить. Актеры всех возрастов и положений начинают бегать от директора-

83

администратора к главному режиссеру, от главного режиссера к заведующему репертуаром. Каждый стремится, как он думает, «укрепить» свое положение в театре через личную связь с представителем одного из этих трех начал в театре. На самом же деле, это не «укрепление» своего положения, а первый признак разложения театра на отдельные составные части, которые сами по себе, без остальных звеньев ничего не стоят.

Мы видели и театры «гениальных» режиссеров, и чисто «литературные» театры, и такие, во главе которых пытались стать директора-администраторы, думавшие в своем лице соединить все звенья театрального организма. Все эти театры неизменно гибли, ибо театр есть прежде всего такое искусство, в котором каждый осуществляет порученное ему дело, а все вместе взятое родит спектакль...

Театр — это улей. Одни пчелы строят соты, другие собирают цвет, третьи воспитывают молодое поколение, а у всех вместе получается чудесный ароматный продукт их работы — мед... Но для этого нужно постоянно, изо дня в день, много, упорно, а главное, дружно работать...

Константин Сергеевич сделал небольшую паузу, воспользовавшись которой помощник режиссера сообщил ему, что на сцене всё готово. Открыли занавес. Ох, каким невыразительным показалось мне это «всё»! Те же контуры ширм стали какие-то бедные, пустые; середину сцены занимал простой квадратный стол, покрытый темной скатертью, свеча, чернильницы, несколько книг на нем. Кресла по трем сторонам стола. Среднее, для Мейкля Уордена, с более высокой спинкой. Единственно, что меня несколько утешило, это оставшиеся от «первого варианта», как я окрестил мысленно предыдущую композицию картины, два черных старинных цилиндра, симметрично висевших по бокам, почти на портале сцены. Они нужны были для финала картины, который К. С. разрешил играть «по-старому».

Но Константин Сергеевич, видимо, остался вполне доволен видом сцены.

— Отлично,— сказал он,— теперь поговорим с актерами...

Сцена в конторе у вас построена так, что хозяевами положения являются господа Снитчей и Крэгс, нотариусы, доверенные лица, распоряжающиеся недвижимым! имуществом Мейкля Уордена. Естественно, в качестве хозяев положения они и «ведут», как мы говорим, всю сцену. Мейкль Уорден обязан им подчиниться, так как он разорен и нуждается в деньгах, чтобы жить с Мэри за границей.

Он, разумеется, сопротивляется их предложениям, спорит с ними, торгуется и в конце концов договаривается до устраивающей всех суммы денег.

84

Для этой ситуации у вас была построена и мизансцена. Ваши адвокаты, как два черных ворона, сидели на своих табуретах над Мейклем Уорденом и переговаривались через его голову о своих решениях.

Между тем текст картины позволяет другое решение сцены и отношений этих трех действующих лиц.

Каждый, кто сталкивался в прошлом с судейскими крючками, помнит то чувство беспомощности, которое овладевало тобой, когда тебе показывали статьи закона, о которых ты и не подозревал, или легко доказывали тебе, что если подойти к твоей жизни и деятельности с чисто «юридической» точки зрения, то за тобой должно числиться столько грехов и преступлений, что, собственно, тебе самое выгодное немедленно покончить с собой или... нанять собственного юриста.

Большинство из нас так и поступало — брали для защиты себя от других юристов своего юриста.

По-моему, это называется «продать душу чорту»! Потому что боже вас упаси поссориться со «своим» юристом, или захотеть сменить его на другого. Ведь «собственный» юрист знает все ваши делишки, как никто другой, и вы попадаете целиком под его власть. Правда, я имею в виду старых юристов, современных новых юристов я еще не знаю, и охотно верю, что они будут относиться к своим клиентам по-иному. Но мы с вами имеем дело с нотариусами старинного образца, и я полагаю, что мои впечатления и наблюдения, о которых я вам рассказываю, могут к ним относиться полностью.

Итак-с, на первый взгляд вы построили сцену правильно. Перед нами Мейкль Уорден, который в критическую для себя минуту оказывается во власти зловещих «своих» юристов, Снитчеев и Крэгсов... Но я очень внимательно прочел дома всю повесть и дважды просмотрел эту картину на сцене. Некоторые обороты речи Крэгса и Снитчея и описание этой сцены в повести навели меня на мысль, что «изюминкой» этой картины является как раз обратное положение, чем то, которое типично для жизни в таких случаях и которым руководствовались вы, ставя и играя эту сцену.

Разбирая текст, вы, вероятно, как и я, обратили внимание на то, что Снитчей и Крэгс в присутствии Мейкля Уордена говорят о нем в третьем лице. После того, как Уорден признался им в своем намерении похитить Мэри, Снитчей говорит, кажется, так:

— Это ему не удастся, мистер, Крэгс. Она (то-есть Мэри) любит мистера Альфреда.

*Крэгс.* Она не может любить его, мистер Снитчей. Она невеста мистера Альфреда.

85

Затем идет большой монолог — ответ Уордена — и, кажется, следующие реплики адвокатов:

*Снитчей.* Опасный повеса, мистер Крэгс!

*Крэгс.* Пренеприятный повеса, мистер Снитчей!

И такие куски текста, такие обращения к Уордену в третьем лице имеются по всей картине.

Начинается сцена, если не ошибаюсь, тоже в этом духе...

Константин Сергеевич берет экземпляр пьесы и читает:

*Снитчей* (заканчивая подсчет каких-то цифр). Вот и все, мистер Крэгс.

*Крэгс* (прочитывая про себя какие-то бумаги). Вот и все, мистер Снитчей!

Обмениваются бумагами, которые они изучали.

*Снитчей.* У нашего клиента не осталось больше никаких средств, мистер Крэгс!

*Крэгс.* У мистера Уордена нет больше решительно ничего, мистер Снитчей!

*Уорден.* Все потеряно, растрачено, заложено и продано?

*Снитчей и Крэгс* (одновременно). Все!

*Уорден.* И вы полагаете, что мне небезопасно даже оставаться в Англии?

*Снитчей.* Мистеру Уордену грозит опасность быть посаженным за долги повсеместно. Во всем Соединенном королевстве Великобритании...

*Крэгс.* ...Ирландии и Шотландии, мистер Снитчей.

— Вы видите, что и в начале картины более мягко, но снесомненной ясностью адвокаты говорят не прямо с Уорденом, а друг с другом о нем! Почему?

Из невежливости? — Не думаю. Из сознания своей силы? — Вряд ли. В своей игре актеры этой «загадки» не разрешили. Режиссер помог оправдать этот прием разговора через мизансцену: посадил нотариусов за спиной у Мейкля Уордена. В известной мере это действительно дает возможность адвокатам так строить свой разговор. Но это чисто внешнее, хотя и ловко найденное оправдание.

Но все-таки почему они так начали говорить с Уорденом, как бы игнорируя его присутствие? Чем вызвано их внутреннее побуждение к этому, неясно. И столкновение их интересов с планами Уордена поэтому звучит литературно, формально — не волнует зрителя.

Между тем в повести я нашел и выписал себе одну интересную «ремарку» к этой сцене.

Константин Сергеевич достает из бокового кармана своего пиджака аккуратно сложенный листок бумаги и читает нам:

86

«Все добрые чувства достопочтенной конторы «Снитчей и Ко» были целиком на стороне их старинного клиента — семейства доктора Джедлера. Однако профессиональная честь не позволяла им пренебрегать интересами нового и к тому же гораздо более выгодного клиента — мистера Мейкля Уордена. Похоже было на то, что последний догадывается, что его мотовство в прошлом было его силой в настоящую минуту. «С честных людей много не заработаешь»,— говорил его мрачный взгляд, устремленный попеременно то на одного, то на другого своего собеседника.

Разговор их поэтому походил больше на конгресс дипломатов! Противники внешне преувеличенно вежливы, внутренне же посылают друг другу проклятья!»

Константин Сергеевич отложил в сторону лист со своей записью.

— Не в этих ли последних строчках «зерно» картины. Не потому ли говорят адвокаты про Уордена в третьем лице, что им легче таким образом скрывать свои истинные чувства к нему? Не Мейкль ли Уорден настоящий хозяин положения, и они бесятся, отлично понимая это?

Константин Сергеевич не стал ждать от нас ответа на эти вопросы. Интонация, с которой он их задал, заключала в себе ответ на них. Действительно, предположения Станиславского были очень убедительны, и даже мне, заранее предубежденному против них, стало непонятно, как я мог проглядеть в повести столь важное для понимания этой сцены указание Диккенса.

— Поэтому я предложил вам и мизансцену изменить, — продолжал К. С. — Мейкль Уорден должен сидеть в центре сцены, на главном месте, как хозяин положения, а перед ним выкручиваются, изворачиваются его «собственные» нотариусы.

Теперь я попрошу актеров мысленно проследить за своим текстом и сказать мне, что у них изменится в ролях от новых задач, то есть от того, что хозяином положения будет Мейкль Уорден. Ведь раздраженным, даже, может быть, испуганным его планом похищения Мэри адвокатам надо будет во что бы то ни стало уберечь от Мейкля семейство доктора Джедлера, но вместе с тем не лишиться выгодного клиента! Словом, кто кого победит, обманет!

*В. А. Орлов* — *Мейкль Уорден.* Я теперь буду действовать совсем иначе, я не стану поддаваться никаким мрачным мыслям о том, что я разорен! Они (В. А. Орлов сделал жест в сторону адвокатов-исполнителей. — *Н. Г.)* всё врут! Жулики! Да не на такого напали! У меня еще есть имение! Правда, порядком разоренное, но кое-что оно стоит! Не хотят мне платить приличных денег, возьму других таких же прохвостов! Довольно

87

я кормил их своим мотовством. Пусть теперь кормят меня! В меня влюбилась, чорт возьми, такая девушка, а я буду стеснять себя в средствах! Я знаю, что они до смерти, боятся, что я увезу ее из этой прокисшей от добродетели усадьбы доктора Джедлера! Вот и буду этим их пугать. А с Мэри мы сговоримся, как нам поступить! Были бы деньги!

*К. С.* Отличные мысли... для такого повесы. Но вы не думаете, что это все-таки уж очень не джентльменское отношение ко всем окружающим вас?

*В. А. Орлов.* Константин Сергеевич, я полагаю, что у меня не получилось столкновение с адвокатами именно потому, что я себя все время внутренне уговаривал быть, как вы говорите, джентльменом. А от этого характер у меня получался рыбий! Я попробую, а вы с Николаем Михайловичем уберете, что будет лишнее, грубое!

*К. С.* Пожалуй, вы правы, легче убрать лишнее, чем добавлять по чайной ложке нужных мыслей и отношений. Валяйте, действуйте по задуманному плану. Ну-с, а вы что думаете?

*A. Н. Грибов* — *адвокат Крэгс.* Я думаю, что в нашей практике мы всяких личностей видели. Если бы нас не связывало чувство дружбы с доктором Джедлером, мы бы этого молодчика живо пустили по ветру. Но вдруг, действительно, Мэри влюбилась в него? От такой своенравной девушки можно всего ожидать. Конечно, ведет себя этот молодчик возмутительно, так и хочется... подвести его под какую-нибудь статью, чтобы он отсидел несколько недель в клоповнике... но приходится сдерживаться. Нам в начале сцены известны еще не все обстоятельства...

*B. А. Степун* — *адвокат Снитчей.* ...Но мы его постараемся обмануть. Денег ему пообещаем, а с него потребуем обязательства не возвращаться несколько лет в Англию. А доктору посоветуем ко времени его отъезда построже следить за мисс Мэри! Надо постараться их разъединить... А за то, что он нас третирует, мы ему припишем «в расход» кругленькую цифру...

*К. С.* (смеется). Очень хороший способ мести... с точки зрения юриста. Ну-с, я вполне доволен. Можно приступить к репетиции...

*В. В. Лужский* (как бы «в сторону», с едва уловимой иронией). Тем более, что на разговор ушло три часа и для репетиции остался, дай бог, час времени... А обещано было в один день срепетировать всю картину...

*К. С.* (принимая вызов). Совершенно верно. Сцена будет срепетирована сегодня. Сколько минут идет картина?

*Н. М. Горчаков.* Шестнадцать-восемнадцать минут.

*К. С.* (вынув часы). Отлично. Попрошу следующий час про-

88

вести так: начинайте сейчас же сцену и не останавливайтесь, что бы ни случилось, до конца ее. Это займет пусть... двадцать минут. Затем сейчас же спускайтесь ко мне в зал. Я обязан сделать замечания в пять минут. Итого будет двадцать пять минут. Потом мы пройдем сцену опять без остановки. Кладу на этот второй прогон картины восемнадцать минут. Следующие замечания — три минуты. Мы с Николаем Михайловичем подойдем к рампе. И последний прогон — пятнадцать минут. Итого ровно один час одна минута. (В. В. Лужскому.) Мы имеем право кончить репетицию в четыре часа тридцать пять минут?

*В. В. Лужский.* Даже в четыре часа сорок пять минут!

*К.* С. Все понятно? Марш на сцену.

Дальнейший час был одним из интереснейших в моих наблюдениях за работой Константина Сергеевича с актерами.

Прежде всего он сам стал как-то необычайно собран и внимателен. Ритм, в котором он подсчитывал и распределял в присутствии всех продолжительность репетиций, передался актерам и заставил их действовать чрезвычайно целеустремленно. Кто-то из действующих лиц, уже направляясь на сцену, задал Станиславскому вопрос о том, как быть с мизансценами.

— Мизансцен во всей картине только две, — немедленно ответил К. С.,— до ухода Уордена вся троица сидит вокруг стола. С того момента, как Уорден поднялся уходить, вступает в силу прежний вариант мизансцен финала картины, который мы решили с Николаем Михайловичем сохранить. Действуйте! Свет в картине определяется той свечой, которая стояла на конторке; теперь она должна стоять на столе, разумеется, с обычным усилением ее боковыми и местными подсветами. Давайте занавес!

Через минуту занавес раскрылся. За довольно солидным квадратным столом сидели, обложившись большими приходо-расходными книгами, счетами и какими-то документами, адвокаты. Среднюю (заднюю) линию стола, лицом к зрителю, занимал небрежно развалившийся, со сдвинутой набекрень мягкой фетровой шляпой (не счел, очевидно, нужным снять) Мейкль Уорден.

Адвокаты что-то бубнили себе под нос, щелкали на счетах, перечитывали какие-то документы, скрипели назойливо гусиными перьями, бросая исподтишка довольно неприязненные взгляды на своего клиента. По бокам портала висели в профиль к зрителю старомодные черные цилиндры. Свеча горела на столе, потрескивая и оплывая. Уорден насвистывал какой-то мотив, нетерпеливо похлопывая себя хлыстом по ноге.

В первую минуту мне, конечно, обстановка сцены показалась значительно беднее «первого варианта», но как только заговорили актеры, как только стали выявляться и нарастать заданные

89

и оговоренные с ними Станиславским отношения их друг к другу, мое внимание мгновенно переключилось на волновавшие их чувства и мысли.

Как ехидно подсчитывали «прибыли» и «убытки» мистера Уордена Снитчей и Крэгс в первом куске! И до чего на это было наплевать Уордену. Как они злились, видя и понимая это. С каким злорадством произнесли они именно в «третьем лице»: «Придется предложить известному нам мистеру Уордену отдать на время его имение в опеку, а самому отбыть из Англии», считая, очевидно, это предложение за самый сильный удар своей стратегии.

«А ну ее к чорту, эту опеку!» — от чистого сердца реагировал на это «известный» мистер Уорден, следуя тексту Диккенса.

Так как весь диалог адвокатов происходил в буквальном смысле слова перед его носом (мистер Снитчей и мистер Крэгс сидели ведь справа и слева от него за столом), то совершенно понятным стало, что после того, как их в лицо послали к чорту, они не могли в дальнейшем прямо разговаривать с тем, кто их так оскорбил, а единственным оборотом речи был тот, который написан у Диккенса: перебрасываться через стол фразами с таким видом, как будто их сидело только двое, а никак не трое.

С какой наглядностью доказал нам К. С, что самый простой стол, к которому режиссеры относятся обычно как к самому «невыразительному» предмету на сцене, может стать предельно выразительным при верно намеченных условиях и отношениях сидящих за ним людей.

Когда Уорден во втором «куске» сцены объявил адвокатам, что он влюблен в Мэри, мистер Крэгс и мистер Снитчей, как по команде, вскочили со своих мест, обрадованные, что Уорден так неудачно «влип»![[17]](#footnote-18) Мэри они знали с детства и были уверены в неизменности ее чувств к Альфреду.

Они вскочили с мест и собирались торжествовать в новой мизансцене, но из зала раздался очень громкий, в настоящем смысле слова, «окрик» Станиславского; «На места! Вам никто не позволял менять мизансцену. Торжествуйте, радуйтесь, принимая любые положения, но не покидая своих кресел! Репетицию не останавливать! Говорите дальше текст!»

Признаться, режиссерское распоряжение в такой резкой форме мы слышали впервые. В зале стало очень тихо, но, как

90

это ни удивительно, нерв и внимание на сцене от такого «деспотизма» режиссера усилились и актеры заиграли еще серьезней и с еще большим увлечением. Весь следующий кусок адвокаты смеялись и издевались, пользуясь текстом Диккенса, над своим клиентом. И только когда он неожиданно встал во весь рост и чрезвычайно мрачно и, я бы сказал, даже двусмысленно сказал: «Неужели вы думаете, что я прожил в доме доктора шесть недель попустому?» — они замолкли и приготовились обсуждать возможность того, что и Мэри могла увлечься таким живописным типом.

Нам в зале понравилось, что актер встал, и нам показалось это абсолютно правильным средством, чтобы изменить течение предыдущего куска — оборвать издевательства адвокатов.

Через несколько секунд мы убедились, что еще очень мало знаем Станиславского-режиссера.

— Кто позволил вам вставать, чтобы произнести выгодную фразу,— последовал новый, в столь же твердом тоне обращенный к Мейклю Уордену — В. А. Орлову вопрос Станиславского,— напоминаю еще раз: до ухода Мейкля Уордена можно пользоваться любыми приспособлениями, но с кресел не вставать! Это закон дешевого, провинциального театра — вскакивать с места на каждую выигрышную фразу. В старину актеры так и говорили: «Ох, и дам же свечу на этой фразе», то есть так подпрыгну, что весь зал ахнет! Ну, вот и скакали на сцене какие-то кузнечики! Кто выше, кто резче вскочит! Нам с вами этим неудобно заниматься в стенах МХАТ. Продолжайте сцену.

Смущенный исполнитель быстро опустился в свое кресло, и сцена закончилась вскоре тем финалом, который оставался от первого варианта. Но после второй «реплики» Станиславского последняя часть картины прошла как-то сухо и очень уж «скромно». По договоренности после конца ее все три исполнителя быстро сошли в зал к режиссерскому столику.

— Все идет правильно, — сказал К. С. — вы играли ярко и крепко первую половину сцены, поставленные в новые, неожиданные для вас условия. Мое первое замечание не сбило вас, так как оно относилось не к существу куска, а к его внешнему выражению. Мое второе замечание лишило Василия Александровича выгодного положения, как ему казалось, встать и прикрикнуть с высоты своего хорошего роста на издевавшихся над ним судейских крючков. Он не сумел его ничем компенсировать, и вторая часть сцены прошла без внутреннего подъема. Если бы у нас было достаточно времени, я добился бы того, что вы сами, Василий Александрович, нашли бы выгодное решение, перелом этого куска. Но так как у нас все рассчитано по минутам, я вам

91

его подскажу. Пусть адвокаты в этом куске смеются, издеваются над вами, сколько им захочется. Не реагируйте на их насмешки до тех пор, пока им самим это не надоест, пока они сами не зададут себе вопрос: почему этот фрукт, то есть вы, сидит, молчит и в ус себе не дует?

Вот когда это случится, когда вы почувствуете, что у них назрел такой вопрос, а все их насмешки выдохлись, выдержите еще небольшую паузу и спокойно, небрежно, так, как будто у вас есть уже шесть незаконнорожденных детей от Мэри, скажите им: «Неужели вы думаете, что я прожил в доме доктора шесть недель попустому?»

Как приняли все мы эту фразу из уст Станиславского! Да еще на том «подтексте», который он нам только что раскрыл!

* По одному ребенку в неделю получается, добавил, смеясь вместе с нами, Константин Сергеевич.
* А теперь быстро на сцену и все снова. В нашем распоряжении остается только сорок минут, — сказал К. С, щелкнув крышкой своих карманных часов, — и помните, что сейчас вы должны по нашему условию сыграть эту сцену на две минуты короче. Две минуты на двадцать минут — это очень большое сокращение. А я вам ввел еще новую игровую паузу. Помните только, что вы сможете сыграть сцену быстрее не оттого, что будете торопиться, а оттого, что каждую задачу будете внутренне исполнять гораздо энергичнее! На сцену!

Второй раз картина прошла гораздо лучше и четче. Мизансцены никто уже не пробовал нарушать. Пауза, которую наметил К. С. для конца куска издевательств адвокатов над Уорденом и начала атаки на них последнего, удалась. В. А. Орлов сумел очень выразительно осуществить намеченный Станиславским рисунок переломного в сцене момента и потом с большим темпераментом и в отличном ритме атаковать адвокатов и вынудил их, как следовало по тексту сцены, к молчаливой капитуляции перед его планом.

Не успели еще актеры закончить сцену, как увидели Константина Сергеевича у рампы.

— Попрошу вас сейчас же повторить эту картину еще раз, следуя тем же задачам, исполняя те же действия, оставаясь в тех же отношениях и мизансценах. Для чего это нужно? Сейчас картина прозвучала верно. Зритель, мне кажется, будет теперь следить за столкновением двух сторон, волноваться судьбой Мэри, заговором адвокатов, мрачными намерениями Уордена. Но закон нашего театрального искусства гласит: найдя верное решение — действие сцены, роли, куска пьесы, — верное сделай привычным, привычное — легким, легкое — пре-

92

красным. Мы с вами пока что нашли только верное решение и действие в этой сцене. Давайте попробуем верное сделать привычным, повторим сегодня для этого сцену и будем каждый день проходить ее без остановок, как говорится, «под карандаш»[[18]](#footnote-19).

До выпуска спектакля я рассчитываю с вами встретиться еще семь-восемь раз. Значит, за семь-восемь раз мы можем рассчитывать верное сделать привычным. Это уже много, и, может быть, через десять-пятнадцать спектаклей это привычное станет легким, а еще через некоторое время прекрасным. Разумеется, если мы каждый раз будем предельно внимательны, строги и требовательны к себе. Но путь к прекрасному в искусстве только таков — другого еще никто не открыл. Прошу, если вы со мной согласны, повторить в последний раз сегодня всю картину.

Удивительно, какие разнообразные и всегда неотразимо действующие на актеров доводы умел приводить Константин Сергеевич чуть ли не каждые четверть часа репетиции!

Сцена была повторена еще раз, и был ли это гипноз слов Константина Сергеевича или так было на самом деле, но она действительно в третий раз прошла еще лучше, чем в предыдущие два.

Константин Сергеевич похвалил актеров, затем вынул свои часы, взглянул на циферблат и показал часы В. В. Лужскому:

* Четыре часа сорок две минуты, а картина у нас готова, срепетирована! Что скажет на это дирекция? — с детским, наивным торжеством обратился он к нему.
* Простите старого дурака... — произнес совершенно неожиданные для всех нас слова милейший Василий Васильевич. — Я обиделся сегодня с самого начала репетиции на вас, Константин Сергеевич! Ну за что вы меня назвали каким-то членом дирекции и все время ко мне обращались как к таковому! Какой я член дирекции. Я хочу учиться у вас, как и они, я имею на это такое же право, во всяком случае не меньшее, а вы меня в дирекцию произвели...

*К. С.* Василий Васильевич, вы знаете, как я отношусь к дирекции. Вы слышали, как я сегодня объяснял им всю важность основных звеньев театрального организма. Вы самый энергичный член дирекции МХАТ. Я не знаю, что бы мы делали без вас.

*В. В. Лужский.* Ну, вот опять... А я хочу быть актером и

93

вашим помощником, режиссером. Вы мне дали урок сегодня, как надо работать режиссеру, если перед ним точный срок выпуска спектакля... и этот урок дороже всех ваших комплиментов мне как члену дирекции...

*К. С.* Я был неправ сегодня, очевидно, Василий Васильевич, слишком часто бравируя своим независимым положением в театре. Это очень нехорошо с моей стороны. Вы, вероятно, это почувствовали, но не хотели мне при них сказать...

*В. В. Лужский.* Да нет, Константин Сергеевич, это потому, что я давно без работы как актер и режиссер. Вот я и заскучал сегодня, заскулил, видя, как вы работаете с ними... а на мою долю остается администрирование...

*К. С.* Это очень важно в театре. Хороший администратор стоит столько же, как и хороший актер. К вам, Василий Васильевич, это не относится, потому что вы, помимо всего и в первую очередь, прекрасный актер. Но я хочу, чтобы в театре все поняли, что, работая над этим спектаклем, я принимаю в Художественный театр новую группу молодежи. Я очень прошу вас, Василий Васильевич, помочь мне в этом, объяснив в театре всем, начиная с Владимира Ивановича, что я не ставлю, не поправляю этот вполне готовый спектакль, а пользуюсь моими встречами с молодыми актерами и режиссурой, чтобы воспитать из них наших будущих продолжателей МХАТ, когда нас с вами уже не будет. Поэтому я много и подробно говорю об общих принципах работы актера и режиссера в театре. Конечно, можно было бы об этом промолчать. Но я считаю, что мне важнее воспитать еще одну смену молодежи, чем поставить новый спектакль. Кроме того, со времени Первой студии я был оторван от молодежи. Вторая студия как-то сама вошла в театр. Скорее всего благодаря вам, Василий Васильевич: вы ей отдали те свои силы и знания, которые я хочу передать новой, самой молодой группе наших актеров.

Может быть, я тут немного хитрю перед собой и хочу на этих встречах узнать новое, растущее после революции молодое поколение: оно меня интригует и занимает мои мысли. Кто они, те, которые нас сменят? Но я думаю, что эта хитрость мне простительна. Это ведь здоровое любопытство!

*В. В. Лужский.* Вы у нас самый молодой и самый любознательный, Константин Сергеевич! Простите еще раз, если я огорчил вас сегодня!

*К. С.* Наоборот, позвольте поблагодарить вас. Вы на деле показали молодежи, подстегивая меня, как надо сочетать работу, задачу сегодняшней репетиции с отпущенным на нее в общем плане театра временем. Я ведь тоже склонен иногда растекаться и рассусоливать занятия. Итак-с, до следующего раза.

94

## ПРИРОДА ЧУВСТВА

На следующий день мы сыграли перед Константином Сергеевичем, опять в полной обстановке, как на спектакле, следующую картину пьесы.

В одной из комнат доктора Джедлера у камина происходила первая сцена девушек-сестер с отцом и вторая сцена слуг Клеменси и Бритна. В комнате имелась дверь в сад, возле которой происходил финал сцены — ночное, тайное свидание Мэри и Мейкля Уордена. Картина начиналась отрывком из баллады неизвестного автора, которую читает вслух у камина Мэри.

Текст баллады неожиданно для Мэри совпадает с ее мыслями и приводит ее в волнение, которое она с трудом скрывает от сестры и отца.

— У меня почти нет поправок и замечаний по этой картине, — сказал нам К. С. просмотрев ее.— Хочу только обратить ваше внимание на два момента в ней. Первый — самое начало картины. Мэри читает балладу, которая почему-то волнует ее. Читает у вас актриса всего, кажется, три строфы, а вы хотите выразить этим небольшим куском все волнующие ее чувства да еще донести до зрителя, что судьба некоей Дженни, покидающей в этой балладе свой родной дом, предстоит вашей Мэри.

Думаю, что вы, Николай Михайлович, осложнили еще задачу актрисы тем, что сказали ей обычное в таких случаях режиссерское «предуведомление»: «накопите все необходимые чувства, но сдерживайте их, не показывайте их нам. Так будет сильнее». Признайтесь, говорили вы об этом Ангелине Осиповне?

*Н. М. Горчаков.* Говорил, Константин Сергеевич. Слово в слово, как вы сейчас сказали.

*К. С.* Ну-с, значит, я угадал. Как общее правило, ваше пожелание актрисе было совершенно правильно. Но надо иметь в виду, что оно относится к тем случаям на сцене, когда чувства действующего лица действительно, как мы говорим, большие, глубокие, имеющие значение и понятные для всех людей, когда для выявления этих чувств автор-драматург создал сценическое действие и положение, написал много слов, ярко выражающих эти чувства.

Это — монолог Ларисы из «Бесприданницы» в четвертом действии, это — монолог Жанны д’Арк, прощающейся с родными ей полями и лесами. В вашей скромной пьесе ни положение, ни текст не дают повода к столь сильным, я бы сказал, пронизанным философией жизни чувствам. Задача, которую поставила перед собой Мэри, благородна, драматична для нее и для окружающих ее людей. Но это не трагедия, не общечеловеческая тема.

95

Значит, если мы будем скрывать те чувства, которые испытывает Мэри, мы ничем не сможем взволновать, заразить зрителя. Поэтому, не предаваясь сентименту, актриса должна свободно проявлять свои чувства, нахлынувшие на нее при чтении этой баллады. Да, актеру надо уметь сдерживать себя в «чувствительных» местах роли, не надо распускаться, хныкать, как это часто делают безвкусные актеры, увидев в роли возможность показать зрителю хорошие, благородные человеческие чувства. Но не надо от зрителя скрывать то немногое, что дал автор скромному персонажу. Поплачьте, сколько вам захочется, Ангелина Осиповна, читая вашу балладу, а мы отсюда поправим вас, если вы «распустите нюни», как говорили вам, наверное, в детстве. Начните картину с самого начала.

Занавес открылся, и мы снова увидели сцену у камина. Как всегда, даже, пожалуй, на этот раз несколько взволнованнее и «со слезой» в голосе читала Мэри — Степанова:

Прощай, родимый край, навек,

Пора сбираться Дженни...

Прельстил безвестный человек

Твое воображенье...

Кто сей пришлец в плаще, как вор,

Крадется с нею рядом?

О, Дженни! Вот он, договор

Между тобой и адом!

И так далее еще две-три строфы, пока не последовал вопрос ее сестры Грэсс: «Что с тобой, Мэри?.. Не читай сегодня больше...»

Но тут из зала раздался голос Станиславского: — Я ничего не понимаю... Почему это Мэри не должна сегодня больше читать?..

С. *Н. Гаррель.* Она очень расстроилась, Константин Сергеевич.

*К. С.* Не вижу... Так просто, чего-то голос гундосит. Может быть, Мэри насморк схватила... Но ничего такого, из-за чего стоило бы вам или вашему отцу обращать внимание на Мэри, я не заметил... Начните картину еще раз.

Занавес закрылся и через две-три минуты раскрылся вновь. На этот раз Константин Сергеевич дал пройти всей сцене. Мэри прочла все три строфы поэмы, с полагающимися репликами Грэсс и доктора Джедлера, которые прерывали ее чтение, и актеры готовы были перейти к следующему куску сцены, к письму от Альфреда с известием об его возвращении в Англию, когда из зала снова раздался голос Станиславского:

— Вы меня не поняли, Ангелина Осиповна! Это все не то! Ваше чтение, ваше отношение к совпадению баллады с вашим

96



планом бегства из родного дома не дают мне никакого представления о назревающей драме в этом уютном сельском доме. Я вас просил поплакать, читая эти стихи...

*А. О. Степанова.* Я пробовала, Константин Сергеевич, но у меня, очевидно, не выходит. У меня сейчас нет настоящих слез, и я не знаю, как их изобразить. Я не знаю, как это делается...

*К. С.* Во-первых, вы отлично знаете, как «это» делается. Вы не могли не видеть, как изображают слезы в театре, если вы бываете на каких-нибудь спектаклях. Вам не хочется изображать слезы — это другое дело, но не старайтесь меня убедить, что вы такая необыкновенно «правдивая», насквозь «мхатовская» актриса, что не знаете даже, как на сцене изображаются слезы. Мне эта игра в актерскую «невинность» не нужна. Еще собираясь идти на экзамен в любой театр, каждый из вас отлично знает, как изображаются в театрах горе, радость, испуг, изумление и прочее. И это естественно, поскольку все люди с десяти-двенадцати лет начинают посещать драму, оперу, балет, а к моменту поступления в любую театральную школу имеют солидный запас виденных ими и штампов и подлинно волновавших их сценических воплощений чувств и действий.

Это во-первых. Значит, реверансы в сторону чистоты и невинности мне ни от кого из вас никогда не требуются. Попрошу это хорошо запомнить, передать тем своим товарищам, которых нет сегодня в зале, и не тратить на это время и фантазию.

Во-вторых. Все эти увертки: «у меня сегодня не выходит... у меня нет настоящих слез... я не знаю, как это делается...» тоже попрошу оставить для препирательств с более молодыми режиссерами. Раз вы актриса, да еще Художественного театра, да еще, по-моему, способная актриса, значит вы должны уметь управлять своей волей, вызывать нужные вам по пьесе чувства, знать те законы сцены и актерского мастерства, при соблюдении которых эти чувства у актера проявляются.

Тон К. С. к этому времени был настолько строг и даже суров, что у Степановой и без «знания законов» слезы стояли уже в глазах.

Станиславский это, конечно, сейчас же заметил. — Вот сейчас у вас в глазах слезы. Это слезы обиды и оскорбления. Слезы оттого, что я говорю с вами строго, решительно, а вы привыкли от меня за эти дни слышать только похвалы. Сейчас вы могли бы читать эту балладу, заливаясь слезами, вызванными моим нравоучением. По пьесе так и надо. Но я не могу приходить каждый спектакль к антракту перед этой картиной и сурово говорить вам о ваших недостатках, ругать вас.

Значит, нужно знать закон, как актеру вызвать в себе чув-

97

ство без внешнего насилия над собой, вроде того, которое я сейчас произвожу своим тоном на вас...

*А. О. Степанова.* Я ничем не обижена, Константин Сергеевич, мне просто трудно сразу заплакать...

*К. С.* Во-первых, не спорьте со мной, а постарайтесь понять меня. Когда режиссер делает резкое замечание актеру, обида — естественный рефлекс на это. Если бы вы на меня не обиделись, я бы вас счел бесчувственным человеком, равнодушным художником, актрисой без нерва и темперамента. Во-вторых, вы невнимательно выслушали мою просьбу плакать, именно плакать, а не сдерживать плач, читая балладу.

Вы репетировали сейчас дважды этот кусок, каждый раз стараясь увеличить свое волнение от чтения, но вы не плакали. Я же твердо знаю, что Мэри плачет, читая эти строки. Вы были невнимательны к моему режиссерскому указанию, а поэтому неточно его выполняли...

*А. О. Степанова.* Но я хотела...

*К. С.* Не перебивайте меня и не волнуйтесь больше, чем надо. Наше объяснение с вами для всех присутствующих молодых актеров — великолепный пример разговора режиссера с актером о рисунке куска роли, о задаче актера, о приспособлении.

Когда вы меня сейчас перебили, я хотел сказать вам, что никто от вас не требовал начинать плакать сразу, как вы выразились. Секрет этого куска в роли Мэри заключается в том, что слезы приходят к ней не во время чтения этой баллады, не в те считанные секунды, которые следуют после того, как открылся занавес и раздается реплика Грэсс, а в том, что Мэри уже полчаса читает отцу и сестре эти стихи и уже полчаса до открытия занавеса заливается слезами, плачет.

В те времена и даже в мои еще времена для девушек было модно по вечерам, читая вслух стихи, плакать, не стесняясь присутствующих. «Она у нас очень чувствительная», — говорили в семье про такую девушку. Да и у Толстого в «Войне и мире» это, кажется, описано в сценах юности Сони, Николая, Бориса и Наташи. Так что ничего необычайного я в таком рисунке и в таком приспособлении к этому моменту в роли Мэри, признаться, не вижу...

*А. О. Степанова.* Значит, я рыдала над книгой еще до открытия занавеса...

*К. С.* Совершенно верно!

*А. О. Степанова.* Но как же мне вызвать в себе в антракте перед этой картиной искренние слезы?

*К. С.* (с довольной улыбкой). Вот это вопрос по существу. Для этого у вас, как у актрисы, должна быть разработана точ-

98

ная партитура внутренних и внешних действий, следуя которой вы должны быть уверены, что у вас потекут слезы из глаз. Давайте ее установим для этого куска совместно; впоследствии вы будете это делать сами, без меня.

Прежде всего установим с вами совершенно точно, что такое слезы в жизни. Это рефлекс на внутреннее или на внешнее действие. Как рефлекс на внешнее действие, он знаком всем нам еще с детства. Это результат физической боли, удара по нервам, заведующим слезными железками. Говорят, ответвления этих нервов рассеяны по всему человеческому телу. Я не берусь вам определять все их центры, это не моя специальность, но отлично знаю, по горькому опыту, один из этих центров.

Мне было, наверное, лет десять-двенадцать. Мы жили, кажется, в то лето на даче, и у меня был приятель — мальчик с соседней дачи. Мы очень дружили и, могу вас заверить, относились друг к другу самым отличным образом. Как-то я его не видел две-три недели — он, кажется, уезжал куда-то к своей тетке в имение гостить. Когда он вернулся, мы оба очень обрадовались встрече и стали выкладывать друг перед другом все новости, а главное, кто чему научился за эти недели. Каждый хвастался чем мог. Я, кажется, научился за это время довольно ловко ловить и поднимать на воздух кошку за хвост так, что она не могла меня исцарапать, как бы ни старалась, а он предложил мне доказать, что может меня заставить мгновенно заплакать.

Плакать я вообще не любил, а тут еще такой вызов моей гордости. «Делай, что хочешь, — не заплачу, — заявил я, приготовившись к любому оскорблению действием или словами.

«Да я ничего особенного делать не буду, а ты просто не сможешь удержаться», — заявил он мне.

«Ну, это мы посмотрим», — гордо заявил я, зная свою довольно крепкую выносливость...

Через секунду слезы градом катились у меня из глаз, и я действительно не мог их никак сдержать, хотя внутренне сходил с ума от обиды, что меня перехитрили.

Константин Сергеевич, как опытный рассказчик, сделал небольшую паузу. Все, разумеется, были заинтересованы магическим средством неизвестного приятеля юности Станиславского мгновенно вызывать слезы.

Увы, разгадка оказалась несложной!

— Он без всякой злобы, — закончил свой рассказ К. С. — довольно сильно ударил меня тыльной частью ладони по самому кончику моего носа. Слезы градом катились из моих глаз, и я не мог остановить их, несмотря на то, что, собрав всю свою волю, сопротивлялся им, как только мог.

99

Оказывается, ему кто-то открыл величайший «секрет» для мальчишек нашего возраста в те годы. Главный центр «слезоточивых» нервов помещается на самом кончике носа!

Кто не верит, может попробовать на себе или на бескорыстно преданном искусству и науке друге, — смеясь добавил К. С.

И кто бы мог поверить! Среди нас нашлись такие «смелые» экспериментаторы.

По лицам двух наших товарищей через несколько секунд слезы текли ручьями под восторженный смех остальных и самого Станиславского! Смеялись и те, кто лил слезы, не будучи в силах их остановить.

— Итак-с, — продолжал Станиславский, — я нарочно привел вам наивный пример физического рефлекса чувства, столь ценимого актером-мещанином (слезы!), чтобы вы поняли, как недорого стоят часто те «чувства», которые выжимает из себя насильно такой актер.

Всего-навсего — крепкий щелчок по носу!

А сколько я знал актрис, которые впускают себе в глаза перед сильной сценой какие-то раздражающие железки капли, а потом выдают свои «мокрые от слез» глаза за силу нахлынувшего будто на них чувства!

Настоящее глубокое чувство, основанное на внутренней психотехнике, на психофизическом действии, этими вульгарными, механическими способами не заполучишь, не вызовешь в себе. Прежде всего главным поводом ко всякому чувству является круг мыслей, вызывающий в актере внутреннее видение тех действий, которые действующее лицо совершило или готово совершить в предлагаемых автором драматического произведения обстоятельствах.

Для того чтобы актеру легче было вызвать в себе внутреннее видение необходимых его персонажу действий (в результате которых у него возникают необходимые по сюжету пьесы чувства), актеру надо уметь ставить самого себя в предлагаемые автором для героя пьесы обстоятельства. Надо спросить себя: «что если бы со мной все это случилось, как бы я действовал?» И не критиковать себя или героя произведения (со мной-то этого, мол, никогда не случилось бы), а наивно верить в магическое «если бы» и свободно, легко фантазировать о том, что бы я сделала, «если бы» очутилась в тех обстоятельствах, в которых находится, скажем, Мэри в этот вечер.

Само собой подразумевается, что для этого необходимо отлично знать биографию своего героя, сюжет всей пьесы, ее идейную устремленность, а особенно важно вспомнить те свои собственные наблюдения над людьми и собы-

100

тиями из жизни, которые годятся как ассоциации для расширения круга знаний, мыслей, поступков и обстоятельств жизни вашего действующего лица. Вся эта работа над психофизическим миром мыслей и действий приблизит вас к верному самочувствию на сцене в образе предложенного вам автором лица.

Но всего этого мало.

Это лишь совершенно необходимая подготовительная работа, чтобы актер был готов зажить тем чувством, которое он старается вызвать в себе как в действующем лице пьесы. Это лишь хорошо подготовленная, хорошо замаскированная ловушка для чувства, ибо искреннее чувство очень пугливый, чуткий зверек. Его не возьмешь голыми руками. Актер должен уметь «подманить» его к себе, а затем, когда вызовет в себе нужное чувство, капкан должен захлопнуться, и чувство тогда начнет метаться, жить в подготовленных для него в душе и сознании актера условиях.

По вашим лицам я угадываю, о чем вы думаете: «Это все очень умно и верно, что говорит нам Станиславский, и, вероятно, все это необходимо знать и делать, но это все теория, это все вокруг да около», это уже мы не раз слышали, а как же вызвать-то точно, просто, безошибочно это вечно ускользающее чувство?

Я сейчас отвечу вам на это и попробую научить вас этому секрету нашей профессии.

Прежде всего надо знать природу того чувства, которое вам сейчас необходимо. А так как по ходу разных пьес актеру могут понадобиться самые разные чувства, он должен знать природу каждого чувства, или, вернее, всех чувств.

Мы разбираем с вами сегодня кусок из роли Мэри. В результате каких-то нахлынувших на нее чувств она должна по нашему режиссерскому замыслу плакать.

Давайте перечислим те чувства, которые вызывают в человеке слезы и которые вы хотели бы мгновенно вызывать в себе.

*Голос* (из зала). Обида, несправедливость...

*К. С.* Еще какие?

*Голос* (из зала). Горе...

*К.* С. Это несомненно, что человек от горя плачет... Еще...

*Голос* (из зала). Радость...

*К. С.* Плачет от радости? Скажу откровенно, что я сам часто говорю актеру: «Вы понимаете, ваш герой в этом месте, ну, просто... плачет от радости». И через секунду, как я скажу эти слова, мне делается стыдно. Это ведь так редко бывает в жиз-

101

ни! Это ведь так, иносказательно! То есть когда у режиссера или писателя нет каких-то более точных слов, чтобы определить самочувствие своего героя! А по сути дела это литературщина!

Но если хотите, оставим и радость, как чувство, вызывающее слезы.

Еще какие чувства вы можете назвать, под влиянием которых человек может заплакать?

Зал молчал. Мы перебирали в уме разные чувства, и, собственно говоря, от любого чувства можно было заплакать. В голове проносились где-то слышанные или прочитанные строки, вроде:

«Он заплакал от голода...»

«От долго сдерживаемого ревнивого чувства, от зависти к сопернику у него стояли слезы в глазах!»

«От жалости он не мог смотреть на нее без слез...»

— Константин Сергеевич, —решился я прервать паузу, — слезы ведь это в своем роде результат, форма выражения любого чувства, а не повод к нему. А вы учили нас всегда, что только действия являются поводом к тому, что у актера возникают те или иные чувства. Почему же вы просите нас назвать вам чувства, которые вызывают слезы?

* А я провоцирую вас, — последовал совершенно уже неожиданный для нас ответ Станиславского. — Мне захотелось узнать, кто из вас попадется на крючок моей удочки, которую я нарочно для всех вас закинул в область так называемых на языке профессиональных актеров «чистых» чувств. Мне захотелось узнать, кто захочет получить от меня рецепт, как играть чувство на сцене. К сожалению, улов невелик — всего два-три голоса, — весело оглядел зал К. С. — да еще режиссер меня подвел — не отдал мне на поругание своих актеров...
* Они теперь ученые! — пустил свою обычную ироническую «шпильку» все время молчавший в этот день В. В. Лужский. — Не то что, бывало, мы, грешные, «профессиональные»... как вы изволили только что назвать нас, Константин Сергеевич!

— Профессионализм — очень нужное и здоровое начало во всякой работе, во всякой области искусства и труда. Он противоположен дилетантизму. Весь вопрос заключается в том, чему служит профессионализм? Какие задачи им решают? — последовал немедленный ответ К. С. — А то, что эта молодежь «ученая», в хорошем смысле слова, это мне нравится. Значит, мы не зря наплодили в свое время столько студий. Студии помогли нам сохранить и развить многие традиции русского театрального искусства, искусства Щепкина, Гоголя, Островского. Вернемся, однако, к нашему (вопросу.

102

Какова природа того чувства, которое вы испытываете, Ангелина Осиповна, читая вашу балладу?

*А. О. Степанова.* Мне жалко отца, сестру, мне не хочется расставаться с домом, где я родилась; я люблю Альфреда, мне страшно подумать, что я его не увижу, а еще страшнее представить себе, что он будет думать обо мне, узнав, что я изменила ему с другим.

*К. С.* Определите из всех этих мыслей и ощущений главное.

*А. О. Степанова.* Я думаю, что это скорее всего жалость: мне жалко всех: отца, сестру, Альфреда. Когда я их начинаю представлять себе без меня — как они меня не найдут в моей комнате, в нашем городке, как получат письмо, которое я им напишу из Франции, куда мы собираемся бежать с Мейклем Уорденом, — мне их всех становится очень жалко, и я почти готова заплакать...

*К. С.* Это, конечно, очень благородно и правильно всех любить, всех жалеть, но в жизни бывает чаще по-другому... Кого же все-таки из перечисленных лиц вам больше всего жаль? Я не хочу, чтобы у вас было много объектов жалости. Выберите, кого вам больше всего жаль.

*А. О. Степанова* (подумав). Отца.

*К. С.* (со своей «знаменитой» интонацией, постукивая с каким-то торжественным видом карандашом по столу). Не верю!

Сколько мы слышали об этом выражении К. С. Как мы его боялись услышать! Зал притих. Мы знали по рассказам, что сейчас начнется преследование актера этим знаменитым «Не верю!» Станиславского. Все примолкли, включая и смутившуюся Степанову.

— Не верю, чтобы больше всех вам *было* жаль отца! Так пишется в благородно-сентиментальных романах. Не верю, что отец, которого вы знаете, как суховатого, неумного, философствующего пустомелю, будет вам дороже всех в изгнании. Это сентиментализм литературного и театрального порядка в чистом виде! Спросите себя еще раз чистосердечно, серьезно: кого вам жаль покидать больше всего?

*А. О. Степанова* (с неожиданной даже радостью, очевидно, легко «пожертвовав» отцом после слов К. С). Альфреда!

*К. С.* Не верю! Хотя это несколько ближе к истинной природе чувства жалости для Мэри в ее положении.

Второе «Не верю!»; мы были по-настоящему испуганы.

* Родной дом! — неуверенным голосом предложила А. О. Степанова следующий объект своего чувства.
* Как вижу, вы уже с одушевленных объектов перешли к неодушевленным, — саркастически отвечал ей К. С.

103

— Больше никого не остается, — отвечала ему растерявшаяся актриса.

*К. С.* Вы ошибаетесь. Остается самый сильный объект для жалости, чтобы вызвать в вас это чувство, чтобы горько залиться слезами!

*А. О. Степанова* (с последней надеждой). Боже мой, как же я могла его пропустить! Это ведь та, для которой я пошла на все это! Это Грэсс, моя милая, любимая сестра Грэсс!

*К.* С. Нет! Не верю! Это не она! Вы скользите поверху! Вы не заглядываете в самую глубину своего сердца и в тысячи людских сердец! Вы отвечаете мне, исходя из сюжета довольно-таки сентиментальной и примитивной повести Диккенса, а не от глубокого проникновения художника в природу человеческой души, характера человека. Вы не хотите признаться ни себе, ни нам, какие тайные пружины управляют на самом деле очень часто чувствами людей!

*А. О. Степанова.* Я ничего больше не знаю, Константин Сергеевич... Простите меня...— и она подносит платок к лицу, желая согнать навернувшиеся невольно на глаза слезы от неудачного диалога с К. С.

— Отчего у вас сейчас на глазах, слезы? Отвечайте мне с глубочайшей искренностью и прямотой! — немедленно последовала реплика Станиславского, не выносившего женских актерских слез и сейчас же заметившего платок в руке Степановой.

При этом нам показалось, что он был абсолютно доволен всем происходящим. Лицо его сияло добротой и, как я уже упоминал, даже некоторой торжественностью. Для него это были те драгоценные минуты проверки своей «системы», которые он так любил проводить с молодыми, профессионально еще не искушенными актерами.

Последовала короткая пауза. Степанова о чем-то задумалась...

— Думайте, думайте, загляните в самые далекие тайники своей души актрисы и человека, — поощрил наблюдавший за ней К. С. — не торопитесь с ответом... не бойтесь, если на дне вашего самосознания сейчас копошится не очень благородная мыслишка... Давайте ее смело нам на расправу.

*А.* О. *Степанова.* Мне стыдно, Константин Сергеевич... но мне сейчас, когда вы так на меня напали... мне очень жалко... себя! — и актриса наша залилась, как говорится, «горючими» слезами, отвернувшись от всех.

— Вот! Вот! Молодец, Ангелина Осиповна! Молодец, что призналась нам! Что отыскала у себя самую сильную пружину, определяющую в тысяче и одном случае природу чувства жалости! Это ничего, что вы плачете! Плачьте во-всю! Запоминайте сейчас свое самочувствие! Вы сделали для себя и для

104

нас ценное открытие, что в основе этого «благородного» чувства лежит часто далеко не благородный эгоизм человека, и можете плакать слезами радости художника, мучительным путем пришедшего к истине!

Нам показалось, что и у самого искренне взволнованного Станиславского глаза блестели сквозь пенсне больше обычного.

— Итак-с, мы с вами установили, что природа того чувства, которое вас волнует, когда вы читаете вслух балладу, это жалость к себе самой.

*А. О. Степанова.* Но ведь это очень плохое чувство, Константин Сергеевич, а вы говорили нам о том, что идея «Битвы жизни» — это стремление к подвигу, к жертве, к самопожертвованию ради счастья другого человека...

*К. С.* Совершенно верно, я это говорил и готов вам это повторить сейчас. Но я вам говорил, что совершать этот подвиг нелегко. Что для этого надо выдержать борьбу с самим собой. А вы как актриса, которая играет в конечном счете (прошу заметить, в конечном счете) героическую роль, хотите, чтобы все куски роли были только героические, благородные. А где же тогда будет борьба с собой, это самое интересное для зрителя, сложное, но всем нам знакомое чувство? Вы хотите, чтобы Мэри, приняв решение, нигде бы уже не смалодушничала, а неуклонно шла к намеченной цели. Вы хотите все куски роли сыграть в «героическом» стиле. Играйте, но зритель, увидев, что вы такая сверхъестественно сильная натура (а в театральной практике это выливается обычно в декламацию), посмотрит на вас и скажет: «Ну что же, может быть, и правда, что этой ходульной девушке в жизни все так легко дается. Но я знаю других, которым трудно совершить даже меньшие подвиги. Вот таких бы интересно посмотреть». Помните, зритель любит смотреть на слабости человека, которые тот в себе побеждает.

*А. О. Степанова.* Вы меня не поняли, Константин Сергеевич...

*К, С.* Я отлично вас понял. «Как же это я, красивая и молодая актриса, в красивой, героической роли и вдруг покажу всем свои колебания, свой эгоизм, пожалею себя, поплачу над собой...» Это же «отрицательные» черты характера.

*А. О. Степанова.* А как же с идеей пьесы...

*К. С.* Ох, как любят актеры хвататься за спасительную «идею» пьесы, когда им не хочется или кажется невыгодным играть какой-то кусок роли в определенном рисунке. И Мэри не любит таких людей. И в себе не любит проявление эгоизма. И плачет, потому что борется с ним... Но победить его сразу,

105

говоря точнее, в начале второго акта, не может! Вы беспокоитесь о том, что зритель разлюбит ее за это? Сомневаюсь.

Давайте проживем с Мэри до конца пьесы и тогда решим, полюбим мы ее или нет. И если полюбим, то за что? За какие куски и действия роли?

Может быть, мы ее полюбим за ее слабости, а не за ее героику. Да и Диккенс ваш — это ведь писатель не героических характеров, а так, довольно обычных, обывательских драм, сдобренных романтикой и сентиментом прошлого века.

*А. О. Степанова.* Вы меня убедили, Константин Сергеевич. Я готова проклинать себя за свой эгоизм, буду бороться с ним и, наверное, смогу от злости на себя заплакать...

*К. С.* Вот и отлично, давайте теперь наметим, какие действия надо совершать Мэри, чтобы вызвать в себе это чувство жалости к себе?

*А. О. Степанова* (невольно говорит почти капризным тоном). Я ничего не хочу сегодня! Я не хочу читать! Я не хочу уезжать из дому! Зачем я дала сама себе это глупое обещание — пожертвовать своим чувством для Грэсс? Я не хочу никуда бежать с Уорденом, я...

*К. С.* Браво! Браво! Это уже ряд ярких, верных «хочу» и «не хочу». Действуйте сейчас же, исходя из них! Ловите их за хвост! Протестуйте против своих же решений в первом акте. Читайте балладу партнерам и всем нам, здесь же, в зале. Не надо тратить время на переход на сцену...

Степанова начинает читать стихи, и почти с первой строчки глаза ее наполняются слезами, а затем она совершенно откровенно начинает плакать. Правда, по интонации, с которой она читает балладу, и по ее ответам на просьбу Грэсс прекратить чтение мы угадываем, что это не «благородные» слезы сожаления о разлуке с домом, а какие-то совсем другие, но драматизм всей сцены от этого не понизился, а стал во много раз сильней.

Репетируя сцену в зале, Константин Сергеевич не останавливает всю картину до воображаемого ухода со сцены сестер и доктора Джедлера.

— Отлично играли, — говорит он Мэри — Степановой, когда слуги собираются начать свой диалог. — И ваши партнеры отлично подхватили ваш ритм и тон. Они действовали с вами заодно, а между тем до сих пор не знают, какую вы поставили перед собой задачу, начиная сцену. Если хотите, можете не называть нам ее, приберечь и на следующий раз, хотя было бы небезынтересно узнать, чем вы «вызвали в себе нужное чувство...

*А. О. Степанова.* Я хотела, чтобы они догадались о моем решении, заставили бы рассказать им весь мой план и уговорили

106

бы меня остаться дома, не бежать из него. А они, такие глупые, никак не могли догадаться о моих мучениях, о моем замысле даже тогда, когда в балладе о Дженни описано слово в слово все, как я придумала сделать! И мне стало так жаль себя, бедную, всеми брошенную Мэри... — и Степанова снова расплакалась...

Константин Сергеевич был в полном восторге!

— Великолепно! Чудесно! Вы нашли для себя в этом куске самое главное. Вы нашли тот «манок», ту приманку, на которую всегда попадется, клюнет ваше чувство! Стоит вам сказать себе перед началом картины: «Какая я бедная, несчастная девушка, никто не хочет понять меня, помочь мне остаться дома» — и...

*А. О. Степанова* (перебивая Константина Сергеевича и продолжая плакать). ...Я ...я могу, сколько хотите, плакать, Константин Сергеевич...

*К. С.* Замечательно... Прошу всех посмотреть. Ангелина Осиповна плачет легко, без всякой истерии, «надрыва» и без всякого на этот раз насилия с моей стороны как режиссера. Вы можете уменьшить слезы, Ангелина Осиповна?

*А, О. Степанова.* Могу...

И она плачет гораздо меньше, переходя на всхлипывания.

*К. С.* А теперь опять много — рыдайте.

*А. О. Степанова* (сквозь слезы). Пожалуйста, Константин Сергеевич...

И через пять-шесть секунд она плачет много, сильно, почти рыдает.

*К. С.* Как вы это делаете?

*А. О. Степанова.* Я то больше, то меньше стараюсь заставить вас всех понять, почему я, как Мэри, плачу. Я слезами говорю вам целые фразы. Я даже злюсь, что вы все в зале не понимаете меня... не понимаете, что мне совсем не хочется уезжать из дому, из Москвы. Я не хочу никуда уезжать, поймите это...

*К. С.* Отлично. Жалея себя, вы действуете. Вы протестуете. Вы бунтуете. Вы боретесь с нами, с нашим непониманием вас, как Мэри, и этим самым боретесь с собой. Вот истинная схема рождения, развития и проистечения правдивого чувства. «Без щелчка по носу», — с гордостью и полным торжеством изрекает этот своеобразный афоризм Константин Сергеевич, весело оглядывая всех нас.

— Сцену слуг мы репетировать не будем, — говорит он, — она идет у вас живо, верно по отношениям, в хороших мизансценах. Давайте срепетируем финал картины: тайное свидание Мэри и Уордена. У вас все приготовлено к тому, чтобы это был сильный драматический момент. Но вы боитесь его играть в пол-

107

ную силу. (Горчакову.) Николай Михайлович, напомните мне схему финала вашей картины.

*Н. М. Горчаков.* В конце сцены слуг в саду слышен шорох. Бритн берет фонарь и идет посмотреть, нет ли кого в саду. У камина остается испуганная шорохами в саду Клеменси. Вдруг ее трогает за руку осторожно вошедшая в комнату Мэри. Клеменси от испуга ахает. Мэри просит ее пойти с ней в сад...

*К.* С. Теперь все помню. Дальше должна произойти сильнейшая драматическая сцена между Клеменси и Мэри, а у вас происходит легкий «салонный» диалог. Все, что говорят Клеменси и Мэри в этой сцене, актрисы хорошо оправдывают и действуют искренно, но это для них не сцена грехопадения.

А между тем именно так должна бы называться эта сцена и эти «куски» в ролях у Мэри и у Клеменси. Тайное свидание для Мэри, ночью, в саду — это предел безнравственности. А для Клеменси, с ее наивным воображением, — это сцена адского обольщения и падения Мэри в объятия Рокамболя.

Даже по внешней линии вы обеднили сцену, лишив ее всяких мизансцен, которые помогли бы вскрыть исполнителям темперамент и драматизм этой сцены.

Сыграйте ее мне в ритме, тоне и пластике мелодрамы, так, как вы понимаете этот жанр. Но все оправдывая, все переживая до конца. Мечитесь обе по сцене, сколько вам будет угодно. Выдумывайте всяческие приспособления. Клеменси чуть не связала Мэри кухонным полотенцем. Мэри чуть не взломала замок двери, которая ведет в сад.

Скажите себе только, что времени у вас обеих на все это очень мало. Клеменси боится, что каждую минуту вернется Бритн, а Мэри знает капризный характер Уордена. Он может уйти, не дождавшись ее, обидевшись, что она долго не идет.

Ритм этой сцены должен быть стремительный, голоса притушенные, но страстные, движения резкие и порывистые, приспособления неожиданные. Начинайте!

Несмотря на предложение Константина Сергеевича, сцена несколько минут не начиналась.

* В чем дело? Почему вы не начинаете? — раздался из зала голос К. С.
* Мы сговариваемся, что будем делать,— раздался из ближайшей кулисы голос Степановой.
* А Мэри и Клеменси сговаривались, что они будут делать?
* Конечно, нет, Константин Сергеевич,— раздались смущенные ответы Степановой и Коломийцевой.
* Так в чем дело? Почему вы позволяете себе нарушать логику событий ради нелепых театральных взаимных условий? Это

108

ведь такой старый штамп: «Ты сделаешь то-то, когда я сделаю это». «А я сделаю вот это, когда ты сделаешь то-то...» И так далее... И пошел глупейший спор-торговля о мелких актерских фокусах и приспособлениях, виденных уже в тысячах спектаклей.

Ни о чем никогда не уславливайтесь заранее. Это верный ход к омертвению сцены, куска, роли. Настоящее приспособление родится само на сцене от верного актерского самочувствия в образе действующего лица, от желания действовать, во что бы то ни стало выполнить задачу роли в предлагаемых обстоятельствах. Пятнадцать лет я не устаю твердить всем об этом основном законе в творчестве актера, а вы все «уславливаетесь-сговариваетесь» по уголкам, как бы обойти этот закон, создающий органическую жизнь на сцене. Действуйте, а не «уславливайтесь». Действие и контрдействие родят все остальное. Никаких шушуканий по углам... Как только режиссер произнес: «Начали, давайте занавес», актеры моментально обязаны начать действовать на сцене!

— Начали,— нарочито очень громко и внушительно произносит тотчас же Константин Сергеевич.

Разумеется, актрисы больше ни о чем уже не «сговаривались» после того монолога, который они только что выслушали от Станиславского.

Клеменси после ухода Бритна мгновенно кинулась к двери, ведущей в сад, и стала запирать ее на ключ.

Почти в эту же секунду на сцене появилась Мэри.

«Что ты делаешь, Клеменси? — воскликнула она[[19]](#footnote-20).— Сейчас же отвори дверь и не отходи от меня, пока я буду говорить с ним!»

Но Клеменси решительно положила ключ в карман и начала приводить все свои доводы против рокового свидания. Мэри очутилась на несколько минут в самом затруднительном положении. Отобрать ключ силой у такой упрямой особы, как Клеменси, нечего было и думать.

Мэри заметалась по комнате, по ее лицу, по движениям было ясно, что она ищет другой способ выйти из дома. Но Клеменси следовала за ней неотступно, не прекращая своих наивных уговоров.

Уже эта мизансцена мечущейся по комнате, взволнованной непредвиденным препятствием — запертой Клеменси дверью — девушки и преследующей ее по пятам верной служанки была, конечно, очень выразительна.

109

На секунду Мэри остановилась, долгим внимательным взглядом посмотрела на Клеменси и вдруг стремительно опустилась перед Клеменси на колени:

«Клеменси, милая, дорогая моя Клеменси, ты ничего не понимаешь! Я все решила и обдумала! Больше колебаться нельзя! Я должна сделать этот шаг! Клеменси, помоги мне!»

И Мэри — Степанова залилась слезами, спрятав лицо в передник Клеменси. Вряд ли актрисы «уславливались» об этой мизансцене. Это было приспособление, как говорил Станиславский, родившееся мгновенно, на сцене от невозможности найти для Мэри другой выход. Нужно было покорить сердце Клеменси.

Клеменси растерялась и вдруг тоже опустилась на пол к Мэри, и таким образом создалась еще одна совсем неожиданная мизансцена, выразительная, наивно-трогательная!

«Пошлите меня к нему,— предложила в качестве последнего довода Клеменси — я скажу ему все, что вы прикажете, не ходите только сами!»

Мэри поняла по этой реплике, что Клеменси сдалась. Она встала с колен, подняла Клеменси, взяла ее руки в свои и очень твердо спросила: «Ты пойдешь со мной, Клеменси, или мне идти одной?»

Клеменси выдержала паузу, а затем горестно, но с необычайной решимостью в голосе ответила: «Я иду с вами!»[[20]](#footnote-21). Она решительно открыла дверь, и, когда Мэри шагнула через порог и перед ней выросла темная фигура Уордена, Клеменси ахнула, но решительно стала между «любовниками», отодвинув Уордена на расстояние вытянутой руки.

* Замрите в этой мизансцене,— раздался повелительный голос из партера.— Это будет финальная точка второго акта! Николай Михайлович, рисуйте: пролет двери, Мэри стоит на пороге, рука ее лежит на косяке двери, другая прижимает к груди косынку... — и Константин Сергеевич, не отрывая глаз от сцены, пододвинул мне лист бумаги, лежавший на столе, и протянул свое «вечное» перо.
* Константин Сергеевич, я не умею рисовать...
* Как умеете, так и рисуйте! А главное, рисуйте, а не разговаривайте! Потом разберемся... Режиссер обязан уметь зарисовать в журнал репетиций схему любой мизансцены. Рисуйте: перед Мэри — Клеменси. Рука ее вытянута. Она не училась классическим жестам, но под влиянием сильного чувства сделала верный по смыслу, пластически выразительный жест: «Не подходите! »

110

Перед ними в этакой демонской позе (я имею в виду рисунок Врубеля к «Демону») — Уорден. Луна — сильный голубой прожектор — светит в спину Уордена. От этого его фигура играет контражуром и делается еще мрачнее, а освещенные прямым светом лица Мэри и Клеменси кажутся еще бледнее.

Чуть теплится камин. Хорошо бы дать какой-нибудь звучок на эту паузу. Можно взять взаймы писк сверчка из того же Диккенса.

Занавес медленно закрывается.

* Нарисовали?
* Нарисовал, Константин Сергеевич, даже сверчка за камином...
* Очень хорошо,— смеется Станиславский.— Сейчас все проверим. На сегодня достаточно. Прошу всех прислушаться. Мы много времени отдали сегодня разговору о чувствах. Это очень важная тема. Вы встретитесь с ней не раз в ваших актерских и режиссерских работах.

Очень важно усвоить следующие истины;

1. Все должно быть подготовлено, чтобы чувство пришло. Внимание, правильное самочувствие актера на сцене именно сейчас, сегодня, в те минуты, когда идет спектакль или репетиция. Биография действующего лица должна быть известна актеру, как своя собственная, и все время ее нужно (даже уже играя роль) пополнять новыми фактами. Предлагаемые автором и режиссером обстоятельства должны быть в совершенстве поняты, оправданы.
2. Нужно определить, какое чувство должно прийти к актеру в данном куске, не боясь натолкнуться в таком анализе (как это случилось с нами сегодня в первом куске роли Мэри в этой картине) на не очень благородное чувство — эгоизм.

Мне часто в своей работе над ролями приходилось делать для себя печальные открытия: мещанская любовь — это чувство собственности, в первую очередь; горе обывателя — это кокетство перед окружающими и так далее...

Это не исключает больших, прекрасных чувств, вызванных большими идеями. На них построено большинство русских классических пьес.

1. Определив, какое должно прийти к актеру чувство, найдите природу этого чувства, как мы нашли: эгоизм — это прежде всего жалость к себе.
2. Определив природу чувства, ищите те действия, которые нужно совершить актеру, чтобы оно пришло к нему, ищите тот «манок», на который попадется нужное вам чувство.
3. Поймав его, научитесь им распоряжаться.

111

Чтобы не оно владело актером, а он им владел. Сколько захочу, столько и дам. Я его повелитель. Это очень важно.

Попрошу к завтрашней репетиции всех участвующих в этой картине приготовить по этой схеме все свои мысли. Мы начнем прямо с прогонов. Два-три раза прогоним эту картину...

*В. В. Лужский.* Вы собирались еще повторить контору нотариусов, Константин Сергеевич!

*К. С.* Совершенно верно, и контору нотариусов, а затем завтра же перейдем к балу. У меня к нему больших поправок нет...

*В. В. Лужский.* Ну, конечно... Мы уже этому теперь верим безоговорочно...

*К. С.* (смеясь). Вы что-то сегодня весь день молчали, Василий Васильевич...

*В. В. Лужский.* Научен вчерашним днем, Константин Сергеевич! Не хочу больше в администраторы попадать... Поговорим завтра!

*К. С.* Очень хорошо! До завтра!

## ЖИЗНЕННЫЙ ФОН И ГЛАВНЫЕ ЭПИЗОДЫ

На следующий день, вопреки ожиданиям всех нас, Константин Сергеевич действительно «прогнал» два раза контору нотариусов почти без всяких замечаний, похвалив актеров за то, что они помнят все его указания и более четко и энергично ведут сцену.

Не остановился он и на картине «У камина». Правда, актеры честно подготовились к репетиции. Слезы Мэри были искренни и изобильны. Доктор Джедлер и Грэсс были также искренне взволнованы ее состоянием. Слуги провели свою сцену очень живо. Финал стал драматичен и выразителен.

Мы радовались: неужели «верное» становится уже «привычным»?

Перед началом третьего акта, вечеринки в доме доктора Джедлера по случаю ожидаемого возвращения в этот день Альфреда, Константин Сергеевич, обращаясь ко всем участвующим в картине, сказал:

— Хочу предупредить вас. Не ставьте перед собой задачу общего характера — сыграть веселую или грустную вечеринку. В жизни ведь так никогда не бывает. На бал, на вечеринку приходят люди самого разного возраста и с самыми разнообразными задачами. Хозяева, обычно являющиеся волей-неволей режиссерами и устроителями таких вечеринок, встречая гостей,

112

правда, говорят им: «Надеюсь, что вы у нас приятно проведете время, повеселитесь», и этим как бы ставят общую задачу перед своими гостями. Но ведь все мы знаем, что эти слова, по существу дела, ровно ничего не значат.

Никто хозяев-режиссеров, конечно, не слушается: каждый явился со своей определенной, ясной для него задачей на такую вечеринку и стремится ее осуществить. Меньше всего можно верить тем, кто говорит обычно: «Я приехал так, просто повеселиться!» У этих-то всегда есть своя скрытая, но точная задача.

Один из таких «просто веселящихся» приехал встретиться с лицом, от которого он зависит по службе и с которым ему совершенно необходимо перекинуться несколькими словами как бы случайно, но на очень важную для него тему.

Другой приехал узнать, чем ему грозит происшедшая с ним вчера ночью весьма неприятная история в клубе.

Третий влюблен и явился «страдать», следя издали за предметом своей страсти. Разумеется, ему уж никак не до веселья.

Четвертый приехал потому, что просто сегодня ему некуда деться.

Пятый будет действительно флиртовать, изображать из себя «душу общества», чтобы утвердить и на этой вечеринке за собой такую репутацию.

Шестой надеется хорошо поужинать здесь.

А седьмой — соснуть часок-другой в уголку. У него бессоница по ночам в постели. Но при всех, под общий гул голосов и музыку, ему отлично спится! Как на плохой опере. Не будь балов и вечеринок, он заболел бы нервным переутомлением! И так далее.

А всё вместе: люди, музыка, движение, действия-задачи, которые каждый стремится выполнить, свет, общие занятия вроде игры в карты, танцев, внезапно объединившего все общество слуха или события (сумасшествие Чацкого, исчезновение вашей героини Мэри) — всё вместе взятое и составляет бал-вечеринку, или, как говорят в театре, «массовку» — народную сцену. Не люблю я, признаться, этих названий, мешающих инициативе актеров, заставляющих режиссеров выискивать и ставить перед большой группой действующих лиц проклятые «общие» задачи: грустите, веселитесь, ужасайтесь, изумляйтесь!

В жизни какая бы большая толпа ни попала в круг вашего внимания, каждый в ней живет своей индивидуальной жизнью. Наши лучшие русские художники-реалисты блестяще закрепили это в своих картинах. Вспомните «Утро стрелецкой казни» Сурикова, «Запорожцев» Репина, «Явление Христа народу» Иванова.

Как режиссерски ставить и актерски работать такую «массовку», вы уже знаете из моих занятий с вами по возобновлению «Царя Федора». Схема развития вечеринки у вас правильная:

113

Сначала сбор гостей.

Потом индивидуальные эпизоды действующих лиц.

Потом общие куски для всех участвующих в акте — танцы, игры.

Потом опять эпизоды — диалоги действующих лиц.

И, наконец, общий драматический финал.

Это почти классическая схема «народной сцены».

По этой схеме построен третий акт «Горя от ума». Я считаю, что он написан Грибоедовым абсолютно совершенно по развитию сюжета, распределению ритмов, красок, диалогов и общих сцен — кусков акта. Не говоря уже об языке и характерах.

Но даже эта классическая по драматургии схема должна быть насыщена, наполнена подлинной жизнью. А для этого каждый участник ее или группа участников (приезжающие «семьи» в «Горе от ума») должны жить своими индивидуальными задачами.

Кроме того, по режиссерской линии, когда на первых планах происходят эпизоды — диалоги действующих лиц, на задних планах обязательно должны происходить почти безмолвные сцены остальных участвующих в картине. Не следует обнажать сцену, освобождая ее от всех участников вечеринки на те минуты, когда происходят эпизоды — диалоги персонажей, действующих лиц со словами. От этого вся картина будет то оживать, то умирать. Не будет гармонии между фоном и главной темой. Не создастся общей атмосферы картины.

Посмотрите из окна вашей квартиры на улицу, и вы сейчас же различите в общей картине жизни, развертывающейся перед вами в эти минуты, фон жизни и главные эпизоды ее.

Когда я по утрам смотрю в окно на жизнь Леонтьевского переулка, я всегда отчетливо вижу: вот общий фон жизни моего переулка, а вот эпизоды. Фон — это дворничиха из дома напротив и наш дворник, которые в этот час всегда ведут беседу, обмениваясь очередными новостями; дети, играющие у чугунной решетки дома; идущие деловым или гуляющим шагом прохожие. Эпизод — это подъезжающий к дому на той стороне шикарный автомобиль; два-три гудка, которые он дает в знак своего прибытия; элегантно одетая женщина, почти тотчас за гудками появляющаяся из глубины двора. Дворники прекращают разговор, дети — игры. Первые почтительно ей кланяются, вторые с любопытством следят, как она садится в автомобиль и уезжает. Иногда они машут ей вслед ручонками, и она отвечает им приветливым жестом. Только очередные прохожие идут мимо, продолжая оставаться фоном этого эпизода.

Так должно быть и на сцене. Сценическая жизнь не должна

114

прерываться условными «входами» и «уходами» актеров. Нет ничего безвкуснее подчеркнутого «выхода» актера и эффектного, «под занавес», ухода его со сцены.

Надо стремиться на сцене к той гармонии ритма, звука, света и психофизических действий, которыми насыщено каждое мгновение подлинной жизни.

К сожалению, у нас под гармонией сценической жизни, сочетающей те элементы, которые я вам только что назвал, обычно понимают какое-то нелепое соединение музыки, пластики и декламации.

*В. В. Лужский.* Драмбалет!

*К. С.* Простите, как вы сказали?

*В. В. Лужский.* Драмбалет! Так называются теперь спектакли, в которых вы можете увидеть серьезную пьесу, поставленную под музыку в определенном ритме-темпе, или аритмичный балет с глубокими психологическими переживаниями. Критики считают эти спектакли синтетическими!

*К. С.* (совершенно серьезно). Синтеза в искусстве, особенно театральном, очень редко кто достигал. Я бы мог назвать одного Шаляпина, да и то не во всех ролях. Но стремиться к нему необходимо. Однако я полагаю, что Ибсена не следует ставить как балет, а «Щелкунчика» как драму. Очень прошу вас, когда вы начнете сейчас репетировать, «драмбалета» на сцене не разводить. Модные новинки пусть остаются на совести тех, кто их придумывает. Наша задача — и в решении массовых сцен соблюдать и развивать традиции русского театра. Нам не надо гнаться за всеми этими джаз-ревю, которых мы столько насмотрелись во время поездки в Америку. От такого «синтеза» только перепонки лопаются... а в душе они не оставляют никакого следа. Прошу начинать репетицию, если ко мне нет вопросов.

Константин Сергеевич пропустил весь акт без остановки, делая лишь изредка пометки на лежавшей перед ним бумаге. Затем позвал всех участвующих в зрительный зал.

— У меня только отдельные замечания! — сказал он.— Вы играли картину хорошо, я мог проследить почти все индивидуальные задачи каждого из гостей на вечеринке. Но персонажи со словами все же беспокоятся о том, что зритель их сочтет на какие-то секунды за персонажей без слов. Поэтому в их первоначальном появлении есть какая-то излишняя суетливость. Я имею в виду обеих жен адвокатов, которых мы видим впервые в пьесе в этой картине.

*М. Н. Овчининская* — *миссис Снитчей.* Но ведь у нас и задача такая, Константин Сергеевич,— узнать, что скрывают от нас наши мужья.

115

*К. С.* Тем более надо ловко и тонко вести себя, чтобы никто на балу не догадался, что вы не знаете чего-то важного, что знают ваши мужья. Для окружающих вы должны быть воплощенное спокойствие и уверенность в своих силах и знании всех сплетен. И только нам, зрителям, очень искусно надо показать, что вы в бешенстве оттого, что не знаете главного.

*М. Н. Овчининская.* Это очень трудно сделать — мы ведь все время окружены гостями... как нам выдать себя, свое волнение зрителю, не выдавая себя гостям на сцене...

*К. С.* Трудно, но возможно. К тому же у вас есть текст по этому поводу.

*М. Н. Овчининская.* Да, мы ругаем контору наших мужей! Но слов у нас, даже для этой ругани, очень мало.

*К. С.* Скажите мне эти слова.

*М. Н. Овчининская* — *миссис Снитчей.* О, эта контора!

*Е. Б. Булатова* — *миссис Крэгс.* Чтоб она сгорела!

*М. Н. Овчининская* — *миссис Снитчей.* Чтоб она сквозь землю провалилась! Вот и все!

*К. С.* (смеясь). Вполне достаточно, чтобы зритель понял ваше самочувствие! Вы произносите эти реплики, возмущаясь до предела возможного! Я вижу, что вы возмущены внутренне, что темперамент вас «захлестывает», как говорится, что вы даже внешне не можете себя сдержать. Ваши фигуры, руки, плечи, головы, прически «ходят ходуном»! А вы заставьте себя, сохранив всю внутреннюю насыщенность, произносить эти реплики, не двинув ни одним пальцем, ни на йоту не повысив голоса. Поупражняйтесь в этом искусстве. Это так называемые реплики «в сторону». Ведите сцену, как вам положено по тексту пьесы; а между вопросами и ответами партнерам вставляйте, сколько захотите, эти три ругательства, но с таким «святым» лицом и настолько их не подчеркивая движением и не тонируя, чтобы мы поверили в то, что ваши партнеры их не слышат. Пусть это будет «внутренний голос» вашего истинного самочувствия, слышный только зрителю и вам самим. Пройдите здесь на месте свой текст...

*Н. Ф. Титушин* — *доктор Джедлер* (встречая, как полагается по пьесе, миссис Снитчей, миссис Крэгс и мистера Крэгс). Вот и вся наша законодательная палата! А где же мистер Снитчей?

*М. Н. Овчининская* — миссис *Снитчей* (с самым любезным видом, следуя указанию К. С). Это известно только мистеру Крэгсу.

*Е. Б. Булатова* — *миссис Крэгс* (тем же тоном). Нам ведь ни о чем не говорят...

116

*А. Н. Грибов* — *мистер Крэгс.* Он... его... задержало маленькое дельце... в нашей конторе...

*М. Н. Овчининская* — *миссис Снитчей.* Опять эта несносная контора!

*Е. Б. Булатова* — *миссис Крэгс.* Хоть бы она когда-нибудь сгорела!

*М. Н. Овчининская* — *миссис Снитчей.* Хоть бы она сквозь землю провалилась!

Обе актрисы стараются тщательно выполнить предложение Константина Сергеевича и с предельным безразличием говорят свои последние реплики...

*К. С.* Это не совсем то, о чем я вас просил. Сказать реплику «в сторону» — это значит насытить ее двойным содержанием и темпераментом. Внешне безразлично, с «каменным» лицом, но с исключительной энергией произнести ее.

Николай Михайлович, подскажите мне текст этих милых дам, когда подойдут их реплики. Начните еще раз вашу сцену.

Доктор Джедлер, миссис Снитчей, миссис Крэгс и мистер Крэгс произносят свои первые реплики. По лицу Константина Сергеевича мы видим, что он включился в эту компанию, как невидимый им партнер, и вместе с ними живет всеми их отношениями, мыслями, действиями.

Вместе с доктором он с предельной любезностью встречает дам, ищет глазами мистера Снитчея (чего, кстати, не делал наш доктор). Смеется на первые реплики дам (в то время как наш доктор только слушал их); преувеличенно внимателен к объяснению мистером Крэгсом причины опоздания его коллеги. А в следующую секунду К. С. «перехватывает» (по моему подсказу) текст дам. Его лицо очаровательно улыбается на секунду доктору Джедлеру и в буквальном смысле «каменеет», когда он сейчас же, отвернувшись в сторону миссис Крэгс, сквозь зубы, без всякой интонации, но с чрезвычайной энергией произносит: «Опять эта несносная контора!» Это реплика миссис Снитчей.

Затем его лицо снова на секунду расплывается в любезнейшей улыбке доктору и снова становится неподвижным и ожесточенным, когда, повернувшись в сторону миссис Крэгс, он бросает в той же манере: «Хоть бы она когда-нибудь сгорела!» Это реплика миссис Крэгс.

И та же игра еще раз повторяется на третью реплику миссис Снитчей: «Хоть бы она сквозь землю провалилась!»

Сменой крайне любезного отношения, которое мы читаем в его улыбке, во всей мимике его выразительнейшего лица, обращенного к хозяину дома, и тем мрачным отчаянием, с которым подруги обмениваются «проклятиями» конторе своих мужей, К. С. достигает, разумеется, большой выразительности, замеча-

117

тельного комедийного, яркого подчеркиваний реплик, произносимых «в сторону».

Константин Сергеевич просит еще раз повторить эту сцену, и тут неожиданно достается от него А. Н. Грибову — мистеру Крэгсу.

— Я третий раз слушаю вас,— говорит ему Константин Сергеевич,— и не могу понять, почему вы так не верите себе как актеру. Вы обладаете Хорошим, тонким, мягким юмором, выразительной внешностью, чистой дикцией, пластичны, темпераментны, а так стараетесь произнести свою фразу, как будто вы последний в труппе статист, которому наконец дали роль с одной фразой и он, как это бывает всегда в таких случаях, решил сделать из этой фразы монолог.

*А. Н. Грибов.* Вы хотите сказать, Константин Сергеевич, что я безбожно наигрываю?

*К. С.* Сказать актеру «вы наигрываете» можно в том случае, когда хорошо его изучил и знаешь точно, что именно он наигрывает: чувство, темперамент или характерность образа. Я вас, во-первых, еще мало знаю, а во вторых, мне кажется, что это не наигрыш, а излишнее старание быть добросовестным. Недоверие к себе, как к актеру, и к своему положению в этой сцене. Вы боитесь, что вас забыли после картины в конторе...

*А. Н. Грибов* (неожиданно перебивая К. С). Ох! Вы угадали совершенно точно, Константин Сергеевич! Меня все время преследовала мысль, что когда я выйду в этой сцене на балу, зритель будет спрашивать своего соседа: а это кто такой вылез? Значит, можно не беспокоиться на этот счет?

*К. С.* (смеясь). Можете не беспокоиться. Вас все запомнили. Вы отлично играете в конторе. Вот видите, сколько в вас юмора. Рассмешили меня, когда я совсем не собирался смеяться!..

*А. Н. Грибов.* Это я так... случайно!

*К. С.* Знаю я вас, комиков! Случайно! Комики ничего не любят делать случайно!

*А. Н. Грибов* (вполголоса). Я не комик. Я драматический актер. Я хочу сыграть сильную, глубокую драму!

К. С. (который, конечно, все услышал). Это очень похвальное намерение... для комика... Обязательно попробуйте себя в драме. Выйдет или не выйдет роль — все равно работа в другом жанре вдвое расширит ваш актерский диапазон.

Проиграйте мне еще раз всю вашу сцену полностью, господа адвокаты. И пусть ваши жены по ходу всей сцены (мы затронули только начало ее) найдут возможность не меньше трех раз обменяться своими «проклятиями» конторе в том рисунке, о котором мы сейчас условились. Начинайте!

118

*Н. М. Горчаков.* Актерам идти на сцену?

*К. С.* Нет, можно пройти эти эпизоды здесь, в партере. Надо экономить время. Переход на сцену всегда отнимает лишних пять минут!

Как обычно, показ Станиславского заразил актеров и на этот раз. Сцену сыграли, очевидно, так, как хотелось Константину Сергеевичу. Жены адвокатов даже лишний раз перекинулись «проклятиями» конторе — было понятно, что актеры поняли технику реплик «в сторону». Отлично играл Грибов, мягко, спокойно, с тонкой иронией относясь к женам, с большим серьезом и настоящим чувством искреннего беспокойства за судьбу Мэри.

— Вот видите,— обратился ко всем нам Станиславский, указывая глазами на Грибова,— что может делать актер, если он доверяет себе, автору и режиссеру. Хотел бы вам напророчить отличную будущность, если всегда будете так работать, да боюсь сглазить вас,— закончил он прямым обращением к A. Н. Грибову.

— Хоть бы вы меня когда-нибудь попытались так «сглазить», Константин Сергеевич,— последовала очередная реплика B. В. Лужского.

Умел Василий Васильевич шуткой, остроумной репликой разрядить трудную минуту в репетициях Станиславского и очень тонко дать понять, что не всегда нам будет так радостно и легко работать в МХАТ, как в эти первые месяцы знакомства с театром и Станиславским.

— Ох, скуп, скуп на похвалы Константин Сергеевич! — продолжил свою мысль В. В. Лужский, переждав «прием», который имела у нас его первая фраза.— Только молодых и хвалит! А «старикам» достается крепко на орехи. Подрастете — и вам достанется!

* Молодой актер, как щенок, — ответил ему в тон К. С. — Его надо три месяца приручать к себе лаской, а потом...
* Тридцать три года драть плеткой!.. Эту «систему» мы изучили! — опять пошутил Василий Васильевич к общему удовольствию и нас и весело смеявшегося Станиславского.

— Ну-с, а теперь, когда мы отдохнули,— сказал он через минуту,— прошу всех на сцену! Чудесный у вас дар, Василий Васильевич, во-время посмешить, во-время умное слово сказать. Когда вы сидите рядом на репетиции, мне всегда легче работается...

Василий Васильевич только молча кланялся, прижимая комически руку к сердцу и произнося какие-то ему одному свойственные слова на тему: «Ну так ведь на этом и стоим с малолетства...»

119

Картина прошла весело и оживленно в своих комедийных «кусках», мягко и серьезно в драматических сценах.

— Этот акт больше проходить не будем,— сказал нам Станиславский.— Пускайте его прямо на генеральные репетиции. В следующий раз я сделаю замечания по четвертому акту, и мы перейдем к прогонам всей пьесы.

В этот день он покидал нас веселый и довольный.

## ДЕЙСТВИЯ И ЗАДАЧИ

Замечания по четвертому акту Константин Сергеевич захотел сделать, просмотрев, как обычно, обе картины этого акта.

Действие происходит шесть лет спустя после первых трех актов.

Картина в таверне «Тёрка», которую, поженившись, открыли Бритн и Клеменси, вызвала только одно замечание Станиславского.

* Автор так строит сюжет этой картины,— сказал он нам, — что все участвующие в ней, кроме мистера Снитчея, как будто твердо знают о том, что Мэри умерла. Между тем все ваши персонажи говорят о смерти Мэри, сомневаясь, не веря в этот факт. Почему вы так трактуете их отношение к печальному известию о Мэри?
* Но ведь мы же, участвующие в пьесе, знаем, что Мэри не умерла, — отвечал Константину Сергеевичу один из исполнителей. — Зритель никогда не поверит, что главное действующее лицо сошло со сцены в финале третьего акта. Мы будем выглядеть все дураками, когда Мэри появится в конце последней картины и окажется, что...

Станиславский не дал окончить фразу.

* Вот! Вот, что губит чаще всего непосредственное восприятие спектакля зрителем! — воскликнул он с тем своеобразным торжеством, когда ему удавалось поймать «за хвост», как он выражался, ошибку режиссера или актера, нарушавшую один из основных законов сценического действия.
* Вы, актеры и режиссеры, знаете заранее сюжет пьесы и вам, видите ли, стыдно будет через пятнадцать минут, когда откроется тайна пьесы, что вы не намекнули зрителю заранее, в чем ее разгадка! Кто же вам позволил знать сюжет пьесы заранее?
* Константин Сергеевич, но ведь, чтобы срепетировать пьесу, нужно знать ее всю и... заранее,— попробовал я защитить своего актера.

— Чтобы срепетировать — да! Но когда пьеса срепетирована и актеры играют подряд все акты, они обязаны не знать, что будет происходить на сцене не только во втором или четвертом акте, но и в первом акте, с той минуты, как открылся занавес.

Разве вы знаете, что я сделаю через минуту, хотя у нас и предположено сегодня репетировать, да еще совершенно точно, четвертый акт вашей пьесы?

* Нет, конечно, не знаю,— поспешил ответить я, так как понимал, что если скажу «знаю», то Константин Сергеевич ни перед чем не остановится, чтобы сделать что-нибудь такое, что мне и в голову не могло прийти в эту минуту. Кроме того, я уже начинал догадываться, в чем видит К. С. ошибку в этой картине.
* Вот видите — «не знаете»,— повторил мой ответ К. С,— такова логика жизни. Все как будто предусмотрено у человека на целый день или год вперед. Но ручаться, что все в точности так и произойдет, никогда нельзя.

И зритель, смотря пьесу, делает тоже свои предположения о том, как будет развиваться сюжет или характер действующего лица. Но до конца он не уверен. Даже когда сюжет таких пьес, как «Гамлет» или «Гроза», ему вперед известен, и тогда, зная сюжет, он не знает, как этот сюжет разыграется на его глазах. Он прочел о нем в книге. Ему рассказали даже, как он происходит на сцене. Но своими глазами он его еще не видел. Я имею в виду пьесы, всем известные. А когда он пьесы не знает, какое же вы имеете право форсить перед ним, что, мол, вы-то, актеры и режиссеры, ее знаете? Значит, вы ему показываете, что вы не подлинные действующие лица пьесы, которым не дано знать вперед сюжет пьесы, а не очень еще, очевидно, умные и ученые в своей профессии люди, которые боятся, чтобы их не сочли совсем дураками.

Константин Сергеевич остановился на секунду в своей стремительной атаке на нас, и, как всегда, В. В. Лужский захотел помочь нам...

* Николай Михайлович не совсем то хотел сказать,— начал было он, но на этот раз Константин Сергеевич и ему не дал слова.
* Я знаю, что Николай Михайлович хотел сказать не то, да я-то знаю, что я хочу сказать нашим молодым, «ученым», как вы их, кажется, назвали на днях, актерам и режиссерам...

*В. В. Лужский.* Только, если память мне не изменяет, не я, а вы сами их так назвали, а теперь, кажется, хотите отобрать у них это звание...

121

*К. С.* Обязательно! Во что бы то ни стало! Когда «ученость» в актере вступает в противоречие с его верой в подлинность совершающихся событий на сцене, ее надо уничтожать беспощадно! Но я не хочу пререкаться. Сыграйте мне немедленно эту картину так, как она написана по тексту, не заглядывая на пятнадцать минут вперед в следующую картину. Кто по тексту твердо убежден в смерти Мэри?

*A. А. Коломийцева* — *Клеменси.* Я, Константин Сергеевич.

*М. М. Яншин* — *Бритн.* И я тоже.

*К. С.* А Мейкль Уорден?

*B. А. Орлов.* Мне сообщают о ее смерти на сцене, когда я являюсь инкогнито в эту таверну.

*К. С.* Что вам мешает поверить, что Мэри умерла, за исключением знания вперед текста?

*В. А. Орлов.* Ничего.

*К. С.* Верьте тогда. Со всеми ощущениями и действиями, которые родит эта вера.

*В. А. Степун* — *мистер Снитчей.* Я знаю, что Мэри жива. Но теперь я сообразил, что мое сообщение Уордену в этой картине о смерти моего компаньона мистера Крэгса...

*К. С.* А он что, действительно умер?

*В. А. Степун.* Совершенно точно...

*К. С.* Значит, ваше сообщение о настоящей, не мнимой смерти одного из главных действующих лиц пьесы только усилит версию о смерти Мэри.

*В. А. Степун.* Я это сейчас понял.

*К. С.* Итак, сыграйте все эту картину как «дураки», по выражению одного из вас, то есть наивно веря во все события пьесы. Обманите зрителя. Вы увидите, как он будет вам благодарен, когда окажется, что вы его искусно обманули, заставив поверить, что Мэри умерла, а она окажется жива, да еще и безупречна в своем поведении все эти десять лет. Начинайте.

Драматической силой и убежденностью зазвучала «лирическая», построенная у нас целиком на «воспоминаниях» картина таверны, когда в ней прозвучала тема смерти. Серьезно стали обсуждать прошедшие десять лет Бритн и Клеменси, веря в то, что Мэри умерла. Сентиментальные интонации исчезли из их разговора, заменились кое-где небольшими паузами раздумья о случившемся.

Приход мрачного, скрывавшего от них свое лицо Мейкля Уордена и разговор с ним еще раз подтвердили им мрачное известие о смерти Мэри. Горе Клеменси стало подлинным, глубоким чувством. Вся картина стала гораздо компактнее, короче, потеряла свой «грустно-лирический» оттенок, стала конкретней, мужественней.

122

— Очень хорошо,— сказал Станиславский после конца картины.— Вы боялись, вероятно, что тема смерти противоречит жанру диккенсовского, обывательского сентиментализма. Но это тот случай, когда актеры и режиссура имеют право не соглашаться с автором в оценке событий, исходя из своего ощущения зрителя, своей эпохи.

Во времена Диккенса сентиментализм был модным жанром в литературе и в искусстве. Тему смерти старались отодвинуть на задний план в романах и пьесах, прикрыть лирикой, мещанской грустью, сентиментом. В наши дни мы имеем право говорить о смерти как о серьезном, мужественном факте. Для нас важен не сам факт физической смерти, а для чего, во имя чего жертвует жизнью, умирает человек.

Так надо оценивать и «мнимую» смерть Мэри, которая пошла на высокий акт самопожертвования ради счастья другого человека, подвергла себя чрезмерным испытаниям и умерла. С уважением говорят о ней все в этой картине. И за такое отношение к смерти наш сегодняшний советский зритель будет вам благодарен. А легко возбудимую слезоточивость оставьте для читателя диккенсовских романов в его времена. Сейчас времена другие, суровые. И отношения к событиям, даже в классических пьесах и романах, у нас с вами должны быть другие, гораздо более строгие и мужественные.

*В. В. Лужский.* Но если все поверили в картине таверны, что героиня умерла, как же надо встречать ее в следующей картине, когда окажется, что она жива?

*К. С.* Как это случается и в жизни. Вы получаете известие, что близкий вам человек погиб на войне. Ваше горе безмерно, оно проходит через все ступени этого чувства. Сначала вы не можете поверить в случившееся несчастье, вы его отрицаете! Потом вы убеждаетесь, что это действительно так случилось. Вы оцениваете (сами не замечая, конечно, этого процесса оценки) случившееся и по отношению к прошлому (обычные слова и мысли: «Какой он был замечательный! Как мы жили!»). По отношению к будущему («А ведь он хотел еще сделать то-то! Ведь мы собирались, когда он вернется, поехать туда-то!»). По отношению к настоящему («Что я буду теперь делать без него! Как я скажу об этом дочери!»). Эти оценки вызывают то, что мы называем в быту «взрывы» отчаяния, слезы. Потом проходит и этот период. Горе отходит в прошлое. Оно становится больным местом в душе, если на него надавить, вспомнить о нем. Постепенно и этот период переходит в другой, последний: уважение к тому, кто погиб, если, конечно, он умер за высокую цель или идею.

123

И вдруг тот, кого считали погибшим, вернулся, стоит перед вами живой!

Вы представляете, сколько надо опять пройти обратно ступеней, чтобы поверить, что он жив, привыкнуть к нему как к живому!

Такие случаи не так редки, как это принято думать. А в периоды войн особенно часты.

Давайте, перед тем как сыграть картину возвращения Мэри, разберемся в ее композиции. Установим, кто с каким отношением встречает ее возвращение. Насколько я помню, схема событий картины такова:

Первый кусок. Альфред подготовляет Грэсс к тому, что Мэри жива.

Второй кусок. Встреча Мэри с Грэсс и полное, исчерпывающее объяснение Мэри своего поведения в прошлом и настоящем.

Третий кусок. Встреча Мэри с отцом и Уорденом, которые знали, что она не умерла.

Четвертый кусок. Встреча Мэри с Клеменси и Бритном, которые были благодаря предыдущей картине особенно твердо убеждены в смерти Мэри.

Пятый кусок. Благополучный «семейный» финал с намеком, что и Мэри получит награду за свою жертву — выйдет замуж за исправившегося, конечно, от своих пороков Мейкля Уордена!

В этой схеме я вижу отчетливо две встречи Мэри, этого, вновь воскресшего к жизни персонажа, с ее партнерами по пьесе.

Первая встреча Мэри с Грэсс. Встреча, глубоко драматичная по существу. Особенно драматичная для Грэсс, конечно. Мало того, что ее сестра оказывается жива, но ведь из-за нее — Грэсс! — она скрывалась все эти годы. Как принять такую жертву? Как могла она, старшая сестра, проглядеть все мысли и намерения младшей своей сестры десять лет тому назад! Как она, Грэсс, значит, ошибалась, считая Мэри ветреницей, легкомысленным существом! А Альфред! Кого он любит теперь? А Мэри? Ведь если она тогда так любила Альфреда, она и сейчас должна его любить... Что делать? Что сказать?..

— Константин Сергеевич, умоляю вас, простите, что я вас перебила,— волнуясьпроизнесла исполнительница роли Грэсс — С. Н. Гаррель.— Но ведь всех этих замечательных слов, всего этого чудесного монолога, который вы сейчас сочинили, в тексте моей роли нет! У меня только какие-то обрывки фраз, вроде:

«Тебя ли я вижу, Мэри?!»

«Не говори, ничего не говори!..»

«Что ты говоришь, Мэри?!»

124

«Я не могу, я не хочу этого слышать...» И две ремарки: «Грэсс молчит, не отрываясь, смотрит на Мэри» и «Грэсс обнимает Мэри», — со слезами в голосе закончила наша исполнительница свою краткую речь.

Константин Сергеевич улыбнулся, понимая ее волнение.

* А мысли, которые я вам сейчас пробовал сочинить, у Грэсс эти самые или другие? Или их нет у нее, когда она слушает признание Мэри? — задал он встречный вопрос актрисе.
* Мысли эти самые,— печальным голосом, понимая, куда клонит Станиславский, отвечала С. Н. Гаррель.
* Не огорчайтесь тогда, что монолог, который произносится вслух, принадлежит Мэри, — сказал К. С. — Внутренний монолог такой же силы — у вас, у Грэсс. Поверьте, что, если вы его будете внутренне проговаривать, жить им, зритель ни на секунду не оторвет глаз от вашего лица, прочтет на нем все ваши мысли. Вспомните нашу первую репетицию сцены на качелях, когда монолог, который все слышали, говорили вы, а у Мэри был только «внутренний» монолог. Сцена ведь получилась очень сильная и вы обе были удовлетворены ею как актрисы.

Так же будет и с этой сценой, если ваш «внутренний» монолог будет такой же силы и убежденности, как тот, каким пробует убедить вас Мэри. Когда один партнер молчит, а другой говорит, в хорошем театре у хороших актеров всегда происходит диалог, а не слушанье одного и говоренье другого.

Уметь слушать партнера — это значит уметь вести с ним «внутренний» диалог, а не ждать, пока партнер отговорит свой текст! Вы меня поняли?

С. *Н. Гаррель.* Поняла.

*К. С.* Я убедил вас?

С. *Н. Гаррель.* Я попробую сделать, как вы говорите. Я буду вести отчаянный диалог с Мэри. А вы скажете, верно это или неверно.

*К. С.* (очень довольный). Вот и отлично! Значит, о первой встрече с Мэри как с «воскресшей покойницей» — договорились.

Теперь вторая встреча. Встреча Клеменси и Бритна с «покойницей». Это явно комедийная сцена, но играть ее надо сверхсерьезно.

Я попрошу исполнительницу роли Клеменси исполнить следующие действия-задачи, увидев Мэри:

а) Не верю, что передо мною стоит Мэри. Смотрю на окружающих: «вот ведь что иногда почудится».

125

б) Смотрю на Мэри опять. Она! Стоит на прежнем месте, не исчезает. Решаю: «это привидение»!

в) Смотрю в третий раз на Мэри! А вдруг она живая? Отчего, почему живая, это я ничего еще не знаю... Но вдруг она живая. Надо проверить!

г) Проверяю! (Как захочет исполнительница — любым способом.) Она! Моя Мэри! Целую, обнимаю, душу в объятиях!

д) Нет, это мне все приснилось! Не знаю, как скрыть от всех свое дурацкое до сих пор поведение.

Можете все это сделать в течение любой по времени паузы? — спрашивает К. С. исполнительницу роли Клеменси.

*А. А. Коломийцева.* Попробую, Константин Сергеевич. Только не сердитесь, если не выйдет.

*К. С.* Не буду сердиться, так как знаю, что это не очень легко. Всех окружающих Клеменси на сцене прошу смело реагировать на все действия, которые будет совершать Клеменси, выполняя свои задачи.

*М. М. Яншин.* А какое отношение у Бритна к воскресшей «покойнице»? У него ведь другой характер, чем у Клеменси.

*К. С.* Внутренне в оценке события он проходит все те же ступени, что и Клеменси. Но как человек флегматического темперамента, он внешне на них не реагирует. Стоит всю сцену Клеменси и Мэри, как «соляной столб», а когда все думают, что уже всё кончено, реагирует крайне необычно и неожиданно. А как — решите сами. Каждый спектакль можете реагировать по-новому. От сильной ругани до глупейших, никем никогда у Бритна невиданных слез или любого осмысленного трюка. Согласны на такой рисунок?

*М. М. Яншин* (вздохнув, очевидно, в знак того, что это будет нелегко выполнить). Согласен...

*К. С.* Ну, вот и прекрасно. Все промежуточные куски между этими двумя кульминационными сценами — акцентами действия — играйте, как играли. Пожалуйте на сцену!

И снова мы были свидетелями того, как заражал своим режиссерским рассказом и «подсказом» Константин Сергеевич актеров. Как верно угадывал он внутренний и внешний рисунок сценического действия, предлагая его актерам. Как тонко и глубоко он знал природу человеческих отношений и умел перевести их на яркий, выразительный сценический язык.

Сестры сыграли свою встречу очень горячо. Глаза Грэсс горели таким же огнем внутренних мучений и колебаний, как и глаза Мэри, убеждавшей Грэсс поверить, что она решилась на свою жертву не только из любви к ней, но, поняв и то, что она, Мэри, меньше любит Альфреда, чем Грэсс.

126

Монолог, который «задал» С. Н. Гаррель Станиславский, очевидно, звучал в душе актрисы очень сильно, так как лицо ее ничем не напоминало нам лицо «слушающего» актера. (А, признаться, так оно у нас и бывало частенько до этой репетиции.) Лицо, глаза, какие-то небольшие движения, повороты головы, невольный жест руки — все существо актрисы вело настоящий диалог с партнером. А «обрывки» фраз, которые так огорчали С. Н. Гаррель, прозвучали как «взрывы» чувств, которых уже не в силах была сдержать в себе Грэсс.

Сцена получилась опять яркая, драматическая.

Промежуточные куски от соседства с этой сценой тоже как-то зазвучали по-новому, более глубоко и волнующе и для актеров и для нас, сидевших в зале.

А. А. Коломийцева очень своеобразно выполнила задание Станиславского. В результате первой задачи — «не верю, что передо мной стоит Мэри» — Коломийцева, посмотрев два-три раза на Мэри и на окружающих, неожиданно разразилась громким смехом, который вдруг оборвала, увидев, что никто не смеется вместе с ней на почудившееся ей явление Мэри.

Приняв Мэри за «привидение» Коломийцева мгновенно исчезла за широкой спиной Бритна и осторожно оттуда выглядывала, проверяя, не исчезло ли наважденье.

На последовавшие после этого слова Мэри: «Клеменси, это я! Я, твоя Мэри!» она стала очень медленно приближаться к своей любимице. Дотронувшись до руки Мэри, чуть было опять не скрылась за Бритна, а потрогав после этого Мэри два-три раза за платье, покрутив пуговицу на нем, с диким криком: «Мэри, Мэри!» кинулась ей на шею, а затем неожиданно для всех нас кинулась целовать всех присутствующих, не разбирая, кого она целует, и возвращаясь по нескольку раз с поцелуями к Бритну, к Мэри, к доктору Джедлеру и к шокированному ее поведением мистеру Снитчею!

Это было очень неожиданное и яркое «приспособление» актрисы, чтобы выразить радость наивного существа Клеменси по поводу поистине чудесного для нее возвращения Мэри.

Исполнители на сцене (мы это ясно видели из зала) были искренно взволнованы талантливым выполнением поставленной Станиславским задачи, и, когда Коломийцева, вдруг оборвав свой «поцелуйный обряд», тихо заплакала, усевшись в уголок на скамейку, не смея еще раз взглянуть на Мэри («Это мне все только приснилось»), все на сцене тоже чуть не со слезами на глазах стали ее утешать.

Тут-то Бритн — Яншин, честно стоявший по предложению К. С. «соляным столбом» всю сцену, решил, что ему пора тоже исполнить заданную ему задачу.

127

Он самым спокойным движением сунул себе в рот трубку (которую вынул изо рта, увидев Мэри) обратным, горящим концом ее. Последовавшая за этим, очень мягко и тонко исполненным трюком сцена удушья и отплевыванья рассмешила всех в зале и на сцене, послужив отличной концовкой встречи Мэри с обитателями дома доктора Джедлера.

Константин Сергеевич остался доволен репетицией.

* На завтра назначаем прогон всей пьесы. За три дня до срока! — и он победоносно посмотрел на В. В. Лужского.
* Как представитель дирекции, я приношу всем участвующим свои искренние поздравления с такими быстрыми успехами, — немедленно принял его вызов Василий Васильевич — А как старая театральная крыса, я поверю во все самые благие результаты только тогда, когда Константин Сергеевич подпишет афишу спектакля!
* Приносите завтра афишу, я подпишу! — немедленно последовал решительный ответ Станиславского.

## АКТЕРСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

На следующий день мы волновались, пожалуй, не меньше, чем на первом просмотре нашего спектакля Станиславским. Все, чем он с нами занимался на протяжении трех недель, да еще и наши самостоятельные репетиции, которые мы проводили в промежутках между его занятиями, чтобы «закрепить», как он велел, найденный с ним рисунок сцен и отношения действующих лиц,— все предстояло нам сегодня проверить на себе, а ему просмотреть.

А тут еще Василий Васильевич со своей афишей! Вдруг Констанггин Сергеевич после просмотра не только не подпишет афиши, а вообще надолго «замаринует» весь спектакль! Вот о чем мы думали, ожидая за занавесом и в зрительном зале прихода Станиславского.

Константин Сергеевич пришел, как обычно, за пять-десять минут до положенного срока.

* Все на своих местах? — спросил он меня.
* Все, Константин Сергеевич!
* Вы все проверили? Реквизит, свет, костюмы?[[21]](#footnote-22)
* Как будто все, Константин Сергеевич.
* Какое настроение у актеров?

128

* Волнуются. Первый прогон в новом виде и с новыми задачами.
* Василий Васильевич здесь?
* Я на своем посту,— последовал ответ из глубины зала.— Хочу издалека послушать, как звучит текст.

— Очень хорошо! Ну что ж, начинайте! Занавес открылся.

В антрактах Константин Сергеевич замечаний не делал и мало что записывал на бумагу. Лицо у него оставалось все время строгое, серьезное, на этот раз даже меньше чем всегда «переживавшее» вместе с исполнителями все перипетии пьесы. Видно было, что и он беспокоится, к какому результату пришла его работа с нами.

После прогона всей пьесы он позвал всех исполнителей в зрительный зал.

— Поздравляю, — сказал он, играли вы верно, серьезно, энергично и точно выполняя рисунок, который мы с вами установили! Василий Васильевич, давайте афишу, я подпишу ее.

И Константин Сергеевич поставил свой росчерк на сводной афише московских театров на ближайшую декаду. Среди спектаклей МХАТ была названа и «Битва жизни».

— Предупреждаю только,— сказал нам К. С.— не возгордитесь. Это только начало, первый прогон. Окончательно новый рисунок или умрет или оживет и расцветет новыми красками в течение ближайших десяти-пятнадцати спектаклей. До тех пор нельзя ничего еще сказать — хорош он или дурен. Будьте собраны и внимательны к внутреннему действию, к задачам, к четкому внутреннему и внешнему ритму. Действуйте, а не «переживайте». Режим выпуска спектакля объявляю следующий:

Завтра все отдыхают.

Послезавтра полная генеральная в гримах, но без публики. Я приду на нее обязательно.

Потом опять день перерыва и полная репетиция с публикой.

Седьмого, как указано в афише, вечерний спектакль. Отдохните хорошо за завтрашний день, но не распускайтесь. Думайте о внутреннем мире своих героев, но не о том, как вам лучше сыграть послезавтра тот или иной кусок роли. До послезавтра.

И Константин Сергеевич ушел такой же серьезный и сдержанный, каким он пришел утром к нам. Даже лист с замечаниями он не стал нам читать, а спрятал в карман.

Василий Васильевич, к которому мы, конечно, обратились за его впечатлениями, после ухода Станиславского тоже очень кратко сказал:

129

— На публику, на публику! В пустом зале уже ничего не разберешь. Нужен ответ из зала. Проверьте себя еще раз послезавтра, и с богом, на публику!

Наступило и «послезавтра». В зале опять сидели очень серьезный Станиславский и на этот раз севший «сбоку» посмотреть спектакль Василий Васильевич. Так он объяснил Константину Сергеевичу свое желание сидеть отдельно от режиссуры.

Играли мы во-всю, как говорится! Старались изо всех сил! И, странное дело, самочувствие у актеров было прекрасное. Это я видел и слышал, заходя к ним в антрактах за кулисы.

А Станиславский все четыре акта сидел с каменным лицом, ни разу не улыбнувшись!

Признаться, я не знал, что подумать, и ничего не мог ответить на обычный вопрос актеров за кулисами: «А как Константин Сергеевич?»

Всё же собрались мы после прогона к режиссерскому столику Станиславского в зрительный зал в довольно бодром и веселом настроении, как хорошо поработавшие люди.

* Как вы себя чувствовали сегодня на сцене? — спросил Станиславский актеров, постукивая карандашом по столу.
* Хорошо!
* Очень хорошо!
* Замечательно!
* Даже замечательно! — с некоторой иронией заметил Станиславский, сразу дав нам в интонации почувствовать, что дело неладно.
* А по-моему, вы играли сегодня ужасно! Пусто, на внешнем рисунке, не доигрывая кусков ради «бодрого» ритма, скользя по задачам, удовлетворяясь лишь отображением чувств, а не вызывая их в себе по-настоящему. Поэтому вам было легко и весело играть, а мне грустно и тяжело смотреть и слушать вас. Три недели пропали зря! Надо все начинать сначала.

Вряд ли я когда-нибудь забуду паузу, наступившую в зале после этих слов Станиславского.

А мы-то думали, что именно сегодня «верное» стало «привычным», а привычное —«легким»!

— Не знаю, что и делать,— продолжал Константин Сергеевич, обращаясь к Лужскому.— Афиша-то ведь подписана. Ее нельзя задержать?

Боже мой, куда упали и покатились наши сердца! Вчера еще мы ходили такие гордые по театру! А сегодня? Какой позор! Нас сейчас снимут с афиши!

130

* Задержать-то ее, может быть, и можно,— отвечал Василий Васильевич,— да стоит ли, Константин Сергеевич?
* Я не могу выпустить спектакль в таком выхолощенном, пустом, заштампованном виде.
* Да он таким и не будет,— отвечал ему В. В. Лужский.— Молодые люди увлеклись. Вы их перехвалили последние дни. Вот они и дернули «на все сто», как теперь говорят! А права-то у них играть «на все сто» еще нет. Вот и получился конфуз.

*К. С.* Что же делать?

*В. В. Лужский.* Объяснить им, что хорошее самочувствие актеров на сцене очень обманчиво. Бывает на сцене тебе и легко и весело, а знакомые, которых встретишь на другой день на улице и от которых ждешь, что они вознесут тебя до небес, не смотрят тебе в глаза, а потом вежливо говорят: «Вам вчера, наверное, нездоровилось на спектакле...»

*К. С* (улыбаясь). Не поздоровится от этаких похвал...

*В. В. Лужский.* Какое там. Не знаешь, как скорее проститься... А играл весело, бодро! Душа радовалась, на себя в зеркало глядя в антракте. Какой актер Лужский! А на самом деле оказывается: «Не больны ли вы были вчера, многоуважаемый?»

*К. С.* Прекрасный пример, Василий Васильевич!

Вы все сегодня тоже болели, вернее, переболели на сцене. Чем? — Самоуверенностью, самоуспокоенностью, игрой в великих артистов!

Я виноват больше всех. Еще раз я поверил, что за десять репетиций можно с талантливой молодежью заново пересмотреть спектакль, вдунуть в него новую жизнь, вывести его на путь к долгой сценической жизни. Это, конечно, моя вина!

*В. В. Лужский.* Не казните чересчур сурово ни себя, ни их. Вы всегда будете увлекаться, особенно молодежью, а они всегда будут увлекаться легким успехом...

*К. С.* Что ж делать? Времени ведь у нас больше нет?

*В. В. Лужский.* Времени нет. Я предложил бы еще раз проверить спектакль, как вы и предполагали, послезавтра на публике. То, что вы уже сказали молодым людям, как я вижу по их лицам, произвело на них сильное впечатление. Прошлый прогон был ведь приличный. Может быть, поразмыслив, они вернутся к прежнему «рабочему» самочувствию и захотят выполнять те скромные, но трудные задачи, которые вы перед ними ставили, больше, чем изображать великих артистов!

Наступила вторая мучительная пауза.

Каково было выслушать этот диалог двух руководителей-Режиссеров МХАТ после трех недель наших «успехов», движе

131

ния вперед, стремления к «вершинам» искусства, как мы говорили по глупости про себя.

— Может быть, участвующие в спектакле или режиссер имеют какое-нибудь предложение? — спросил Станиславский.

Я понял, что в первую очередь нужно отвечать мне.

— Мы, конечно, знали и раньше, Константин Сергеевич,—сказал я,— что самочувствие актера на сцене часто не совпадает с впечатлением от его исполнения у зрителя. В отрывках, в школе, с нами случались подобные промахи. Но столь сильно ошибиться нам еще не случалось. Кроме того, нас, наверное, сбило и то, что последние три недели худо-бедно нам удавалось выполнять ваши требования, и это нас внутренне очень окрыляло, поднимало в своих собственных глазах. Вот мы и «занеслись», как любит говорить Василий Васильевич. Урок, который мы сегодня получили, мы запомним надолго. Суть дела для каждого из нас, как мне кажется, заключается в том, чтобы не жить общим приподнятым, «радостным», как говорят актеры, самочувствием, а выполнять установленные задачи, вытекающие из логики сюжета и характера действующего лица. Вероятно, нам еще рано радоваться на сцене на свое творчество, а надо еще много, упорно, скромно работать. Позвольте нам с этих позиций сыграть еще раз вам пьесу. Хоть сейчас!

*К.* С. Все так думают, как Николай Михайлович? Все видят свою ошибку именно в том, что он верно определил? Ваша ошибка заключается в том, что вы жили общим актерским настроением-самочувствием, а не действовали, не решали задачи, установленные нами для ваших персонажей.

Актеры из зала отвечали ему, что они понимают свою ошибку и просят дать им возможность на деле доказать это. Они готовы еще раз, хоть сейчас, проиграть Константину Сергеевичу всю пьесу.

Наши исполнители были очень взволнованы, искренне огорчены своей неудачей и внутренне, очевидно, проверяли для себя свои мысли и слова, обращая их к Станиславскому.

Долгим, пристальным, серьезным взглядом посмотрел Константин Сергеевич на всех сидевших в зале. Видно было, что он колеблется принять решение. Посмотрел он и на Лужского. Но тот промолчал на этот раз. Посмотрел и на меня. И я ничего не мог прибавить ни к своим словам, ни к просьбе актеров.

— Сейчас повторять пьесу поздно, — сказал наконец Константин Сергеевич,— вы сыграете ее, разумеется, после такой взбучки верно, но выдохнетесь к следующему разу, к послезавтра, к репетиции на зрителе.

132

Я готов вам поверить еще раз. Я приду и буду нарочно строг и придирчив в отместку вам за сегодняшний день. Если вы готовы к самому суровому экзамену передо мной и Василием Васильевичем, играйте. Решайте сами.

Актеры переглянулись. Положение было трудное. Так сурово Константин Сергеевич еще ни разу не говорил с нами. С другой стороны, сознание подсказывало, что три недели замечательной работы со Станиславским должны были дать свой положительный результата. Наиболее храброй оказалась А. О. Степанова.

— По-моему, — сказала она, оглядывая лица своих товарищей, — я выражу общее мнение, Константин Сергеевич, если скажу, что мы просим вас еще раз посмотреть нас послезавтра на публике.

Товарищи ее поддержали.

— Отлично, — отвечал К. С. — я думаю тоже, что так следует сделать. До послезавтра. — И он вышел из зала. За ним вслед пошел и Василий Васильевич.

Мы остались на несколько минут одни в зале. Мы не укоряли друг друга. Не сетовали на неудачу. Мы не философствовали, не давали друг другу клятв сыграть послезавтра «по-старому» или «по-новому», как обычно говорят в таких случаях. Мы больше молчали, думали... и почему-то не расходились.

— Я так и думал, что застану вас еще на месте, — раздался голос В. В. Лужского, — я поговорил с Константином Сергеевичем, провожая его на Большую сцену[[22]](#footnote-23) и, мне кажется, убедил его прийти смотреть «добрым» взглядом ваш прогон послезавтра. Он ведь любит напустить на себя суровость, а сам волнуется не меньше нас с вами.

Лаской, вниманием и глубоким знанием психологии молодежи повеяло на нас от этих слов В. В. Лужского.

Сам факт возвращения его к нам в зал многое сказал нам. Сразу пропало чувство брошенных на произвол «послезавтра» актеров: МХАТ в лице Лужского думал о нас, беспокоился за нас.

В нескладных, коротких словах пытались мы сказать это Василию Васильевичу, а он только отшучивался от наших излияний своими характерными жестами и словечками: «И не к чему об этом говорить... Ступайте по домам... Все образуется...»

Репетиция с публикой шла как будто отлично. Зал принимал почти все «старые» места текста и действия и замечательно реагировал на многие места нового, установленного Константином Сергеевичем сценического рисунка.

133

В антрактах за кулисы заходили актеры старшего и среднего поколения МХАТ, видевшие и не видевшие прошлый показ спектакля Станиславскому, и хвалили актеров, спектакль, режиссера. Заходил и одобрительно отзывался о нашей игре Василий Васильевич.

— Все в порядке! Играйте, не волнуйтесь. Все образуется...— говорил он.

Сидя рядом с Константином Сергеевичем на режиссерских местах, я видел, что он смотрит спектакль внимательно, спокойно. Но мы уже не верили ни своим наблюдениям, ни реакции зрителя, ни похвалам, ни поздравлениям.

Мы ждали суда самого Станиславского.

Нас вызывали, мы кланялись, видели, что и Константин Сергеевич хлопает нам. Мы аплодировали, приветствовали его со сцены, и зал устроил ему горячую овацию. Ведь это были «папы и мамы», и все знали, что Станиславский целый месяц работал с нами.

Внешне все обстояло благополучно, но с великим трепетом ждали мы первых слов Константина Сергеевича, когда, полуразгримировавшись, собрались вокруг него в зале.

— Молодцы! — сразу сказал нам К. С. — верю вам. Могу опять работать с вами! Помните, моя задача — учить вас тяжелому труду актера и режиссера, а не радостному времяпровождению на сцене. Для этого есть другие театры, учителя и системы. Труд актера и режиссера, как мы его понимаем, — это мучительный процесс, это не абстрактная «радость творчества», о которой столько говорится в пустых декларациях профанов от искусства. Наш труд дает нам радость тогда, когда мы к нему приступаем. Это радость сознания, что мы можем, имеем право,что нам разрешено заниматься любимым нашим делом. Делом, которому мы посвятили свою жизнь. И наш труд даст нам радость, когда мы увидим, что, выполнив его, поставив спектакль, сыграв роль, мы принесли пользу зрителю, сообщили ему нечто нужное, важное для его жизни, для его развития. Словом, возвращаюсь опять к тем словам Гоголя и Щепкина о театре, которые вы от меня не раз слышали и не раз еще, наверное, услышите.

Но сам процесс труда актера и режиссера, включая спектакль, — это процесс, требующий большой внутренней собранности, а часто и большой физической выносливости. От него не отделаешься общими словами и настроениями!

В основе творчества актера и режиссера лежит работа, а не настроение или всякие модные во времена декадентов словечки, вроде «взлеты», «падения», «ликования».

134

Обывателю кажется, что самый «радостный» труд — это танец прима-балерины в «Дон-Кихоте» или «Лебедином озере». Он не знает, сколько должна отдать сил, внимания, труда Екатерина Васильевна Гельцер, чтобы подготовить свое знаменитое «па-де-де» в этих балетах, и как она выглядит у себя в уборной после такого танца. Пот льет с нее в семь ручьев, а в душе она упрекает себя за малейший пропущенный ею нюанс. Это в танце! А почему драма или комедия легче? Да, «радость творчества» существует и приходит к подлинным художникам после громадного труда в любой избранной и свято любимой ими области, когда они достигают поставленной себе высокой цели.

Но грош стоит тот художник, который изображает эту «радость творчества», размахивая кистью перед мольбертом, стараясь эффектным жестом и мазком покорить сердце любующейся им дамочки, с которой он «пишет», да еще в «экстазе» (вот еще одно любимое словечко модернистов!), портрет! Он профанирует в эти минуты искусство художника! Он не стремится к тому, чтобы отразить на полотне жизнь в ее бесконечных проявлениях, поймать движение чувства, мысли на лице своей модели, а стремится стать ее любовником.

Так и актер на сцене. Играя, как вы сыграли прошлый раз на прогоне «радость творчества» вместо сюжета и идеи пьесы, вы кокетничали со зрителем, как актеры-кокотки. Только не это! Никогда! Оставьте это декадентам, футуристам, кубистам! Великие русские актеры, художники и писатели не заигрывали с жизнью, а стремились показать ее отвратительные и прекрасные стороны, чтобы научить зрителя.

Не бойтесь этого слова в искусстве. Я потратил за эти три недели много слов и часов, чтобы тоже научить вас.

Я много говорю вам об общих вопросах нашего театрального искусства, потому что хочу, чтобы вы не только умели лучше играть роли, но чтобы вы учились воспитывать в себе подлинных художников. Все, к чему я пришел, далось мне огромным трудом, зря потраченными на ошибки и отклонения от главной линии в искусстве годами. Вам я передаю все свей знания и свой опыт, чтобы удержать вас от этих ошибок. У вас будет втрое больше времени двинуть вперед наше искусство, если вы поймете меня, захотите идти по тому пути, который я вам предлагаю.

Вы — новая молодежь, пришедшая в театр после революции. Я хочу, чтобы вы еще раз на практике поняли то, что называют «системой Станиславского».

Никакой «системы» еще нет. Есть ряд положений и упражнений, которые я предлагаю исполнять актеру, чтобы рабо-

135

тать над собой, воспитывать из себя мастера-художника.

Каковы основные положения моей «системы»?

Первое. Никаких рецептов, как стать великим актером или сыграть ту или иную роль, она не сообщает. Система — это путь к верному самочувствию актера на сцене. Верное самочувствие на сцене — это есть обыкновенное, нормальное самочувствие человека в жизни.

А совсем не особенное, не ваша «радость творчества»!!!

Но создать актеру себе верное, то есть нормальное, как в жизни, самочувствие на сцене очень трудно.

Для этого надо быть, во-первых:

Свободным физически — владеть свободой мышц.

Внимательным беспредельно.

Уметь слышать и видеть на сцене, как в жизни, то-есть общаться с партнером.

Верить во все происходящее на сцене по сюжету пьесы.

Для этого я предлагаю совершать ряд найденных еще во времена Первой студии упражнений. Они вырабатывают эти крайне необходимые актеру свойства. Их надо делать каждый день, как делает певец вокализы или пианист, проходя каждое утро «гаммы».

Второе положение «системы».

Верное сценическое самочувствие позволит актеру совершать нужные ему по ходу пьесы действия. Внутренние — психологические и внешние — физические. Делю их так условно, для того чтобы легче было объясняться нам с вами на репетициях. На самом деле в каждом физическом действии есть внутреннее психологическое действие, как повод к внешнему действию. А в каждом психологическом, внутреннем действии есть физическое действие, выражающее его психическую природу.

Единство этих двух действий есть органическое действие на сцене.

Оно определяется сюжетом пьесы, идеей ее, характером действующего лица, предлагаемыми автором обстоятельствами.

Для того чтобы актеру легче действовать на сцене, поставьте сначала себя самого в предлагаемые автором для действующего лица обстоятельства.

Скажите себе: что бы я стал делать, «если бы» со мной случилось все, что случается по пьесе с моим героем? Это «если бы» я называю шутя «магическим», настолько, мне кажется, оно помогает актеру начать действовать. Научившись действовать от себя, установите, какая разница между вашими действиями и действиями героя пьесы. Найдите все оправда-

136

ния действиям героя пьесы и действуйте, уже не размышляя, где кончаются «ваши» действия, а где начинаются «его» действия. И те и другие соединятся сами по себе, если до этого вы проделали весь путь, который я вам указываю.

Третье положение «системы».

Верное органическое (то-есть внутреннее плюс внешнее, психологическое плюс физическое) действие обязательно вызовет, родит верное, искреннее чувство. Особенно если актер к нему еще найдет хороший «манок», как мы с вами видели на репетициях.

Итог:

Верное самочувствие на сцене, действие и чувство приведут вас к органической жизни на сцене в образе действующего лица. Этим путем вы наиболее близко подойдете к тому, что мы зовем; «перевоплощением». Но при том условии, конечно, если вы верно поняли пьесу, идею ее, сюжет, интригу и воспитали в себе характер действующего лица.

*В. В. Лужский.* Да-а! «Программа достаточно обширная», как говорится у Островского!

*К. С.* (смеется). К этому всему еще актер должен обладать хорошей внешностью, чистой, четкой, энергичной дикцией, пластичностью, чувством ритма, темпераментом, художественным вкусом и заразительностью; последнее мы часто называем «обаянием».

*В. В. Лужский.* А как же старые актеры — Щепкин, Мочалов, Шумский, Мартынов, покойный Александр Павлович Ленский да еще те, кого мы все помним: Орленез, Мамонт Дальский — играли часто и без этих «классических» данных: и не зная никакой «системы».

*К. С.* Вы говорите об исключениях. А просто способному актеру (а таких подавляющее большинство) надо очень много над собой работать. Им я и предлагаю то, что мы называем «системой работы актера над собой».

*Н. М. Горчаков.* А режиссеру какие следует знать «положения», Константин Сергеевич?

*К. С.* Прежде всего те же, что и актеру.

Три раздела составляют основу режиссуры:

1. Работа над пьесой с автором или без него, если он умер. Полный, глубокий режиссерский анализ пьесы. Идеально его умеет делать Владимир Иванович.
2. Работа с актером — это все, о чем мы говорили эти три недели и будем говорить каждый раз при каждой постановке, пока будем работать все вместе.
3. Работа с художником, композитором и всей постановочной

137

частью. Тут вам очень многое может рассказать Василий Васильевич.

Я собираюсь летом, на свободе, разобрать записи моих репетиций по Первой студии. Если поможете мне разобраться в них, найдете там много интересного для себя как режиссера. «Двенадцатая ночь», кажется, почти точно записана...

Воспитывать себя режиссеру надо так же, как и актеру, только раз в десять больше, строже и полнее. Ему ведь надо не только себя всему научить, но и учить товарищей. Ну-с, на сегодня довольно. Да и на ближайшее время тоже.

Встретимся теперь на Большой сцене.

Впрочем, я приду завтра на спектакль.

Желаю всяческого успеха.

А Василия Васильевича благодарите отдельно. Это ваш верный защитник и друг.

Какая «гора спала с плеч» после этих слов Станиславского! Горячо благодарили мы его за помощь и науку. Так же горячо жали мы руку и бесконечно дорогому нам Василию Васильевичу.

На следующий день, 7 октября, был первый вечерний спектакль «с афишей». Он шел хорошо. Но Константина Сергеевича в зале не было. Он чувствовал себя с утра плохо. Легкая простуда, а вернее переутомление и то волнение, которое мы ему причинили, заставили врачей рекомендовать ему три-четыре дня пролежать в постели.

Спектакль смотрел Василий Васильевич и делал нам в антрактах очень точные и важные замечания. По ним мы могли понять, как внимательно он следил все это время за указаниями и требованиями к нам Станиславского. В антракте же он звонил и сообщал Станиславскому, как идет спектакль. Мы приготовили большие букеты цветов К. С. Станиславскому и В. В. Лужскому. Вручая Василию Васильевичу после спектакля цветы и еще раз благодаря за помощь и внимание, мы спросили у него разрешения передать букет, предназначенный для Константина Сергеевича, Марии Петровне Лилиной.

— Конечно, пойдите все вместе и отдайте цветы Марии Петровне. Я сейчас позвоню ей и скажу, чтобы вам отперли дверь. «Старику» будет приятно внимание, — сказал нам Лужский.

Через двадцать минут мы всем составом находились в передней дома в Леонтьевском переулке. Ласково и задушевно встретила нас Мария Петровна. Обещала всё, всё передать «Косте». И цветы, и благодарности, и пожелания здоровья...

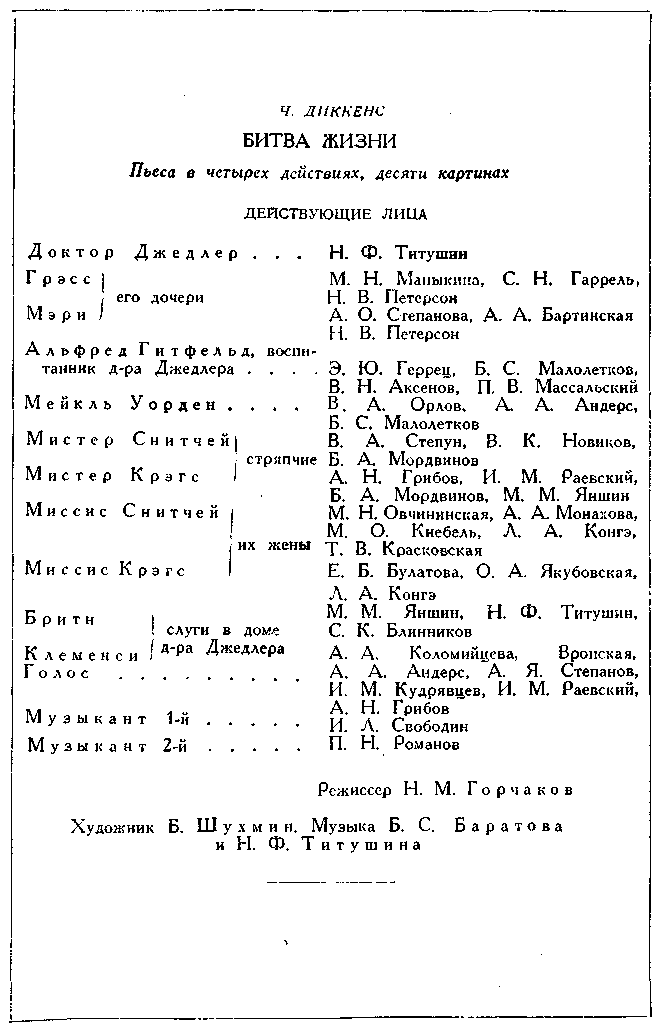
Почти в первые минуты, как я вернулся домой, зазвонил телефон.

— Говорит Алексеев-Станиславский (!!). Позовите, пожалуйста, Николая Михайловича!

138

* Я вас слушаю, Константин Сергеевич!
* Хочу вас еще раз поздравить с хорошим спектаклем! Молодец, что не упрямились с переделками. Целое важнее отдельных деталей. Как настроение у актеров?
* Самое замечательное, Константин Сергеевич! Большое, большое спасибо вам за все!
* Спасибо вам всем за цветы. Сегодня и вы и все участники могут спать спокойным сном. Передайте всем завтра мой привет.
* Обязательно передам, Константин Сергеевич!
* Всего хорошего!

Это был первый в моей жизни звонок ко мне Станиславского. Я тут же сел и записал его на последней странице моего режиссерского экземпляра «Битвы жизни».



## СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ

Действие повести Ч. Диккенса «Битва жизни» происходит в середине XVIII столетия в небольшом городке, расположенном недалеко от Лондона. В этом городке живет семья доктора Джедлера.

Инсценировка начинается днем рождения Мэри, младшей дочери доктора. В этот день уезжает на континент заканчивать свое образование воспитанник доктора Джедлера юный Альфред Гитфельд. Он любит Мэри, любим ею, и, когда вернется, они повенчаются. Но именно сегодня, в веселый день ее рождения и печальный день отъезда Альфреда за границу, Мэри окончательно убеждается в том, что ее старшая сестра Грэсс тоже любит ее жениха, но скрывает свои чувства, боясь помешать счастью своей младшей сестры. Однако Альфред Гитфельд догадывается о любви к нему Грэсс и во время торжественного прощального обеда произносит речь о величии скромных, незаметных подвигов, которые совершаются в великой «битве жизни» незаметными, рядовыми людьми, жертвующими часто личным счастьем ради счастья любимого ими близкого им человека. На Мэри эта речь производит большое впечатление, и она задумывается о том, имеет ли она право принять жертву Грэсс, достаточно ли глубоко и серьезно любит она Альфреда, чтобы принять такую жертву от своей сестры.

Проходит несколько лет. У Мэри появился новый поклонник, некий Мейкль Уорден — беспутный джентльмен, прожигатель жизни. Месяца два тому назад лошадь выбросила его из седла у самой ограды докторского сада и его перенесли со сломанной ногой в дом доктора Джедлера. Последний оставил его у себя на все время лечения, и вот этот мот и кутила влюбился в Мэри. Он уверен, что девушка отвечает ему взаимностью, и собирается ее похитить, так как не надеется на согласие отца Мэри.

Первая картина второго действия происходит в конторе местных нотариусов — мистера Снитчея и мистера Крэгса. Они являются одновременно поверенными доктора Джедлера и Мейкля Уордена. Рассказав им о своем намерении жениться на Мэри, Уорден интересуется, какой доход он может получить от своего имущества, находящегося в распоряжении конторы «Снитчей и К°». Адвокаты сообщают ему, что он полностью разорен, что они ему рекомендуют уехать из Англии от кредиторов и не думать о женитьбе на Мэри. Они убеждены, что она любит Альфреда Гитфельда (кстати, они являются и его поверенными) и никогда не покинет тайно дом отца.

Во второй картине этого же акта доктор Джедлер, его две дочери и верные слуги этого дома — Клеменси и Бритн — коротают время у традиционного камина в гостиной. Мэри читает всем вслух старинную балла-

141

ду о некоей Дженни, принужденной покинуть родной кров из любви к недостойному человеку. Волнение и слезы мешают ей закончить чтение баллады, а тут еще приходит письмо с известием о том, что через месяц, как раз к рождеству, возвращается, закончив свое образование, Альфред. Мэри видит, какую радость доставляет Грэсс известие о возвращении Альфреда, и она в смятении уходит к себе в комнату. Вскоре расходятся по своим комнатам и Грэсс и доктор. Оставшиеся у камина слуги продолжают беседу. Клеменси мечтает о замужестве, но флегматичный Бритн уверяет, что у ней нет «ни одного шанса на это». Шорох в саду прерывает их разговор. Бритн идет посмотреть, что происходит. Во время его отсутствия в комнате появляется Мэри и требует, чтобы Клеменси сопровождала ее на ночное свидание в саду. «К кому вы идете?» — спрашивает ее верная служанка. Вместо ответа в дверях, ведущих в сад, появляется мрачная фигура Мейкля Уордена.

Проходит еще месяц. Доктор Джедлер, чтобы отпраздновать возвращение Альфреда, созвал гостей на вечеринку. В этот же вечер, по соглашению с адвокатами, Мейкль Уорден должен был покинуть на шесть лет Англию. За это они обещали взять под свою опеку его имение и выплачивать ему ежегодно шестьсот фунтов стерлингов.

В этот вечер Мэри решает бежать из дому. И когда наконец долгожданный гость, счастливый своим возвращением в родной ему дом, Альфред Гитфельд появляется на пороге, его встречают растерянно гости, а Грэсс падает без чувств ему на руки.

«Что случилось? — обращается ко всем молодой доктор Гитфельд. — Мэри умерла?».

«Она бежала!» — отвечает ему один из адвокатов.

«Она бежала из-под родного крова», — подтверждает печальную весть отец, протягивая Альфреду письмо Мэри, которое несколько минут назад ему передала Клеменси.

«Мир постарел еще на шесть лет», — пишет в своей повести Ч. Диккенс. Первая картина четвертого акта — в гостинице «Терка» у въезда в городок. Гостиницу эту содержат Бритн и Клеменси, поженившиеся после того как они покинули дом доктора. Из их разговора мы узнаем, что доктор вначале очень тяжело переживал уход Мэри. Но потом оправился и даже повеселел. Это случилось вскоре после того, как Грэсс вышла замуж за Альфреда. Их разговор привлекает внимание мрачного незнакомца, зашедшего выпить кружку пива в таверну. «А про младшую дочь ничего не слышно с тех пор?» — задает он внезапно вопрос Клеменси. И та узнает его по голосу. Это Мейкль Уорден.

«Что с ней? Где она? Знаете ли вы про нее что-нибудь? Где она, сэр? Почему она не с вами?» — спрашивает его, отчаянно волнуясь, Клеменси. Молча, ничего не отвечая, отворачивается от нее Уорден.

«Умерла!» — вскрикивает верная служанка. Входит мистер Снитчей. Печальна их встреча с Мейклем Уорденом. Да, многих не стало за эти шесть лет. Умер и компаньон мистера Снитчея, мистер Крэгс, и многие другие в этом городке.

«И все-таки не следует отчаиваться, — утешает Клеменси мистер Снитчей, — надо всегда подождать до следующего дня. Подождите и вы до завтра, миссис Клеменси».

Наступает и это «завтра». Тот же сад доктора Джедлера, в котором происходило действие первого акта. Грэсс и Альфред вспоминают письма, которые им писала время от времени Мэри. Особенно последнее, в котором она намекала, что скоро все объяснится. И вот мы видим Мэри, которую ведет под руку отец. Она протягивает к сестре руки, и мы узнаем из слов Мэри, что она шесть лет назад любила Альфреда, но поняла, что Грэсс любит его больше, и тогда она якобы бежала с Мейклем Уорденом

142

из родного дома. На самом же деле, она все эти шесть лет провела у своей тетки, сестры доктора Джедлера. Отцу она написала обо всем этом, как только узнала, что Грэсс и Альфред поженились. Если бы она шесть лет назад не сделала вид, что изменила своему чувству к Альфреду, она уверена, что ни он, ни Грэсс не приняли бы ее жертвы.

Приходит Мейкль Уорден. Все эти годы он думал о самоотверженном поступке Мэри, совершенно изменил свой образ жизни и пришел еще раз поблагодарить ее и доктора за все, что они сделали для него. Приходит и Клеменси, видит живую Мэри и убеждается в истине слов мистера Снитчея, что никогда не надо терять веры в «завтра».

# ГОРЕ ОТ УМА

Осенью 1924 года К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко решили возобновить «Горе от ума» А. С. Грибоедова, спектакль, впервые поставленный театром в 1906 году.

Нас, молодежь театра, это решение очень обрадовало, так как ряд ролей в этом спектакле предполагалось поручить молодым актерам труппы. Называли М. И. Прудкина, Ю. А. Завадского, Б. Н. Ливанова, А. О. Степанову, К. Н. Еланскую, О. Н. Андровскую, В. Д. Бендину, В. Я. Станицына в качестве будущих исполнителей Чацкого, Софьи, Лизы, Молчалина.

В середине октября В. В. Лужский сообщил И. Я. Судакову и мне, что К. С. Станиславский берет нас обоих себе в помощники по возобновлению «Горя от ума» и просит познакомиться подробно с пьесой, так как хочет на днях побеседовать о предстоящей нам работе.

Через неделю мы были вызваны к Константину Сергеевичу в Леонтьевский переулок. Как обычно, пришел и В. В. Лужский. Беседа происходила вечером, кабинет К. С. Станиславского освещала большая люстра. Была зажжена и настольная лампа возле дивана — обычного места К. С. Станиславского.

* Мы не случайно остановили свой выбор на вас, молодых режиссерах, — обратился к И. Я. Судакову и ко мне К. С. Станиславский, раскрывая привычным жестом один из своих больших черных блокнотов. Одни из них служили ему записной книжкой, в которую он заносил свои наметки к предстоящим беседам и репетициям, другие являлись черновиками его будущих книг.
* Нам хотелось бы не только возобновить наш прежний спектакль, но и передать вам, молодым режиссерам, и вашим молодым товарищам по труппе — актерам, те мысли, которые легли в основу нашей работы над «Горе от ума» в 1906 году.

Многое из того, что я скажу, вы, наверное, прочли в книге

147

Владимира Ивановича, когда Василий Васильевич передал вам о назначении вас режиссерами по возобновлению «Горя от ума». Но кое-что я хотел бы еще добавить от себя. Вы читали книгу Владимира Ивановича?

Мы подтвердили, что внимательно прочли и книгу Вл. И. Немировича-Данченко «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра и ряд других материалов по пьесе и по грибоедовскому времени.

— Очень хорошо, — отвечал нам Константин Сергеевич. — Все это необходимо знать. История общества, идеи века, быт и нравы эпохи — это фундамент всякого реалистического произведения искусства. Многие ошибки в старых постановках «Горя от ума» происходили от нелепого убеждения актеров и режиссеров в том, что всякая пьеса, написанная стихами, является условным, сугубо «театральным» произведением. Отчасти в этом кроется корень обычных неудач при постановке пушкинского «Бориса Годунова»... В театре вообще считают, что стихи являются законным поводом к декламации. Даже хороший актер, получив роль в стихах, разрешает себе стать на ходули не пережитого чувства, в приподнятом тоне произносить не до конца понятые им мысли, прикрывая и то и другое ударениями на эффектную рифму и ритмически отчеканивая каждую строчку.

Со всеми этими штампами мы будем с вами бороться, но сейчас я хочу сказать о важнейшей стороне замечательной комедии Грибоедова.

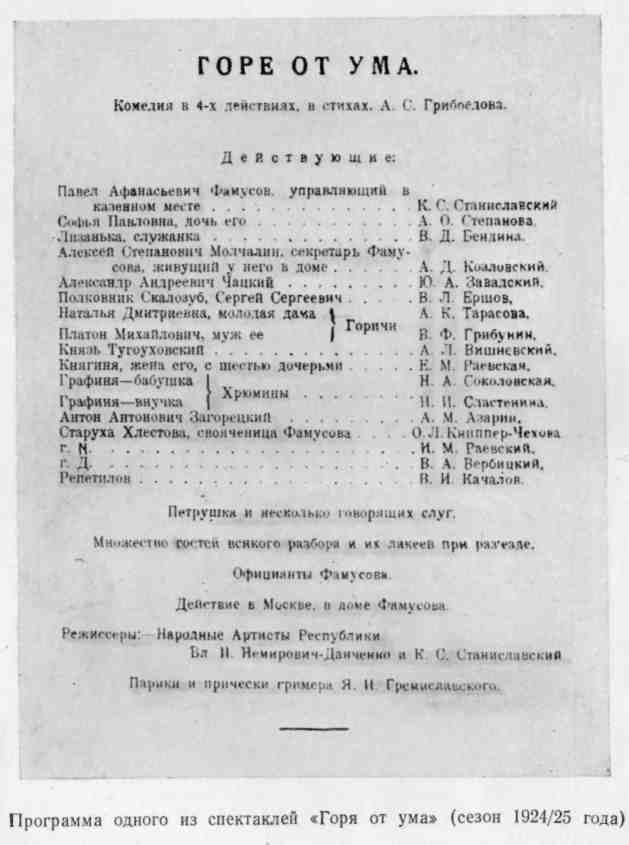
## ПАТРИОТИЗМ «ГОРЯ ОТ УМА»

— Василий Васильевич, вы, наверное, хорошо помните тот год и те месяцы, когда мы впервые приступили к работе над«Горе от ума», — обратился К. С. Станиславский к В. В. Лужскому.

*В. В. Лужский.* Как не помнить! Если я не ошибаюсь, мы решили вопрос о возобновлении репетиции «Горя от ума», находясь еще в нашей первой гастрольной поездке, в 1906 году, за границей. Может быть, стосковались по родным местам, и даже «дым отечества» нам показался «сладок и приятен...»[[23]](#footnote-24).

*К. С.* Совершенно верно. На наше решение поставить «Горе от ума», конечно, отчасти повлияло и то, что мы были несколько месяцев оторваны от России. Теперь о самой пьесе. «Горе от ума» считается комедией; ряд сцен, разумеется, оправдывают

148



всецело этот жанр. Но есть в этом величайшем произведении та горькая скорбь писателя за свою родину, свой народ, печатью которой отмечены «Ревизор» и «Мертвые души» Гоголя, многие комедии (подчеркнул интонацией К. С.) Островского, сатирические пьесы Сухово-Кобылина. Эти скрытые за смехом, за жанром комедии гоголевские «слезы» рождены великим чувством любви наших гениальных классиков-драматургов к своей родине.

В 1906 году мы уезжали из Москвы с горьким чувством несбывшихся надежд политического и общественного характера, и поэтому, когда на режиссерском совещании (кажется, во Франкфурте) Владимир Иванович предложил поставить по возвращении в Москву первой новой премьерой не «Бранда» и не «Драму жизни», а «Горе от ума», все с восторгом единодушно согласились.

Нам почудилось, что через бессмертный текст «Горя от ума» мы сможем донести до зрителя те мысли и чувства, которые волновали нас в те дни.

Я помню, как все наперебой стали вспоминать на этом совещании отдельные стихи комедии, кто с горечью, кто с упреком, кто страстно, кто с надеждой. На все наши мысли и чувства у Грибоедова оказались припасены замечательные выражения. Помните, Василий Васильевич?

*В. В. Лужский.* Как же, как же... в труппе, как только узнали, что мы будем снова работать над «Горе от ума», все без устали повторяли: «Что нового покажет нам Москва»...

*К. С.* Да, и как горько нам было, что не имеем мы права сказать полным голосом:

Нет, нынче свет уж не таков...

Вольнее всякий дышит...

*В. В. Лужский.* Василий Иванович[[24]](#footnote-25) и в спектакле эту фразу произносил с каким-то особенным выражением: этого, мол, сейчас нет, но так будет!

Последовала некоторая пауза. И Константин Сергеевич и Василий Васильевич задумались на несколько секунд о чем-то вместе пережитом, о том, что оставило глубокий след в их памяти. Молчание, которое мы не смели нарушить, прервал сам К. С.

— Думаю, что вам, молодым режиссерам, — сказал он, — полезно знать, чем мы жили, о чем думали в дни первых наших мечтаний и замыслов постановки «Горя от ума». Времена сейчас не те. Поистине «свет уж не таков!» И не мне вам объяснять, кто сегодня составляет «свет» нашего общества и как случилось,

149

что «вольнее всякий дышит»! Тут вам, как говорится, карты в руки! Впрочем, по разговору, который у нас сейчас произошел с Василием Васильевичем, вы легко можете догадаться, что важнейшей чертой комедии Грибоедова я считал и считаю патриотизм, глубокую любовь автора к своему, русскому народу, к своему отечеству.

И мы вместе с автором видели возможность в «Горе от ума» жить и волноваться, с одной стороны, чувством любви к своему народу, а с другой стороны, осуждать все то, что тогда, по условиям цензуры, не могли бы осудить ни в какой другой пьесе.

В «Горе от ума» мы могли даже призывать открыто к тому, что еще

...взойдет она,

Звезда пленительного счастья,

Россия вспрянет ото сна...

Монологи Чацкого казались нам форточкой, через которую в зрительный зал повеет свежим, бодрящим, вселяющим надежду воздухом грибоедовских мыслей о будущем России.

Возобновляя сейчас «Горе от ума», мы знаем, что наш зал будет полон такими патриотами, которых нет ни в какой другой стране. Мы знаем, что и молодая часть нашей труппы и наши старики преданно, горячо любят свою прекрасную родину и хотят сделать ее вместе со всем народом новой, невиданной по своим общественным устремлениям страной, хотят, чтобы наш пример — борьба русского, советского народа за свой государственный строй, за свои идеалы — стал примером для всех народов мира, стремящихся к истинной свободе, стремящихся освободиться от власти денег, от эксплуатации бедного богатым, слабого сильным. Все эти чувства наши актеры могут вложить в комедию Грибоедова. Русский актер всегда был и будет патриотом, как бы он ни ругался, ни проклинал сгоряча все неполадки каждого своего отдельного дня. А этих неполадок у нас еще сегодня, ох, как много!

И о них тоже ярко, сатирически остро говорится в «Горе от ума». Надо жить и ненавистью к ним, к не изжитым еще в нашем быту и в наших характерах подленьким мыслям, поступкам и намерениям.

Но эта естественная, справедливая критика себя и окружающего тебя мира неотделима от любви к своему, отечественному, родному.

«Горе от ума» нельзя играть только в одном «ключе», в одном состоянии духа: равнодушно! Бойтесь этого холодного, пагубного для всякого художника чувства. Оно глубоко чуждо духу и характеру русского человека.

150

На Западе художники умеют каким-то образом быть виртуозами в своих профессиях, оставаясь сдержанными и холодными людьми. Русские писатели, художники, артисты, музыканты, к великому их счастью, не умеют так работать. Они сгорают в работе. Они терзаются, как Чацкий, миллионом терзаний, они пытаются, подобно Чацкому, сдвинуть глыбы, которые оказываются им часто не под силу. Но зато если им это удается, то возникают величайшие произведения русского гения. Когда русского художника одушевляет на такой подвиг великая любовь к истории своего народа, рождаются картины Сурикова и Репина; когда он влюблен в русскую природу, появляются Левитан, Васнецов, Поленов. О русском человеке, о необыкновенном богатстве его духовного мира пишут Гоголь, Пушкин, Толстой, Чехов, Горький. Любовь к русскому театру, как реалистическому, правдивому отображению русской жизни, родила великого Щепкина, О. О. Садовскую, М. Н. Ермолову; в музыке — гениальных композиторов Глинку, Мусоргского, Чайковского.

Это все имена великих патриотов! К ним я присоединяю Грибоедова. На их творчестве надо воспитывать молодежь, потому что патриотизм является подлинной неиссякаемой силой, чистым и живительным источником для творчества каждого художника.

*В. В. Лужский.* А профессия? Вы же всегда учили нас, Константин Сергеевич, выше всего ставить, любить наше театральное дело, нашу актерскую работу?

— А для чего надо любить свою профессию? — ответил вопросом на вопрос Константин Сергеевич. — Разве ради нее самое или тех выгод, той славы, которую она вам приносит? Нет, только ради служения в этой профессии обществу, народу, отечеству. Вы это отлично знаете, Василий Васильевич, и свой вопрос задали, конечно, не от имени тех ваших товарищей, которые вместе с нами строили Общедоступный Художественный театр, а от имени некоторой части нынешней театральной молодежи. Да, я знаю, что сейчас часто пытаются профессионализмом[[25]](#footnote-26) подменить более важные цели в искусстве. Поэтому мы и хотим с Владимиром Ивановичем, чтобы у нас сегодня в театре из всей русской классики в первую очередь прозвучала на сцене патриотическая пьеса — патриотическая тема. Профессионализм в искусстве необходим, но он не заменяет цели, которой должно служить искусство; вспомните слова Гоголя: театр есть кафедра, с которой надлежит воспитывать зрителя.

151

Константин Сергеевич заглянул на секунду в свой блокнот и вычеркнул в нем привычным движением карандаша строчку вверху страницы.

— Как и в 1906 году, мы решили вернуться сегодня после нашей заграничной поездки к «Горю от ума», — продолжал он, — не только потому, что это великолепная, острая политическая сатира на прошлое, на дворянство, на быт и нравы московских бар. Не только потому, что монологи Чацкого заставят зрительный зал еще глубже оценить завоеванную нашим народом свободу. Нет, не только поэтому. Сила «Горя от ума» в том, что в нем ярко выражен дух русского народа, который открыто готов всегда признать свои недостатки, но делает это с полным ощущением чувства своего достоинства. В «Горе от ума» нет мелкого зубоскальства над русскими людьми и характерами, оно ставит вопросы преобразования общества смело, уверенно. Автор знает, что таким, каким он изобразил современное ему общество, оно не останется навсегда. Это делает «Горе от ума» прогрессивной, свободолюбивой, высокой комедией. Такой нет ни у одного народа. Шеридан в Англии, Мольер во Франции, сатиры Гейне критиковали общество и нравы своего времени. Но им недоставало того гражданского темперамента, того чувства ответственности за взятую тему, которой отличается сатира Грибоедова.

В этом я вижу ее огромное воспитательное значение. «Горе от ума» воспитывает зрителей и, я бы добавил, актеров, театры в трех направлениях: патриотическом, национальном и художественном.

Идея политического порядка совершенно очевидна, хотя и сказана в пьесе Фамусовым: «Он вольность хочет проповедать»,— снова подчеркивает слова интонацией К. С.

— Идеи национального осознания русскими своей самобытности, своего достоинства, — продолжает К. С, — выражены во многих местах пьесы и тоже ясны. «Воскреснем ли когда от чужевластья мод?..» и так далее.

Когда я говорю о художественном воспитательном воздействии «Горя от ума» на зрителей и актеров, я имею в виду не только исполнителей ролей в этой комедии, но всех актеров того театра, который ставит «Горе от ума», а иногда и соседние театры в городе.

Голос Грибоедова, его слово необычайно сильно и надолго запечатлеваются в памяти тех, кто его слышит. Когда в театре репетируют «Горе от ума», весь состав актеров, рабочих, служащих театра в своих житейских делах и рядовых разговорах начинает пользоваться мыслями — образами Грибоедова.

Иногда это доходит до анекдота.

152

Я помню, как наш парикмахер-гример, завивая нашу молодую, но уже игравшую большие роли актрису, нечаянно подпалил ее локоны. На бурный монолог несколько истерически настроенной в этот вечер актрисы он невозмутимо ответил: «Пожар способствовал ей много к украшенью!» В ужасе от его «дерзости» актриса явилась ко мне, заявляя, что гример нарушил, по ее мнению, все этические традиции нашего театра. Мне стоило большого труда доказать ей, что Яша был лишь всецело в плену грибоедовского текста и ничем не хотел ее обидеть!

*В. В. Лужский.* Это анекдот, а случались и драматические казусы. Помню, в те же дни мне пришлось по вашему же, кажется, поручению снять одного молодого актера с небольшой роли в «Горе от ума» и назначить на эту роль его приятеля.

...О боже мой! Кого мне предпочли?!

Зачем меня надеждой завлекли?... —

при всей труппе воскликнул в отчаянии юноша и... залился горькими слезами.

*К.* С. (смеясь). Ну, это уже чересчур вольное переложение стихов Грибоедова на свой лад.

*В. В. Лужский.* Но чувства-то были искренние, грибоедовские! На все мои утешения он отвечал:

Не образумлюсь... виноват...

и так далее.

*К. С.* Язык Грибоедова действительно настолько живой, жизненный, что невольно тянет отвечать именно его словами, выражать свои чувства в образных оборотах речи Грибоедова. Словарь Грибоедова необычайно богат и разнообразен. К одному основному слову, понятию «любовь» Грибоедов в нескольких строках гениально присоединяет страсть, чувство, пылкость, биение сердца, преданность душе, угождение... Помните:

Но есть ли в нем та страсть? то чувство? пылкость та?

Чтоб кроме вас ему мир целый

Казался прах и суета.

Чтоб сердца каждое биенье

Любовью ускорялось к вам?

Чтоб мыслям были всем, и всем его делам

Душою — вы? вам угожденье?

Об языке Грибоедова надо говорить отдельно и подробно. Я хочу вернуться к вопросу значения «Горя от ума» в репертуаре театра.

153

## РЕАЛИЗМ СЮЖЕТА И ОБРАЗОВ

— Мы обращаемся сейчас к «Горю от ума» и потому еще, что в труппу театра влилась большая группа молодежи, ваших товарищей по Второй и Третьей студии. Необходимо добиться, чтобы молодые актеры именно на «Горе от ума», на пьесе, написанной сто лет тому назад, на пьесе в стихах, на пьесе якобы риторической и публицистической, поняли на своем опыте работы, на своей шкуре, как говорил Щепкин, что такое реализм русской классической драматургии.

Прежде всего это реализм сюжета. Сюжеты всех русских классических пьес, начиная от фонвизинского «Недоросля», на мой взгляд, совершенно реалистичны. Я не вижу никаких особенных, столь модных теперь «театральных условностей» ни в пьесах А. Н. Островского, ни в пьесах Сухово-Кобылина, ни в пьесе Грибоедова.

Все эти «условности» созданы или во времена декадентства и символизма, когда актеры и режиссеры не хотели докапываться до жизненной правды, составляющей основу русской классики, или модными, скороспелыми современными режиссерами, которые ради эффектного сценического фокуса, ради режиссерской саморекламы, как говорится, не пощадят и родного отца, а не то что Островского, Гоголя или Грибоедова.

Приведите мне хоть одну условность в сюжете «Горя от ума», которую я не сумею оправдать жизнью, бытом, эпохой, и я поверю... хотя, впрочем, не хочу вам врать, — улыбается К. С, — все равно я не поверю, что в «Горе от ума» больше выдумки, сочинительства, чем правдивого изображения жизни.

*В. В. Лужский.* А разве это не условность, что Фамусову слуги в первом акте не доложили о том, что к нему в дом приехал Чацкий и уже полчаса сидит у Софьи?

*К. С.* А почему вы думаете, что Фамусову не доложили о приезде Чацкого?

*В. В. Лужский.* Потому что он входит к Софье с репликой: «Вот и другой...», а исполнители всегда стараются передать, что для Фамусова это неожиданность: Чацкий у Софьи!

*К. С.* Гм... и я так делаю?

*В. В. Лужский* (смеется). По-моему, и вы, Константин Сергеевич...

*К. С.* Значит, и я ради сценического эффекта и комедийной реакции зрительного зала играю неверно. Надо не удивляться, что я застал в этой комнате Софью и Чацкого, а огорчаться, что у нее не один ухажер-любовник, а сразу два. Фамусову, конечно, доложили о приезде Чацкого, но он, зная, что последний находится у Софьи, не ожидал его застать в столь интимной позе,

154

в которой он его видит, открыв дверь. А что Чацкий очень близко подошел к Софье, может быть, даже держит ее руку в своей, подтверждает текст Чацкого, последние его слова перед выходом Фамусова.

К. С. берет со стола экземпляр «Горя от ума» и читает:

...вот доброе вам дело:

Звонками только что гремя

И день и ночь по снеговой пустыне,

Спешу к вам, голову сломя.

И как вас нахожу?

В каком-то строгом чине!

Вот полчаса холодности терплю!

Лицо святейшей богомолки!..

— Заметьте, многоточие, — добавляет К. С, — значит, Чацкий не докончил мысль...

И все-таки я вас без памяти люблю.

Вот главное, что он хочет сказать Софье. Грибоедов даже подчеркивает ремаркой: «Минутное молчание».

И читая нам эту реплику, К. С. уже целиком находится в образе Чацкого. С глубокой нежностью и затаенной грустью смотрит он на воображаемую Софью и, вздохнув, продолжает с необычайной мягкостью в голосе:

Послушайте, ужли слова мои все колки?

И клонятся к чьему-нибудь вреду?

Но если так: ум с сердцем не в ладу.

Я в чудаках иному чуду

Раз посмеюсь, потом забуду:

Велите ж мне в огонь: пойду, как на обед.

— И, конечно, — говорит К. С, — он берет при этих словах Софью за руку, хочет привлечь ее к себе. Тут-то и входит Фамусов. «Опять та же картина!.. — говорит он себе. — То один держал мою дочь за руку (помните слова Лизы: «прочь возьмите руку!»), теперь: «Вот и другой!»

И Константин Сергеевич, подведя себя к новому оправданию этих слов Фамусова, говорит их с таким огорчением, что мы все не выдерживаем' и смеемся.

*В. В. Лужский.* А реакция «зала», — он делает жест в нашу сторону, — по прежнему комедийная!

*К.* С. (сам смеясь). Совершенно верно. Это подтверждает мою основную мысль: реализм сюжета в «Горе от ума» столь правдив и типичен для своего времени, что всегда вызывает верную сатирическую реакцию зрителя. Вы меня поймали, Василий Васильевич, на том, что я ради комедийности положения воспринимал присутствие Чацкого в комнате Софьи как неожиданность, а я заставил себя на ваших глазах более глубо-

155

ко, с точки зрения жизненной правды, посмотреть, понять, проанализировать этот момент, и, как вы сами подтвердили мне, реакция зрителя не изменилась, но я уверен, что ее смысл, ее содержание изменилось. Из просто комедийного момента выросло сатирическое отношение к Фамусову-отцу, который не в состоянии уследить за своей дочкой. Это, конечно, гораздо больше соответствует замыслам Грибоедова и тексту роли. Я теперь уже знаю, что буду по-другому говорить:

Что за комиссия, создатель,

Быть взрослой дочери отцом!

И Константин Сергеевич опять не только говорит эти строки роли, но уже живет мыслями и чувствами Фамусова.

— Реализм сюжета «Горя от ума», — продолжает он, — заключается не в любовных перипетиях Чацкого, который любит Софью, а она, оказывается, влюблена в Молчалина, а последний не прочь побаловаться с Лизой. Это не комедия о трех «женихах» (Чацком, Скалозубе и Молчалине) и одной девушке.

Все эти бытовые ходы сюжета лишь хорошая, прочная канва, на которой искусной рукой драматурга выткан, вышит главный рисунок — сюжет пьесы: тот «мильон терзаний», который неизбежно должен был испытать всякий передовой, свободомыслящий человек, столкнувшись с косностью, реакционностью русского дворянского «общества» 20-х годов прошлого столетия. Вот эта драма, я бы даже сказал, трагедия Чацкого (и ему подобных) и является той реальностью русской жизни, которую гениально изобразил Грибоедов в своей комедии.

Но из этого, конечно, не следует, что к бытовой линии пьесы можно отнестись пренебрежительно, не обращать внимания на личные отношения Чацкого с Софьей, Фамусова с Чацким, Софьи с Лизой, с Молчалиным и т. д. Наоборот, только имея прочную, реалистическую канву быта, вы на ней сумеете расположить более яркий и сложный философский, идейный рисунок гражданских мыслей, переживаний Чацкого. Но ограничиться в «Горе от ума» одним показом быта, просмаковать актерски и режиссерски только быт старой России, не показав прогрессивной борьбы политических идей Чацкого с окружающими его тупицами и ретроградами, это значило бы выхолостить самое ценное качество грибоедовской комедии — ее общественное и, я не побоялся бы сказать, революционное значение в русской классической драматургии...

— Реализм сюжета «Горя от ума», — продолжал он,— даже на примере выхода Фамусова в конце первого акта, о котором мы сейчас поспорили с Василием Васильевичем, жизненно оправдан не только интригой и положениями, в которые попадают по

156



воле автора действующие лица пьесы, но и характерами этих лиц.

О реализме сюжета «Горя от ума» мы еще не раз будем говорить на репетициях. Я хочу, чтобы вы, молодые режиссеры, прочли с этой точки зрения еще раз пьесу и отметили бы себе все те «условности» (как это сейчас сделал Василий Васильевич), которые, по-вашему, не оправдываются реальным, конкретным течением жизни, или, как я говорю, «течением дня» в пьесе. Мы обсудим все ваши сомнения на репетициях. И пусть их будет побольше. Это будет очень полезно всем участникам спектакля. Реализм всего произведения в целом будет все крепче и крепче становиться на ноги, будет убеждать актеров в необходимости конкретно действовать, жить на сцене.

Смерть глупым «условностям» тех, кто не умеет видеть в русской классике отражение подлинной жизни эпохи со всеми ее страстями, с борьбой идей, мыслей и чувств!

Теперь о реализме образов «Горя от ума».

Время от времени раздаются голоса, что «Горе от ума» — пьеса устаревшая, сугубо историческая. Я с этим не согласен.

Нет Фамусовых, но осталась и боюсь, что еще не скоро умрет фамусовщина, консерватизм мысли, противодействие всему новому, лакейское, угодливое преклонение перед тем: «а вот, как было когда-то!» — при «матушке Екатерине!» А надутая «вельмож-ность», чиновническая спесь и чванство, когда не человек «красит место», а место красит случайно занявшего его человека! Разве все это в прошлом?

А Молчалины! Ох, не скоро переведутся у нас эти «секретаришки»!

Вы можете сказать, что Софья теперь не типична для молодых девушек. Я с вами с радостью соглашусь, но спрошу вас, молодых Чацких нового века: вы всегда любите лучших, достойнейших девушек из тех, с кем встречаетесь, с кем знакомы?

Вопрос Константина Сергеевича прозвучал очень серьезно, и мы отвечали на него так же серьезно.

*И. Я. Судаков.* Нам кажется, что да, мы любим лучших, Константин Сергеевич.

*К. С.* Вот в этом-то словечке, в «кажется», и заключается драма Чацкого, да и многих из нас. Я, разумеется, не имею в виду присутствующих... — и Константин Сергеевич весело взглянул не только на нас двоих, но даже склонил голову в сторону Василия Васильевича.

На последовавшие взаимные возгласы вежливого, веселого протеста Константин Сергеевич рассмеялся и сказал:

— Ну вот вам и галантная сцена из встречи гостей на фамусовской вечеринке!

157

Возвращаюсь все же к Софье, — продолжал он свою речь опять в серьезном тоне. — Если и современным Чацким свойственны ошибки в своих личных увлечениях, если всем вам может «казаться» (а так будет всегда!), что ваши избранницы — совершенство, то естественно предположить, по закону логики, что и среди современных «прелестниц», особенно в семнадцать лет, могут быть некоторые разновидности Софьи. Мечтательность, сентиментализм, уверенность, что «кого люблю я, не таков», как все остальные молодые люди, свойственна молодости и объясняется не только тем, что Софья недостаточно умна, чтобы оценить достоинства Чацкого, а средой, воспитанием, меняющимися у молодежи именно между пятнадцатью и семнадцатью годами вкусами. А тут еще «Кузнецкий мост и вечные французы»... Поищите, кстати, где и сегодня еще могли бы приютиться «французы» и «модные лавки»...

*В. В. Лужский.* В комиссионных магазинах, в «ателье мод» и «институтах красоты»... Там на добрую сотню современных девушек хватает еще «заграничного» духа!

*К. С.* Я развиваю вам эти мысли для того, чтобы в стремлении, как теперь говорят, «осовременить» пьесу, героев грибоедовской комедии вы не пошли бы по пути сатирического гротеска, то есть нарочитого, внутренне не оправданного преувеличения определенных черт характера. Я не верю, что какими бы то ни было внешними средствами воздействия на воображение зрителя (уродливым гримом, рыжим париком, диким цветом костюма) можно достичь большей сатиричности образа Молчалина, чем это сделал текстом, мыслями Молчалина Грибоедов в знаменитом диалоге Чацкий — Молчалин в начале третьего акта.

Когда вы, режиссеры, начнете заниматься с исполнителями ролей, особенно с молодежью, вы должны ставить перед собой следующие задачи: во-первых, на основании глубокого исследования всей пьесы, всех материалов по эпохе, всего творчества Грибоедова понять, как, откуда, из какой исторической обстановки родились у автора образы Софьи, Лизы, Чацкого, Молчалина, Скалозуба и прочих персонажей комедии; во-вторых, какие черты характера этих персонажей составляют их индивидуальный образ, определяют их поведение в семейном быту и в окружающем их обществе; в-третьих, для чего сегодня мы хотим их показать нашему зрителю.

Эти три задачи, если всегда помнить о них, проводить их через сюжет и сквозное действие пьесы, не дадут вам отклониться от реалистического (а также в лучшем смысле слова современного толкования роли-образа) и помогут наиболее ярко и полно выразить идею всего произведения в целом через характеры и поступки действующих лиц.

158

Помнить эти три задачи, работая с актерами, важно еще и для того, чтобы персонажи гениальной комедии Грибоедова воплотились бы на сцене в живые образы, в живых людей, чтобы актер, руководясь этими тремя задачами, забыл бы окончательно о пресловутой теории «амплуа», которая наклеивает бессмысленные ярлыки на живые образы, называя Фамусова «благородным отцом», Софью — «героиней», Лизу — «субреткой», а Чацкого — «героем-резонером».

Какая чушь! Чем «благороден» Фамусов как отец? В каких поступках Софьи можно найти признаки «геройства»? Уж не в обмороке ли ее во втором акте? А чудесный образ русской дворовой девушки, умницы Лизы, разве можно определять каким-то водевильным словечком «субретка», заимствованным из арсенала французского театра! А богатство мироощущения Чацкого, его высокую любовь к родине, его чистую и пылкую страсть к Софье характеризовать через бессмысленное понятие «герой-резонер»!

Вот где корни тех штампов, которые на протяжении многих десятков лет делали из наполненной глубоким общественным смыслом сатирической комедии Грибоедова условную театральную схему.

И снова К. С. взялся за карандаш и вычеркнул еще одну строчку в своем блокноте. Было очевидно, что он вел беседу с нами по точно обдуманному плану.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА

— Реализм «Горя от ума», — продолжал К. С. — должен в спектакле ощущаться и в трактовке идеи, и в содержании пьесы, и в создании актерами живых характеров действующих лиц, и, разумеется, во всей сценической атмосфере спектакля.

Что создает сценическую атмосферу спектакля, помимо верного исполнения актерами главных ролей?

Во-первых, столь же тщательный подход режиссуры и актеров к второстепенным ролям в пьесе, как и к главным ролям.

Петрушка «с разодранным локтем», г. Н., г. Д., слуги Фамусова и лакеи, имеющие хоть строчку грибоедовского текста, гости на балу у Фамусова, не имеющие никакого текста, но составляющие бытовой, жизненный фон для главных и второстепенных действующих лиц, — все эти персонажи имеют огромное, если не сказать решающее значение для создания правдивой, реалистической сценической атмосферы в спектакле.

Возможно ли отделить роль Чацкого (в его первом выходе) от роли слуги, докладывающего Софье о его приезде?

159

Представьте себе, что на сцену выходит какой-то небрежно одетый статист, недовольный своим положением в театре, обиженный на режиссера за то, что ему в «Горе от ума» дали роль «слуги», (равнодушно объявляет: «К вам Александр Андреич Чацкий» и, пропустив Чацкого, безразлично «уходит» со сцены.

Помогает ли такое поведение актера создать сценическую атмосферу в момент приезда-возвращения Чацкого в дом Фамусова?

Конечно, нет. Такой, с позволения сказать, «выход» слуги лишь разрушит ту атмосферу, которую создали на сцене исполнители ролей Лизы, Фамусова, Софьи и Молчалина, если они верно играли свои сцены до выхода Чацкого.

А вот другой вариант этого же выхода.

В комнату Софьи вбегает, нарушив ритмом своего появления известный этикет поведения слуг в доме Фамусова, молодой слуга. Он запыхался, вбегая по лестнице, снизу от входных дверей, во второй этаж, где находится комната Софьи. И поэтому не сразу даже может восторженно выпалить:

К вам Александр Андреич Чацкий.

Восторженно, потому что три года назад, когда Чацкий уезжал, он был «казачком» в доме Фамусова, наблюдал, быть может, Чацкого и Софью, их полудетские игры и забавы, сочувствовал им — словом, относился к Чацкому так, как относится к нему Лиза:

Кто так чувствителен, и весел, и остер...

И вот Чацкий вернулся. Раздевается в прихожей.

Скорей бежать, сообщить первым Софье радостную весть! Задержаться, сколько можно, на сцене, сколько позволят «правила» поведения слуг в доме Фамусова, чтобы увидеть, как встретятся Софья и Чацкий, бросить влюбленный взгляд на Чацкого!

Ритм приезда Чацкого великолепно можно подготовить через ритм появления слуги. Отношение Лизы к Чацкому вполне логично может совпасть вообще с отношением слуг Фамусова к Чацкому. Биография этого слуги может быть не случайной. Он за три года так же «вырос» из казачка в молодого камердинера, как Лиза из прислуживающей девочки в поверенную сердечных тайн Софьи.

Тогда выход слуги не только продолжит линию жизни фамусовского дома в это утро, но поможет созданию сценической атмосферы.

160

Петрушка, лакеи и слуги в доме Фамусова — это важнейшие фигуры для того, чтобы передать зрителю жизнь фамусовского дома.

«Каков слуга — таков и хозяин», — говорит пословица. Но в доме Фамусова хозяйка и Софья. А от речей Лизы, играющей также большую роль в доме в качестве наперсницы Софьи, веет определенно вольным духом. Значит, и слуги могут быть очень разнообразны. Кто разделяет взгляды Фамусова, а кто и Лизы.

Ищите, каковы должны быть лакеи в четвертом акте. Какой лакей у Хлёстовой, какой у Тугоуховских. Какие офицеры сопровождают Скалозуба.

Вся группа гостей в третьем и четвертом актах — это важнейший участок работы режиссера. Через гостей опять-таки можно передать, создать сценическую атмосферу в спектакле. Но это столь большая режиссерская задача — гости у Фамусова, — что мы с вами посвятим этому вопросу отдельную беседу. Сейчас я упоминаю о слугах и о гостях, как об одном из самых важных средств создания сценической атмосферы спектакля.

Огромную роль в создании реалистической сценической атмосферы и жизненной обстановки в спектакле играют также и декорации. Мы восстанавливаем декорации 1906—1914 годов. В свое время и режиссура, и Виктор Андреевич Симов, и Добужинский уделили много внимания этому вопросу.

Мы тщательно изучали планировку и архитектуру 20 — 40-х годов прошлого столетия. Мы долго искали, в каких комнатах может происходить действие первого и второго актов, так как у Грибоедова, как вы знаете, первый, второй и третий акты происходят в одной декорации — в гостиной.

Нам казалось необходимым играть их в разных декорациях для того, чтобы шире, полнее передать жизнь фамусовского дома и создать сценическую атмосферу для спектакля. Я считаю, что «портретная» во втором акте и особенно наша гостиная третьего акта с небольшим «зальцем» для танцев, который виден через двери на втором плане сцены, способствуют тому, чтобы зритель поверил в реальность всего, что он видит в «Горе от ума», и создают для актеров верную сценическую атмосферу, помогают их жизни, их действиям на сцене.

Конечно, вашим молодым, новым актерам, которых мы собираемся ввести на главные роли в «Горе от ума», будет труднее, чем нашему старому составу, «обжить» уже готовые декорации.

Несмотря на то, что режиссура далеко не всегда и не полностью посвящает актеров, с которыми готовит спектакль, в свою работу с художником, актеры-исполнители в любом спектакле знают, что параллельно с их актерской работой ведется работа режиссера с художником. Режиссер часто советуется с актерами

161

о декорации, о внешней стороне спектакля, об отдельных деталях и мизансценах; художник присутствует на репетициях; актер из тех, кто полюбознательней, заглядывает в мастерские. «Это наша печка?» — спрашивает он в поделочной мастерской. И на следующей репетиции он уже реально представляет себе ту печку, про которую Фамусов говорит Скалозубу:

...Отдушничек отвернем поскорее...

Таким образом, в процессе создания нового спектакля актеры обязательно участвуют в создании сценической обстановки.

При возобновлении спектакля с новыми актерами (и при так называемых «вводах») эти «новые» актеры получат готовые декорации, мизансцены, костюмы, реквизит, бутафорию, мебель. Все это найдено не ими, не в содружестве актера, режиссера и художника. Задача новых актеров — «обжить», сделать своими все элементы сценической обстановки — становится гораздо труднее. Ваша обязанность, обязанность режиссеров, — найти пути, как помочь актерам в этом трудном деле.

Я советую вам даже обманывать в таком случае актера. Скажите, что для них все будет сделано заново: декорации, костюмы, мебель, реквизит. Это возбудит их творчество, их фантазию. А вы незаметно подведете их со временем к тому, что уже готово на самом деле. По природе своего творчества актер очень доверчив, как ребенок, который, играя, верит в то, что под самым обыкновенным столом у него существует пещера Робинзона Крузо, а из-за двери на него каждую минуту готовы напасть полчища коварных индейцев.

Эта детская вера в свое творческое конкретное видение того или иного события пьесы является неотъемлемой частью искусства актера. Обманывая актера, надо возбуждать его фантазию, его творческое видение...

*В. В. Лужский.* А не жестоко ли будет обмануть наших молодых актеров, сказав, что к возобновлению «Горя от ума» с их участием будут сделаны новые декорации, тогда как на самом деле мы вытащим из декорационного сарая старые павильоны «времен Очакова и покоренья Крыма»...

*К. С.* Я говорю о тонком художественном «обмане» артиста. Надеюсь, что меня так поняли молодые режиссеры. Если вы скажете ребенку: «Это у тебя самый обыкновенный кухонный стол, а не таинственная пещера», он никогда вам не простит такого грубого нарушения его творчества, его фантазии, его игры.

Так же и актер. Пофантазируйте с ним на репетиции, какая комната у Софьи, какой дом в Москве выбрали бы вы для Фамусова, отправьтесь даже на прогулку по переулкам Арбата и

162

Пречистенки с вашими актерами с этой целью. Найдите конкретно такой дом. А через день или через два, во время последующих репетиций, скажите им: «Сейчас я заглянул в зрительный зал. Постановочная часть выставила на сцену павильоны Добужинского и Симова к старой постановке 1906 и 1914 годов. Из них будут переделывать стены для новой декорации. А жаль! Есть какое-то обаяние, какая-то прелесть в живописи Добужинского, в изумительных планировках Симова! Хотите взглянуть на них? Пойдемте посидим несколько минут в зрительном зале. Там сейчас никого нет!»

*В. В. Лужский.* Ох, хитрый вы, Константин Сергеевич! Я уже знаю, к чему вы клоните. В зрительном зале вы пустите в ход ваше магическое «если бы»...

*К. С.* Совершенно верно. Сидя в зрительном зале перед старыми декорациями, режиссер должен сказать своим актерам: «А если бы вам пришлось жить в такой комнате, какая стоит перед вами сейчас на сцене, как бы вы действовали в ней?» И актер начнет фантазировать: «Я присел бы в это кресло, говоря то-то, ушел бы в этот угол в таком-то месте, посмотрел бы в окно» и так далее...

*В. В. Лужский.* А через день актеры вам, режиссеру, скажут на репетиции: «Может быть, не стоит делать новых декораций? Старые как-то удобнее...»

*К. С.* Потому что они уже «обжиты» десятки раз на спектакле и в репетициях актерами, старшими товарищами нашей молодежи, нами, режиссерами и художниками первых спектаклей «Горя от ума».

Вам, — обратился Константин Сергеевич к И. Я. Судакову и ко мне, — надо войти в жизнь фамусовского дома, в сценическую обстановку, в старые декорации без предубеждения к «старому» спектаклю, без обязательных поисков «нового» ради «нового», а разбудив и свою и актерскую фантазию по отношению к «старому». Это трудная, но вполне выполнимая задача. Тем более, что вам всегда придется с этой задачей встречаться при любом «вводе» новых исполнителей в уже идущий спектакль.

*И. Я. Судаков.* Но ведь точные повторения прежних мизансцен в старых декорациях не обязательны? В одной и той же комнате могут быть найдены десятки разных мизансцен для выражения сущности того или иного события.

*К. С.* Безусловно... Хотя, думаю, что в конце концов, идя по внутреннему действию, вы с некоторыми, конечно, отклонениями, но обязательно натолкнетесь на самые верные (К. С. улыбнулся) «старые» мизансцены... Но, во всяком случае, имейте в виду, я ни в чем не стесняю ваши творческие поиски, лишь

163

бы они шли от стремления постигнуть, выразить внутреннюю, идейную, смысловую и человеческую природу события на сцене, а не «украсить» тот или иной момент сценического действия наиболее эффектной группировкой действующих лиц.

Впрочем, позовите обязательно меня в тот день, когда постановочная часть в первый раз поставит «новые-старые» декорации на сцене. Не вызывайте в этот день актеров на репетицию. Мы, режиссеры, прорепетируем сами, с декорациями, без актеров...

*В. В. Лужский.* А актеры все-таки пусть будут где-нибудь не очень далеко в этот день...

*К. С.* (смеется). Могу вам вернуть, Василий Васильевич, вашу недавнюю реплику: «Ох, и хитрый же вы...»

Константин Сергеевич и Василий Васильевич смеются, и мы догадываемся, что они оба знают что-то о традициях репетиций в МХАТ, чего мы, молодые режиссеры, не знаем, не угадываем еще, но что, очевидно, произойдет в тот день, когда мы впервые увидим декорации на сцене.

Снова в своем блокноте Константин Сергеевич вычеркивает еще одну строчку и, захлопнув крышку блокнота, обращается к нам:

— Я должен был бы также подробно остановиться на значении света, бутафории, реквизита, шумовых моментов и народной сцены (не забудьте, что этой сцене мы с вами посвятим отдельную беседу), потому что все эти элементы создания спектакля важны и необходимы для создания сценической атмосферы, для реалистического восприятия спектакля и пьесы зрителем. Но время сейчас уже позднее, поговорим об этом в другой раз.

Константин Сергеевич посмотрел на часы и после небольшой паузы продолжал свою речь, стремясь, очевидно, подвести нас к некоторому итогу нашей первой встречи с ним по «Горю от ума»:

— Нас часто обвиняли, да и теперь еще обвиняют в том, что в погоне за жизненностью и правдоподобием сценического действия мы впадаем в натуралистическое изображение отдельных деталей быта. Возможно, что где-то мы и перегибали и перегибаем палку в этом отношении. Это, конечно, нехорошо, нехудожественно, искажает наше стремление создать реалистический спектакль. Реализм в искусстве — это метод, который помогает отбирать из жизни только то, что типично для того или иного события или характера человека.

Если мы бываем натуралистичны в наших сценических работах, значит мы еще плохо проникаем в историческую и общественную сущность событий и характеров, недостаточно точно

164

умеем отделять главное от второстепенного и бытовыми подробностями заслоняем идею произведения. Так я понимаю натурализм. Но определять типическое в жизни и переносить его на сцену, в искусство — нелегко. Мы еще не имеем точных рецептов к этому процессу и принуждены часто доверять только личному чутью художника, его опыту. Я пытаюсь ввести известную систему в дело воспитания и работы над собой актера, но должна быть определена и известная система взглядов и ощущения жизни для любого художника, который в своем творчестве ищет правды и хочет через свой труд быть полезным обществу. Мне кажется, что в театре этого можно достигнуть, только следуя реалистическим традициям наших лучших писателей, художников и артистов. Вот почему нам так важно и для нас самих, актеров всех возрастов и режиссеров, и для нашего нового зрителя иметь в репертуаре театра великое реалистическое творение Грибоедова «Горе от ума».

Начинайте работать над пьесой, над «течением дня» в фамусовском доме и над характеристиками действующих лиц. Разработайте вместе с Василием Васильевичем план «народной сцены» в третьем акте. Всячески вникайте в особенности языка Грибоедова, в его художественные замыслы. По любому вопросу, который у вас возникнет в процессе работы над пьесой, не стесняйтесь обращаться ко мне и к Василию Васильевичу. Желаю успеха.

## «НАРОДНАЯ СЦЕНА» В «ГОРЕ ОТ УМА»

Дальнейшие работы по возобновлению «Горя от ума» развернулись не совсем точно по тому плану, который намечал Константин Сергеевич.

Были назначены две «четверки» новых исполнителей ролей Чацкого, Софьи, Молчалина и Лизы. Это были: в первой «четверке». Софья — Еланская, Лиза — Андровская, Чацкий — Прудкин и Молчалин — Станицын; во второй «четверке» Софья — Степанова, Лиза — Бендина, Чацкий — Завадский, Молчалин — Козловский.

Заниматься ролями с первой группой актеров должен был И. Я. Судаков, со второй — я.

На роль Чацкого был, кроме того, назначен и Б. Н. Лива-йоь, но заниматься с ним собирался сам Константин Сергеевич. Через В. В. Лужского Константин Сергеевич передал И. Я. Су-дакову и мне, чтобы мы, не дожидаясь следующей встречи с ним, начали работать с молодыми актерами над текстом, над биографией образов, над стихом Грибоедова.

165

Через В. В. Лужского я также узнал, что мне поручается возобновление сцены «бала» в третьем акте и «разъезда» в четвертом. В. В. Лужский предложил мне составить всю схему «приходов» и «уходов» гостей Фамусова в третьем и четвертом актах.

В течение нескольких дней на основе текста Грибоедова и режиссерского экземпляра «Горя от ума» 1906 года я составил такую схему: последовательность выходов «гостей», ухода их на танцы, возвращения на «сплетню» и вообще по всей линии их участия в третьем и четвертом! актах. Вместе с В. В. Лужским мы ее внимательно проверили, кое в чем изменили, наметили на все отдельные группы гостей актеров, преимущественно из молодежи.

И все же для меня было большой неожиданностью прочесть однажды на репетиционном листке, что на следующий день назначается на сцене с Н. М. Горчаковым... репетиция третьего акта «Горя от ума».

В числе вызванных актеров стояли имена М. П. Лилиной, О. Л. Книппер-Чеховой, А. Л. Вишневского, Н. А. Соколовской, Е. М. Раевской, Л. М. Кореневой, В. Ф. Грибунина, Н. А. Подгорного, К. С. Станиславского (!), В. Л. Ершова, Г. С. Бурджалова и большой группы молодежи.

Я, конечно, предполагал, что фактически репетицию будет вести К. С. Станиславский. Но в какой форме, как? Я понимал, что репетиция назначена для того, чтобы ввести молодежь — исполнителей ролей «гостей» Фамусова —■ в третий акт. С ними я уже предварительно несколько раз встречался, оговаривал их образы-роли, их поведение на «балу» у Фамусова;' я понимал, что «с Н. М. Горчаковым...» — это обычная форма объявления репетиций в Художественном театре и... все же на душе у меня было очень неспокойно.

Во-первых, почему все-таки не написано «с К. С. Станиславским и Н. М. Горчаковым!»? — задавал я себе вопрос. Почему Константин Сергеевич помещен в общую строку (очевидно, как Фамусов) с другими исполнителями? Означает ли это, что он не будет сидеть рядом со мной за режиссерским столиком в зале, а сразу пройдет на сцену? Хорош я тогда буду: на сцене Станиславский, Грибунин, Вишневский, Коренева, Книппер-Чехова — все «старики» MX AT, а я один в зале! Что я им скажу? Да и должен ли я им что-нибудь говорить?

От одной мысли выступить с «режиссерским» словом перед Вишневским, Лилиной, Книппер-Чеховой о хорошо знакомой им пьесе меня бросало в жар! Все это я передумал, возвращаясь, как обычно, в 5 часов из театра домой.

Естественно, что из дому я сейчас же позвонил о всех своих

166

сомнениях В. В. Лужскому. Против обыкновения Василий Васильевич был как-то необычайно сдержан в ответах.

— Что ж делать, Николаша, надо начинать репетировать,как уж там сумеете,— это распоряжение Константина Сергеевича. Думаю, все обойдется благополучно. Я завтра попозжезагляну к вам в зал!

«Попозже!» Самое страшное—это ведь начало репетиции, а «попозже» все будет ясно, — думал я, — или провалюсь в первые же пять минут, или вывернусь как-нибудь. И почему это Василий Васильевич так подчеркнул: «это распоряжение Константина Сергеевича»? Не позвонить ли мне Константину Сергеевичу? Спросить его прямо: что мне надо завтра делать, как вести репетицию?

А не умалится ли от такого вопроса мой режиссерский авторитет? «Что это за режиссер,— подумает Константин Сергеевич,— который не знает, что ему делать, как провести большую репетицию?»

С другой стороны, ведь этот спектакль не «мой», это возобновление. Я имею право не знать линию поведения старых исполнителей в нем. И, наконец, я пришел учиться, набираться знаний в МХАТ, а не «утверждать» свой режиссерский авторитет. Не рано ли мне думать о нем?

И я позвонил Константину Сергеевичу, хотя было уже около 8 часов вечера, так как на все эти размышления у меня ушло порядочно времени.

— Константин Сергеевич, это вас беспокоит Горчаков! Мненеобходимо поговорить с вами по очень важному делу — о завтрашней репетиции...

* Очень рад! Я вас жду уже целый час... Изумление мое было безгранично.
* Вы меня ждете, Константин Сергеевич?!

— Конечно, жду. Я решил, что если вы думаете серьезно работать в театре, то обязательно позвоните после того, как мыс Василием Васильевичем вывесили репетицию в такой форме...(Так-с,— подумал я,— сдержанность Василия Васильевича ужеобъяснилась!). А если вы режиссер только по наименованию игордитесь этим званием больше, чем сущностью режиссерскойработы, то увидим, что вы будете делать завтра на сцене. Приходите сейчас. По дороге обдумайте еще раз все вопросы, которые у вас есть ко мне, так как вы уже на целый час опоздали...

Через двадцать минут я сидел в кабинете Константина Сергеевича в Леонтьевском переулке.

— С чего мне надо начать репетицию, Константин Сергеевич? Надо ли произнести какую-нибудь вступительную речь?

167

* А вы сами как думаете?
* Я бы предпочел ничего не говорить. Что я могу сказать особенного собравшимся мастерам театра о «Горе от ума»? А с молодежью я уже говорил...
* Значит, никаких вступительных речей не говорите. Попросите всех сразу на сцену. Первую часть акта пропустите. Не к чему ее прогонять, когда вызвано к определенному часу сорок человек. Размечен у вас выход гостей по вашему режиссерскому экземпляру?
* Да, Константин Сергеевич.
* Покажите мне его и объясните, кто выходит у вас в каком месте текста и по какой причине?

Следующие минут сорок-пятьдесят ушли на детальную проверку Станиславским намеченной мной и В. В. Лужским схемы выхода гостей по тексту «Горя от ума». Вопросы Константина Сергеевича были таковы:

* Почему именно данная группа приезжает первой?
* Это старики, Константин Сергеевич, да еще из «бедных родственников», они выехали загодя; не ожидали, что им попадется приличный извозчик, вот и приехали раньше всех.
* Исполнители ролей этой группы знают это оправдание, эти «предлагаемые обстоятельства»?
* Знают, Константин Сергеевич.
* Хорошо, это верно по художественным соображениям и вполне вероятно по жизни. А они одни приехали? Неужели их не сопровождает, вернее, их не привезла ли какая-нибудь молодая племянница, пусть тоже из «бедных»?
* Я об этом не подумал...
* Присоедините к ним какую-нибудь девушку. Она и извозчика им нанимала и последила, чтобы лакеи повесили поаккуратнее их одежду. Самим старикам со всеми обстоятельствами выезда «в свет» не управиться.
* Хорошо, Константин Сергеевич, я к их группе присоединю В. А. Вронскую.
* Очень хорошо. А знают у вас «бедные родственники» все свои переходы в течение всего акта? В какую комнату они входят вначале? С кем здороваются? Кого встречают из знакомых? С кем не смеют даже здороваться, где находятся во время танцев, какое участие принимают в сплетне и в какой мизансцене?
* Для каждой группы гостей, Константин Сергеевич, я приготовил список их переходов по сцене с места на место и передам завтра им эту наметку. Но я предполагал, что окончательно утвердить движение всей массы гостей и каждой группы в от-

168

дельности можно будет только после репетиции третьего акта на сцене.

— Совершенно верно, но приготовить себе план выходов ипереходов отдельных групп народной сцены режиссер обязан.А из зала он все поправит со стороны сценической выразительности.

Я передал Константину Сергеевичу целую пачку отдельных листков, на которых по ходу текста были определены для каждой группы переходы, «встречи» с другими группами и их отношение к основным кускам акта, событиям и главным персонажам.

— Так-с,— сказал Константин Сергеевич, бегло просмотревмои листки и, очевидно, удовлетворившись их содержанием,—а почему до приезда Натальи Дмитриевны вы выпускаете толькодве группы: «бедных родственников» и «семейство» — отца,мать и мальчика, — ас Горичем — «стариков», г-на Н., а затемуже на фоне сцены Натальи Дмитриевны с Чацким других гостей и группу «молодых людей»?

— Мне казалось, что не надо все группы гостей без слов выводить сразу на сцену, в паузе до приезда Горича, а надо попробовать их распределить между выходами Горичей, графини-бабушки с внучкой и семейством Тугоуховских.

* Это, конечно, хорошо, но надо это сделать очень тонко, оправданно и точно. Скажем, «молодые люди» могут прийтивместе с княжнами, но не должны быть назойливы при сцене княжен и Натальи Дмитриевны.
* Я так это и объяснил нашим актерам, играющим «молодых людей».
* Отлично. Завтра мы это проверим на деле, на сцене. А свои автобиографии все гости знают?

— Я с ними старался обговорить их жизнь и характеры как можно подробнее.

— Вот, возьмите — я приготовил вам «опросный лист» длягостей. Проверьте по нему в ближайшие дни с вашими актерами,все ли они знают, что необходимо для того, чтобы выйти насцену гостем в «Горе от ума».

Константин Сергеевич передал мне лист бумаги, на котором-было написано:

1. Кто вы? Имя, отчество, фамилия. Состав вашей семьи. Общественное положение. Где живете в Москве? Улица. Наружный вид дома. Сколько комнат в квартире? План квартиры. Обстановка вашей комнаты.
2. Что делал сегодня с утра, час за часом («течение дня»)? Какие были удачи и неудачи за день? Какие дела сделал за День, с кем повидался?

169

1. Ваше отношение к Фамусовым? Родственник или знакомый их? Как узнал о вечеринке у Фамусовых? Откуда знаком с Горичами, Хрюмиными, Тугоуховскими, Хлёстовой, Чацким?
2. Ваши взгляды на жизнь современной вам эпохи (эпохи «Горя от ума»)? Ваше отношение к мыслям Чацкого и Фамусова?
3. Что и кому будете завтра рассказывать о вечеринке-бале у Фамусова?

Я обещал Константину Сергеевичу еще раз проверить биографии и «течение дня» исполнителей по этому «опросному листу», как называл его Станиславский.

— Может быть, кому-нибудь из наших молодых артистов или учеников школы, — сказал К. С. Станиславский, — покажется ненужной или примитивной такая детализация внутренней и внешней жизни его образа. У Грибоедова ведь не дано никаких характеристик гостей. Просто сказано: «множество гостей». Вы должны будете объяснить колеблющимся и увлечь сомневающихся в необходимости такой работы. Это единственный путь к органической жизни на сцене. Меня упрекали часто, что я заимствовал разработку массовых сцен у мейнингенцев. Это неверно, Мейнингенцы были сильны внешними приемами организации массовых сцен, строгой, но формальной дисциплиной. Они заказывали сценариусам сочинять маленькие роли с текстом на полторы-две страницы для каждого солдата в «Лагере Валленштейна», заставляли статистов заучивать этот текст и повторять его механически во время всей народной сцены. Создавалось обманчивое правдоподобие жизни на сцене. В соединении\* с понижением и повышением звука и ритма движений всей толпы, с исполнением ею общих сценических задач решался только внешний характер сцены.

Я стремлюсь к другому. Я хочу, чтобы, независимо от роли, от своего положения в пьесе, актер творил с a mi свою сценическую жизнь на основе полного, глубокого изучения той жизни, к которой относится пьеса, и наблюдения настоящей, сегодняшней жизни. Я апеллирую к его сознательному, самостоятельному творчеству артиста-художника. На массовой сцене можно отлично проверять все данные молодого артиста: его отношение к искусству, к театру, его фантазию, его понимание пьесы, его умение сочетать отдельные элементы системы — внимание, общение, свободу мышц — в органическую жизнь, в действие на сцене. Объясните это, пожалуйста, всем занятым в «гостях». Я буду сам каждый раз следить за этой сценой. Мне важно не только хорошо поставить ее, как говорится на нашем режиссерском языке, но и воспитать в процессе работы над ней у нашей молодежи верное понимание своей работы в театре,

170

понимание значения народных сцен для наших спектаклей. Спектаклей ансамбля в первую очередь. Мне важно воспитать в них художественный вкус и чувство эпохи. Какие характерные признаки эпохи вы как режиссер находите в тексте и событиях «Горя от ума»?

КОНКРЕТНОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ ЭПОХИ

* «Горе от ума» написано Грибоедовым, Константин Сергеевич, для того, чтобы, как он сам говорит в письме к Катенину, показать передового человека русского общества — Чацкого — «в противоречии с обществом, его окружающим...» «Горе от ума» — это сатирическая комедия, бичующая...
* Простите, что я прерываю вас, — остановил меня К. С. Станиславский,— я ничуть не сомневаюсь, что вы способны сделать великолепный литературно-исторический анализ «Горя от ума»... Но вы, вероятно, не расслышали моего вопроса: какие характерные черты эпохи вы отметили для себя как режиссера в тексте и событиях пьесы?
* В тексте и событиях пьесы? —переспросил я и задумался, невольно вспоминая про себя первые страницы пьесы...

А всё Кузнецкий мост, и вечные французы, Оттуда моды к нам, и авторы, и музы: Губители карманов и сердец! —

прочел я К. С. Станиславскому.

* Позвольте,— удивленно возразил Константин Сергеевич,— это ведь, если не ошибаюсь, из четвертого явления первого акта. А в первых трех явлениях неужели мы с вами ничего не найдем такого, чем «Горе от ума» отличается от современных пьес?
* Как будто нет... — отвечал я, еще раз пробежав мысленно первые три явления пьесы.
* Значит, вы с понятием «эпохи» знакомы теоретически, искусствоведчески, быть может, но не режиссерски. Давайте вместе читать текст.
* «Светает!.. Ах! Как CKOipo ночь минула!..» — начал было я.
* Простите,— тотчас же остановил меня Константин Сергеевич,— разве с этих слов начинается пьеса?
* Ах, да,— спохватился я,— есть ведь еще ремарка. Я не прочел ее...
* И не с ремарки начинаются пьесы,— снова перебил меня К. С. Станиславский.— Возьмите текст.

Я посмотрел на первую страницу книги.

171

* Действующие лица?
* Совершенно верно,— отвечал К. С. Станиславский.— Прочтите их для себя вслух. Нет ли уже и в них указаний на эпоху.
* «Павел Афанасьевич Фамусов, управляющий в казенном месте»,— прочел я и невольно остановился.
* Что значит «управляющий в казенном месте»?—спросил меня Константин Сергеевич.
* Он занимает пост управляющего делами какого-нибудь государственного учреждения.
* Какого именно?
* Не знаю, Константин Сергеевич, я как-то не подумал об этом.
* А почему он не поехал в этот день на службу? Ведь по тексту он провел весь день дома?
* Я и об этом не думал, по правде сказать, Константин Сергеевич.
* Значит, вы думали об эпохе с другого конца. С общеизвестных и общераспространенных понятий. Это, конечно, тоже необходимо. Но, овладев общим представлением об эпохе, режиссеру необходимо свои знания применить непосредственно к тексту пьесы. Приготовьте мне к следующей нашей встрече названия тех учреждений в Москве, где мог служить Фамусов, и додумайтесь, почему он в этот день не поехал на службу. Когда мы с вами встретимся в первый раз с «четверкой», вы должны будете уметь ответить на любой вопрос об эпохе, применительно к тексту пьесы. Давайте читать дальше действующих лиц.
* «Софья Павловна, дочь его,— читал я,—- Лизанька, служанка. Алексей Степанович...»

— Подождите,— остановил меня снова Константин Сергеевич.— Вы не обратили внимания, что Грибоедов в наименовании действующих лиц назвал служанку Лизанькой, а затем всюду в пьесе, кроме первого явления, называет ее «Лиза». Чем это объяснить?

* Не знаю, Константин Сергеевич, мне это как-то не бросилось в глаза.
* Подумайте, пофантазируйте. Это тоже работа режиссера над эпохой, исходя из текста пьесы.

— «Алексей Степанович Молчалин, секретарь Фамусова,живущий у него в доме.

Александр Андреевич Чацкий. Полковник Скалозуб, Сергей Сергеевич.

Наталья Дмитриевна, молодая дама; Платон Михайлович, муж ее — Горичи»,— читал я довольно медленно, невольно вду-

172

мываясь в эти фамилии действующих лиц и ожидая, что Станиславский опять прервет меня.

—«Князь Тугоуховский и княгиня, жена его, с шестьюдочерьми.

Графиня-бабушка, Графиня-внучка — Хрюмины.

Антон Антонович Загорецкий.

Старуха Хлёстова, свояченица Фамусова».

* Что значит свояченица, вы знаете? — прервал меня Станиславский.
* Знаю, сестра жены Фамусова.
* А теперь так говорят, называя сестру жены?
* Сравнительно редко, Константин Сергеевич.
* Значит, это слово — тоже признак языка эпохи. Читайте дальше.
* «Г. Н.

**г. д.**

Репетилов.

Петрушка и несколько говорящих слуг.

Множество гостей всякого разбора и их лакеев при разъезде.

Официанты Фамусова.

Действие в Москве, в доме Фамусова».

* Я заметил, что с середины списка действующих лиц вы стали его читать гораздо медленнее, очевидно, вдумываясь в него,— заметил мне Станиславский.— Чем это объясняется?
* Я начал думать, во-первых, о том>, что автор дал всем своим персонажам фамилии, имеющие непосредственное отношение к их характерам. Я, конечно, читал об этом и раньше в исследованиях о «Горе от ума», но не придавал этому особенного значения. А сейчас я заметил, что определение положения, родства или профессии персонажа у Грибоедова в списке действующих лиц довольно своеобразно. Некоторые написаны просто: имя, отчество, фамилия. У других отличительные признаки поставлены перед их именами: полковник Скалозуб, графин я-бабушка, графин я-внучка, старуха Хлёстова. Репе- , тилов без имени и отчества, просто — Репетилов, а г. Н. и г. Д. имеют только условные обозначения их личностей. Стал прислушиваться и к отдельным словам, вроде «гостей всякого разбор а». Вот почему, вероятно, я читал задумавшись перечень действующих лиц.
* А я убежден, что именно в это время перед вами и мелькали «видения» эпохи. Вот это приблизительно тот процесс, который должен проделать режиссер, отыскивая элементы эпохи в тексте пьесы. Ваши замечания вполне справедливы. Ведущая черта з:лрактера Скалозуба, — конечно, полковник, поэтому Грибоедов и ставит ее впереди имени и отчества Скалозуба.

173

Скалозуб, изрядно выпив, может забыть, как его зовут, но никогда не забудет, что он полковник: «не нынче-завтра генерал». И Репетилова не важно как зовут по имени и отчеству, а важно, что он трещит, как заведенный будильник. «Repeter», кстати, по-французски значит не только «повторять», но и «заводить». И г. Н. и г. Д. — это обозначения людей, а не люди, имеющие имя, отчество, фамилию, звание. Видите, сколько таит в себе один список действующих лиц у такого писателя, как Грибоедов, а вы сразу махнули в четвертое явление, на «Кузнецкий мост». А какие события вы считаете характерными для эпохи в первых трех явлениях пьесы?

Размышление над списком действующих лиц дало, очевидно, правильное направление моим мыслям.

* Первое событие — это Лиза спит «в креслах», охраняя Софью и Молчалина; второе — свидание с игрой на флейте и фортепьяно; третье — утренний обход дома «барином», его приставания к служанке. Мне кажется, что это все события, которые не могли бы случиться в наше время.
* Совершенно верно,— подтвердил мои догадки Константин Сергеевич,— теперь вы на верном пути. А какие слова в первых трех явлениях до «Кузнецкого моста» характерны для эпохи?

Снова я стал читать про себя, но на этот раз по книге, текст первых явлений «Горя от ума», называя Константину Сергеевичу вслух те слова и обороты речи, которые, по-моему, могли быть отнесены к языку эпохи Грибоедова:

* «О т к у д о в а» — теперь говорят откуда, «с е р е д и комнаты»— теперь говорят посередине, «свесившись с кресел»,, «чуть день брежжится», «ночь минула», «покудова», «зашла беседа ваша за ночь», «осьмой», «Ах! амур проклятой!», «невзначай», «Ой, зелье, баловница», «к лицу ль вам эти лица!» «проказ и ветру на уме» «започивала», «больно спится», «помилуй, как кричишь», «сударь», «тужите», «обмерла», «поклон, сударь, отвесьте», «А что в ответ за вас»...
* Отлично,— прервал меня К. С. Станиславский,— мне ведь важно направить ваше внимание на особенность языка, свойственного данной эпохе, а не точно зафиксировать, говорят в наши дни этими словами или не говорят. Во всяком случае, вы теперь убедились, что до «Кузнецкого моста» есть множество слов, выражений, оттенков мысли, событий, характеристик в самом тексте пьесы, которые наглядно рисуют нам эпоху и из общих наших исторических представлений о ней переводят наше внимание на необходимую нам частность, на конкретное выявление эпохи в tomi драматическом произведении, которым мы собираемся заняться. Итак-с, никогда не удовлетворяй-

174

тесь общими знаниями и характеристиками. Они нужны, необходимы, спору нет. Но режиссеру и актеру особенно важно их конкретное проявление, отражение в мельчайшем изменении текста, в деталях события, в оттенке мысли автора. Иногда даже в пунктуации... Ну, об этом поговорим отдельно, когда будет время. У Грибоедова своя очень интересная манера расставлять знаки препинания. Она помогает часто понять мысль автора, характер персонажа. Это мы отнесем к занятиям с «четверкой». Скажите мне теперь несколько слов о характерах образов вашей «четверки».

Я только что собрался сказать, что Софья — «продукт своего времени», как вспомнил мое не очень удачное определение эпохи. Рот у меня непроизвольно открылся и через две-три секунды уже произвольно закрылся. Очевидно, это было достаточно смешно, так как Станиславский улыбнулся и сам нарушил последовавшую паузу.

— Я угадываю, что вы не хотите сообщать мне столь жеобщепринятые сведения о Софье, какие вы попытались мне рассказать об эпохе. Я помогу вам. Вот что мне надо услышать отвас о Софье. В вашей «четверке» ее будет репетировать

A. О. Степанова. Вы ее хорошо знаете по вахтанговской школе.Впрочем, примерно так же хорошо вы знаете Ю. А. Завадского,

B. Д. Бендину и А. Д. Козловского; Значит, все, что я скажусейчас о задаче режиссера по отношению к образу Софьи, будетв той же степени относиться к Чацкому, Лизе, Молчалину.

Как сценически грамотный режиссер, вы, разумеется, знаеге и прочли все, что написано о Софье, возможно, что из текста пьесы вы тоже не поленились сделать выборку тех фраз, в которых говорится о Софье, и тех поступков, которые выявляют ее характер. Вы, наверное, определили и ее отношение к отцу, Молчалину, Чацкому, друзьям и знакомым. Это необходимая предварительная работа для всякого режиссера. Но вот вам! назначили заниматься этой ролью именно с А. О. Степановой. Вы ведь не протестуете, что я назначил на эти роли А. О. Степанову, В. Д. Бендину, Ю. А. Завадского и А. Д. Козловского? Нисколько, Константин Сергеевич, я считаю распределение ролей верным.

— Отлично. А вашего товарища по режиссуре Илью Яковлевича Судакова мы просим проделать такую же работу с другой «четверкой»: К. Н. Еланской, О. Н. Андровской,М. И. Прудкиным и В. Я. Станицыным. Скажите, вы одинаковоработали бы с обеими «четверками», если бы мы дали репетировать с ними вам одному?

И задумался, так как не до конца понимал вопрос Станиславского. По правде говоря, я бы работал с ними одинаково:

175

искал бы те же задачи и отношения по ролям, определял бы «куски» роли, стремился бы вызвать в них то внутреннее действие, результатом которого являются их поступки в пьесе. И все же я молчал, потому что по интонации Константина Сергеевича понимал, что он меня старается натолкнуть на какую-то определенную мысль.

* Молчание не всегда есть знак согласия, как принято говорить, — прервал паузу Станиславский. — Пословицы заключают в себе не только «мудрость», или, вернее, опыт поколений, а также нередко и известный штамп мышления, готовые формулы. Поэтому я терпеть не могу, когда ими называют куски в пьесе или в роли. Но это так, кстати. Ваше молчание, очевидно, выражает не согласие, а сомнение в своих собственных мыслях.
* Вы, как всегда, правы, Константин Сергеевич. Вы ждете от меня, очевидно, не обычной характеристики образа Софьи, а я не знаю, с какого конца мне подступиться к ней.
* От живого объекта, который вам дан для размышлений о Софье, от Степановой. Скажите мне, что в ней годится для Софьи как в актрисе и человеке, а чего недостает.

Все сразу стало понятно. В течение четверти часа я с большим увлечением рассказал К. С. Станиславскому мои мысли и наблюдения о творческих индивидуальностях всех четырех актеров применительно к тем ролям, которыми мне предстояло с ними заниматься.

Моя характеристика актерских качеств Степановой, Завадского, Бендиной, Козловского удовлетворила Станиславского.

— Сопоставляйте роль с данными актера, предъявляйтеактеру требования, исходя из материала роли, воспитывайте, внем те внутренние качества, которые требует образ, боритесь внем с теми его актерскими и человеческими свойствами, которыепротивопоказаны данной роли. Степанова молчалива и скрытнаговорите вы,— это до известной степени подходит к Софье, которая растет в доме отца без подруг, с одной поверенной сердца — Лизой. Но Степанова сдержанна в чувствах и несколькорассудочна — этого в Софье нет. Софья чувствительна и сентиментальна, капризна и своенравна. Пусть Степанова ищет, чтоей надо сказать себе, как посмотреть на человека, который ейнравится, чтобы слезы подступили к горлу. Каприз и своенравие, полагаю, любой женщине легко вызвать в себе. Всеми внутренними качествами, которые мы воспитываем в актере длятой или иной роли, он должен распоряжаться по своему усмотрению. Захотел — заплакал, захотел — остался строг, холодени равнодушен. Актер должен владеть всеми своими внутренними чувствами и ощущениями, распоряжаться ими, а не подчиняться раз вызванному чувству. В каждой одаренной для

176



художественной деятельности актера натуре живут задатки всех человеческих чувств и ощущений. Нужно лишь находить к ним те «манки», которые их мгновенно вызывают, и обладать той силой воли, которая должна управлять чувствами, прекращать их действие, когда то или иное чувство надо скрыть или совсем убрать. Актер должен уметь распоряжаться своей внутренней техникой, как пианист-виртуоз — своим инструментом. Чувства и ощущения — это клавиши рояля. Актер должен знать тон и обертон любого человеческого чувства, уметь усиливать их и уменьшать по своему произволу (педаль и модератор). Перед ним раскрыта партитура музыкального произведения — пьеса, написанная драматургом. Раньше чем прикоснуться к клавишам пианист слышит внутренним ухом звучания нотных знаков. В воображении его проносятся видения, которыми жил композитор, сочиняя свою симфонию. Так и актер — он еще не открыл рот, чтобы произнести первые слова текста пьесы, он только еще прочел ее для себя, но уже слышит действующих лиц, видит в своем воображении целые сцены из пьесы — он начинает понимать произведение. Потом начинается процесс воплощения текста пьесы в действие, в образы, в мысли, слова и поступки, в характеры и столкновения идей и страстей, предлагаемых автором.

Но инструмент — рояль пианиста — должен всегда находиться в идеальном состоянии. Последите, как бережно, любовно обращаются музыканты со своими инструментами. Как тщательно протирает мягкой замшей свою скрипку самый знаменитый скрипач, какой футляр заказывает он для нее, как трогательно он любит ее. Разве вы встретите у подлинного артиста расстроенный инструмент? Если рояль плохо настроен, ни один уважающий себя пианист не возьмется сыграть на нем несколько тактов. Природа человеко-артиста в драматическом театре, со всеми ее внутренними и внешними данными,— тот же драгоценный инструмент, та же скрипка Страдивариуса. Я всегда себя спрашиваю: почему же мы так небрежно относимся к себе, почему мы так часто играем на сцене на разбитом, расстроенном допотопном клавикорде? Вам ясно, о чем я говорю?

* Совершенно ясно, Константин Сергеевич.
* Приступая к занятиям с нашей молодежью, следите за тем, чтобы они изучали человеческую психотехнику как тончайший инструмент драматического искусства, которым им Дано владеть, изучали законы физической жизни, физического Действия, которые непосредственно воздействуют на психику человека, вызывают в его душе те или иные ощущения и чувства.

Прежде всего добивайтесь от молодого актера, чтобы он полностью владел своими органами осязания, зрения и слуха.

177

Актер, особенно наш мхатовский, теперь уже знает и верит в то, что на сцене надо действовать, смотреть и слушать. Но между его убежденностью, что это необходимо, и его конкретным физическим действием на сцене в роли существует еще большой разрыв.

В жизни этого не бывает; если человеку надо что-то сделать, он берет и делает это: раздевается, одевается, переставляет вещи, открывает и закрывает двери, окна, читает книгу, пишет письмо, разглядывает, что делается на улице, слушает, что творится у соседей верхнего этажа.

На сцене он эти же действия совершает приблизительно, примерно так, как в жизни. А надо, чтобы они им совершались не только точно так же, как в жизни, но даже еще крепче, ярче, выразительней. Ведь он их совершает на сцене в особых условиях видимости, слышимости и эмоционального восприятия их зрительным залом, то есть тысячью человек, которые сидят в зале, кто ближе, кто дальше от него, кто прямо перед ним, кто сбоку, кто сверху — над ним. Все действия, поступки актера составляют одну неразрывную цепь поведения его героя, действующего лица пьесы.

Чтобы актеру еще лучше понять и усвоить поведение действующего лица, я предлагаю изучать поведение его не с момента выхода на сцену, а хотя бы с утра того дня, в течение которого происходит все действие, картина или акт пьесы. Я предлагаю проследить актеру весьма подробно и тщательно все-течение дня его героя перед 'выходом на сцену.

* В «Горе от ума», Константин Сергеевич, как раз у всех\* актеров роль начинается с утра.
* Не у всех. Далеко не у всех. Пожалуй, только у одного Фамусова, — отвечал мне, секунду подумав, Станиславский.
* У Софьи день начался, если так можно выразиться, вчера еще, когда она послала Лизу за Молчалиным с приглашением на ночное свидание. У нее ночь перешла в день. И устала она, наверное, за этот день чрезвычайно. Всю ночь музицировала, утром прилечь вздремнуть не удалось — явился Чацкий, потом Скалозуб, потом начались приготовления к балу. Она не спала по крайней мере двое суток. Это очень важное обстоятельство для физического самочувствия актрисы. Лиза тоже сторожила всю ночь и даже не может, наверное, точно сказать, где кончился вчерашний день и начался сегодняшний. Молчалин тоже. Чацкий, наверное, не спал всю ночь, подъезжая к Москве, ожидая свидания с Софьей. А что делал с утра Скалозуб до приезда с визитом к Фамусову, а Горичи, Хрюмины, Тугоуховские и все прочие?

Вот и займитесь в первую очередь тем, чтобы ваши актеры

178

отлично разобрались в том, как у них «течет день», сегодняшний, но имеющий такую тесную связь со вчерашним, что, как это часто бывает в жизни,- не знаешь, какой час отнести к «вчера», а когда началось «сегодня».

Теперь непосредственно о завтрашней репетиции. Как видите, она у вас, как у режиссера, началась сегодня!

Константин Сергеевич рассмеялся, довольный случайно подвернувшимся наглядным примером «течения дня».

## РЕЖИССЕР-ОРГАНИЗАТОР

— Подведемте итог нашей беседе о завтрашней репетиции. Никаких речей перед репетицией вам говорить не надо. Два-три слова я скажу сам за вас, как руководитель постановки. Прежде всего режиссер должен уметь создать для актера верную обстановку не только в декорациях на сцене, но и за пределами декораций, вокруг этих декораций. В первые годы существования Художественного театра мы с Владимиром Ивановичем всегда старались так разработать планировку и установку декораций, чтобы на сцене, вокруг наших декоративных установок, оставалось свободное пространство между штабелями с декорациями других пьес и павильоном сегодняшнего спектакля. Когда актер выходит на сцену и видит перед собой оборотные части декораций, а вокруг них воздух, ему кажется, что и спектакль должен быть легким, и он физически ощущает, как он входит в дом, в комнаты Грибоедова, Тургенева, Островского, Чехова. Он готовится перед своим входом в эти комнаты, он собирает свои мысли и ощущения к пьесе, к роли. Для этого на всей площади сцены должна быть организована режиссером соответствующая обстановка и атмосфера.

Прежде всего нужно добиваться, чтобы на сцене была всегда по возможности абсолютная чистота. Чистота, аккуратно приготовленные декорации к текущему спектаклю, в строгом порядке расположенные и подвешенные декорации к завтрашнему и послезавтрашнему спектаклю, опрятно одетые в рабочие костюмы бутафоры, реквизиторы, мебельщики, электротехники, рабочие сцены, уборщики сцены, подбирающие всякую случайно оброненную бумажку, освежающие в каждом антракте воздух на сцене лесной водой из специальных пульверизаторов, спокойный, уверенный за свое хозяйство машинист сцены, помощник режиссера, он же артист, как наш Николай Григорьевич \ энтузиаст своего дела,— все это создает для актера на в ы-

Н. Г. Александров.

179

ходе ту торжественную обстановку, ту атмосферу, которая ему лучше всяких слов говорит, что от него, как от «главноприсутствующего» на сцене, ждут самого серьезного, глубокого отношения к тому, что он будет через несколько минут делать на сцене, что его появлению перед зрителем придают чрезвычайное значение, что в театре, на сцене всё и все существуют для создания наилучших условий творчеству актера.

Вот с проверки и требования этих условий для творчества актера пусть начнется ваша завтрашняя репетиция. На сцене к определенному часу должны стоять декорации, должны быть приготовлены бутафория, реквизит и те части костюмерии (палки, лорнеты, носовые платки, обувь), которые могут понадобиться исполнителям. Я хотел бы подчеркнуть, что репетиция бала у Фамусова в современной обуви вряд ли может удасться, и вообще в пьесах не современной нам эпохи актер должен начинать примеряться к костюму с обуви и мелких принадлежностей, которые характерны для той эпохи. Обувь решит походку, пластику движения, что в свою очередь определит во многих случаях ритм актера. Лорнеты, трости, футляры, ридикюли, бутоньерки, карт-де-данс займут руки актеров, а кстати, соберут внимание его на этих деталях эпохи. Это очень важно для его физического поведения на сцене, для многих мелких и крупных физических действий его героя, для тех условий, в которых родится многое и в психике его образа.

Вернемся, однако, к сцене. Значит, все должно быть приготовлено для каждого актера. От Чацкого до последнего лакея-официанта в доме Фамусова.

Если вы это сделаете или проверите, сделали ли это ваши помощники, вы уже одним этим произведете большое впечатление на всех окружающих актеров и обслуживающий сцену персонал.

«Эге!» — скажут себе и те и другие,— кажется, репетиция будет серьезная. Вон как ее обставляет режиссер!» Затем проявите заботу об актере. Третий акт в «Горе от ума» — это «народная сцена». Занята в ней масса лиц: герои пьесы, гости, слуги. Приготовьте всем актерам на сцене, за декорациями, возле их выходов на сцену, места для ожидания. Ждать на ногах своего выхода очень утомительно, даже для молодого актера! Внимание становится рассеянным, начинаются разговорчики, шутки, анекдоты.

Поставьте несколько удобных кресел для тех из ваших участников, кто уже не молод, кто пробыл порядочно лет на сцене, поставьте стулья и скамьи остальным. Вам не придется указывать, для кого что приготовлено: в хорошей актерской семье нет казенного чинопочитания или местничества, но есть чувство товарищества и взаимного уважения, оно всегда подсказы-

180

вает, кому в театральном коллективе принадлежат «первые места» и по таланту и по этическим качествам человека и гражданина. В наши дни мы особенно высоко ставим этику, товарищество, и я очень хочу, чтобы эти качества развивались бы полностью у нашей молодежи.

Итак-с, обставьте сцену-репетицию как можно тщательнее. Помните, что режиссер-организатор должен быть не только бесконечно внимателен, как хозяин спектакля к своим гостям-зрителям, но и в равной мере должен заботиться о тех, кто несет на своих плечах всю художественную и идейную ответственность за спектакль,— я говорю еще раз об актерах.

Следующее правило для всякой репетиции — это экономия рабочего времени актеров и всего технического персонала. Если актер чувствует, что время на репетиции проходит целесообразно, он работает вдвое лучше. Если он чувствует, что режиссер сберегает его силы, его время, он старается ему помочь. Если же актеры видят, что режиссер тратит драгоценное репетиционное время, чтобы самому покрасоваться, пофилософствовать без надобности, пококетничать перед актерами тем, что именно он, режиссер, — «хозяин репетиции», то они подчиняются режиссерскому характеру и распорядку, но уважение их к режиссеру может легко поколебать любой промах такого «мастера». Вот почему мы знаем много примеров, когда актеры гораздо больше любят так называемого «делового» режиссера, не обладающего особенно крупным дарованием, чем яркого, талантливого художника, не умеющего, однако, четко организовать свой труд и труд своих товарищей.

Организатор в режиссере — это одно из самых ценных его режиссерских качеств.

Как наилучшим образом вы можете организовать время и труд занятых у вас завтра на репетиции актеров?

Прежде всего раздайте всем актерам, занятым в «гостях», те куски текста, во время которых они выходят на сцену. Не жалейте текста, пусть знают заранее, когда им выходить. Ничто так не обижает творческого порыва молодого актера, если на его выход ему указывают лишь последние два слова главного персонажа. Кроме того, предупредите нашу молодежь о той работе, которую им необходимо будет проделать для добавления своих биографий по тому опросному листу, который я вам передал. Скажите, что я просмотрю ответы на свои вопросы и три-четыре лучшие биографии включу в свою книгу «Работа актера над ролью».

Затем сообщите молодым актерам о том, что в самые ближайшие дни начнутся занятия танцами, пластикой, поклонами, Манерами. Соберите также в какой-нибудь день молодежь на

181

экскурсию в Третьяковскую галлерею, музей 40-х годов на Собачьей площадке и в музей Бахрушина. Все это вместе взятое расширит их представление о тех, кого они должны будут изображать на сцене.

Передайте всю установленную нами сегодня схему выходов Николаю Григорьевичу и его сподручным. Сговоритесь с ними и о том, как вы будете останавливать репетицию: колокольчиком или вам прикомандируют кого-нибудь, кто будет ваши приказания передавать на сцену помощникам режиссера.

Наметьте себе точно: какие сцены вы должны по времени пройти до первого перерыва, до второго и так далее; прогоните ли вы весь акт к концу репетиции или сделаете это на следующий день? Определите себе задачу завтрашней репетиции; если считаете нужным, сообщите ее исполнителям. Если увидите, что нужно повторить и два и три раза какой-то момент, повторяйте, ничем не стесняя себя. Но не бравируйте, не злоупотребляйте этим правом режиссера.

Никого ни под каким предлогом не освобождайте от репетиции. Никому не разрешайте курить. Перед начало\*» репетиции сообщите всем об этом от моего имени. Заранее определите перерывы, в какие часы и сколько минут они будут длиться. Точно придерживайтесь хронометража перерывов и репетиций. Я советую час репетировать, десять минут курить. Двадцать минут на чай и завтрак.

Завтра все будут экзаменовать вас с точки зрения организатора и знающего свое дело режиссера. Вы должны будете уметь спокойно ответить каждому актеру на любой вопрос, касающийся быта, содержания, сквозного действия пьесы и образа действующего лица. Все вопросы психологического порядка будете разбирать на более интимных репетициях. На них отвечать завтра не обязательно.

Насколько могу судить по сегодняшней нашей встрече, вы достаточно подготовлены к той роли, которую мы с Василием Васильевичем предназначили вам играть завтра и в ближайшие месяцы, поэтому трусить вам нечего. Желаю успеха. Я за всем буду следить и в случае чего, конечно, приду к вам немедленно на помощь. Но без особой надобности вмешиваться в ход репетиции не буду. Иначе я подорву сразу ваш авторитет. Старший режиссер, одергивающий все время по ходу репетиции своего сорежиссера или прерывающий репетицию, чтобы блеснуть своим правом сделать ту или иную «поправку», самое отвратительное зрелище в театре. Это мелкий эгоизм и желание порисоваться, непонятно даже перед кем, так как все участвующие обычно отлично угадывают, что старшим режиссером в таких случаях руководит не желание помочь младшему в работе, а боязнь,

182

чтобы тот не похитил несколько лавровых листков из того венка, которым такой шеф-режиссер постановки заранее (задолго до премьеры) в своем воображении уже увенчал свое чело.

Когда будете сами в моем положении, когда у вас будут молодые помощники, ученики и сорежиссеры, больше укрепляйте их веру в себя, больше поддерживайте их, чем критикуйте. Особенно на людях, при актерах.

...Совсем! в другом! настроении, чем два часа назад, возвращался я в этот вечер домой. Мне хотелось как можно лучше осуществить назавтра все советы Константина Сергеевича, и я довольно долго просидел за столом, готовя все материалы к репетиции и переписывая начисто все, что в этот вечер услышал от своего гениального учителя.

## РЕПЕТИЦИИ НА СЦЕНЕ

На следующий день я пришел в театр за час до репетиции. Николай Григорьевич, однако, уже был в театре и нисколько не удивился моему раннему появлению в зрительном зале. Он сейчас же спустился ко мне в зал и спросил, как будет происходить репетиция, в какой последовательности пойдут отдельные сцены. Я передал ему утвержденную К. С. Станиславским схему выходов гостей и все списки действующих лиц.

Николай Григорьевич тут же сел за режиссерский столик и, вооружившись неизменными очками, принялся тщательно изучать отдельные листки. Он задал мне по ним несколько вопросов, в известной мере повторявших вопросы Станиславского. Мне было приятно отвечать ему, зная, что моя наметка выходов гостей принята и утверждена Константином Сергеевичем. Я позволил себе спросить Николая Григорьевича, приготовлен ли «личный реквизит» гостей.

— Пройдемте на сцену и посмотримте, верно ли я все расположил, — без малейшего признака ложного самолюбия отвечал мне, молодому режиссеру, этот замечательный деятель МХАТ.

На сцене, конечно, все было устроено так, как рекомендовал мне Константин Сергеевич.

Мне не пришлось ничего поправлять или добавлять. Сам Николай Григорьевич, заглядывая в мои листки выходов гостей, велел тут же сделать некоторые перемещения мебели и реквизита. Но уже через две-три минуты я заметил, что находившиеся на сцене рабочие, электротехники, реквизиторы отлично понимают, что Николай Григорьевич «сдает» мне, как режиссеру, сЦену, и что они следят за (мной очень внимательно.

В это утро мне особенно ценны были их серьезные взгляды,

183

крепкое пожатие руки, так как это был мой первый «режиссерский день» на основной сцене МХАТ.

Мы обошли с Николаем Григорьевичем всю сцену, проверили всю расстановку мебели в декорациях по намеченным мизансценам, проверили, как открывается и закрывается каждая дверь в павильоне, что видно в открытые двери главного павильона.

— Константин Сергеевич уж очень любит придраться к тому, что стоит и как стоит за каждой дверью, как «оформлен»каждый «заспинник», — с какой-то особенной профессиональнойинтимностью пояснил мне Николай Григорьевич, поправляя какую-то картинку на стене «третьего» павильона[[26]](#footnote-27)*,* — Терпеть немогу, когда он делает мне об этом замечание из зрительногозала.

Но вся интонация, вся трогательнейшая забота Николая Григорьевича об убранстве сцены в духе требований Станиславского говорили об обратном. Именно эти минуты встреч с Константином Сергеевичем, эти «придирки» к его работе, я уверен, Н. Г. Александров любил и ценил, может быть, даже больше своей актерской работы в Художественном театре.

Однако проверка декораций, света заняла больше времени, чем я предполагал, и, когда мы с Николаем Григорьевичем спустились в зрительный зал, он уже был почти заполнен актерами. Мы только что успели подойти к режиссерскому столику, как в зале появился и Константин Сергеевич. Он подошел к нам и спросил, всё ли готово и все ли в сборе. Проверив по списку вызванных актеров, Н. Г. Александров подтвердил, что все собрались.

— Прошу всех прислушаться, — обратился Константин Сергеевич к присутствовавшим. — Сегодня мы приступаем к репетициям по возобновлению «Горя от ума». В фойе уже началась работа с новыми исполнителями, которых мы назначили на ответственные роли в эту пьесу. Я полагаю, что всех нас должен волновать вопрос о том, для чего мы решили, возобновить в этомсезоне нашу старую постановку, а также, что в ней будет от«старого» и что от «нового».

Отвечу очень кратко.

Революционный дух грибоедовской комедии полностью соответствует той перестройке нашего общества, свидетелями которой мы с вами являемся каждый день. Грибоедов казнит все косное, мещанское, реакционное в своей пьесе, так же должны и мы с

184

вами поступать, истребляя в себе и в окружающих нас буржуазные взгляды на жизнь,' обывательские привычки и настроения.

Грибоедов поднимает на щит в своей пьесе высокие гражданские чувства к своей родине, к своей нации, к своему народу. Эту же задачу неизменно ставил перед собой Художественный театр. Поэтому мы ставим сейчас Грибоедова.

Что в нашем спектакле будет от «старого» и что от «нового»? Все лучшее. Все лучшее от старого и все лучшее от нового. Если это окажется возможным, мы сделаем еще лучшие декорации и всю сценическую атмосферу для старых исполнителей. Если это окажется возможным, мы еще лучше постараемся передать нашим новым молодым исполнителям те мысли и чувства, которые волновали нас в дни первой постановки «Горя от ума» и которые позволили нам создать в мрачные, тяжелые для России времена спектакль взволнованного патриотического звучания.

Кроме того, на возобновлении этого спектакля старое и новое поколение МХАТ должно соединиться в один художественный ансамбль, в одну труппу. Я придаю этому обстоятельству чрезвычайное значение.

Мы начинаем наши репетиции с бала у Фамусова. Я считаю возможным проводить эти репетиции непосредственно на сцене, так как, узнав линию своей физической жизни в третьем и четвертом актах, актеры, занятые в фамусовокои вечеринке, яснее поймут, чего от них хотят и театр и автор.

Репетиции третьего и четвертого актов будет вести Николай Михайлович, так как я занят на сцене по роли. Мы с Николаем Михайловичем и Василием Васильевичем выработали план работ по этим актам, а когда осуществим наш план, позовем Владимира Ивановича принять у нас третий и четвертый акты. Сегодня репетируется третий акт от выхода гостей до начала сплетни о Чацком. Паузу[[27]](#footnote-28) перед выходом Софьи и танцы Николай Михайлович будет репетировать отдельно, в фойе. Сегодня на эти моменты в акте мы не будем обращать внимания, как бы они ни прошли. Задача нашей знаменитой паузы перед выходом! Софьи всем вам известна, а отделывать ее будем в фойе. Танцами, поклонами, походкой также будем заниматься каждый день в фойе. Следующий раз попрошу всех «гостей» быть в обуви из «Горя от ума», а сейчас прошу всех пойти со мной на сцену. Николай Михайлович, Николай Григорьевич, начинайте репетицию!

Константин Сергеевич направился по лесенке из партера на сЦену, за ним поднялись туда же некоторые главные исполните-

185

ли, а «гости» мгновенно покинули зал через боковые двери, чтобы очутиться на своих местах на сцене.

Без всяких распоряжений с моей стороны закрылся занавес. С некоторой тревогой оглянулся я на зал. В нем не было ни одного человека. Это меня чрезвычайно успокоило: значит, никто из зала не будет следить за моими ощущениями, за моим поведением на репетиции. В конце дня я узнал совершенно случайно, что Станиславский, придя в театр, отдал распоряжение никого не пускать сегодня на репетицию, велел запереть двери в зал на ключ. Через несколько дней мне представился случай спросить его, почему он так распорядился.

— Ни один уважающий себя артист, —ответил мне Станиславский, — будь он пианистом, художником или артистом цирка — фокусником, жонглерам, наездником, — не демонстрирует свой процесс творчества, свой труд до тех пор, пока не считает, что он закончен и достоин быть показан зрителю. А в театрах у нас в последнее время завелся обычай устраивать из зрительного зала проходной двор.

Артисту N сегодня нечего делать в театре, он не занят в репетициях, выспался, покейфовал всласть и этак в первом часу дня решил прогуляться по хорошей погоде. По привычке ноги повели его в театр. Зашел. Что, мол, у нас сегодня происходит? Кажется, репетируют «Горе от ума» — новый режисвер и новые актеры. Заглянул в зрительный зал, посидел полчасика, полюбопытствовал, покритиковал все в душе и пошел в буфет выпить стаканчик чаю с лимоном и тут уж дал волю своему критиканству. Причем и критикой-то он занимается бесстрастно, от нечего делать, за стаканом чаю, в буфете, в обществе двух-трех подхалимов, прихлебателей, которых он в такую благодушную минуту готов угостить за свой счет парой жареных пирожков!

Таких «любопытствующих от искусства» нельзя пускать на любую репетицию, когда ни мы, режиссеры, ни наши актеры еще сами не знаем, к чему приведет нас новый этап работы — репетиции над пьесой на сцене.

Режиссер должен один сидеть в пустом зрительном зале, ему должна быть обеспечена полная возможность сосредоточиться только на том, что происходит на сцене. Занятые в репетиции актеры должны находиться на сцене или за кулисами. Ни в коем случае не надо им разрешать спускаться в зал наблюдать за игрой их товарищей. Это разбивает их внимание, позволяя им критиканствовать, вместо того чтобы за сценой или за кулисами продумывать и заполнять в своей фантазии перерыв в «течении дня» их роли, между двумя своими сценами.

Конечно, совсем другое дело, если вы, старший опытный режиссер, хотите сегодня на своей репетиции передать свои знания,

186

свой опыт режиссера и педагога молодым актерам и режиссерам. Тогда вы вызываете на эту репетицию, как на рабо-т у, нужную вам определенную группу лиц. Перед репетицией вы объясняете этой аудитории цель сегодняшней репетиции. Как режиссер и педагог, вы заранее подготовились к такой репетиции. Вы будете репетировать совсем для другой задачи, совсем с другой целью.

Как необычайно прав был Станиславский!

Как нервничаешь обычно, прислушиваясь к тому, о чем! шепчутся в зрительном зале актеры, не занятые в эту минуту на сцене и просто «любопытствующие», заглянувшие на несколько минут в зрительный зал. Сколько внимания отнимает от сцены это ненужное режиссеру присутствие в зале лишних людей. Сколько времени уходит на то, чтобы ответить на все «дружеские» советы о том, как нужно играть тому или иному находящемуся сейчас на сцене их товарищу по пьесе.

Как нервничают актеры, находящиеся на сцене, прислушиваясь к шорохам и шопотам такого зрительного зала...

Я был бесконечно благодарен Константину Сергеевичу за то, что он оставил меня в тот памятный для меня день первой большой репетиции наедине со сценой, с актерами, с моими режиссерскими задачами по третьему акту «Горя от ума».

Я отчетливо помню начало этой репетиции.

Открылся занавес, обменялись последними словами в своей сцене Молчалин и Чацкий, осторожно выскользнула из двери комнаты Софьи в гостиную Лиза и, сделав незаметный знак Молчалину идти к Софье, скрылась в другой двери.

Чацкий, оставшийся один, произнес:

С такими чувствами! с такой душою, Любим!.. Обманщица смеялась надо мною!

А затем раздался звонок, извещавший о приезде первой группы гостей.

С этого звонка в передней дома Фамусовых начинался первый кусок «моей» сцены «бала». Волнение, которое испытывает режиссер, когда о<н видит, как выполняется на сцене его задание, охватило меня.

Двери, которые вели в нижний зал, широко распахнулись, и Дворецкий во главе целой группы слуг, вооруженных шестами Для зажигания люстр и канделябров, появился в гостиной со словами:

Эй, Филька, Фомка, ну, ловчей! Столы для карт, мел, щеток и свечей!

И мне представилось, что я невидимо присутствую в доме Фамусова, знаю, сколько времени надо гостям, чтобы раздеться

187

внизу в большой прихожей, подняться по парадной лестнице в зал, задержаться в зале, встретиться с другой группой и прийтинаконец в гостиную, непосредственно примыкающую к внутренним комнатам^ дома.

Это ощущение дома Фамусова, я думаю, было самым верным и ценным в моем режиссерском самочувствии в тот день. Вероятно, оно незаметно для меня самого передавалось окружающим и уберегло меня от возможных ошибок.

Ничего особенно я, конечно, в этот день не сделал, но полакта по тексту было пройдено. Все группы гостей по нескольку раз прошли свои выходы, переходы, уходы из гостиной на танцы.

Константин Сергеевич все время оставался на сцене. Вместе со всеми он прилаживался к тексту и мизансценам и целиком отдавался своему самочувствию в образе радушного хозяина вечера.

Я даже не мог уловить, следил ли он за мной как за режиссером или нет. Остановив первый раз репетицию, я объявил распорядок дня: продолжительность перерывов и репетиции. Николай Григорьевич помогал мне с исключительной энергией, и ему я, собственно говоря, и обязан был тем, что удалось выполнить план Константина Сергеевича на этот день.

Так начались «большие» репетиции по «Горю от ума». Параллельно возобновляли декорации, собирали мебель и реквизит. Настал и тот день просмотра декораций первого акта, о котором Константин Сергеевич велел известить его еще в первую нашу встречу с ним.

И вот он сидит в зрительном зале, внимательно рассматривает гостиную первого акта.

Декорация была сделана заново по эскизам, сохранившимся от первой постановки. Все было новое, свежевыкрашенное, поэтому выглядело необжитым, бутафорским. И, вероятно, поэтому казалось, что все стоит, висит «не так»: каждый стул, каждая статуэтка, каждая картинка на стене. Константин Сергеевич нервничал, сердился, уверяя всех, что все сделано неверно, не по эскизам.

И вдруг все его недовольство, вся раздраженность мгновенно пропали.

— Вот что мы сейчас сделаем, — громко сказал он и дажерассмеялся какой-то своей мысли. — Нельзя ли узнать, где находятся сейчас Степанова, Бендина, Завадский, Еланская,Прудкин, Андровекая, Станицын, и предложить тем из них, ктоне занят в других репетициях, цритти к нам сюда, — попросилон помощника режиссера.

Следующие его распоряжения относились к сцене:

— Зажгите весь свет и поставьте к стенам тубусы. Пусть

188

краска несколько выгорит и приобретет живой цвет. Мебель всю унесите из павильона и расставьте за декорацией, как в мебельном магазине. Картины все снимите, унесите тоже из павильона; развесьте их где-нибудь, как в лавке у Дациаро 1. Фарфор, бронзу, скатерти, ковры и дорожки тоже расставьте и разложите где-нибудь на сцене за декорацией. Сделайте из них витрину антикварного магазина. Через полчаса я приду все проверить.

И он с необычайно загадочным, но веселым видом ушел завтракать.

Н. Г. Александров, все заведующие цехами были, конечно, повержены в некоторое изумление. Но с распоряжениями Константина Сергеевича никому не могло прийтив голову спорить. Наоборот, все с необычайной энергией и азартом принялись выполнять его задание.

За павильоном, на одной стороне сцены, Николай Григорьевич Александров и Иван Иванович Титов действительно устроили мебельный магазин. Откуда-то- из подвала под сценой притащили еще два гарнитура старинной мебели с чудесной вышивкой (цветы по черной шерсти), и вместе с тремя гарнитурами «Горя от ума» получился настоящий мебельный магазин. Н. Г. Александров даже кассу устроил из каких-то ширм и успел намалевать вывеску «Склад Ф. Ступин и с-вья».

На другой стороне сцены бутафоры и реквизиторы, зараженные примером Н. Г. Александрова и И. И. Титова, соорудили в так называемой «вставке» с большим венецианским окном настоящую витрину антикварного магазина.

В подлинных старинных предметах, кусках парчи, коврах и скатертях, фарфоре и бронзе недостатка ведь не было в их цехе!

На поставленных гладких холщевых ширмах развесили картины в рамах, большие и малые, гравюры, силуэты, старинныелитографии. Все это выглядело, как в настоящем художественном «салоне».

С каким творческим энтузиазмом все это изобреталось и тут же осуществлялось! И никто это не считал за каприз Станиславского. Все отлично понимали, что им задуман, быть может, уже найден, какой-то новый ход к творчеству в сложном сценическом искусстве, и все старались помочь ему своим участием, своей выдумкой реализовать его замысел.

В положенный час К. С. Станиславский прошел через павильон первого акта, освещенный десятком прожекторов и приспущенных софитов, прямо на сцену и осмотрел все приготовленное: мебель, витрину, стенд с картинами.

1 Известный до революции магазин гравюр и эстампов на Кузнецком мосту в Москве.

189

Очень хорошо! Молодцы! Много выдумки! Как только успели за полчаса столько сделать? Не ожидал!

Как счастливы были услышать эти слова похвалы многие прожившие четверть века с ним на этой сцене рабочие, бутафоры, реквизиторы, мебельщики. Как умел он сделать и их участниками единого творческого процесса! Какая наука была во всем этом нам, молодым режиссерам!

* Кого из актеров удалось поймать в театре? — спросил он.
* Степанову, Бендину, Андровскую, Козловского и Завадского.
* Позовите их сюда ко мне на сцену. — И он вошел в «выгоравший» павильон. Актеры поднялись к нему по ступенькам из зрительного зала. Он поздоровался с ними и, очень серьезно оглядывая пустые стены павильона, сказал;
* Перед вами комната, которую вы, как персонажи из «Горя от ума», должны прекрасно знать. Но мне, вашему барину, Фамусову, пришла неделю назад фантазия послать обстановку этой комнаты в деревню в наше подмосковное имение, а комнату эту меблировать заново. Отправить всю обстановку я успел, а приобрести новую не успел. Заболел чем-то. А завтра у нас вечеринка, бал. Я поручаю тебе, Софьюшка, и тебе, брат Молчалин, поехать выбрать, привезти и обставить эту комнату всем необходимым. Лизу возьмите с собой. А мы с Чацким сядем здесь в углу. Вы можете к нам обращаться за советами, как расставлять мебель, какие картины где вешать. Чацкий ведь с детства знает этот дом и может дать много полезных советов. Дайте мне и Юрию Александровичу кресла сюда в угол. Прожектора уберите пока. Завтра с утра поставьте их опять на полчаса в этот павильон. Через три-четыре дня он приобретет тот «налет времени», который художники так ценят в произведениях искусства.
* А куда же нам ехать за обстановкой? — спросила О. Н. Андровская, не знавшая, как и прочие актеры, про предварительные распоряжения К. С.
* Простите, забыл. Конечно, на Кузнецкий мост к Сапожникову и Шмиту[[28]](#footnote-29), к Дациаро. А от нас Кузнецкий мост недалеко, как выйдете из дому — увидите его. Прошу только все это проделать совершенно серьезно, оставаясь в образах Софьи, Лизы, Молчалива.

Как удивились актеры, выйдя из дверей павильона и увидя за ним поистине «Кузнецкий мост»! Мебельным «магазином» заведовали к этому моменту Н. Г. Александров и И. И. Титов

190

с подручными рабочими сцены, антиквариатом — Н. И. Морозов[[29]](#footnote-30), художественным салоном — В. И. Горюнов[[30]](#footnote-31).

А затем в течение двух с половиной часов с огромным увлечением и абсолютным серьезом актеры «покупали» мебель и предметы обстановки, «привозили» их в дом, обставляли комнату — павильон в доме Фамусова, советовались с К. О, куда что поставить, иногда отдавали вещи обратно в «магазин», меняя их на новые.

И кто бы мог подумать! К концу репетиции декорация первого акта стала «живой», обжитой до последней подушки на софе, а актеры получили замечательный урок, как находить жизненно правдивое отношение к каждому отдельному предмету в той декорации, в которой им предстояло действовать на сцене.

Это был большой этюд для актеров на поиски той сценической атмосферы, наличию которой в спектакле придавали всегда такое большое значение и К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.

Прощаясь с актерами, Контантин Сергеевич расспросил их о том, как идут у них репетиции с И. Я. Судаковым и со мной, пообещал (вскоре прийтина одну из наших репетиций.

## «ЧЕРНОВИКИ» ТЕКСТА РОЛИ

Через несколько дней состоялась первая репетиция Константина Сергеевича с «четверкой» молодых актеров: Завадским, Степановой, Бендиной, Козловским.

Константин Сергеевич просил продемонстрировать ему все, что мы «наработали» (по его выражению), и актеры без мизансцен, двигаясь только тогда, когда им этого хотелось, сыграли ему весь первый акт «Горя от ума».

Неожиданным для нас оказалось, что на реплику Лизы: «Ах! барин!» Константин Сергеевич сам ответил за Фамусова:

Барин, да.

Ведь экая шалунья ты, девчонка...

И все дальнейшие сцены Фамусова провел с актерами, как действующее лицо[[31]](#footnote-32).

Это обстоятельство, разумеется, очень взволновало молодых актеров (впервые отвечать Станиславскому как партнеру по пьесе!) и заставило их необычайно сосредоточиться на своих за-

191

дачах по роли, подтянуться, поверить в реальность всех событий пьесы.

Константин Сергеевич со своей стороны полностью отдавался, играя с ними, сюжету пьесы, мыслям и чувствам Фамусова, ничем не показывая, что он в своих сценах «режиссерским» глазом следит за своими партнерами по сцене.

Сказав свою знаменитую последнюю сентенцию:

Что за комиссия, создатель, Быть взрослой дочери отцом!

Фамусов — Станиславский весело посмотрел на окружавших его актеров.

* Ну что, натерпелись страху? — спросил он смеясь. — Роль написана в стихах, да еще надо «подыгрывать» Станиславскому! Страшно?
* Ой, ужасно страшно, у меня даже что-то внутри заболело! — с присущей ей непосредственностью выпалила наша Лиза — В. Д. Бендина.
* Запомните это самочувствие. Это совершенно верное ощущение Лизы, когда Фамусов застает ее у часов, — совершенно серьезно, очень довольный репликой Бендиной сейчас же заметил К. С.
* Ну-с, а вы как себя чувствовали? —обратился он к Степановой. — После сцены с Лизой вы ведь могли уже предполагать, что я и с вами сыграю сцену: «Что за оказия!..»

*А. О. Степанова.* Я, конечно, приготовилась разговаривать с вами по роли, но мне все-таки очень хотелось, чтобы что-нибудь прервало репетицию и вы как Фамусов не вышли бы на сцену.

*К. С.* А Софье хочется, чтобы Фамусов очутился в комнате в ту минуту, когда она прощается с Молчалиным?

*А. О. Степанова.* Конечно, нет! Ни за что!

*К. С.* Запомните, значит, и вы, что мое вторжение в репетицию вас напугало, что вы боитесь отца, не хотите с ним встретиться в этот час. Это все отличный материал к самочувствию Софьи в первых эпизодах пьесы. А как отнесся Молчалин к моему появлению?

*А. Д. Козловский.* У меня душа ушла в пятки. Я еле мог заставить себя отвечать вам.

*К. С.* И это верно. И это самочувствие вам необходимо помнить и включить в линию роли. Вам было легче встретиться со мною, —обратился К. С. к Ю. А. Завадскому, — так как к этому времени вы уже достаточно долго пробыли на сцене, но, вероятно, труднее было вести свою встречу с Софьей, так как вы знали, что я слежу за вами, как режиссер за актером.

192



*Ю. А. Завадский.* Вы очень точно угадали мои мысли и мое самочувствие, Константин Сергеевич!

*К. С.* Хорошо, что в первую очередь вы старались все свое внимание отдать Софье, а не злословию и насмешкам над «членами Английского клоба»...

*Ю. А. Завадский.* Я поставил себе целью рассмотреть Софью, сравнить с той девочкой, какой я ее оставил три года назад. Искать в ее облике прежние черты и находить новые. Любоваться этой новой для меня Софьей!

*К. С.* Очень верная задача. Выполнять ее надо еще смелее, тогда вы донесете до меня свою любовь, свое стремление к Софье! Но до чего же вас всех захлестывал ритм, до чего вы все торопились «отговорить» текст... Я сам сколько ни старался замедлить течение своих сцен, вы и меня сбивали на свой темпо-ритм. Вы замечали мои усилия остановить, задержать вас?

* Замечали, Константин Сергеевич, — ответила за всех Степанова, —но сколько я ни старалась остановить свои мысли, язык, слова не повиновались мне... Это оттого, что стихи хочется всегда говорить быстрее, чем прозу...
* С этим «хочется» надо бороться, —отвечал ей К. С. — Стихотворная речь, разумеется, более сжата, насыщенна, динамична, чем прозаическая, но тем большей выразительности она требует от актера. И не всегда быстрое произношение слов в стихотворной речи способствует ее выразительности. Хорошо, если одну основную мысль поэт выразил в семи-восьми строчках... Помните, у Пушкина Самозванец клянется Марине:

...Клянусь тебе, что сердца моего Ты вымучить одна могла признанье. Клянусь тебе, что никогда, нигде, Ни в пиршестве за чашею безумства. Ни в дружеском, заветном разговоре, Ни под ножом, ни в муках истязаний Сих тяжких тайн не выдаст мой язык.

Это один порыв, одно обещание, одна клятва, выраженная в ряде строк, в целом периоде. Недаром в нем только одна точка и восемь запятых. Говорите его на одном дыхании, если сможете. Но далеко не всегда стихотворная речь бывает так построена. Да, в ней должен все время чувствоваться ритм, вернее, в ней все время происходит смена ритмов, в зависимости от тех событий, которые она описывает, от тех мыслей *И.* чувств, которыми Живут персонажи пьесы. Она наполнена всегда внутренним ритмом, но не одним и тем же. У Грибоедова же смена ритмов внутри одной сцены, одного явления бывает очень явственна.

Вот Лиза просыпается — один ритм. Увидела, что уже позд-Но, что «всё в доме поднялось» — другой ритм; попалась с «про-

193

казами» барину — третий ритм; старается избежать его ухаживаний — четвертый. «...Ушел...» — пятый. И так далее на протяжении всей пьесы, всей роли. Вы же все пока что действуете большей частью в одном «стихотворном» ритме. Как артист, выходящий в концерте читать именно «стихи», а не прозу.

Но нельзя нарочито механически замедлять чтение стихов или нарочито замедленно говорить в роли, написанной в стихах.

Как же органически найти в себе ритм, которого требует то или иное событие пьесы, написанной в стихах?

Прежде всего, как и в пьесе, написанной в прозе, необходимо установить логику событий, «течение дня» для всей пьесы и для каждого персонажа. Думаю, что этот этап работы над ролью вы уже проделали. Я не заметил нелогичностей в ваших поступках и отношениях, в вашем поведении на сцене, в тех физических действиях, которые вы совершали по сюжету первого акта.

*Ю. А. Завадский.* Нам очень помог в этом тот день и та репетиция, или, вернее сказать, тот большой этюд, который вы нам предложили проделать, когда мы «обставляли» комнату Софьи, дом Фамусова...

*К. С.* Охотно верю этому. Конкретное физическое действие — вы выбирали, покупали мебель и различные вещи для домашнего обихода — наилучший проводник к вере актера в реальность сюжета пьесы, своего собственного существования на сцене в данной роли, вере в отношения, которыми автор связал между собой всех действующих лиц своей пьесы.

— Но мысли, образы, слова Грибоедова вам еще мешают,— продолжал Константин Сергеевич. — Это не ваши слова, не рожденные вашей фантазией видения, не результат ваших мыслей.

Как помочь себе актеру в таком случае?

Вы ведь отлично знаете, во что обходится поэту его работа. Сколько времени работал Пушкин над «Борисом Годуновым», Грибоедов — над «Горем от ума!» Сколько черновиков «Ревизора» было у Гоголя! Вы же получили уже готовый, великолепно отшлифованный текст. Чтобы сделать его своим, вам нужно каждому по своей роли сделать себе все «черновики», которые привели Пушкина, Гоголя, Грибоедова к совершенству мыслей, образов и языка в их произведениях.

Конечно, им необходимы были и талант и вдохновение, но в равной мере необходим был и труд, огромный труд, чтобы довести свои замыслы до той степени совершенства, которой мы все восторгаемся.

Воздадим же им должное за их талант и вдохновение и приложим свой труд, чтобы понять путь, которым они шли, облекая свои мысли именно в данные видения и слова. Попрошу всех приготовить мне сейчас два-три варианта рассказа, как бы

194

«черновика» Грибоедова, к одному из больших кусков текста в своей роли. Ангелина Осиповна может подумать над «черновиками» — вариациями «сна», Юрий Александрович — над перечнем приятелей и знакомых Фамусова, Лиза — над характеристикой Скалозуба, Молчалин...

*A. Д. Козловский.* У Молчалина не может и не должно бытьникаких «фантазий». Он не имеет права позволить себе думатьиначе, чем принято, по любому вопросу или событию.

*К. С.* Не отлынивайте от очень нужного упражнения. Расскажите мне, каким еще подарком, кроме ваших «трех вещиц», вы собираетесь купить расположение Лизы.

*B. Д. Бендина.* А «черновики» вам надо рассказывать в стихах, Константин Сергеевич?

Пауза, последовавшая после этого вопроса, была вызвана, с одной стороны, смущением остальных исполнителей: вдруг К. С. действительно потребует импровизировать «черновики» грибоедовского текста в стихах! С другой стороны, и Константин Сергеевич был изумлен вопросом В. Д. Бендиной.

— Вера Дмитриевна у нас пишет стихи, — сказал Ю. А. Завадский негромко, со своей обычной манерой говорить серьезнои о важных вещах и о пустяках, — ей легко, а нам это будет непо силам!

Пауза разрешилась общим смехом, Бендина смутилась. Смеялся и Константин Сергеевич.

— На «черновики» в стихах, — сказал он, — я, разумеется,не претендую, а вот прозой давайте займемся. Кто самый храбрый сочинитель? Я хотел бы прослушать, не останавливаясь,сначала всех четверых, чтобы иметь возможность сравнить ваши«черновики», сделать общие замечания и слушать новые. Намнеобходимо сегодня сочинить по крайней мере по три-четыре«черновика» каждому. Прошу начинать.

*А. О. Степанова.* Позвольте мне, Константин Сергеевич...

— Пожалуйста. — К. С. вооружился карандашом, чтобызаписывать свои замечания.

*А. О. Степанова* (в образе Софьи). С чего бы, батюшка, мне начать? Представьте, что сначала мне снилось, будто я по озеру плыву. Вокруг такая тишина, какая бывает только на рассвете, к°гда еще не встало солнце. Я собираю водяные лилии, хочу из Них сплести венок... Вы спросите, кому? Тому, кто на корме си-ДИт со мною в лодке. Кто правит ею. Мне кажется, что с ним я так могла бы плыть, куда угодно. Ему я верю. Его я знаю — быть может, он не знатен, не красив и не богат, но с ним... *К. С.* (целиком в образе Фамусова).

Ах! матушка, не довершай удара!

Кто беден, тот тебе не пара.

195

*A. О. Степанова* (также от лица Софьи). Вдруг ужасныйгул раздался. И озеро все закипело. Из глубины его появилисьчудища, русалки, рыбы с звериными головами, а с ними главный водяной — вы, батюшка, зеленый, скользкий, мокрый! Туткинулись все к нашей лодке. Вы тащите меня к себе под воду,другие набросились на милого мне рулевого. Я хочу к нему -—вы тащите с собой...

Нас провожает стон, рев, хохот, свист чудовищ! Он вслед кричит! — Проснулась. — Кто-то говорит...

Простите, Константин Сергеевич, — прервала свой рассказ А. О. Степанова, — это, кажется, уже по Грибоедову...

*К. С.* (смеется). Значит, ваш «черновик» в этом месте совпал целиком с окончательным текстом Грибоедова. Готовьте следующий вариант «сна». Кто продолжит упражнение?

*B. Д. Бендина.* У меня готов «черновик» о Скалозубе.*К. С.* В стихах? (Смеется.) Прошу вас.

*В. Д. Бендина.* Хотел бы батюшка вас знатной видеть дамой, графиней или княгиней. Но не всегда у нашей знати звенит в карманах злато. А для того чтобы веселиться, закатывать суаре^ \_вечера, нужны большие средства. Так вот наш Скалозуб, хотя еще не граф, но уж богат. Хоть не умен, «о говорлив, хоть не храбер, а будет адмиралом! Все.

*К. С.* Во-первых, это все-таки почти стихи. А во-вторых, почему адмиралом?

*В. Д. Бендина.* Я не хотела повторять Грибоедова. Может быть, Скалозуба переведут на корабль, командовать крейсером.

Ответы В. Д. Бендиной вызывают веселое оживление присутствующих на репетиции актеров. Константин Сергеевич тоже улыбается, НО' очень серьезно замечает:

— Наше упражнение не преследует цель во что бы то ни стало отойти от окончательной редакции текста Грибоедова: из генерала сделать адмирала. Это слишком примитивный для Грибоедова «черновик». Я рассчитываю на большее: вы должны в своих импровизациях дойти до «корня», до основной мысли Грибоедова, до той мысли, которая заставила его написать данный кусок текста. Юрий Александрович, не хотите ли вы попробовать найти эту мысль Грибоедова в вашем монологе о «членах Английского клоба» и облечь ее в образную форму.

Ю. *А. Завадский.* Я попробую... И Ю. А. Завадский начал рассказ о Фамусове, не только «члене Английского клоба», но и франкмасоне, непременном посетителе

196



той компании, о которой таинственно сообщает Чацкому в четвертом акте Репетилов:

У нас есть общество, и тайные собранья По четвергам. Секретнейший союз...

Острые характеристики, сатирические обобщения всегда удавались Ю. А. Завадскому. Кроме того, он легко фантазировал, его творческое воображение и на этот раз помогло ему создать интересный «черновик» — живые портреты «дядюшек и тетушек», друзей и приятелей Фамусова.

К. С. Станиславский остался очень доволен его рассказом. В ближайшие полчаса актеры состязались друг с другом в сочинении различных вариантов текста к своим ролям и достигли в этом, очевидно, известной степени совершенства, так как получали одобрение Константина Сергеевича.

— Теперь вы знаете, как нужно работать над текстом Грибоедова, — сказал он, — вы расширили свое представление о мыслях и событиях, которые воплотил Грибоедов в определенномместе пьесы, избранном нами сегодня для упражнения. Так надосочинять себе «черновики» — варианты всех важных мест в ваших ролях.

## ВРЕДНЫЙ И ПОЛЕЗНЫЙ «НАИГРЫШ»

— Но поговорим и о других весьма важных качествах роли, — продолжал Константин Сергеевич. — Кроме того, что текстпьесы будет становиться вам близким, будет естественно, безвсякого насилия или стремления к декламации произноситьсявами, необходимо еще этот текст, эти идеи, мысли, события Грибоедова наполнить и отношениями, чувствами Грибоедова.

Нужно уметь вызвать эти чувства в себе, заставить себя жить ими на сцене.

В жизни молодежь обычно не стесняется выражать свои чувства и отношения. Сдержанность приходит с годами. Это в жизни. На сцене, в нашем актерском искусстве, чаще бывает наоборот. Молодые актеры стесняются на репетициях и на сцене своих чувств, даже если они к ним, как говорится, «приходят». Особенно в нашем театре. Они боятся «наиграть».

Остановимся на несколько минут на этом столь распространенном в нашем театральном обиходе слове. Актер наигрывает, то есть преувеличивает свои действия и отношения на сцене, по самым различным причинам. Он не разобрался в логике мыслей своего героя, пропустил или просмотрел промежуточные, «переходные» мысли, связующие главные мысли, и вот, чтобы заполнить как-то эти пробелы в своей работе над ролью, он в самых

197

простых, легких, повторяю, «переходных» местах роли напрягается, чтобы скрыть эти «недоимки» в своей работе, старается одинаково значительно высказывать и важные и второстепенные мысли — наигрывает.

В другом случае актер пропусдал в оценке событий, из которых складывается по сюжету пьесы его роль, какой-то довольно важный факт. Он его не обдумал, не нашел к нему отношения, требуемого автором, не связал его для себя с другими событиями роли. Почему это случилось? —Чаще всего по самым незамысловатым причинам: пришли вечером гости, как раз когда он собирался дома поработать над этим местом своей роли. На следующий день на репетиции режиссер указал ему на неверную или недостаточную оценку им данного события, но актеру стыдно было сознаться: «Гости у меня были вчера... вот почему так получилось!» Он стал доказывать, что, может быть, данное событие (скажем, встречу Чацкого с Репетиловым) можно без ущерба для пьесы и вовсе сократить, что для Чацкого оно не имеет значения и т. д. Словом, начинает спор с режиссером, а в лице его и с автором!, начинает «философствовать», тратит время на препирательство, вместо того чтобы работать над пропущенным местом в роли.

Замечания режиссера часто болезненно воспринимаются актером. У него рождается специфически актерское упрямство: «Уж будто я такой бездарный актер, — думает он про себя, — что мне нужно каждое место в роли дома проработать. Вот пойдет весь акт целиком, и встреча с Молчалиным сама собой встанет на место!» Ох, как редко в театре и в роли у самого талантливого актера что-нибудь «само собой» делается! Бывает, но не часто! Уменье работать, трудиться — это ведь тоже талант. И громадный талант. В результате его рождается вдохновение. А не наоборот.

«Работать, батенька, надо, работать, — говорила нам, молодым актерам, Гликерия Николаевна Федотова, — работать, а ке сидеть у окошка и ждать, когда на тебя снизойдет вдохновение, когда тебя посетит Аполлон. У него и без тебя дела много!»

Итак-с, вернемся к наигрышу. Любит поднаиграть актер и чувства, которых у него еще нет, которых он еще не воспитал в себе. Головой, умом он знает, что сказать монолог Чацкого: «Не образумлюсь... виноват...» холодно, без «мильона терзаний» невозможно! Но он откладывает этот монолог «к концу». Авось если вся роль до этого момента «уложится», то и монолог «сам собой» получится. А монолог без работы над ним, на одном только запале не получается. Монолог большой, разнообразный по мыслям, многосторонний по чувствам. Монолог не выходит у актера. Актеру уже некогда над ним работать серьез-

198

но. Постановка подошла к концу. Актер решает: «Но ведь я все же профессионал: голос у меня есть, дикция хорошая, темперамент отличный! Вывезет кривая!» А в результате—наигрыш. Ни подлинных мыслей, ни терзаний, ни всей глубины чувства, охватившего Чацкого в этом монологе, актер не вскрывает, не доносит до зрителя.

Он просто-напросто вопит и кричит, обычно все более и более убыстряя темп речи. Скорее бы добраться до знаменитой «кареты»! И так как это единственное и естественное желание актера, то последняя фраза: «Карету мне, карету!» обычно ему удается, и он, удовлетворенный, выходит раскланиваться на аплодисменты. И часть зрителей ему всегда будет аплодировать. Она же только что видела и слышала, как актер на сцене «работал»: кричал, размахивал руками, бегал из угла в угол по сцене — словом, ясно, что он чем-то мучился. Но чем? Тем, что у него не проработан, не продуман, не прочувствован этот монолог? — Этим — да! А не тем, что приводит Чацкого в волненье, в исступленность чувств!

Актер наигрывает, переигрывает, как профессионал, в своем ремесле, а Чацкий живет, как человек, человек больших идей, мыслей и чувств!

— Это все одна сторона понятия «наигрыш» в нашем актерском искусстве. Легенды о нетерпимости «наигрыша» в нашем театре сильно преувеличены, ими принято устрашать новичков и молодежь, приходящую в наш театр учиться, работать вместе с нами, стариками.

Преувеличена и легенда о моей нетерпимости к наигрышу, о моей будто бы любимой реплике актеру: «не верю!»

Мы с вами только начинаем еще нашу творческую, совместную в этих стенах работу и жизнь. Давайте просто, четко и ясно договоримся о «наигрыше» и о mocmi режиссерском деспотизме. Я ведь отлично знаю, как любят из меня делать режиссера-деспота! Вероятно, я им подчас и бываю, когда теряю контроль над собой как режиссером, педагогом и воспитателем.

Поверьте, мне бывает всегда очень стыдно потом, после такой вспышки, за проявление этого почти всегда ненужного в работе режиссерского штампа — деспотизма. Заранее прошу вас извинить меня за эти дурные стороны моего воспитания. Я борюсь и всю жизнь буду бороться с ними.

Теперь о моем обычном замечании: «не верю!» Прежде всего я хотел бы, чтобы вы все поняли, что я его произношу не от своего лица, не от сверхтребовательного уха и глаза режиссера или от какого-то режиссерского каприза (я знаю, что и в этом меня обвиняют), а только от лица зрителя (подчеркивает интонацией К. О). От лица того простого

199

зрителя двадцатого спектакля, которого я всегда ощущаю присутствующим рядом со мной на всех репетициях, в каком бы помещении они ни происходили. Если я как самый обыкновенный зритель двадцатого или тридцатого спектакля (не зритель премьеры и не зритель генеральных репетиций для «пап и мам») не верю в то, что происходит передо мной на сцене, в то, что говорит актер, как он относится к тому или иному событию, как он переживает тот или иной момент по роли, то только в этом случае я от имени моего соседа-зрителя бросаю вам! как режиссер реплику: «не верю!»

Я считаю, что только в том случае режиссер имеет право говорить актеру «не верю», когда он твердо убежден, что в нем в эту минуту говорит зритель-народ, а не профессионал-театрал или, что еще хуже, субъективно мыслящий и чувствующий эстет и сноб от искусства. Поэтому не бойтесь никогда услышать от меня «не верю». Поймите, что я в эту минуту отмечаю в ваших мыслях, действиях и чувствах актера не какие-либо особенные, трудноуловимые тонкости актерской игры, а самые простые ошибки в логике вашего поведения на сцене или в логике ваших внутренних ощущений и отношений к определенному событию пьесы. Принимайте мое «не верю» спокойно, делово... доверчиво! Прошу прощения за плохой каламбур!

И Константин Сергеевич рассмеялся на неожиданно подвернувшееся ему определение.

* И все же вернемся опять к «наигрышу», — продолжал он. — Те наигрыши, которые я вам перечислил, — вредные наигрыши, а есть и полезные и даже необходимые... — Константин Сергеевич весело оглядел наши изумленные лица!
* Да, да, именно полезные, я не ошибся в слове, — сказал он, — полезные и необходимые.

Прежде всего установим, что я описывал варианты наигрыша актеров в спектакле. В уже идущем спектакле. А вот в процессе создания спектакля, во время репетиционного периода, вот в этот период иногда бывает не только полезно наиграть, но даже и необходимо!

Константин Сергеевич уже открыто рассмеялся на выражение наших лиц. Да и как нам было не изумиться? Ведь его последние слова резко противоречили всем законам им же созданной «системы», всему, чему нас учили в школе актеры-педагоги МХАТ!

— Я не шучу,— продолжал, еще улыбаясь, К. С, — я утверждаю совершенно серьезно, что на репетициях актеру бывает необходимо «наиграть», а режиссеру, ведущему репетицию, нетолько позволить, но даже порекомендовать ему это сделать.

Конечно, вас интересует, в каких случаях этот режиссерский

200

и педагогический прием можно применять и как быть в таких случаях со всеми теми требованиями к своей внутренней технике, которые предъявляет к себе актер и режиссер, работая по принятому у нас в театре методу поисков художественной и жизненной правды.

Вспомним, с чего начался наш разговор о наигрыше. С того, что идеи, мысли и события пьесы должны быть не только поняты актером, но и пережиты, то есть наполнены эмоциональным содержанием определенной силы.

Я уже не раз говорил вам, что всякое чувство есть результат мыслей и действий актера в предлагаемых автором обстоятельствах, но сила чувства зависит от темперамента актера и от его творческого воображения. Как молодому актеру развивать свое воображение и свой темперамент? —Усиливая, развивая до предела предлагаемые обстоятельства.

— Вам, — обращается К. С. Станиславский к А. О. Степановой, — надо пережить несколько минут отчаянного страха, когда Фамусов застает вас с Молчалиным. Я не могу вас обвинить в том, что вы ничего не подготовили в себе, как молодая актриса, к этому моменту действия. Вы волнуетесь, отвечая на мои вопросы. Но это не то, что переживает Софья (а с нею и Лиза и Молчалин) в эти минуты. Голова у вас не «кружится». Вы дышите нормально, а Софья, действительно, «от испуги» не может «перевести дух». Между тем текст роли, мысли, отношения и события пьесы и данного момента в ее сюжете вы понимаете отлично; элементами «системы» — свободой мышц, вниманием, общением — вы также владеете достаточно; индивидуально вы подходите к Софье — и, как я уже сказал, все это вместе взятое вызывает в вас известное чувство — волнение. Но не той силы, не той насыщенности, не того темперамента, каким, по-моему, живет Софья в эти страшные для нее минуты. Вы согласны со мной?

*А. О. Степанова.* Я согласна с вами, Константин Сергеевич, но я думала, что от репетиции к репетиции я сумею развивать свое волнение, увеличивать его...

*К. С.* А сколько вам для этого нужно репетиций?

*А. О. Степанова.* Не знаю...

*К. С.* И я не знаю. Потому что мы не знаем оба, какая сила ваших чувств, вернее, чувств Софьи, удовлетворит вас как актрису, меня как режиссера и зрителя.

*А. О. Степанова.* Что же делать, Константин Сергеевич?

*К. С.* Наиграть. Безбожно, мгновенно, сейчас же, здесь, не сходя с места, наиграть предельное волнение Софьи. Заставить себя поверить, что Фамусов застал вас с Молчалиным в одной Рубашке...

201

*А. О. Степанова.* Боже мой, но это же...

*К. С.* (прерывая ее). Не раздумывайте, не рассуждайте, а отвечайте мне, как будто вы были бы сейчас здесь, на репетиции, сами почему-нибудь полураздеты...

И К. С. неожиданно, с громадным серьезом начинает говорить, отчасти импровизируя текст:

— Что такое? Что случилось? Зачем вы здесь? А? Для какой заботы? Почему так рано?.. И в таком виде... Где ваша одежда?

Станиславский так неприязненно и так сердито смотрит на всех четырех участников первого акта, что мы все легко представляем себе, что две молодые девушки и два молодых человека попались в чем-то дурном в театре в ранний утренний час. И как вас бог не в пору вместе свел?

еще строже и уже что-то решив, очевидно, про себя, глядя прямо в глаза А. О. Степановой, спрашивает К. С.

Вся залившись краской под пристальным взглядом К. С. и поправляя на себе зачем-то платье, А. О. Степанова неожиданно для нас произнесла почти на крике, как бы защищаясь от дурных мыслей Фамусова:

Он только что теперь вошел.

И как-то поперхнувшись слюной, почти топотом, просипел А. Д. Козловский — Молчалин: «Сей час с прогулки».

Друг. Нельзя ли для прогулок Подальше выбрать закоулок? —

таким громовым голосом закричал Станиславский, что мы все вздрогнули. И пошел так честить дальше Софью («А ты, сударыня...» и т. д.), что А. О. Степанова с середины его слов залилась горючими слезами и, уж действительно задыхаясь от рыданий, начала говорить:

Позвольте, батюшка, кружится голова; Я от испуги дух перевожу едва...

Но Станиславский не дал ей продолжить до конца реплику Софьи, а н хэчшданно с такой же силой набросился на Ю. А. Завадского:

А вас, сударь, прошу я толком,

Туда не жаловать ни прямо, ни проселком;

И ваша такова последняя черта...

(Голос Станиславского громыхал уже на весь театр, как бывало в тех случаях, когда его чем-нибудь выводили из себя.)

Что чай ко всякому дверь будет заперта: Я постараюсь, я, в набат я приударю...

202

Но Ю. А. Завадский, разгадав замысел Станиславского, не дал ему договорить фамусовского монолога из четвертого акта.

Довольно!., о вамия горжусь моим разрывом. —

очень резко и в тон Станиславскому ответил он из середины финального монолога Чацкого'.

Желаю вам дремать в неведеньи счастливом, Я сватаньем моим не угрожаю вам.

И всю остальную часть монолога Ю. А. Завадский произнес с необыкновенным чувством горечи и возмущения, с громадной страстностью и очень большим темпераментом. Не удержавшись, он даже вскочил с места и с последними словами быстро ушел из репетиционного помещения.

...с ума сошел? —

совершенно серьезно обратился после его ухода Станиславский к Лизе:

Скажи сурьезно: Безумный! что он **тут за** чепуху молол!

Непосредственно за всем следившая и все переживавшая В. Д. Бендина, не растерявшись, хотела, очевидно, ответить ему: «Осмелюсь я, сударь...» — волнуясь, как все, начала она... «Молчать!» — грозно прервал ее К. С. и уже совсем неожиданно закончил: «В деревню! В тетку! В глушь! В Саратов! Всех!»

Пауза последовала громадная. Несмотря на оговорки Станиславского, на юмор, который вызывают обычно такие оговорки, никто из нас не смеялся.

Тихо вернулся и сел на свое место Ю. А. Завадский, а Константин Сергеевич выпил глоток чаю, который всегда ему ставили на режиссерский стол.

— Итак-с, мы все с вами сейчас сильно наиграли, — обратился он очень серьезно к актерам. — Мне тоже пришлось, чтобы поддержать вас, несколько покричать. Но теперь мы знаем, До чего могут дойти наши герои, если их не сдерживать ни условиями времени, ни обстановкой, ни линией развития характеров, ни художественной мерой. Хотя у всех вас временами слышались искренние ноты.

У вас, Ангелина Осиповна, когда вы плакали и говорили, борясь со слезами, у вас, Юрий Александрович, со слов «Так! отрезвился я сполна...» весь монолог прозвучал очень сильно, искренно и убедительно. Запомните для себя, с чем, с какими мЬ1слями вы его начали говорить, в каком самочувствии.

Но все же мы все старались, нажимали на педаль чувства за



203

счет мыслей и отношений. Мы наигрывали, но для чего? Чтобы дойти до предела наших чувств, чтобы знать, до чего мы можем дойти в гневе — это я про себя, в «испуге» — это про Софью, Молчалина и Лизу, в горечи и разочаровании — это про вас, Юрий Александрович.

К сюжету пьесы и к характерам персонажей наши чувства имели прямое отношение. Но скажу про себя, что я не сердился органически на вас всех, а заставлял себя сердиться и гневаться. Кричал больше, чем в соответствующих обстоятельствах позволит себе Фамусов. Это значит, что и я, разумеется наигрывал. Теперь я знаю, что эта сила гнева для Фамусова чрезмерна. А та, к которой я привык за время спектаклей и репетиций, недостаточна. Я был чересчур мягкотелым Фамусовым, вероятно, старался смягчить его отрицательные черты, чтобы быть приятней зрителю. Это было неверно и к задачам нашего спектакля в 1906 и 1914 годах и, разумеется, недопустимо сегодня, когда мы уже до конца узнали ту позорную роль, которую сыграли «баре» и дворяне в своем подавляющем большинстве в недавние дни.

Значит, и мне надлежит отойти от старого рисунка Фамусова и найти новый в логике мыслей, действий, чувств и отношений.

Если спросить меня, сколько мне нужно репетиций, чтобы этот новый образ у меня сложился естественно, постепенно, я отвечу, как Ангелина Осиповна: «не знаю».

Но есть способ узнать для себя силу, предел нужных мне по роли чувств. Это заставить себя испытать их на несколько минут путем напряжения всей своей воли, фантазии и воображения, даже зная, что такой воли, такой фантазии, такого воображения не может быть у действующего лица данной пьесы.

Получается, конечно', преувеличение чувства, не оправданное предлагаемыми автором обстоятельствами (Софья не могла ведь очутиться в одной рубашке рядом с Молчалиным). Получается наипрыш у актера. Но этот временный, на несколько минут, наигрыш на репетиции, этот пробный выстрел чувства по нужной цели я считаю возможным и даже полезным. Ведь и артиллерия не сразу попадает в цель. У нее тоже бывают перелеты и недолеты, прежде чем артиллерист приноровится попадать точно в цель. Сам я, конечно, не стрелял из пушки, но читал, что гак бывает. Так и у актера... Сначала недолет — нехватает чувства, это характерно для молодых, стесняющихся жить своими чувствами, то есть стесняющихся переживать (опять подчеркивает интонацией К. С.) на сцене. А в зрелые годы у актера чаще бывают перелеты чувства, перебарщивание, наигрыш, так ,;ак он уже по опыту знает, что жить на сцене чувством надо,

204



что чувство, переживание актера, непосредственно воздействует на зрителя, вызывает в нем ответное чувство. Вот он и «нажимает» на чувство — наигрывает.

В чем же истина? Как найти золотую середину — ту жизненную и художественную правду чувств, к которой мы с вами стремимся? Только в постоянной тренировке, в каждодневном упражнении не только первичных элементов «системы» (внимание, свобода мышц и пр.), а и более сложных ее элементов: фантазии, воображения, эмоциональной памяти, воли художника ■— во что бы то ни стало исполнить свою задачу по роли, по пьесе до конца ярко и выразительно.

Вы, наверное, наблюдали, что и в жизни ничем не примечательный человек, если ему приспичит, если обстоятельства, как говорится, возьмут его за горло, неожиданно' для себя превращается в актера и с исключительной искренностью, эмоциональной заразительностью и полной правдой разыгрывает такую сцену, какая не во всякой пьесе отыщется!

Значит, можно вызывать в себе нужную силу чувства, если это необходимо!

Стыдно же вам, артистам-художникам, не уметь на сцене жить так, как умеет заставить себя жить обыкновенный человек, если данная секунда жизни для него исключительно важна.

Поэтому я не склонен потакать молодым способным актерам и актрисам, стесняющимся (как любители, когда они разыгрывают в гостях шараду в лицах) переживать на сцене в должную силу чувства. Поэтому я не склонен потакать опытным актерам, если они, зная силу воздействия актерских чувств на зрителя, перебарщивают, наигрывают на спектакле (опять подчеркивает К. С.) органически не вызванные к жизни чувства своего героя по пьесе. Молодежи на репетиции не только можно, но и должно прощать наигрыш в отдельных случаях, так как она нащупывает таким способом предел, силу чувств своих героев. Опытному актеру на спектакле наигрывать чувство, спекулировать на нем перед зрителем не следует.

— Почему я завел этот разговор чуть ли не на первой репетиции «Горя от ума»?—продолжал Константин Сергеевич через минуту молчания. — Потому что эту пьесу принято считать холодной по чувствам, рассудочной. А по небольшому этюду, разыгранному нами сегодня, вы чувствуете, какой она может быть горячей, темпераментной.

Представьте себе, как будут вести сцену Софья и Лиза, если предыдущая моя сцена с Софьей прозвучит в полную силу! А ну-ка, Лиза! (Обращаясь к В. Д. Бендиной.) «Ну вот у праздника...» — начинайте быстро, не раздумывая, имея камертоном лишь мое «Молчать!» И К. С. с такой опять силой обру-

205

шивает это слово на Лизу — Бендину, что она в полном отчаянии восклицает:

Ну вот у праздника! ну вот вам и потеха! Однако нет, теперь уж не до смеха; В глазах темно, и замерла душа; Грех не беда, молва нехороша.

Заразительность темперамента К. С. была так велика, что всегда талантливая на импровизацию В. Д. Бендина сумела передать нам в этих четырех строчках и крик отчаяния, и полуобморок («в глазах темно...»), и циничную истину, что «грех не беда, молва (подчеркнула она) нехороша!»

Отлично попала ей, как говорится, в той и А. О. Степанова, отвечая:

Да батюшка задуматься принудит:

Брюзглив, неугомонен, скор,

Таков всегда, а с этих пор... —

с особенным выражением сказала Степанова последние три слова в строчке

Ты можешь посудить...

И вся сцена барышни и служанки, смертельно напуганных, «согрешивших», стремящихся найти выход из создавшегося положения — избежать позорной ссылки в деревню, — вся сцена приобрела необычайно действенный, яркий характер.

И оценки Скалозуба и Чацкого зазвучали в словах Лизы и Софьи как поиски жениха, за кого бы поскорее замуж выйти!

А Станиславский им еще по ходу сцены подбрасывал: «Так ее, мерзавку, так!..» Это во время слов:

На что вам лучшего пророка? Твердила я, в любви не будет в этой прока Ни вовеки веков.

И далее Станиславский прямо-таки натравливал Софью и Лизу друг на друга: «А ну-ка я ее Чацким кольну...»

Но будь военной, будь он статский...

А затем подзуживая Софью: «Ох, дождется от меня когда-нибудь моя Лизанька порки...»

Подсказывал он вполголоса Софье ход ее мыслей, когда она говорила:

Послушай, вольности ты лишней не бери...

Под такой своеобразный подсказ режиссером тех мыслей и отношений, из которых рождаются непосредственно слова и фразы текста, сцена Софьи и Лизы прошла очень живо, остро и тем\* пераментно.

206

Приезд Чацкого застал их действительно врасплох. Станиславский продолжил свой подсказ и во время встречи Чацкого с Софьей. Очень часто и в самых неожиданных для текста местах он как бы останавливал Ю. А. Завадского, громким топотом произнося; «А хороша! Ох, как хороша!» Первый раз эти слова К. С. произнес на тексте Чацкого:

Вы ради! В добрый час.

Потом на текст Софьи:

Не повстречал ли где в почтовой вас карете?

Затем опять на слова Чацкого:

Вы помните? Вздрогнем, что скрипнет столик, дверь...

И еще несколько раз все ту же фразу на всем протяжении сцены.

Ю. А. Завадский понял, чего хочет от него К. С, и после второго или третьего «подсказа» стал очень выразительно сочетать свои «обличительные» мысли и слова с любованием Софьей, с нежными взглядами, с небольшими паузами, в которых он подчеркивал свое восторженное отношение к Софье.

И опять от такого подсказа внутренней линии чувств Чацкого к Софье вся сцена необычайно выиграла, приобрела жизненность, утратила риторичность, повествовательный тон.

Софье в этой сцене К. С. подсказывал все время только одну мысль: «Вот принесла нелегкая!» Но произнося вполголоса, как бы «в сторону» эту фразу, К. С. каждый раз менял интонацию. Она у него звучала я как «Этого еще нехватало!», и как «Чтоб тебе провалиться!», и как «Ну, погоди, попляшешь ты у меня!»

Финал акта он провел опять как Фамусов — партнер молодых актеров по пьесе.

И нужно сказать, что после всех проделанных упражнений в этот день последние явления первого акта прозвучали у всех исполнителей глубоко по чувству, отчетливо по мысли, ярко по темпераменту.

## РАБОТА РЕЖИССЕРА С АКТЕРОМ

— Теперь вы вправе спросить меня, — сказал в заключение Станиславский, — как соединить мою работу режиссера с тем, чего я требую от вас, как актеров, работающих свои роли по «системе».

Режиссеру, как я понимаю эту фигуру, важнее всего раскрыть I все возможности актера, пробудить в нем его личную инициативу.

207

«Черновики» текста, составленные актерами, отлично выполняют эту задачу. Однако, конечно, это не означает, что актер имеет право говорить роль своими словами. Ни в коем случае. Но через «черновики» он глубоко проникает в ход мыслей и образов автора — проявляет свою личную инициативу в этом направлении.

Для того чтобы «выманить» чувства, вызвать их к жизни в актере, мало одного знания и владения всеми элементами «системы». Режиссеру необходимо увлечь актера, увлечь и разжечь его воображение.

Как это можно сделать? — Очень близко сопоставляя сюжет пьесы, отдельные моменты в нем с живой, подлинной жизнью, сегодня развивающейся на ваших глазах.

Учитесь видеть, слышать, любить жизнь, учитесь переносить ее в искусство, наполнять ею ваши образы-роли.

Режиссер должен для этого процесса уметь создать на каждой репетиции творческую обстановку, чтобы у актера родился живой, полнокровный, ярко мыслящий, действующий и сильно переживающий события пьесы образ.

Если надо для этого даже «наиграть», заставьте актера «наиграть», а затем освободите его от этого «наигрыша», оправдав его воображением, конкретными обстоятельствами, в каких мог очутиться персонаж пьесы.

Логика действия внутреннего и внешнего, физические действия, вытекающие из поставленной вами перед актером задачи (по сюжету пьесы и развитию роли), не дадут вам никогда уйти в сторону от художественной правды и чувства меры.

Проверяйте все действия, мысли и чувства вашия актеров их сверхзадачей — идеей, которую несет в себе произведение автора.

Работайте на репетициях творчески — инициативно; репетиция — это не урок по «системе» в школе театра, это процесс воплощения идей и мыслей автора в живые, действенные человеческие образы.

Работайте, пользуясь всеми полученными знаниями по «системе», но не ради демонстрации этих знаний или самой «системы». «Система» есть метод к реалистическому воплощению идеи драматурга, а не самоцель.

Я не устаю повторять это и чувствую, что еще все-таки очень часто режиссеры и преподаватели грешат именно в этом направлении. Я даже понимаю, откуда этот «грех» происходит. Научиться преподавать «систему», учить молодых людей быть внимательными, свободными мышечно, общаться — дело сравнительно нехитрое, если приходящая в наши театральные школы и студии молодежь не испорчена дилетантизмом, любительщиной или

208

не побывала в школе противоположного нашему направления, в школе, где учат представлять, а не переживать роль.

Словом, учить каждому отдельному элементу «системы» способного к актерской деятельности молодого человека нетрудно. Соединить все элементы воедино для верного творческого самочувствия актера на репетиции или в спектакле уже гораздо труднее. А направлять все элементы «системы» и творческое самочувствие актера, его мысли, переживания, чувства на роль, на образ, а в конечном счете на сверхзадачу — идею автора — это уже совсем трудно. Надо для этого быть уже не только педагогом, но и режиссером, то есть самостоятельно мыслящим человеком и художником, широко и полно воспринимающим мир и глубоко понимающим цель и задачи искусства в этом мире.

Это доступно не всякому преподавателю «системы». А к этому еще следует добавить, что ведь все переживания надо еще воплотить в живой сценический образ, пользуясь материалом пьесы и профессиональными данными актера. Мало знать «систему», мало уметь переживать на сцене — надо еще иметь развитой, сильный голос приятного или во всяком случае выразительного тембра; отменную дикцию, пластичность движений без нарочитого позерства, хорошее лицо, то есть и красивое и подвижное; хорошую фигуру, выразительные руки...

Константин Сергеевич посмотрел на задумавшихся актеров — каждый, очевидно, примерял к себе перечисленные требования — и с улыбкой закончил свою мысль:

— А ко всему еще нужна актеру фантазия, живое воображение, способность наблюдать жизнь, наблюденное переноситьв сценический образ, а главное, актеру нужны заразительность, сценическое обаяние.

Ну, а о том, что такое сценическое обаяние, как его «подманить» к себе и как удержать его в течение всей своей творческой жизни, вас ведь это, наверное, интересует не меньше «системы» Станиславского? — неожиданно обратился К. С. к актерам...

* Очень, очень интересует, — заговорили все сразу, перебивая друг друга, участники репетиции.
* Об этом поговорим как-нибудь отдельно в следующий раз, на свежую голову, — ответил Константин Сергеевич и, пожелав, как всегда, успеха в работе, которая должна была протекать без него, распростился со всеми нами.

В течение следующих полутора месяцев Константин Сергеевич проводил такие репетиции с каждой «четверкой» исполнителей ведущих ролей по первому, второму, началу третьего и концу

209

четвертого актов «Горя от ума»; два или три раза встречался с участниками больших ролей в третьем и четвертом актах: Хлёстовой — О. Л. Книппер-Чеховой, Горичами — А. К. Тарасовой и В. Ф. Грибуниным, графиней-внучкой — Л. М. Кореневой и Н. О. Сластениной, княжнами Тугоуховскими, г-ном Н. и г-ном Д., — словом, со всеми, кто должен был впервые играть в новом возобновлении «Горя от ума», а также со всеми участниками «народной сцены».

Затем последовали репетиции на сцене всей пьесы в гримах и костюмах и наконец выпуск спектакля.

Задачи, которые К. С. ставил перед собой и как один из руководителей театра и как режиссер спектакля, были им, несомненно, выполнены.

Молодежь театра участвовала в спектакле наравне с основной группой «стариков» МХАТ. Она «вошла» в труппу театра через этот спектакль.

Сцены «гостей» в третьем акте и разъезд в четвертом оказались, как этого и ожидал Станиславский, отличной школой для всех молодых актеров.

Станиславский неизменно стоял за кулисами и следил за тем, чтобы гости, слуги и весь состав «народных сцен» ни на минуту не выключались бы из творческого самочувствия, не теряли бы внимания к своим задачам, общения, ритма, всей совокупности тех элементов сценического поведения актера, которые делают его живым, действующим образом на сцене, как бы ни мала фактически была его роль по пьесе[[32]](#footnote-33).

Для молодых актеров, пришедших в тот год в Художественный театр учиться и работать, возобновление «Горя от ума» было еще необычайно волнующе и тем, что Константин Сергеевич выступал вместе с нами в спектакле как исполнитель роли Фамусова.

## СТАНИСЛАВСКИЙ ИГРАЕТ ФАМУСОВА

...Шесть часов вечера. Сегодня идет «Горе от ума». К небольшому актерскому подъезду во дворе МХАТ подъезжают извозчичьи сани.

Высокая укутанная фигура Станиславского... Он входит в подъезд. В этот час кулисы и актерские уборные еще пусты. Самые примерные актеры, репетировавшие днем, ушли к 5 часам

210

домой обедать, а самые примерные актеры, занятые в вечернем спектакле, приходят не ранее 7 часов, за час до спектакля: в те годы спектакли в Москве начинались, как и теперь, в 8 часов.

Раздевшись с помощью неизменно ожидающего его в этот час гардеробщика Максимова, Станиславский направляется к себе в уборную.

Если кто-либо из портных или гримеров попадется ему по дороге, все кланяются ему молча. Никто не приветствовал его по имени и отчеству. Так он просил, так установил на этот спектакль. Это не анекдот, не каприз, это просьба актера, который тщательно подготовляет себя к сценическому перевоплощению.

Зная об этом, я спросил Константина Сергеевича, мешаю ли я ему, когда прихожу смотреть, как он гримируется и одевается на Фамусова.

— Когда сидите молча или задаете самые простые вопросы— нисколько. Если же хотите о чем-нибудь важном поговорить, приходите после конца спектакля, — ответил он мне.

* А когда с вами здороваются перед началом спектакля, вам это мешает? Вы не хотите слышать обращений к вам?
* Не хочу! Они мне ни к чему. Это пустозвонство. Я с утра о роли думаю, думаю о том, что я еще сегодня не сделал как Фамусов, стараюсь войти в круг его мыслей и не хочу, чтобы меня отвлекала всякая ерунда. Но я, конечно, не лунатик и все слышу.

Гримировался Константин Сергеевич на Фамусова очень долго; грим был несложный, но каждое пятнышко кармина он наносил на лицо после того, как долго и пристально, откинувшись на спинку кресла, вглядывался в свое лицо, отраженное большим трехстворчатым настольным зеркалом.

Губы его при этом иногда что-то шептали, но я никогда не мог уловить текст роли или пьесы. Это были самые как будто случайные слова и обрывки самых житейских мыслей.

Лицо все время мимировало. Он как бы вел через зеркало разговор с самим собой. О чем-то спрашивал себя, отвечал себе на какие-то и кем-то заданные ему вопросы. Иногда спрашивал об очень простых вещах меня, любившего наблюдать его в эти часы и очень часто проводившего это время в его уборной.

Как живут наши драматурги? На ком женаты мои товарищи? Сколько я трачу на обед? Как лечат такую-то болезнь? Вопросы все были бытовые, не относившиеся к театральной жизни. Затем он просил звать портных и необычайно тщательно, со вкусом, не торопясь, как большой барин, одевался.

На сцене появлялся задолго до начала акта. Перед первым выходом отходил на несколько шагов от двери павильона и на Цыпочках проходил, подкрадываясь к дверям павильона, последние два-три метра сцены.

211

Перед вторым и третьим выходами в том же первом акте всегда становился в глубине сцены и по сигналу помощника режиссера быстро шел прямо к дверям павильона. Как в старину, их распахивали перед ним рабочие. Но мы их одевали слугами, и по пьесе было вполне, конечно, оправдано, что Фамусова мог в его выходах сопровождать слуга или Петрушка. Ход издали сообщал всегда появлению Станиславского — Фамусова на сцене стремительный ритм.

Репетируя с нами «Горе от ума», он очень заботился о ритме. И сам от себя и от партнеров требовал по всему спектаклю бодрого ритма, энергичных действий, четкой подачи текста.

В поведении Фамусова — Станиславского не чувствовалось никакой фальши, условности, неоправданности положений, столь частых у актеров, когда им приходится играть пьесы в стихах. Он был живой, естественный портрет с тех «тузов», что в Москве «жили и умирали» в те далекие годы. Это был настоящий московский барин-самодур. И не очень умен, но и не глуп.

Все поведение его Фамусова строго соответствовало тексту Грибоедова и было оправдано Станиславским до мельчайших подробностей. У Константина Сергеевича во многих сценах были найдены замечательные детали. Слушая последний монолог Чацкого, он на каждое обвинение последнего скатывал маленький шарик из воска свечи, с которой он явился в прихожую, и прилеплял этот шарик к стволу свечи: «на память!» Это было очень понятное зрителю «приспособление» слушать длинный монолог: ведь так слушали в церквах Фамусовы в четверг на страстной неделе чтение двенадцати евангелий!

Великолепно слушал Станиславский и монолог Чацкого «А судьи кто?..» Он сидел лицом к публике у круглого стола посреди «портретной» и очень четко делил свое внимание во время этого монолога между Чацким, который шагал по комнате справа от него, и Скалозубом, курившим чубук слева, на софе. Чацкому на каждую мысль его он бросал грозные предостерегающие взгляды из-под сдвинутых бровей, как бы еще раз говоря: «Просил я помолчать...» И, повернувшись сейчас же к Скалозубу, посылал ему самую обольстительную улыбку, как бы сожалея о Чацком, который «...с эдаким умом» и держится таких крамольных мыслей!

Грозный взгляд и улыбки по ходу монолога Чацкого делались все более грозными в сторону Чацкого, все более заискивающими в сторону Скалозуба, сменяли друг друга все чаще и чаще, а к последним словам монолога начинали путаться: и угрозы доставались Скалозубу, а улыбки Чацкому, отчего сам Фамусов приходил в ужас и исчезал после такой «накладки» в соседней

212

комнате, откуда и звал: «...Сергей Сергеич, я пойду и буду ждать вас в кабинете».

Великолепно держал Станиславский и внутренний ритм роли. Энергичный, деятельный, полнокровный, его Фамусов с каждым своим появлением стремительно двигал пьесу вперед.

Н. Е. Эфрос писал, что в первой ранней постановке «Горя от ума» К. С. Станиславский несколько тяжелил свою игру «нарочитой характерностью». Мы этого ни на секунду не ощущали в исполнении Фамусова Станиславским в 1925 году. Он играл его с виртуозной, комедийной легкостью. Необычайно выразительны были его интонации. Они менялись из спектакля в спектакль, и было совершенно очевидно, что Станиславский не подготовлял их заранее, а они рождались у него на сцене от тех случайностей сегодняшнего спектакля, которыми он так любил пользоваться.

О Фамусове — Станиславском часто спрашивают: «Был ли образ Фамусова в исполнении Станиславского сатирическим изображением, или Константин Сергеевич «оправдывал» с приписываемых ему и МХАТ «общечеловеческих» позиций и этот классический образ русской сатиры?» Я полагаю, что стоит посмотреть только на фотографии Фамусова — Станиславского, и уже можно по одному внешнему облику с полным убеждением ответить, что Фамусов Станиславского был яркой сатирой на чванство, невежество, ограниченность, самоуверенность московских чиновничьих дворянских кругов.

Но так как сатира Станиславского была тонкой, живой, острой, слегка подчеркнутой в своих действиях и отношениях к окружающему миру, то это только увеличивало ее художественную ценность, сообщало ей историческое и бытовое правдоподобие.

\* \* \*

Этой же тонкой, живой, острой сатиричностью были проникнуты и другие образы в спектакле 1925 года.

Таков был, в первую очередь, И. М. Москвин — Загоредкий — блестящий «сколок с оригинала» какого-нибудь пройдохи; из чиновников-дворян, окружавших московских бар.

С великолепным чувством грибоедовского стиха, с большим юмором и тонкой острой сатирой на московских болтунов и бездельников, почетных членов «Английского клоба» играл В. И. Качалов Репетилова.

Ярок и выразителен был в своем солдафонстве В. Л. Ершов — Скалозуб. Тонко подчеркнула самодурство в образе Хлё-стовой О. Л. Книппер-Чехова. Допотопными «ископаемыми» екатерининской эпохи прозвучали образы княгини и князя Туго-

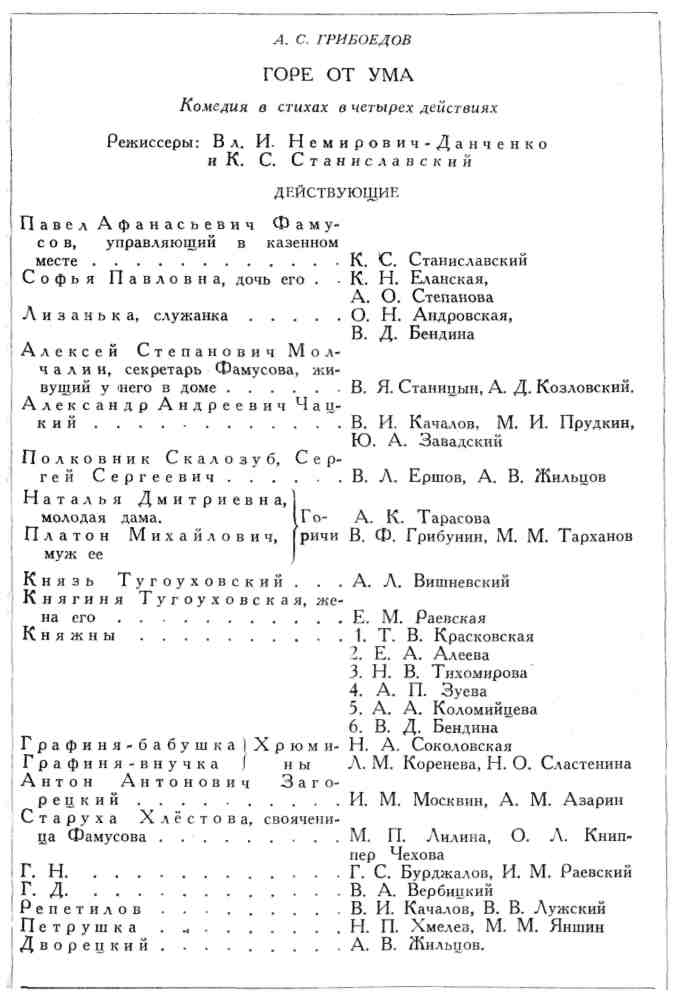
213

уховских в замечательном исполнении Е. М. Раевской и А. Л. Вишневского.

Трудно судить, насколько удалось К. С. Станиславскому освободить новое возобновление «Горя от ума» от недостатков первых постановок, от мелочей быта; насколько ему удалось вдохнуть в новых и старых исполнителей этого спектакля свои замечательные мысли о комедии Грибоедова.

Нам всем, участникам этой работы, казалось, что спектакль дышит всей силой патриотических идей Грибоедова и осуществлен Станиславским в самых лучших реалистических традициях русского театра. Вполне вероятно, что в этом! ощущении была значительная доля нашего общего увлечения самим! Станиславским, его могучим талантом режиссера, его обаянием актера исполнителя Фамусова.

Но бесспорно, что этот спектакль сыграл большую роль в формировании новой, молодой труппы МХАТ, дышал подлинной социально-исторической и художественной правдой, а главное, утверждал в годы становления советского театрального искусства идейность и реализм, как незыблемые основы русского *с.* советского театра.



# ЛЕВ ГУРЫЧ СИНИЧКИН

## ЧТО ТАКОЕ ВОДЕВИЛЬ

Месяца за два до окончания сезона в 1925 году выяснилось, что Художественный театр едет в большую гастрольную поездку в Киев, Одессу и Тбилиси, но молодежь, пришедшая осенью 1924 года в театр, в гастрольных спектаклях не будет занята.

Таким образом, для нас летний перерыв получался довольно большой — три-четыре месяца, просуществовать которые молодым актерам без театра было бы нелегко.

Как всегда в таких трудных случаях, мы обратились к В. В. Лужскому.

— А вы поезжайте тоже в летнюю поездку, — посоветовал нам Лужский. — Сделайте несложное оформление к почти готовому у вас «Льву Гурычу Синичкину»[[33]](#footnote-34), составьте спектакль из горьковских рассказов и возьмите с собой хорошо зарекомендовавший себя спектакль — «Битву жизни» Ч. Диккенса. Декорации и костюмы мы вам^ дадим.

С радостью воспользовались мы таким чудесным советом. М. Н. Кедров, тогда также начинающий актер и любитель-художник, сделал легкие, остроумные декорации к «Льву Гурычу Синичкину» и сам играл в нем иногда Налимова, помощника режиссера. Мы инсценировали «Мальву» М. Горького, соединив ее с «Челкашом». На это мы получили от Алексея Максимовича с Капри все через того же В. В. Лужского письменное разрешение. Вместе с «Мальвой» шел у нас и рассказ-инсценировка

219

М. Горького «Страсти-мордасти». В нем замечательно играли В. Д. Бендина и А. А. Монахова. Впоследствии эта сцена вошла в спектакль МХАТ «В людях» М. Горького.

Таким образом, у «молодой группы МХАТ», как назвал нас Василий Васильевич, в репертуаре к маю 1925 года появились три полных спектакля. Дирекция МХАТ дала нам некоторую сумму «подъемных» денег, послала в качестве передового организатора спектаклей С. А. Бутюгина, и мы гастролировали как любой «взрослый» театр в Нижнем-Новгороде, Казани, Самаре, Саратове, Царицыне, Новочеркасске и Таганроге.

Много надо было иметь любви и доверия к молодежи, чтобы разрешить такую поездку с «маркой» МХАТ на афишах под ответственность молодого режиссера, каковым являлся в то время автор этих строк. Но вместе со мной ответственность делил весь наш коллектив, и как мы были признательны за это доверие Константину Сергеевичу и Владимиру Ивановичу, как высоко ценили мы любовь к молодежи В. В. Лужского, который нам организовал всю поездку!

В старых русских поволжских городах была своя большая театральная культура. О Московском Художественном театре здесь хорошо знали и от тех, кто ездил в Москву, и по газетным и журнальным статьям. И вдруг афиша: «Молодая группа артистов Московского Художественного театра». И ни одного известного имени: ни Станиславского, ни Качалова, ни Книппер-Чеховой, ни Москвина, ни Леонидова. И спектакли, о которых ничего не было слышно.

Поэтому в каждом городе нам приходилось преодолевать вполне законное недоверие к нам. Однако, если наши первые спектакли, как правило, начинались в полупустом зале, то кончались «бит-ковьгми» сборами. Особенно отмечалась игра тех членов нашего молодого коллектива, кто стал впоследствии украшением сцены МХАТ. А. Н. Грибов, М. Н. Кедров, А. О. Степанова, В. Д. Бендина, В. А. Орлов, С. К. Блинников и в те далекие годы получили высокую оценку своих дарований.

А какая чудесная товарищеская дисциплина связывала всех нас! Мы делали все сами: ставили декорации, гладили и чинили костюмы, гримировались и вели спектакли. Наши прекрасные и великие учителя К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко учили молодежь МХАТ с первых лет самостоятельной жизни отвечать за себя, за честь того театра, к которому она принадлежала.

Осенью 1925 года, когда уже в МХАТ начался сезон, отчитавшись перед К. С. Станиславским в наших «гастролях» на словах, мы просили у него разрешения показаться ему и «на деле». Наибольший успех у нас в поездке имел «Лев Гурыч

220

Синичкин», и мы хотели, чтобы Константин Сергеевич пришел посмотреть эту работу.

Он разрешил нам показать ее на публике закрытым утренним спектаклем, сказав:

— Какой же может быть водевиль без зрителя? Сколькомудрости было в этих простых словах!

Ведь он нам и прежде часто говорил:

— Половину спектакля делает зритель. Если он принялего — это живая вода, от которой зацветут самые, казалось бы,безнадежные места в спектакле, от которой заблестят самыесредние актерские дарования. Если же зритель спектакля не принял, то никакие похвалы «пап и мам», близких театру лиц, случайные статьи в прессе и хвалебные гимны ему внутри театра неспасут его. Они отсрочат его увядание, но больше двадцати-тридцати раз он в репертуаре не удержится. Не торопите нарочно, по заказу выпуск спектакля, но и не бойтесь зрителя, не стремитесь «отделать» спектакль так, чтобы на следующий день ни актеру, ни режиссеру ничего не оставалось сделатьв их работе над спектаклем и ролью. Спектаклю всегда нехватаетдва-три дня. Но если он правильно задуман и стоит на правильном пути, то одна встреча со зрителями заменит ему пять репетиций. По-настоящему спектакль должен «дозревать» на зрителе. А в полную силу он входит через пятнадцать-двадцать раз.Как раз тогда, когда «выношенный», укутанный чересчур тепло(в вату излишних репетиций и забот, спектакль начинает вянуть,не имея чем питаться изнутри, исчерпав запас «благожелателей»в зрительном зале и в прессе.

Мы сыграли «Льва Гурыча Синичкина» днем 13 октября 1925 года при полном зрительном зале, в присутствии К. С. Станиславского, В. В. Лужского и многих артистов МХАТ.

Успех у нас был вполне хороший, хотя от волнения мы играли, конечно, хуже, чем летом.

После спектакля Константин Сергеевич сказал нам:

— Хороший спектакль, хорошо сыграли. Храбро, весело, талантливо! Молодцы! Я очень рад, что посмотрел его, так каксо многими из вас познакомился еще ближе.

Обращаясь к В. А. Орлову, игравшему писателя Борзикова, он заметил:

— В вас много юмора, и вы очень хорошо берете характерность. Не ожидал и от вас такой острой характерности и такого владения формой, — это относилось к А. О. Степановой, игравшей пожилую актрису Сурмилову. С большим юмором иотличным «зерном» роли играет Пустославцева Грибов и первоголюбовника Блинников. Хороши и Романов и Новиков (помощник режиссера и Митька — рабочий сцены). Много искренности

221

и тепла у Синичкина — Титушина; Еерно, с настоящей водевильной легкостью, намечен князь Ветринский у Комиссарова. Очаровательна, грациозна и мила ваша Лиза — В. Бендина. Весь спектакль изящен, легок, в нем много юмора и режиссерской выдумки. Поздравляю вас всех!

Помолчав несколько секунд, Константин Сергеевич добавил:

— У меня есть предложение. Играйте «Синичкина» по три-четыре раза в месяц, по утрам, закрытыми пока, без афишспектаклями... А между этими спектаклями давайте устроим несколько репетиций. Это укрепит ваш спектакль настолько, чтоего не страшно будет показать и в Москве с маркой МХАТ.Согласны?

Мы были счастливы тем, что будем репетировать с Константином Сергеевичем и параллельно играть спектакль. Ведь в молодости сам Станиславский играл водевили и считался большим знатоком этого жанра. Что может быть лучше? Поучиться у него водевильной манере игры! Узнать все «секреты» этого сложного вида театрального искусства и потом с его благословения выпустить нашего «Синичкина» на суд московского зрителя.

Все это мы немедленно и высказали.

— Вы правы, — отвечал Константин Сергеевич, — кое-какие«секреты» я, вероятно, знаю, так как переиграл множество водевилей и оперетт, а еще больше их видел. И мне хочется, раз ужесудьба свела меня с вами на этом спектакле, передать вам все,что я накопил еще много лет назад в области игры и постановкиводевилей. Чем вам предстоит овладеть? У вас еще нет точногои ясного представления о том, что вы играете; вы еще не знаете,в каком мире ощущений вам надо жить во время этого спектакля.

Я сознательно употребляю слово «мир», так как водевиль — это совершенно своеобразный мир, населенный существами, которых не встретишь ни в драме, ни в комедии, ни в трагедии.

Принято думать, что водевиль — это какая-то особенная, как говорят, «условность», и поэтому, ставя водевиль, можно все делать шиворот-навыворот, не считаться с законами логики и психологии. Это большая ошибка — вы ее счастливо избежали. Мир водевиля — это совершенно реальный мир, но необыкновенные происшествия случаются в нем на каждом шагу.

Жизнь в водевиле течет по всем законам логики и психологии, но ее беспрестанно прерывают неожиданности всякого рода.

Персонажи водевиля очень жизненны и просты. Ни в коем случае не надо их считать, как это принято, какими-то «странными» людьми. Наоборот, это самые обыкновенные люди. Единственная их странность — это то, что они абсолютно во все верят. Если я сейчас стану на колени и объяснюсь в любви вашей

222

Лизе, она должна ни секунды не сомневаться, что я ее люблю; если я ей нравлюсь и сердце ее свободно, она обязана мне тут же, не сходя с места, ответить любовью на любовь, и уже тогда никакая сила, никакие графы и князья не смогут нас разлучить.

Хороший водевиль всегда демократичен, а в качестве злых сил в нем выступают часто всякие аристократишки. Цена им невелика, и они не так уж, вероятно, знатны и богаты, но чтобы отличить их от положительных персонажей, водевиль их именует графами и князьями.

Еще одна особенность водевиля — это его музыкальность. Значит ли это, что все актеры-исполнители, занятые в водевиле, должны обладать совершенными музыкальными способностями? Хорошие музыкальные данные — слух, голос, ритмичность — не повредят никакому актеру, но необходимо, чтобы, помимо наличия лучших или худших по сравнению с партнером по пьесе музыкальных качеств, все актеры, занятые в водевиле, умели, а главное, любили бы петь итанцовать.

Водевильный персонаж живет, повторяю, в своем особом мире, где принято выражать свои чувства и мысли не только словами и действием, но обязательно и пением^ и танцем.

Это, конечно, совсем особенные пение и танец, не имеющие ничего общего с оперными, я бы сказал, даже с опереточными пением и танцами. В оперетте нужны очень хороший голос и отличное уменье двигаться — «каскад», как говорят французы, то есть блеск! Водопад! Фейерверк!

В водевиле все в тысячу раз скромнее, но обязательно обаяние и в иении и в танце, вернее, в пританцовывании.

Я помню прекрасных водевильных актеров: Живокини, Варламова и Давыдова. Варламов уже по одной своей комплекции очень резво двигаться не мог, а Давыдов, вероятно, мог, но не находил нужным. Но движением ноги, носком или каблуком, движением рук Варламов так «пританцовывал», что я не отдам этих секунд варламовского танца за любой американский виртуозный танец на роликах.

Пусть внешний блеск, техника и виртуозное мастерство останутся на стороне американских чечеточников, но обаяние танца, как внутренней потребности человека двигаться, танцовать от радости, танцовать неизвестно чем — пальцем, платочком, плечами, особенной танцующей походкой, — в этом Варламова, Давыдова и других наших русских актеров никому не перетанцовать!

Водевильный актер и актриса должны любить петь и танцовать, даже если им почти нечем это делать, то есть и голос-то у них на три копейки, как говорится, «для себя», и фигура-то косолапенькая, а как пустится такая русская девчоночка-косолап-

223

ка в «Дочери русского актера» плясать и за цыганку, и за казачка, да и за гусара, кажется, так откуда и прыть взялась, и темперамент, и «душа»!

Вот это и есть то артистическое обаяние, которое заменяло иногда русскому актеру и «технику» и «внешние» данные, столь обязательные для какого-нибудь французского актера классической комедии. Поэтому и водевиль так прижился у нас. Это скромный, незатейливый по сюжету и персонажам жанр, но обязательно с «душой и теплотой», как говорит про Лизу, героиню водевиля, устами ее отца, старика Синичкина, Д. Ленский, автор вашего водевиля.

Всем этим качествам я и хотел бы, чтобы вы подучились. В известной степени они у вас уже существуют. Попробуем развить их, сколько сумеем.

## СЕКРЕТЫ ЖАНРА

Как мы волновались, ожидая обещанной К. С. Станиславским репетиции!

А по театру прошел слух, что Константин Сергеевич будет не то играть для нас на этой репетиции водевили, которые он когда-то ставил в Обществе искусства и литературы, не то хочет участвовать сам в спектакле и будет играть, притом не более не менее как роль самого Синичкина!

Все собрались прийтина эту репетицию и предвкушали удовольствие видеть Константина Сергеевича в водевиле. Василий Васильевич получил столько «запросов» от актеров старшего поколения, что обратился за разъяснением к Станиславскому.

Ответ был таков: «Кроме исполнителей и Василия Васильевича, ни один человек на репетицию не будет допущен. Репетиция будет происходить в фойе на Малой сцене, приготовить надо небольшой оркестр — квартет, весь реквизит, костюмы и мебель».

Все, кто собирался прийтина репетицию, конечно, были огорчены, но законное в таких случаях любопытство от этого не. уменьшилось, а предстоящая репетиция как бы окуталась некоторой даже таинственностью. Все завидовали нам, а мы волновались от этого еще больше.

Между тем Константин Сергеевич, очевидно, и сам готовился к этой репетиции. Он вызвал меня к себе в Леонтьевский и велел приготовить на репетицию побольше всякого реквизита.

— Должно быть не меньше десяти-пятнадцати тростей, десяток легких, предпочтительно летних дамских зонтиков, столько же лорнетов, носовых платочков, конвертов с письмами, табакерок, лайковых перчаток, флакончиков с нюхательной солью, буке-



тов цветов, шарфов, цилиндров, гиащей, дамских шляпок и сумочек. Без всей этой дребедени водевиль не сыграть. Кроме того, поговорите с Николаем Григорьевичем[[34]](#footnote-35) и Василием Васильевичем; они, наверное, отлично помнят, какие театральные эффекты сопровождали пьесы, подобные «пьесе» Борзикова в «Синичкине». Пусть приготовят для репетиции из какого-нибудь старья луну, солнце, море, гром, молнию, облака, землетрясение в том виде, в каком это применяли в середине прошлого века. Ведь у вас два действия происходят в театре, на сцене; необходимо создать атмосферу спектакля в провинции в те годы. А может быть, что-нибудь пригодится из этого как «приспособление» для игры актера.

Константин Сергеевич при этом так улыбнулся, что я без груда догадался, что он уже видит в своем воображении какие-то моменты будущей репетиции и актерского исполнения.

При нашем разговоре присутствовал брат Константина Сергеевича Владимир Сергеевич Алексеев, отличный знаток не только оперной, но и опереточной и водевильной музыки, занимавшийся с нами год назад ритмом по указаниям Константина Сергеевича.

Владимир Сергеевич сидел у раскрытого рояля. Перед ним лежали какие-то потрепанные ноты. Нетрудно было догадаться, что Константин Сергеевич, очевидно, вместе с братом вспоминал старую водевильную музыку.

Попрощавшись, я не удержался от искушения проверить свои догадки и старался как можно медленнее одеваться в передней. Я не ошибся, так как через несколько минут из зала, где мы беседовали в этот вечер, раздались музыка и голос Константина Сергеевича, напевающий какой-то водевильный мотив. Приходится сознаться, я стал подслушивать: ведь я еще никогда не слышал пения Станиславского, да еще в водевиле. И забыв о неприличии своего поведения, я, как был, в пальто, калошах и шапке, примостился у дверей зала.

С изумительной легкостью и грацией в фразировке Константин Сергеевич напевал вполголоса:

Постричь, побрить, поговорить, Стишки красоткам смастерить Меня искусней не открыть. Кто устоит против куплетов и против этих двух ланцетов...[[35]](#footnote-36)

Затем он о чем-то заговорил с Владимиром Сергеевичем, а я услышал за собой шопот: «Два вечера все поют и играют». Испуганный, что меня застали за столь неблаговидным заня-

225

тием, я обернулся и смутился еще больше: рядом со мною прислушивалась к происходящему в зале Мария Петровна Лилина!

■—■ Сейчас Костя, наверное, будет петь куплеты Лаверже. Он их замечательно поет! — сообщила она мне тоном сообщницы, ничуть не удивившись моему присутствию.

Я не успел ей ответить: в зале прозвучал аккорд, и мягкий голос Станиславского, слегка подчеркивая концы строчек и напевая последнюю фразу куплета, произнес речитативом:

Умом своим я подвожу Людей к высокому этажу; Как бисер рифмы я нижу, Без рифмы слова не скажу... И речи как помадой мажу!

Но рефрен он пел целиком, не увлекаясь, однако, пением, а замечательно передавая смысл незатейливых слов:

Как понять, что это значит? Кто же здесь меня дурачит? Чрез кого же гриб я съел? До женитьбы овдовел?

И вдруг совершенно неожиданно рядом со мной еле слышно женский голос ответил ему с той же превосходной музыкальной фразировкой:

Пусть для всех он много значит,

Он меня не одурачит:

Сам скорее гриб он съел,

До женитьбы овдовел!

Я боялся пошевелиться, чтобы не остановить Марию Петровну, которая так трогательно и скромно отвечала Лаверже из-за двери, неслышимая, невидимая им.

Константин Сергеевич спел еще два куплета, и еще два раза прозвучали возле меня слова ответа, а потом я почувствовал, что рядом со мной никого уже нет...

Я никому тогда не рассказал об этом необыкновенном дуэте. Но слова Станиславского об особенном мире, в котором живут всегда персонажи водевиля, стали мне близкими и понятными — я видел, с какой наивной верой и обожанием слушала своего Лаверже Катерина — Лилина. Я чувствовал, что она перенеслась мгновенно в ту водевильную французскую деревушку, когда душевный покой служанки на ферме был нарушен появлением блистательной фигуры приехавшего из города цырюльника.

Сколько воспоминаний театральной молодости, наверное, всколыхнулось у Константина Сергеевича, Владимира Сергеевича и Марии Петровны в эти вечера. Ведь водевили и оперетты были и в репертуаре Алексеевского кружка и Общества искусства и литературы.

226

Н. Г. Александров и В. В. Лужский выполнили задание Станиславского: в мастерских MX AT было заказано и море, состоявшее из десятка «волн», подвязанных по краям к рамам-станкам на свободных веревках. Качаясь от толчка в разном ритме, они, право, производили довольно сильное впечатление! А перед ними был разостлан большой холст неопределенного «морского» цвета. Под него, как объяснил нам Николай Григорьевич, ложились и становились на колени статисты или рабочие сцены и, покачиваясь в разных направлениях (холст лежал у них на голове, на плечах), производили «волнение» моря на первых планах сцены.

Был изготовлен и плоский корабль, дно которого раздваивалось для того, чтобы его можно было как треуголку надеть на голову и «проплыть» с ним, поднимаясь то выше, то ниже «по горизонту», за последней линией волн. Так же было устроено и поднимающееся из-за моря солнце.

За изготовление этих предметов, которые показывались предварительно Станиславскому, Н. Г. Александрову было разрешено присутствовать и участвовать в будущей репетиции.

## НЕОБЫКНОВЕННАЯ РЕПЕТИЦИЯ

Наконец наступил долгожданный день. Мы все собрались к 11 часам в большом фойе на Малой сцене.

Мебель для всех пяти актов «Синичкина», пюпитры и рояль для квартета, обтянутые холстом ширмы для выгородки, реквизит, разложенный на столах, костюмы, развешанные на спинках кресел, и световая аппаратура довольно сильно загромождали большой зал, делали его похожим на склад декораций.

Мы несколько недоумевали, как сможет репетировать К. С. во всем этом хаосе.

Он пришел точно" без пяти минут одиннадцать в сопровождении брата Владимира Сергеевича и Василия Васильевича Лужского. Николай Григорьевич Александров уже с 9 утра был в театре и вместе со мной следил за тем, как со всех концов театра собирали, сносили все заказанные Константином Сергеевичем для репетиции предметы.

* Все собрались? — спросил, как обычно, Константин Сергеевич. — Можно начинать?
* Все, Константин Сергеевич,— ответил ему В. В. Лужский,— только не тесновато ли будет? — добавил он, глядя на скопление вещей в фойе.

Константин Сергеевич внимательно огляделся.

227

* А что будет происходить в соседних комнатах во время нашей репетиции? — он указал на примыкавшие к залу две гостиные. Через высокие раскрытые двери их было хорошо видно.
* Ничего, Константин Сергеевич, их запирают., чтобы шум из коридора не мешал репетиции.
* Отлично. Закройте их со стороны коридора. Мы будем одновременно репетировать в этом зале и в обеих гостиных.

Это была первая неожиданность! Репетировать сразу в трех комнатах! Константин Сергеевич, впрочем, не дал нам времени на догадки и предположения о характере такой репетиции.

— Все пять актов,— сказал он нам,— будут происходитьсразу, в одно время в этих помещениях.

Он вынул из кармана лист бумаги, на котором была нарисована кружками, линиями и стрелами некая схема планировок. Тут же у стола он исправил ее, перечеркнув на ней две планировки, и перенес на рисунок два квадрата смежных с залом гостиных.

— Я предлагаю сделать так,— продолжал он, внимательночерез пенсне вглядываясь в свой чертеж.— В левой гостинойбудет жить граф Зефиров, и там у нас будет происходить четвертое действие. В правой гостиной я попрошу устроить «святая святых» вашего драматурга Борзикова. Это будет его кабинет, в котором он творит свои бессмертные коцебятины. Вы,конечно, знаете, какое произведение Коцебу высмеял Ленскийв вашем водевиле?

— Кажется, «Перуанка, или Дева Солнца», — отвечал я после небольшой паузы, наступившей за вопросом К. С.

— Совершенно верно. Садитесь, Василий Александрович(В. А. Орлов. — *Н. Г.),* за стол и пишите новую «Перуанку».К вам сюда в третьем действии приедут Синичкин с дочерью икнязь Ветринский. А пока идите и устраивайте вместе с вашимслугой свое логовище...

Зал мы оставим для сцен в театре. Они требуют больше места и по количеству действующих лиц и по обстановке. Синичкин и Лиза (Н. Ф. Титушин и В. Д. Беидина.— *Н. Г.),* сделайте себе две каморки: справа и слева от нас, на первом плане, а общей комнатой у вас будет место перед нашим режиссерским столом,— поставьте сюда еще один стол и три венских стула. Больше им ничего не понадобится.

Оркестр попрошу расположиться в дальнем углу зала. Можете закрыться от нас ширмой. С вами будет находиться Владимир Сергеевич, он скажет, что надо играть и когда. Я с ним сговорился. Попрошу всех занять места и начать действовать...

228

Растерянность была полная. Только музыканты спокойно отправились с Владимиром Сергеевичем в угол зала к роялю, а Николай Григорьевич Александров пошел помочь им отгородиться ширмами. Все остальные так и остались сидеть, где кто находился.

— В чем дело? — обратился ко всем К. G. — Разве что-нибудь неясно?

Неясно, собственно, было все, но никто не решался заговорить первый.

Выручил нас, как всегда, Василий Васильевич.

* Не совсем понятно, Константин Сергеевич,— сказал он,— что получится, если все будут говорить- одновременно свой текст. Вам будет трудно разобрать что-нибудь, а актеры, я боюсь, будут стараться перекричать друг друга.
* Никому не следует повышать голос,— отвечал Константин Сергеевич,— надо говорить в том регистре, в каком требуют предлагаемые обстоятельства и размеры помещения. Что касается меня, я буду переходить от одной группы к другой и буду принимать участие в жизни, в действиях каждой группы как вводный персонаж. К графу Зефирову (Б. А. Мордвинов. — *Н. Г.)* я, вероятно, приду как его старый друг, князь Амурский, как раз в тот час, когда у него, как я знаю, собираются его «пулярдки». Может быть, и мне достанется какая-нибудь красотка от графских «зефиров и амуров». К Борзи-кову я, вероятно, явлюсь в качестве начинающего писателя-драматурга. Великий драматург, я думаю, не откажет мне в товарищеской услуге и прочтет мое первое сочинение для сцены.

К Пустославцеву (А. Н. Грибов.— *Н. Г.)* я наймусь в актеры.

С Синичкиным и Лизой я встречусь в любой обстановке, а за Сурмиловой (А. О. Степанова.— *Н. Г.)* попробую поухаживать в качестве заезжего гастролера опереточной труппы, которого пригласили участвовать в любительском спектакле у губернаторши.

Я хочу, чтобы в каждом уголке этого зала и в соседних гостиных жизнь началась с утра этого сумасшедшего дня. Пусть встают, одеваются, пьют кофе и начинают свой день: Зефиров У себя на квартире, Сурмилова и Борзиков по своим углам; пусть просыпаются ночевавшие в театре после выпивки на просиженных диванах Чахоткин (С. К. Блинников.— *Н. Г.),* суфлер и трагик.

— Константин Сергеевич, трагика у меня в труппе пет,—перебил его Грибов — Пустославцев, воспользовавшись паузойв речи Константина Сергеевича...

229

* Без трагика труппы не бывало,— отвечал ему К. С.— Значит, ваш запил горькую, и вам\* придется нанять хоть на время другого. — И Константин Сергеевич как-то лукаво усмехнулся.
* С утра придут ставить декорации в театр Митька и помощник режиссера,— продолжал свой рассказ К. С,— а вскоре за ними явится и Пустославцев. Очевидно, что в очень ранний час забрался и князь Ветринский (А. М. Комиссаров.— *Н. Г.)* в номер к Синичкину и Лизе.

Я хотел бы увидеть во всех углах этого зала утро того дня, которому посвящен этот водевиль. Мне ничего не помешает следить за всеми сразу, а все вы, мне кажется, будете себя чувствовать совершенно свободно, зная, что не на вас одного обращено внимание режиссеров...

*В. В. Лужский.* Значит, все делают один большой, общий этюд на разные существующие и «предполагаемые» события из «Синичкина». Я правильно вас понял, Константин Сергеевич?

*К. С.* Совершенно верно. Это этюд, но по знакомому каждому сюжету и в знакомом образе. Можно также пользоваться мыслями и словами своего персонажа, если они понадобятся и подойдут к какому-нибудь моменту в этюде.

*Н. М. Горчаков.* Но ведь у Лизы и у Ветринского утро их дня как раз начинается с текста пьесы?

*К. С.* Значит, им легче других будет импровизировать. Но помимо того, что они говорят по автору, они ведь о чем-то и думают. Я хотел бы подслушать мысли этих людей, которые автор из-за недостатка, вероятно, времени не мог поместить целиком в текст своей пьесы.

*Н. М. Горчаков.* А оркестру что делать, Константин Сергеевич?

*К. С.* Пусть это будут оркестранты из театра Пустослав-цева. Они тоже собрались с утра якобы на репетицию. Но дирижер не пришел еще. Они настраивают инструменты, иногда что-то пиликают из увертюры к пьесе Борзикова, а скорее всего допивают очередную четвертинку, закусывая ее солеными огурцами.

*В. В. Лужский.* Они ведь не драматические артисты, Константин Сергеевич... они могут не сыграть такой сцены...

*К. С.* Пусть делают, как могут... Но нужно, чтобы все участвовали в общем этюде, чтобы не было среди нас наблюдающих. Я сам буду участвовать в репетиции с разными группами... Попрошу и вас, Василий Васильевич, и Николая Михайловича, и Николая Григорьевича найти себе место и занятие Тогда мы все будем себя чувствовать совершенно свободно. Мы целиком погрузимся в мир водевиля, его персонажей, его героев, мы

230

легко проникнемся их заботами, горестями и радостями. Только так можно найти сценическую атмосферу незнакомого большинству присутствующих жанра.

*В. В. Лужский.* А можно мне действовать от лица Кнурова из «Бесприданницы»? Сначала я буду совершать свой «моцион» — прогулку по улицам города. Потом зайду проведать Сурмилову, потом пойду в театр посидеть в зрительном зале на репетиции. По-моему, Кнуров, наверное, так проводит часть своего дня.

*К. С.* Очень хорошо придумали, Василий Васильевич! Можете действовать. А вам, Николай Михайлович, я бы посоветовал представить себе, что бы вы делали, если бы служили репор-теришкой в местной газете...

*Н. М. Горчаков.* Всюду бы бегал, смотрел, что делается, и старался бы...

*К. С.* (делая незаметный знак,прерывает меня). ...Вы старались бы записать (несколько подчеркивает он) все, что увидели[[36]](#footnote-37). Обязательно займитесь этим. Берите, кроме того, ото всех интервью для своей газеты. Это поможет актерам расширить их представление о своих героях...

*Н. Г. Александров* (из угла, где свалена всякая театральная бутафория). А я пошел в бутафоры к Пустославцеву... Из комиков-то в бутафоры-с! Каково это для человека с возвышенной душой-то, Константин Сергеевич?! В бутафоры-с!—переиначил он текст Аркашки из «Леса». — Я уже за работой... И действительно, Николай Григорьевич, сидя на какой-то табуретке, уже подклеивает оторвавшиеся лучи бутафорского солнца. Чем-то неуловимым в интонации, с какой он очень серьезно подал свою реплику Константину Сергеевичу, в легком движении руки, которым он взъерошил свои волосы на голове и передвинул очки на кончик носа, он сумел передать нам> старого, видавшего лучшие времена актера, к концу жизни очутившегося на положении бутафора, но и в это занятие вкладывающего всю свою любовь к театру.

Мы знали, что талантливый актер на характерные роли Н. Г. Александров с энтузиазмом относился ко всему связанному с работой постановочной части; и его слова невольно заразили нас. Та быстрота и легкость, с которой он отозвался на предложение Константина Сергеевича, его артистическое обаяние, его мгновенное исполнение заданий Константина Сергеевича заста-

231

вили нас так же мгновенно поверить в реальность и выполнимость того, что требовал от нас Станиславский. Актеры устремились к указанным им местам, стали одеваться в свои водевильные костюмы, и репетиция, если так можно было назвать этот день нашей совместной с Константином Сергеевичем жизни в мире водевиля,— репетиция началась!

В гостиной, направо от фойе, граф Зефиров с помощью своего слуги устроил себе роскошный кабинет-будуар и занимался своим утренним туалетом с тщательностью маркиза XVIII века. В левой гостиной Борзиков разложил чистые листы бумаги на разных местах: на письменном столе, на табуретках, на какой-то конторке, прикрепил кнопками к стене, некоторые даже разбросал по полу и ходил от одного к другому в шлепанцах и халате, немытый и нечесаный, с гусиным пером в руках. Его слуга Семен носил за ним чернильницу. В. А. Орлов, игравший Борзикова, решил, очевидно, что Борзиков не способен писать текст своих пьес последовательно, а подобно шахматисту, дающему сеанс одновременной игры на двенадцати досках, воодушевляется от того, что бросается то к одному, то к другому листу бумаги, тут приписывает слово, фразу, там в припадке неудовлетворенности рвет в клочья свой «вдохновенный труд».

Действие получилось забавное и, как ни странно, неожиданно объяснившее те фантастические неувязки логического порядка, которые существуют и в «Перуанке» Коцебу и в «Алонзо Пизаро в Перу» Борзикова!

Хористки-фигурантки, рабочие сцены и помощник режиссера Налимов (П. Н. Романов.— *Н. Г.)* в ожидании репетиции уютно устроились среди декораций и бутафории, и, закутавшись в платки и шубы — верный бытовой штрих (на любой сцене по утрам очень холодно, даже летом), они мирно играли в «дурачки».

Сурмилова в утреннем капоте сидела перед шкатулкой с письмами. Она их перечитывала, вздыхала, а потом зажгла свечу и некоторые стала с горестной улыбкой... сжигать! Занятие, вполне достойное для увядающей примадонны!

Синичкин, не утруждая себя фантазией, похрапывал на про-лежанном диване в своей каморке, а Лиза сидела в халатике перед зеркальцем в своей комнатке и усердно накручивала свои будущие локоны на бумажные «папильотки».

Князь Ветринский брился в парикмахерской, уговорив, очевидно, кого-то из «мимистов» Пустославцева исполнить обязанности парикмахера.

Пустославцев — Грибов прохаживался с Кнуровым — Луж-ским и старался заинтересовать его делами театра.

Все эти этюды-эпизоды возникли почти одновременно и про-

232

должались уже несколько минут, когда Константин Сергеевич, встав с места, отправился «на сцену».

Самым серьезным образом, но как-то подобострастно и слишком низко поклонился он Пустославцеву и Кнурову. Те небрежно ответили ему на поклон и прошли мимо, разговаривая друг с другом, совершая свой «моцион». Константин Сергеевич остался стоять на месте, поджидая, когда они снова будут проходить мимо него. Он только вооружился большой широкополой фетровой шляпой **и какими-то** обрывками темной материи. Конечно, все, кто был занят по своим углам этюдами, одним глазом «косили» — следили за действиями Станиславского. Подходившие к нему Лужский и Грибов понимали, что им предстоит принять участие в какой-то задуманной К. С. сцене-этюде.

И действительно, он снова отвесил им низкий, почти «моль-еровский» поклон, отставив ногу назад и коснувшись шляпой земли. На секунду Лужский и Грибов остановились, посмотрели на склоненную фигуру, посмотрели недоуменно друг на друга: чего, мол, хочет этот субъект от нас, но вслух ничего не сказали и прошли мимо. В ту же минуту Константин Сергеевич скорчил им вслед какую-то необычайно свирепую гримасу, затем, мгновенно задрапировавшись в ткань, висевшую у него на руке, как в плащ, и лихо нахлобучив свою широкополую шляпу на голову, скрестил руки на груди, гордо выпрямился и громовым басом продекламировал:

И в рубище почтенна добродетель!

Разумеется, Лужскому и Грибову пришлось на этот возглас обернуться и прервать свою прогулку.

* Чего тебе, почтеннейший?—спросил Василий Васильевич.
* «Рожденный ползать — летать не может»,— с тем же пафосом отвечал совершенно неожиданным текстом К. С.
* Никто тебя и не понуждает летать, голубчик,— ответил ему очень складно из «зерна» Пустославцев —• Грибов,— тебя спрашивают: чего ты вопишь на улице?
* Имею намерение вступить в вашу труппу, господин Пустославцев, — последовал ответ К. С.

Тема этой встречи стала сразу ясной и участвовавшим в ней и всем окружающим, которые, конечно, с этой минуты невольно остановили свои этюды. И действительно, между Пустославце-вым, Кнуровым и К. С. разыгралась такая сцена:

*Пустославцев.* А кто же ты такой, что имеешь намерение вступить в мою труппу?

*К. С.* (мрачно и загадочно). «Не узнаешь ты зверя по походке? »

233

*Пустославцев* (переглядываясь с Кнуровым). Убей бог мою душу ', не узнаю, голубчик!

*К. С.* (еще более мрачно и зловеще, но в простом тоне). Трагик я!

*Пустославцев* j (ОДНОВременно). Вот оно что!

*К. С.* Горемыслова-Громобоева имя вам ничего не говорит?

*Пустославцев* (переглянулся с Кнуровым: «слышал, мол, про такого пьяницу!»). Говорит-то оно нам говорит! Только в новых «трагиках» нужды не имею. Своих хватает.

*К. С.* (отчаянным басом, явно демонстрируя свои голосовые данные). У вас не трагики в труппе, а пискуны. Впрочем... кого же вы ищете для труппы?

*Кнуров.* Нам, братец ты мой, в нашу труппу комика хорошего надо. Комика-буфф. Чтобы в театре отдохнуть, посмеяться можно было бы. А от ваших завываний в трагедиях у нас и так уши заложило. Нам, как в Москве, водевили посмотреть хочется. А комика-то водевильного нет. Вот как-с.

*Пустославцев.* Убей бог мою душу, верно! Комика с куплетами мне надо! А ты мне, голубчик, не нужен.

Константин Сергеевич, с непостижимой легкостью и быстротой превращаясь на наших глазах в цырюльника Лаверже и делая знак Владимиру Сергеевичу, который все время выглядывал из-за ширм, закрывавших оркестрантов, пропел:

Постричь, побрить, поговорить. Стишки красоткам сочинить Меня искусней не открыть!

Дважды он повторил этот куплет к полному изумлению всех присутствующих. При этом он делал уморительные «глазки» нашим хористкам-«пулярдкам», становился на цыпочки и грациозно жестикулировал с воображаемыми парикмахерскими щипцами. Затем оборвал свой куплет и снова обратился к Грибову — Пустославцеву.

*К. С.* Могу рассчитывать на ангажемент?

*Пустославцев* — *Грибов* (с искренним изумлением). Да как это вы так: трагик и вдруг куплеты?..

*К. С.* Презренный комик не может подняться выше себя! А истинный трагик и в водевиле остается артистом. Пожалуйте авансик.

*Пустославцев* (обращаясь к Кнурову). Делать нечего, придется взять. Поймал меня на слове. Держи, голубчик. (Грибов протянул Константину Сергеевичу настоящую трехрублевку, которую тот пренебрежительно покрутил между пальцев.)

1 Присказка из роли Пустославцева. 234

*Кнуров.* Возьми и от меня, голубчик (протягивает пятерку). Будешь от игры свободен — забегай. Пирогом угощу.

*К. С.* (с поклоном). Польщен, удовлетворен. Иду в храм Талии.

Константин Сергеевич направляется к группе фигуранток, рабочих сцены, помощника режиссера, суфлера и попрежнему занятого своей бутафорией Н. Г. Александрова. Все остальные наши исполнители продолжают свои этюды, но, конечно, следят исподтишка за К. С.

А. М. Комиссарову — князю Ветринскому, очевидно, показалось нужным перед посещением Синичкина с дочерью в гостинице зайти в театр. А может быть, он захотел поближе подойти к тому месту, где был Станиславский или присоединиться к тому этюду, который должен был, очевидно, снова разыграться с участием К. С. Он появился среди «фигуранток» через мгновение после того, как, мрачно раскланявшись с новой группой исполнителей и представившись им, К. С. остановился около доски с шашками, в которые играли первый любовник Чахоткин с режиссером Налимовым, и между всеми ними разыгралась следующая сцена.

*Ветринский.* Скажите, девочки, что вчерашний дебютант не приходил еще?

*Фигурантки* (на разные голоса). Ах, князь Ветринский. Здравствуйте, князь. Никто еще не приходил в театр. Вам какого дебютанта требуется?

*Ветринский.* Мне нужно Синичкина повидать...

*Фигурантки* (так же хором). Ах, Синичкина. Чем это он вам понравился? Уж не Лиза ли вас пленила, князь?

*К. С.* (подходя к Ветринскому). Сюжетец ищете?

*Ветринский.* Что такое?

*К. С.* Не советую, ваше сиятельство, заглядываться на благородных девиц. Наши театральные грации попроще будут, да и талантом любую «невинность» за пояс заткнут. А ну, девушки, покажем князю, что мы не хуже столичных примадонн и заморских этуалей. Садитесь, князь, сюда. Сейчас мы перенесемся с вами в знойную Испанию, на родину великого Сервантеса...

Этими словами К. С. и закончил свою роль трагика.

## ЯЗЫК ВЕЩЕЙ

* Попрошу взять плащи и шляпы,— обратился теперь ко всем актерам К. С. Станиславский.
* Мужчины берут трости, дамы веера. Особенно те, кто занят в пьесе Борзикова «Алонзо в Перу» — она ведь из испанской жизни. А водевильный и опереточный актер встречается

235

с персонажами всего мира. И русский отставной солдат, и дикарь с острова Тюрлипатан, и пират Сюркуф, и принц Мора-скин, и всевозможные фигуранты и чиновники — все эти персонажи должны быть для него одинаково дороги и любимы. Он по-детски должен верить в их реальное существование и относиться к ним, как к живым людям. Весь мир водевиля должен стать реальной действительностью для актера.

Предметы, которыми пользуются обычно герои водевиля, имеют всегда свой язык, и актер, действуя ими, может сказать зрителю столько же, сколько текстом роли.

Возьмите тросточку героя-любовника в водевиле. В руках хорошего водевильного актера она расскажет вам все о своем владельце. Вот он, веселый и довольный, спешит на свидание, и тросточка бежит вприпрыжку рядом с мим...

Константин Сергеевич берет первую попавшуюся ему под руку трость и с необычайным изяществом идет по залу. Он что-то напевает-мурлыкает про себя, иногда посвистывает, а тросточка в его руках в буквальном смысле «живет», рассказывает о мыслях и самочувствии своего владельца. Вот она бежит, торопится, пританцовывает рядом с Константином Сергеевичем, иногда, повинуясь движениям его руки, как будто даже перегоняет его... Неожиданно она первая замирает и останавливает движение всей фигуры К. С. Он стоит неподвижно, а трость в его руке рассказывает нам о том, что ее владелец забыл, в каком окне живет его возлюбленная. Трость в руке Константина Сергеевича «гуляет» от одного воображаемого окна к другому, колеблется, не постучать ли ей в одно из них, чего-то боится (наверное, папаши или мамаши), раздумывает, наконец решившись, быстро ударяет в одно из них и мгновенно прячется за спину Станиславского, который в этот момент делает вид, что он лишь случайный прохожий, остановившийся прочесть какое-то объявление на уличном фонаре.

Но вот трость осторожно выглядывает из-за его спины. «Она»! Возлюбленная в окне! И тросточка раскланивается вместе со своим владельцем. «Разговор» продолжается. Трость спрашивает: «Кто еще дома?» Ответ удовлетворительный: «Никого», и тросточка от восторга выделывает в руках К. С. самое удивительное, какое мы только видели, движение. Она «солнцем» вертится между пальцев К. С. и устремляется вперед, в дом к своей возлюбленной. Но на пороге дома ее владелец неожиданно замирает. Осторожно он выглядывает снова на улицу. «Ах, чорт возьми»,— волнуется трость, что-то неладное наблюдает она. «Не папаша ли возвращается раньше времени домой?» — фантазируем мы... По всей вероятности, так и есть. И неожиданно, в порыве отчаяния, сильные пальцы Константина Серге-

286

евича ломают надвое легкую трость... Секунду еще живут и трепещут сломанные куски в его руках. Мы ожидали, что, как следует по канонам (а вернее сказать, штампам) сцены, он отбросит их всердцах в сторону... Но на то перед нами и замечательный актер, Станиславский, чтобы не позволить себе поддаться обычному чувству. Он засовывает остатки трости в карман пиджака и гордо проходит с этими «символами» разбитой мечты мимо воображаемого папаши. Жалко торчат концы сломанной трости, но поступь владельца тверда и энергична. Через несколько шагов он опять уже напевает и подсвистывает. Водевильный герой ведь никогда не унывает. Будет новая трость, будет новое свидание, новая красавица завладеет его сердцем. А пока вперед. Ведь жизнь прекрасна.

Забыв о своих этюдах, мы окружили Константина Сергеевича, спрашивая его, верно ли мы поняли его пантомиму, рассказывая ему в разных вариантах один и тот же сюжет.

Константин Сергеевич подтвердил наши догадки и предложил всем присутствующим проделать «по горячим следам» подобные же этюды-сценки: мужчинам с тростями, женщинам! с зонтиками и веерами.

И тут же он показал нам, как нужно уметь «говорить» веером. Как крыло подстреленной птицы трепетал в его руке веер, когда он показывал волнение владелицы веера. Вся фигура Станиславского, лицо, полузакрытые глаза — все оставалось будто бы спокойным, внешне неподвижным, и только движение кисти руки и легкое дрожание сложенного веера показывали внутреннее волнение обладательницы его.

А затем веер то раскрывался резким, порывистым движением, взлетая в руке К. С. и закрывая на мгновение его лицо, то так же мгновенно опускался и складывался. Мы понимали, что в это краткое мгновение скрытое от нас лицо за веером на секунду получало возможность дать выход своим чувствам, успевало глубоко вздохнуть или рассмеяться, а быть может, рука вместе с веером легко смахнула в эту секунду навернувшуюся слезу.

Потом веер еле заметным движением велел кому-то находившемуся, очевидно, недалеко от него подойти, сесть рядом. Веер перестал волноваться. Он спокойно раскрылся и стал мягко колыхаться в руке К. О, как будто вслушиваясь в то, что говорит рядом сидящее лицо.

А затем веер улыбнулся и даже засмеялся (мы все потом клялись К. О, что это было именно так!). Веер на мгновение сложился и легко ударил по руке сидевшего рядом; «Какой вы нехороший»,— сказал веер...— и прикрыл покрасневшее, очевидно, от излишней откровенности лицо. И тут в разговор вступили глаза... Сначала они блеснули из-за кружевного края

237

веера. Потом выглянули над веером, потом скрылись наполовину и... только тот, кто видел чудесные, полные необычайного блеска, живые, то смеющиеся, то грустные, способные передать любое тончайшее движение души человека глаза Константина Сергеевича, может себе представить этот замечательный этюд-импровизацию гениального художника.

В последующие два часа Константин Сергеевич заставил всех исполнителей проделать ряд таких этюдов и с другими предметами водевильного обихода.

Своим блестящим режиссерским показом «языка вещей» он не только старался заразить нас как актеров и режиссеров, но и вскрывал нам ту наивность оценок и отношений, которыми должны обладать актеры водевиля, чтобы иметь право существовать и действовать в этом совершенно особом жанре театрального искусства.

— Письмо в водевиле,— говорил нам далее Константин Сергеевич,— это ведь такое же действующее лицо, как каждый из вас, участников спектакля. Это не простой лоскуток бумаги, поданный реквизитором актеру согласно ремарке автора. Синичкин у вас выносит кусок бумаги из комнаты Лизы — уже готовое письмо Ветринского к Лизе. По автору это не так. Автор, знаменитый «водевильных дел мастер», конечно, лучше вас знает закон жизни предмета в водевиле, и ои заставляет Синичкина принести из комнаты Лизы тетрадь, в которую Ветрияский написал несколько строк Лизе. Поэтому и обращения нет IB этом письме, потому что это пока еще только запись в тетрадке. И Синичкин сначала хочет уничтожить эту запись — он вырывает лист из тетради. Если бы это было письмо, он не сумел бы осуществить это действие, необходимое образу возмущенного отца. Разорви, скомкай он письмо Ветринского — его нельзя было бы потом послать Сурмиловой. А так, смотрите, Синичкин, вырывая лист из тетради, дает выход своим чувствам и, задержав на секунду оторванный листок в руке, вдруг видит, что это уже не лист тетради, а половина письма. (Письмо как целое имеет две части: конверт и листок бумаги в нем.)

И вот случайное движение, но вполне естественное по внутренней линии отношений отца к дочери, приводит в действие важнейшую пружину в пьесе — возникает, родится на глазах зрителя мнимое письмо Ветринского к Сурмиловой. Не зря сначала это более крупный предмет — тетрадь в руках Синичкина, потом листок с записью Ветринского, потом второй вырванный лист из той же тетради — из него Синичкин делает конверт. Затем делает надпись на конверте, очевидно, «Раисе Минишне Сурмиловой», на конверте потому, что подделывать почерк Ветринского он не хочет и не может, вероятно, а на

238

конверте, он рассчитывает, Сурмилова не обратит внимания на почерк. Все это обдумано автором с точной целью: теперь-то зритель этого письма не забудет. Наоборот, он будет ждать появления его в каждом действии. А вы это делали небрежно,.не наделяя письмо всеми функциями пружины действия. Вспомните, как это письмо «живет» дальше в пьесе. Какой фурор оно производит во втором действии в театре на репетиции. А как оно переходит из рук в руки в четвертом действии, во время обморока Сурмиловой у графа. Это же замечательная сцена, в которой жизнь предмета-вещи вызывает целый ряд новых действий и отношений между персонажами водевиля.

В водевиле всегда можно найти такое «главное действующее лицо» — вещь, без наличия которой водевиль может и не получиться.

Иногда водевиль называется даже именем такого «действующего лица». Помните «Любовное зелье»! Или «Заколдованная яичница». В течение тридцати минут, пока идет действие, все хотят съесть эту яичницу и не могут: каждому каждый раз что-то мешает! Если не будет действительно «заколдованной» кем-то яичницы, водевиль этот не получится. В этом-то и заключается наивность водевиля. Все силы и средства, все взаимоотношения, все чувства — любовь, дружба, ненависть ■— собираются вокруг стремления проглотить эту злосчастную яичницу, и никто не может это сделать, пока не распутаются все «ки-про-кво», пока все не объяснятся обо всех перипетиях друг с другом. Причем очень серезно, искренне, правдиво, глубоко веря во всю мнимую сложность происходящих событий. Тогда только возникают наивность и вера, которые так необходимы водевилю для его жизни на сцене.

И как горячо аплодирует тогда зритель финалу в водевиле, когда наконец-то. все садятся вокруг яичницы и дружно, вместе принимаются ее уничтожать!

Но не только главный предмет должен так жить в водевиле. В «Синичкине» рукопись пьесы Борзикова — это тоже предмет огромной важности. Рукописью так же страстно стремится завладеть Лев Гурыч, как страстно стремится похитить и увезти к себе в имение Лизу Ветринский, как страстно жаждет «сборов» Пустославцев и славы — Борзиков.

## ЖИЗНЬ В «ОБРАЗАХ»

Время летело незаметно. Около 2 часов дня Василий Васильевич бросил как бы вскользь какую-то фразу о перерыве. — Нам нельзя терять времени,— сказал Константин Сер-

239

геевич.— Попробуем наш завтрак включить в течение дня ваших персонажей.

У Пустославцева есть театральный буфет, как в каждом провинциальном театре. Пусть наши буфетчицы откроют небольшой «филиал» своего буфета в том углу, где у нас расположилась труппа Пустославцева, и весь состав труппы Пустославцева будет завтракать у них, не выходя из зерна образа. Я приеду завтракать к графу Зефирову. Я уверен, что граф пригласит и вас, Василий Васильевич: Кнуров ведь один из заправил города.

Синичкин и Лиза позавтракают вчерашними щами или пошлют за обедом в трактир, если Ветринский (он, конечно, будет завтракать у них) даст им на это денег.

Сурмилова может позвать к себе завтракать Борзикова. Как каждой премьерше, ей, наверное, нехватает нескольких эффектных, глупых фраз в роли. Она решила подкупить Борзикова завтраком и тут же заставит его написать их...

*В. В. Лужений.* А оркестр наш, Константин Сергеевич, не водевильный из пьесы, а, так сказать, настоящий, может пойти в настоящий буфет?

*К. С.* (с полнейшим серьезом). Никаких настоящих оркестров и настоящих буфетов нет. Оркестр сегодня у нас пустославцев-ский и должен питаться в его буфете... Соленых огурцов, чайной колбасы и ситного должно на всех хватить...

Увы, как раз этих-то продуктов, которые с таким аппетитом перечислил Константин Сергеевич, интуитивно сообразуясь, очевидно, с «эпохой» Синичкина, в нашем «настоящем» буфете и нехватало! Мы, конечно, ничего не сказали об этом К. С: он целиком находился в кругу созданной его художественным видением жизни и был для нас в эти минуты замечательным примером того, с какой верой и убежденностью должен жить на сцене актер в предлагаемых ему пьесой и эпохой обстоятельствах.

Таким образом, самый обыденный момент в жизни Константин Сергеевич сумел превратить в яркое, полезное упражнение. Было очень забавно наблюдать за девушками, служившими в нашем театральном буфете и невольно вовлеченными в нашу игру-репетицию.

— Утоли мою жажду, красотка,— напыщенно обращался к одной из них Блинников — Чахоткин, любовник по амплуа в труппе Пустославцева, протягивая девушке стакан для чая. Девушки смеялись и смущались сначала, а затем, видя, что вокруг все действуют совершенно серьезно в своих «образах», начинали невольно подыгрывать нам. Я помню очень удачный ответ нашей заведующей буфетом, которая на просьбу того же Блинникова —

240



Чахоткина поискать, не найдется ли «холодного чая»[[37]](#footnote-38), отлично поняла, чего он хочет, и ответила на полном серьезе: «Извольте идти в закусочную за «холодненьким», а здесь театральное заведение, а не пивная».

Константин Сергеевич не требовал в этих этюдах-импровизациях от нас изобилия слов и мыслей, но за правильной оценкой окружающей нас обстановки, за верными отношениями друг к другу он следил очень строго.

Константин Сергеевич, вновь став трагиком, начал свой завтрак за столом у> графа Зефирова — Мордвинова и сразу сделал последнему замечание, что он обращается с ним слишком почтительно за завтраком.

* Вы забываете, что вы граф, а я только актеришко, которого вы позвали закусить,— сказал он.
* Хватит, хватит, милейший,— прервал его быстро вошедший в роль актер.— Подкормился, и ступай себе с богом.

Удовлетворенный Константин Сергеевич преувеличенно низко раскланялся с графом и отправился «путешествовать» с тарелкой и вилкой в руках по другим эпизодам-этюдам. Но теперь уже «секрет» этюда был понят актерами, и его встречали всюду «по оценке». Сурмилова и Борзиков встретили его любезно, но сесть с собой за стол не пригласили, а выставили ему «кружку пива» на маленький столик у окна их комнаты.

* Голос-то у вас есть, господин трагик?! — спросил его Борзиков.— Или вы только головой мотать умеете для напуще-ния страха на публику?
* Умри, несчастный! — рявкнул в ответ громовым басам\* К. С. И откуда у него, действительно, взялся такой оглушительный бас! Борзиков и Сурмилова с изумлением поглядели на него.
* Вы не из дьяконов будете? — спросила его Сурмилова.
* Мы нижегородские звонари будем,— совершенно серьезно отвечал К. С; и еще несколько минут продолжалась беседа этих персонажей.

Свой завтрак-обход Константин Сергеевич закончил у Синичкина.

* Гурыч! Друг мой старинный! Здравствуй! — приветствовал Станиславский Синичкина, входя в его «номер» и широко раскрыв объятья.
* Громобоев, дружище, откуда, брат? — не растерялся наш Синичкин — Титушин. И оба принялись лобызать друг друга по старинному обычаю.

241

* А это кто? Диана? Талия? Венера?—преувеличенно восторженно воззрился К. С. на Лизу.
* Не узнаешь ребенка, которого ты нянчил в колыбели,— в столь же напыщенном тоне продекламировал Синичкин.
* Она! Она! Приди в мои объятия, прелестное дитя! — не отставал от него К. С.
* Обними его, Лизанька! На груди его ты найдешь приют от бурь и невзгод. Это мой верный, старый друг! — продолжал импровизировать Синичкин.

Лиза — Бендина смущенно здоровалась с Константином Сергеевичем, тот ее тщательно разглядывал, восхищался ею. Неожиданно он обратился к ней со строчками текста из «Льва Гурыча»:

О ты, дочь нежная преступного отца! Опора слабая несчастного...

«...Глупца»,— добавил вслух, как и полагалось по пьесе, присутствовавший все время при этой встрече Ветринский. Константин Сергеевич немедленно подхватил вызов.

— А это кто? — грозно насупив брови, спросил он, указывая на князя Ветринского.

*Синичкин.* Говорит, что артист из Харькова, хочет Лизочку ангажировать...

*К. С.* Ангажировать! В Харьков! Никогда! Наша дочь (подчеркивает эти слова Константин Сергеевич) увидит первый свет рампы только в Москве! Только Москва достойна лицезреть этот бриллиант!

*Синичкин* (с сомнением). Там ведь, друг мой, свои бриллианты есть...

*К. С.* (перебивая с пафосом). Поддельные, фальшивые осколки!

*Ветринский* (вступая в спор). Вы, почтеннейший, ошибаетесь. Этой девице в Москве ходу не дадут. Если уж делать ей карьер, так лучше в каком-нибудь частном театре. У нас в губернии есть неплохие театры у некоторых помещиков. Я могу отвезти Лизу к моему другу, князю Ветринскому, у него отличный кордебалет...

*Лиза* (возмущенно). Меня в кордебалет?!

*Синичкин* (так же). Ее в кордебалет!!!

*К. С.* Эту невинность в кордебалет!

Константин Сергеевич делает знак оркестру, показывая на пальцах цифру «2», и в нашу репетицию вступает музыка — очаровательное музыкальное сопровождение, неотъемлемая часть старого русского водевиля.

242

## ИСКУССТВО КУПЛЕТА

Переждав два такта музыкального вступления, во время которого К. С. принимает позу грозного защитника Лизы, он уже на музыке говорит еще одну строку прозы:

— Да знаете ли вы, милостивый государь, что это за талант!

И с совершенной музыкальной точностью переходит на первые слова куплета, который он начинает с речитатива:

Она повыше Малатковской;

Ей, с позволения сказать,

Не харьковский театр — московский

Судьба судила украшать...

Константин Сергеевич произносит эти строчки (и последующие) с такой безукоризненной музыкальностью, с такой верой в их наивный смысл, так серьезно его отеческое чувство гордости за Лизу Синичкину, так мягко подпевает он окончание первых трех строк и так чудесно поет последнюю, четвертую строчку куплета, что все присутствующие ему аплодируют, забыв о своих этюдах и «образах». Однако аплодисменты ни на секунду не заставляют самого Станиславского «выйти из роли». С невозмутимым серьезом, с еще большей силой и чувством он в той же манере, точно следуя мелодии и ритму несложного мотива, произносит и следующие стихи куплета:

...Ей стоит только поучиться, Я вам ручаюсь головой: Она на сцене отличится • Не хуже Репиной самой!

И весь образ старика-отца, неудачника на сцене и в жизни, но влюбленного в свою дочь, верящего в ее талант, предугадывающего ее судьбу, выразил гений Станиславского-актера в этих четырех коротких строчках.

Тут же он бросил, как всегда, как бы «в сторону», Лизе и Синичкину: «Давайте теперь вместе», и сделал новый знак оркестру: следующий номер!

Это был дуэт Лизы с отцом. Лиза — Бендина, увлеченная показом Станиславского, с чудесной трогательностью пропела первые строчки:

...Театр — отец, театр мне мать! Театр — мое предназначенье!

Синичкин — Титушин вступил более робко:

О, с позволения сказать, Мое дитя, мое рожденье!

Но К. С. его сейчас же поправил, пользуясь повторением текста н тем, что остававшийся все время с оркестром Владимир Сергеевич сел оркестр, пристально следя за ним.

243

И К. С. с таким энтузиазмом и чувством повторил:

О, с позволения сказать, Мое дитя, мое рожденье!

что голос его задрожал от слез... Следующий куплет К. С. и воодушевленный им' Титушин запели в два голоса с настоящим пафосом:

Священный огнь в твоей груди!..

*Ветринский* (начал было петь):

Ах, старый шут, как он забавен!

Но К. С. тут же прервал актера: «Это ведь реплика «в сторону», хоть и положенная на музыку. Значит, вы обязаны ее уложить в музыкальный размер, но произнести, как в драме — бросить «в сторону» четко мысль и отношение, но не стремиться к переживанию. Это техника всех «а парт». К. С. просит повторить Синичкина одного

Священный огнь в твоей груди!..

А сам в буквальном смысле слова «бросает» с непередаваемой легкостью «в сторону» и с забавной гримасой на лице слова:

Ах, старый шут, как он забавен!

А затем снова вместе с Титушиным — Синичкиным поет в два голоса:

Тебя ждет слава впереди —

И твой отец тобою славен!

Предчувствую судьбу твою...

О, всемогущая природа!

Я от восторга слезы лью...

И в ту минуту, когда мы все ждем финальной, «вокальной», на полный голос строчки окончания куплета, а наш Синичкин даже начинает «тянуть» ее, Константин Сергеевич бросает мотив, музыкальную тональность и самым обыкновенным, пожалуй, даже нарочно бытовым: голосом говорит Лизе:

Достань платок мне...

И вдруг (не потеряв размера музыкальной строчки), на полном «бельканто» берет «фортиссимо»:

...из комода![[38]](#footnote-39)

Эффект был для нас потрясающий. На протяжении одного небольшого музыкального номера Константин Сергеевич переменил несколько способов подачи текста в водевильном куплете:

244

речитатив, мелодичное легкое пение всей строчки, подпевание последних слов строчки, простая бытовая речь, но уложенная в размер, и, наконец, полнозвучное пение!

И тут же Константин Сергеевич заставил всех наших исполнителей говорить, напевать все их «номера» в водевиле. Со своей неистощимой изобретательностью он разделил всех присутствующих на три группы. Во главе одной он поставил Василия Васильевича Лужского, другую поручил заботам Владимира Сергеевича и третью взял себе. Каждая группа должна была полчаса готовить свои куплеты, дуэты и хоровые номера, а затем исполнять их «на конкурс», как выразился Константин Сергеевич, перед другой группой.

Перед началом этого соревнования Константин Сергеевич сказал:

— Настоящее искусство водевильного пения очень трудно. Водевильный мотив не имеет самостоятельной музыкальной ценности. Он должен легко восприниматься слушателем-зрителем и запоминаться мгновенно. Следовательно, он должен быть изящен по музыкальной фразе, ритмичен и несложен по форме. А как только зритель уловил его музыкальную канву, он переключает целиком свое внимание на слова, которые и составляют сущность водевильного куплета. Дикция у актера в водевиле должна быть безупречна. Интонации богатые, но точные, ярко выражающие его отношение к тому, о чем он говорит. Водевильный актер, как я вам уже, кажется, говорил, может не иметь вокального голоса, но музыкальность, чувство ритма и размера, слух, «гибкость» голоса для него обязательны. Его ухо должно отличать все оттенки «пиано» и «фортиссимо». Он должен чувствовать и смысл и фонетику каждого слова в куплете. Научиться всему этому можно, только бесконечно много упражняясь в произношении, в подпевании, напевании куплетов, но, разумеется, сообразуясь всегда с теми законами логики внутренних действий, которые одни только могут вызвать верное чувство у актера. Куплет никогда не может быть бездушен. Куплеты почти всегда отмечают кульминационные моменты в той или иной сцене, поэтому они всегда заключают в себе наиболее сильные актерские задачи для исполнителя, наполнены наиболее искренними чувствами.

Большую и непоправимую ошибку совершают те, кто полагает, что куплет в водевиле — это развлекающий и отвлекающий от главного действия сценический момент. Куплет связан обычно с танцем. Но танец в водевиле — это легкое, очаровательное движение, дополняющее, подчеркивающее ритмичность, музыкальность куплета. Иногда оно дает возможность подчеркнуть характерность действующего лица. Это ничем не похоже на качучу или оффенбаховский канкан в оперетте. Танец в водевиле —

245

наивный, сдержанный, целомудренный, как, впрочем, и сам водевиль.

Я очень советую вам,— обратился Константин Сергеевич в мою сторону,— не отделять пение и танцы от действия в водевиле. Водевильный сюжет незаметно должен переходить в куплет, а куплет — в танец. Поэтому и актер должен, не замечая изменения формы речи и движения, переходить от прозаического текста к стихотворному, от бытового движения к пластическому. Музыка, танец, слова, действие, чувство в водевиле сливаются в одно целое. В этом и прелесть этого жанра и трудность его. Я считаю его очень полезным для молодых актеров. В водевиле одновременно тренируются все необходимые актеру качества: вера в сюжет пьесы и интригу ее, как бы наивна она ни была, поиски характера (большинство героев водевиля — это персонажи, обладающие характерами или характерностью), непрерывность внутреннего действия, искренность и простота чувств.

Все великие русские актеры (Щепкин, Мартынов, Давыдов, Варламов) воспитывались на водевиле. Он учил их четкости дикции, разнообразию интонаций, музыкальности и гибкости речи, искренности, простоте и наивности чувств.

## ДУША ВОДЕВИЛЯ

Константин Сергеевич остановился, посмотрел на всех нас, а затем, как бы подводя некоторый итог сегодняшней необыкновенной репетиции, сказал:

— Водевиль, настоящий, старинный, не модернизованный, всегда вызывает у вас хорошие человеческие чувства, потому что он рассказывает вам на своем языке о горестях и радостях обыкновенных людей.

Водевиль всегда реалистичен, несмотря на музыку, пение и танцы. Это его поэзия, но не «условность», как утверждали не так давно мудрецы-стилизаторы театрального искусства. Они хотели сохранить от водевиля только его форму и умышленно забывали, что водевиль имеет свою «душу», свою внутреннюю сущность.

А душа водевиля — это его жизненное правдоподобие. Пусть настоящий водевиль отображает жизнь в капле воды, но он отображает именно жизнь, а не театральные приемы игры и режиссуры. Пусть очаровательные песенки Беранже придирчивый французский критик-академик ставит на много ступеней ниже напыщенных стихов Корнеля и Расина, но для меня в одной простой песенке Беранже («Чердак», «Фрак», «Бабушка», «Ста-

246

рый скрипач») больше жизни и правды, чем в полном собрании сочинений прославленного французского классика.

«Зерно» любой роли в водевиле очень близко к тем мыслям и чувствам, с которыми писал свои произведения Беранже. Водевиль родился в простом народе, на ярмарке, и интересы народные ему близки и понятны, как близки и понятны они нам в песенках Беранже. Отсюда всегда и та доля сатиры, которая присутствует во многих водевилях и в вашем «Синичкине» в том числе.

Сатира эта не бог весть какой силы, это не гениальные памфлеты Салтыкова-Щедрина, но сатира облагораживает водевиль, делает его подчас злободневным.

Видите, какой это трудный жанр: жизненное правдоподобие, искренность чувств, подчас сатира и злободневность, изящество и поэтичность, музыкальность и ритмичность.

Давайте во всем перечисленном упражняться: вырабатывать, искать и воспитывать в себе эти качества.

Это чудесная школа для молодого актера.

Приближался вечер. А Константин Сергеевич, не чувствуя усталости, с громадным увлечением занимался с нами и пением, и танцами, и отдельными сценами из водевиля.

С особенным блеском проявилась его фантазия в сценах из последнего акта «Синичкина», действие которого происходит на сцене театра, в кулисах его, в то время, как уже идет представление пьесы Борзикова.

Поистине неистощима была его режиссерская фантазия в «приспособлениях» для отдельных сцен этого акта, в мизансце-нировании его.

Сцену торговли Пустославцева и Синичкина об условиях, на которых Лиза поступает к Пустославцеву в театр, Станиславский предложил вести обоим актерам сидя на корточках за последним рядом картонных «волн» бушующего моря.

На голову Льву Гурычу Синичкину он предложил надеть «солнце», которое должно было «восходить», а на голову Пустославцева «корабль», проплывавший по «далекому горизонту».

Таким образом!, исполнители не только вели спор между собой, но и «работали», одновременно обслуживая пьесу Борзикова этими незамысловатыми эффектами.

Зато эффекты комические получались самые неожиданные. Увлекшиеся спором, «солнце» и «корабль» забывали свои обязанности и к ужасу остальных действующих лиц то поднимались во весь рост, обнаруживая себя среди «волн», то проделывали

247

столь не свойственные «кораблю» и «солнцу» движения (особенно, когда им, чтобы скрепить договор, принесли бутылочку «желудочной»), что даже сам Константин Сергеевич смеялся своим чудесным заразительным смехом.

Фигуранткам он дал задачу — после каждого выхода на сцену возвращаться и давать движение «волнам», раскачивая подвешенные на веревках практикабли, изображавшие бушующее море.

Это было тоже очень смешно, так как у фигуранток было между выходами на сцену мало времени и они должны были действительно, «по правде» суметь раскачать «волну». Однако это хорошо рисовало закулисную сторону пустославцевского театра и вносило своеобразную деловитость в акт.

Кроме того, среди всех этих действий казалось совершенно естественным, что по сигналу Синичкина князь Ветринский провалился в люк! Ведь Константин Сергеевич привел в действие все обычно скрытые от глаз зрителя театральные механизмы.

Отлично прозвучала в этом же акте сцена Лизы и Синичкина, когда она на несколько минут покидает сцену, чтобы переодеться в костюм жрицы. Константин Сергеевич велел ей облачаться в наряд Коры на сцене, а Синичкину — ей во всем помогать. Получилась очень трогательная сцена: как старая любящая нянька хлопотал вокруг дочки Синичкин, прилаживая ей парик, фальшивые косы, поправляя грим, украшая ее головку диадемой из поддельных камней, уговаривая не бояться публики!

На этих сценах мы хорошо поняли силу верно, талантливо найденного «приспособления» в игре актера, силу интересного физического действия, соединенного органически с внутренним действием, с задачей актера, физического действия, логически вытекающего из окружающей атмосферы, а не нарочно выдуманного актером или режиссером.

К. С. Станиславский в этот день не сидел за режиссерским столом, не наблюдал со стороны за проистечением отдельных этюдов и сцен. Он почти все время сам участвовал как актер в тех или других моментах действия наших исполнителей, очень много сам играл, показывал.

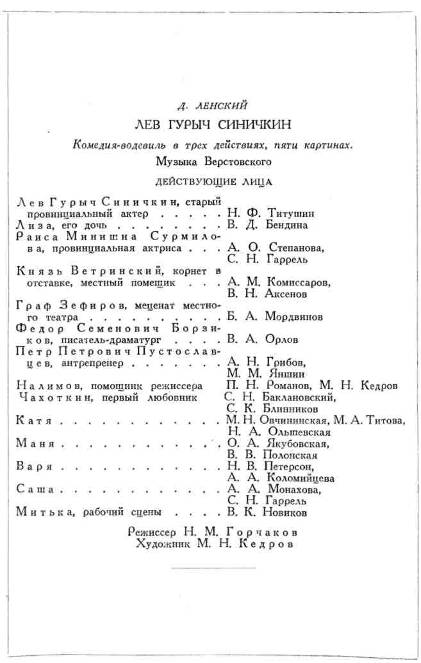
Своим режиссерским показом и подсказом, своим участием в отдельных сценах пьесы он бесконечно увлекал всех нас, заражал своим талантом, темпераментом, артистичностью. Для меня как режиссера этот день, эта репетиция послужили наглядным примером того, какую большую художественную силу представляет собой личный пример режиссера, его участие в репетиции, как это воздействует на творчество актера.

Многое мы узнали и о водевиле как особом жанре драматургии и сценического искусства.

248

Еще две репетиции «Синичкина» Константин Сергеевич провел с нами из зрительного зала, поправляя отдельные места в спектакле. Они были также чрезвычайно интересны и поучительны для нас, но доделать с нами до конца этот спектакль Константин Сергеевич все же не успел по своей занятости основными постановками на Большой сцене.

Мы сыграли «Льва Гурыча» еще несколько раз закрытыми утренними спектаклями, а затем отложили его до лета, когда снова играли его во второй гастрольной поездке «Молодой группы артистов MX AT».



## СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ

Сюжет старинного водевиля Д. Ленского крайне прост. Русский губернский город первой половины XIX столетия. Провинциальный театр, который держит антрепренер Пустославцев. Накануне у него дебютировал в какой-то большой драматической роли актер Лев Гурыч Синичкин («Тридцать семь лет царей на сцене представляю»). У Синичкина молоденькая дочка Лиза, которую он тоже прочит в актрисы. Лиза с «огоньком» и приятной наружностью. В нее влюбляется местный богатый помещик, отставной корнет князь Ветринский, завсегдатай театральных кулис и «обожатель» актрис труппы Пустославцева.

Ветринский собирается увезти Лизу от отца в свою харьковскую деревню, но Лиза его не любит и ехать е ним не хочет. Ее единственная страсть — театр!

Синичкин просит, чтобы Пустославцев дал Лизе дебют, но Пусто-славцеву нет никакого дела до Лизы. У него есть в труппе «примадонна» — актриса Сурмилова, которой покровительствует местный меценат граф Зефиров, а тот же князь Ветринский числился до последних дней ее верным «обожателем».

На генеральной репетиции новой «драмы с пением и танцами» местного драматурга Борзикова — «Алонзо Пизарро в Перу с испанцами», Сурмилова не желает репетировать, так как поссорилась с Ветринский и находится в дурном настроении.

Синичкин решает воспользоваться этим и подсылает Сурмиловой найденное им письмо Ветринского к Лизе. В этом письме Ветринский, не называя по имени предмет своей страсти, пишет: «Приезжай в сумерки к городской заставе, там буду ждать тебя в своей коляске, и мы отправимся ко мне обедать в Разгуляево...»

Сурмилова не обращает внимания на то, что письмо без обращения; она видит в письме желание Ветринского помириться с ней. Немедленно устраивает она истерику, жалуется на мигрень и уезжает с репетиции, отказавшись играть вечером премьеру.

Синичкину только этого и требовалось. Он предлагает Пустославцеву отдать роль Сурмиловой Лизе. Сурмилова покровительствовала Лизе последнее время, прошла с ней всю свою роль, и теперь Лиза знает эту роль наизусть. Пустославцев колеблется и предлагает Синичкину получить согласие Борзикова на дебют Лизы в его пьесе.

Синичкин и Лиза едут к Борзикову. Последний в отчаянии, что его пьеса не пойдет сегодня. Он соглашается прослушать, как Лиза читает роль Коры. Лиза и Синичкин изображают главную сцену в пьесе перед Борзиковым и неожиданно заехавшим к нему Ветринский.

251

Несмотря на противодействие князя, Борзиков, покоренный свежим дарованием Лизы, разрешает ей дебютировать в своей пьесе. Но оказывается, и его согласия недостаточно, чтобы дебют состоялся. Необходимо еще согласие графа Зефирова — без него не решается ни один вопрос в местном театре. Лиза, Синичкин и Борзиков едут к Зефирову. Ветрин-ский же спешит к Сурмиловой, чтобы уговорить ее играть вечером и этим сорвать первое выступление Лизы на сцене.

У графа Зефирова все встречаются. Графу Лиза понравилась, он разрешает ей вечером играть; но явилась Сурмилова с Ветринским. Сур-милова объявляет, что сама будет играть вечером. «А разве вы не едете в Разгуляево к князю обедать?» — наивно спрашивает ее Синичкин.

Между Зефировым и Ветринским разгорается ссора; ревнивый Зефиров упрекает Сурмилозу в измене. Сурмилова падает в обморок. Синичкин, желая достать из ее ридикюля нюхательную соль, как бы невзначай достает оттуда мнимое письмо Ветринского к Сурмиловой и отдает графу. Зефиров приходит в негодование от этого последнего доказательства измены ему Сурмиловой и едет в театр, чтобы сказать Пустославцеву о своем согласии на дебют Лизы.

Вечером в театре, за кулисами, у выхода на сцену, разыгрывается финал водевиля. Играть роль Коры явились и Лиза и Сурмилова. Обе оделись и загримировались. Но ловкий Синичкин сумел выпустить на сцену свою дочь, а князя Ветринского опустить в люк под сцену. Лиза имеет большой успех у публики, и победа достается ей. Талант, искренность чувств, неподдельная молодость дебютантки победили все козни и интриги.

# ПРОДАВЦЫ СЛАВЫ

## ОПРЕДЕЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ЖАНРА

Первой порученной мне как режиссеру самостоятельной постановкой в МХАТ была пьеса Паньоля и Нивуа «Продавцы славы»[[39]](#footnote-40)*.* Но так как состав исполнителей в «Продавцах славы» был наполовину из «стариков» Художественного театра, то мне, конечно, было не под силу в первой режиссерской работе вести одному репетиции с А. Л. Вишневским, В. В. Лужским, Н. Г. Александровым, С. В. Халютиной. После первых бесед со мной о пьесе", о работе с художником Константин Сергеевич, являвшийся руководителем постановки, прямо спросил меня, достаточно ли я уверен в своих силах как режиссер, которому предстоят многочисленные, как он выразился, «актерские» репетиции с данным составом, не нужно ли меня «подкрепить» кем-нибудь постарше.

Я просил разрешить привлечь к работе В. В. Лужского, с которым мы не раз говорили уже об этом, и К. С. Станиславский одобрил мой выбор.

В. В. Лужский, один из крупнейших деятелей Московского Художественного театра, в эти годы находился в расцвете разнообразнейших свойств своего артистического таланта.

Он был глубоко предан художественным и этическим традициям МХАТ, был непосредственным проводником их в жизни театра, в мастерстве актера и режиссера.

Для меня лично с первых дней моего прихода в театр он стал в буквальном смысле слова моим вторым отцом, заботливым, чутким, любящим, и его участие в постановке «Продавцов славы» было для меня драгоценным союзом старшего, талантливейшего художника сцены с молодым, вступающим в жизнь режиссером.

Только первые две-три беседы по пьесе провел я с

1 255

К. С. Станиславским без В. В. Лужского, но еще до начала репетиций я сообщил ему обо всем сказанном мне К. С. Станиславским.

Когда я рассказывал Константину Сергеевичу свое первое впечатление от «Продавцов славы»[[40]](#footnote-41), я назвал пьесу сатирической комедией-мелодрамой, но сказал ему, что несколько боюсь громоздкости такого трехступенчатого определения жанра драматического произведения.

— Мне кажется,— возразил мне Константин Сергеевич,— ваше определение пьесы верным. В каждой хорошей комедии, или, как говорят, большой комедии, всегда есть элементы сатиры. Не будем называть такие шедевры, как «Горе от ума»или «Женитьба», но даже в весьма посредственных французскихкомедиях Скриба часто присутствует элемент сатиры. Это необязательно политическая сатира. Чаще бытовая или сатира наопределенную черту характера у человека. Но во всех случаях наличие сатиры облагораживает, делает значительней комедию. Я целиком стою за сатиру в комедии, только ее надоуметь играть и ставить. Об этом поговорим: позже — на репетициях.

Элемент мелодрамы в этой пьесе меня тоже.не смущает. Комедия-мелодрама — это старая и очень живучая традиция французской драматургии. Сочетание этих двух начал в спектакле гарантирует ему успех у зрителя. У нас не принят этот жанр в русской драматургии. А жаль, в жизни у нас, русских, много юмора и легко возбудимая чувствительность. Наши классики-писатели могли бы в этом жанре создать интересные, художественно-правдоподобные вещи. На иностранцах далеко не уедешь; хорошо, что у Художественного театра были А. Чехов, М. Горький и Л. Толстой. Без них мы не вышли бы на широкую дорогу русского театра.

Константин Сергеевич подробно остановился и на распределении ролей, охарактеризовав мне все привычки тех актеров, которых он хорошо знал, и расспросив меня о тех молодых актерах, которых я ему предлагал на соответствующие их возрасту роли. Я ему рассказал все, что мог, о В. А. Орлове, А. О. Степановой, М. А. Титовой, А. В. Жильцове; М. И. Прудкина и Р. Н. Молчанову он знал лучше меня.

Он не протестовал против приглашения художника, с которым я встречался в Третьей студии МХАТ, — С. П. Исаакова. Но когда я принес ему через две-три недели пробные эскизы декорации, они ему не понравились.

— Почему скромный, провинциальный дом мелкого служа-

256

щего, г-на Башле, вы сделали таким большим, похожим на помещение для выставки картин? Кем работает Башле?

* Он заведует отделом городских поставок продовольствия для армии.
* Ну, вот видите, значит, даже во время войны он получает не больше трехсот франков в месяц. И потом его вкусы совсем не такие. Он никогда не наймет такого дома, даже если бы у него были деньги. Это помещение для музея.
* Вы совершенно верно угадали, Константин Сергеевич. Мы предполагаем с художником в третьем акте, как и следует по сюжету пьесы, устроить в этих комнатах нечто вроде музея, посвященного памяти мнимо погибшего сына Башле Анри.
* Но ведь это в третьем акте, а что вы будете делать с этим сараем в первых двух актах?
* Мы его обыграем, обживем, Константин Сергеевич. Здесь можно устроить рабочий угол самого Башле, здесь отделить место для Ивонны...
* Простите, что я прерываю вас (исключительно вежливая интонация К. С. всегда обозначала, что спорить дальше не следовало), но вы не понимаете главного. Главное — не «музей» показать зрителю — это задача внешняя, я бы сказал, задача плакатного характера,— а ваша задача заключается в том, чтобы показать, как погоня за славой, измена своим, пусть маленьким' мещанским принципам, нарушили «честную» до тех пор жизнь Башле и его семьи. Это большая внутренняя, психологическая задача. Чем и как вы думаете ее осуществить? Если, разумеется, вы согласны со мной?

Последних слов, конечно, Константин Сергеевич мог бы и не обращать к молодому режиссеру, по существу, дебютанту в МХАТ, но именно эти приветливые слова и производили на нас всегда неотразимое впечатление, заставляли глубоко задумываться над мыслями и предположениями Станиславского.

* Я думаю, Константин Сергеевич, что в таком случае необходимо прежде всего создать с предельной точностью и сценической выразительностью именно тот быт, тот дом, в котором протекала вся жизнь семьи Башле.
* Совершенно верно. (А это выражение следовало, когда К. С. был удовлетворен ответом.) Вот этим и займитесь с художником.

## СОЦИАЛЬНАЯ АТМОСФЕРА

Наступил день первого показа Станиславскому работы актеров К. С. просмотрел три акта, то есть большую часть пьесы, и сказал нам следующее:

257

—тРазобрали вы пьесу верно. Многое подготовлено к тому,чтобы хорошо сыграть ее. Но вы еще не чувствуете и не понимаете, как мы говорим, «зерна», из которого вырастет вашспектакль.

Вы русские актеры и режиссеры. И ставите и играете вы эту насквозь «французистую» пьесу, как русскую. А между тем весь секрет в том, что она не русская, логика ее сюжета, ха-рактеры персонажей, отдельные черты быта, ритм ее — это все не русское. И надо, чтобы зритель понял, что у нас такой ерунды случиться не может. Вы все оправдываете с точки зрения русского человека. Это неверно. Одно и то же событие, один и тот же случай русский и француз будут всегда рассматривать по-разному, с разных точек зрения оправдывать его.

— Разумеется, все, что я вам! говорю и буду говорить напротяжении всей нашей работы про> Францию и французов, относится к той несколько старомодной уже сегодня французскойбуржуазии, представителем которой является г-н Башле.

Берлюро — это уже новый буржуа. Буржуа-предприниматель, авантюрист, спекулянт, из которого при удаче, если ему повезет в делах, выйдет крупная фигура промышленника-капиталиста, без малейших следов стыда и совести в любом бытовом, экономическом, этическом и социальном вопросе. Без Берлюро Башле мог бы еще остаться в своем роде «честным» буржуа мелкого пошиба. Но в tomi и состоит драма буржуазного общества, что Башле не могут избежать влияния Берлюро в своей среде и должны или погибнуть, или стремиться стать в ряды Берлюро.

Я не хотел бы, чтобы вы мою характеристику французского буржуазного мира перенесли на всех представителей французского народа. Это было бы глубоко несправедливо по отношению к подлинным представителям этой прекрасной нации, давшей миру замечательных писателей-реалистов, великих художников-живописцев, артистов, скульпторов, революционных деятелей и всю плеяду философов-энциклопедистов.

Да и в самой семье Башле молодое поколение в лице Ивон-ны и Анри не склонно уже разделять полностью взгляды своего отца. Они тоже будут искать свой путь в жизни, и я верю, что в конце концов восстанут против своих Берлюро.

И некоторые черты национального характера должны подчеркивать отрицательную сущность мыслей и поступков лишь французского буржуа, но не распространяться на всю нацию в целом.

Французский народ — смелый, энергичный, веселый, остроумный, жизнерадостный — в своей основе всегда демократиче-

258

ски настроенный народ. Он знает из своей истории, что несет живительный ветер свободы, какие идеи и события его сопровождают, и будет, наверное, еще не раз бороться вместе с нами за лучшие демократические идеалы во всем мире.

В специфически французском буржуазном (подчеркнул интонацией К. С.) восприятии жизни, людей и событий должно быть заключено «зерно» вашего будущего спектакля. Но для этого нужно всем, а особенно режиссеру и художнику, очень глубоко понять, что составляет существо жизни среднего француза и что является основой французского характера.

Разберемте по порядку.

Во-первых, Франция — это не Париж, а провинция. Париж давно стал рядиться в те одежды, в которых его хотят видеть англичане и американцы, и поэтому утратил многие национальные черты французского народа. Это шикарный международный отель на все вкусы и цены.

Старая Франция сохранилась только в провинции. Лион, Орлеан, Руан, Бордо, Марсель — вот где вы еще встретите черты Франции Золя, Бальзака, Флобера. Может быть, поэтому у больших французских писателей прошлого столетия действие так часто происходило в провинции. Вспомните «Мадам Бо-вари», «Ругон-Маккаров».

Авторы пьесы умно сделали, что перенесли действие в провинцию. Это характерно для старой Франции, это сообщает спектаклю художественное правдоподобие.

Месяца два тому назад Николай Михайлович мне сказал, что это пьеса-сатира. В чем жееесатиричнссть? В игре актеров я сегодня видел элементы комедии, иногда мелодрамы, но сатиры не видел. И очень этому рад. Говорить себе: «Вот я такой-сякой, Башле или Берлюро, — сатирический образ, и поэтому буду играть с таким-то отношением к себе» — это совершенно неправильно. Тот, кто играет одновременно и отношение к образу (кажется, сейчас это модное словечко у актеров и модное течение в некоторых наших театрах) и совершает все необходимые по ходу пьесы действия, невольно раздваивается в своем сознании и никогда не создаст целеустремленного образа. Он будет стараться делать все, что ему велит автор, а одним глазом будет подмигивать зрителю: смотрите, я делаю все, что полагается, но, как актер, я с этим не согласен, я хороший Иван Иванович, ваш хороший товарищ и гражданин, а не отрицательный, с нашей точки зрения, французский буржуа. Такой актер все время будет выбиваться из образа и не сможет верно и ярко Действовать.

Ощущение сатиры должно родиться у зрителя, создаться

259

в зрительном зале, а не у актера. Чем более сатиричен образ у автора, тем увереннее, как бы не замечая этой сатирич-ности, должен действовать от имени этого образа, в этом образе актер на сцене. А режиссер должен создать вместе с художником идеальные условия для выявления сатиричности произведения; создать такую обстановку на сцене, так расставить режиссерские\* акценты и так определить куски роли у актера, чтобы зрителю было совершенно ясно, что он видит перед собой сатирическую комедию-мелодраму.

Например, в первой картине ничто не должно сразу поражать воображение зрителя. Он должен увидеть, когда раскроется занавес, типичную обстановку небогатого провинциального буржуа.

Прежде всего каждый французский буржуа стремится жить не высоко, но и не низко. Считается, что в первом этаже жить сыро и в окна с улицы можно заглянуть, это не «комильфо». В третьем этаже высоко: это уже пахнет мансардой, бедностью, это не респектабельно. Остается второй этаж. Это превосходно, прекрасно. Поэтому и этаж этот зовут не вторым, а «бельэтаж».

Башле за много лет жизни в провинции, конечно, присмотрел себе давно квартиру в бельэтаже. Может быть, и дом-то весь из двух этажей, но все равно он живет в «бельэтаже». А наверху, в мансарде, живут молодые: Ивонна, Анри, Жермен.

Главная комната в бельэтаже — это та, в которой камин и большой стол. У камина всегда отдыхает хозяин или хозяйка дома. Это символ домашнего очага, а за столом собирается вся семья. За этим столом обедают по субботам и воскресеньям, остальные дни обедают на кухне. Кухни там очень чистые, плиту каждый день после приготовления пищи моют и накрывают скатертью. Кухня у них — «святая-святых» и, сказать по правде, самое живое и уютное место в доме.

Камин должен быть в своем роде семейным жертвенником. Внизу пылает огонь, на каминной доске стоят старинные, обязательно серебряные подсвечники — помните, они описаны у Гюго в доме какого-то епископа, еще кто-то у него крадет их...

— Это в «Отверженных», Константин Сергеевич.

*К. С.* Совершенно верно. Это его лучший роман, и, кажется, половина романа тоже происходит в провинции?

* Все начало романа, Константин Сергеевич.
* Значит, я прав, когда говорю, что французы сами считают, что дух старой Франции больше всего сохраняется в небольших французских городах, а не в Париже. Вернемся к камину. Про серебряные подсвечники обычно существует се

260

мейная легенда. Кем и когда они получены? Обычно их история относится к прадедам: «О, се mon grand-pere, qui les a recu»[[41]](#footnote-42), Затем они переходят к старшему сыну, когда тот женится, но всегда остаются в доме его родителей, до их смерти. Между подсвечниками стоят в рамках два-три портрета: фотографии самых почетных членов семьи — отца, матери, бабушки или дедушки.

У Башле, конечно, стоит фотография Анри в походной военной форме, снятая в день его ухода в армию.

Это уж обязательно. Фотография сына в военной форме — большая драгоценность в доме Башле. Каминная доска покрыта бархатом с помпончиками. Около подсвечников стоит какая-нибудь ерунда — безвкусные статуэтки из терракотты. Но их кто-то кому-то когда-то подарил, и... вам опять расскажут целую семейную историю об этих реликвиях мещанского буржуазного уюта.

В вазах листья прошлогоднего клена. «Не правда ли, как это красиво?» — обязательно скажет вам кто-нибудь из членов семьи среднего возраста, вздохнет и добавит: «Осень!» Это, конечно, игра, но так надо, зная, что ты еще молода, но когда-нибудь все равно состаришься: сыграть грусть и покорность судьбе при взгляде на золотые осенние листья.

Это хороший тон — «красиво покоряться судьбе», заранее предвидеть ее. На людях. А потихоньку можно еще долго жить с гувернером сына. Но! Чтобы никто не знал! Никто! Иначе скандал. Иногда, конечно, все это знают. Но все делают вид, что ничего не знают.

Все стулья, кресла, диван — в накладочках, прошивочках, подушках. Каждая только на своем месте. Боже избави переложить одну на место другой. Статуэтки, книжки, подушечки должны лежать и стоять, как это было при «grand-pere» или «grande-mere».

А лампа на камине! Кажется, что она была еще римским светильником! Потом ее переделали в керосиновую, потом в газовую, а теперь она электрическая! Она так необычна по форме от всех этих переделок, кажется такой древней, так любовно с ней обращаются! Она более близкий член семьи, чем старая кошка и дворовая собака. Те умирают, а она уже прожила сто лет и собирается жить еще столько же.

261

А каминные щипцы! Попадаются иногда действительно очень старые, с гербами и коронами. Такие щипцы как бы свидетельствуют о некоторой интимной связи их теперешних владельцев с древней, феодальной аристократией Франции. «Откуда у вас такие щипцы?» — невольно заинтересуетесь вы. Лучшего вопроса от вас и не требуется. С таинственной усмешкой глава дома, поглядывая на чугунную коронку, которой кончаются ноги щипцов, скажет: «Знаете, говорят, что они принадлежали владельцу замка «Шато ля-Тур»... Вы проезжали его — он в семи километрах от города, на горе. Теперь это, конечно, развалины. Но моя прабабка помнила последнего отпрыска старинного рода и даже, говорят, была с ним в неплохих отношениях!, так вот...— не договорит своей мысли из скромности ваш собеседник, — ...эти щипцы будто бы из замка». И снова бросит таинственный взгляд на щипцы, а вы вспомните, что видели почти точно такие же и у своей бабушки и у тетки, а на одних коронки просто бы. ли довольно грубо приварены, не составляя никак целого литья. В вашем уме может мелькнуть догадка о подлинности этих «старинных» щипцов. Не вздумайте об этом заикнуться вслух. На вас так же обидятся, как если бы вы сказали что-нибудь неприличное в присутствии молодых дочек почтенного буржуа.

Для чего я вам все это рассказываю? Чтобы вы хорошо ощутили ту атмосферу, в которой протекает жизнь среднего французского буржуа.

Быт этих людей определяет и их психологию. Иначе не может быть. Быт у них — ритуал, который раз навсегда заведен и никто не вправе его нарушить.

«Папа отдыхает свои полчаса в кресле у камина». И все ходят на цыпочках потому, что таков ритуал. «Мама пошла проведать кюре, не рассердите ее, когда она вернется после благочестивой беседы», — ритуал. «Малыши готовят свои уроки, не мешайте им» — ритуал. «Анри, Ивонна заперлись в своих комнатах — они тоскуют. Знаете, такой ведь возраст» — ритуал. Анри и Ивонна обязаны запираться в своих комнатах, хотя им, может быть, совсем не хочется «тосковать», но отец сказал: «Ты бы пошел посидеть один у себя, Анри». И Анри понимает, что так надо, так делали все в их семье — это ритуал. Он идет и преспокойно спит двенадцать часов напролет, но ритуал соблюден.

И Ивонна, старшая дочка, обязана ходить томной, грустной — хочется ей или не хочетсМ; и малыши привыкают обманывать, что они готовят свои уроки — им никто не мешает в эти часы.

И мама не всегда «навещает кюре», когда уходит из дому. И папа не отдыхает у камина, а потихоньку рассматривает па-

262

рижский номер полуприличного журнальчика, который он выпросил на вечер у сослуживца.

И все, начиная от «малышей» (им уже лет по двенадцать-четырнадцать), всё это знают и про себя и про старших, но все выполняют ритуал, потому что так надо, так заведено, потому что это «комильфо».

И чувства после первых шалостей, горестей, первых вздохов и поцелуев любви тоже становятся ритуальными.

Вот печальные известия с фронта. Вот новый скорбный список убитых (его читают в первой картине вашей пьесы). Вы играете это место так, как мы, русские, чувствовали и переживали эти моменты во время войны. Сдержанно, серьезно, просто, искренно.

Но вот этот список читают во французской семье Башле. Немножко, совсем немного, но дрожит голос у Жермен. Вероятно, это искренне: Анри ее муж, она еще его любит — она недавно замужем. Список прочтен, имени Анри в нем нет. Глубокий вздох Башле-отца. Глаза поднялись к небу («Благодарю тебя, боже!»), потом пошли книзу (это за тех, кто был в списке), потом ничего не значащая фраза, потом: неожиданно рука закрыла глаза, потом встал, одернул домашний пиджак, поправил воротник — словом, «взял себя в руки» и быстро ушел из ком1наты.

Кто-то обязан сказать: «Ах, папа так глубоко чувствует, но старается не показать нам своего горя! От Анри два месяца ничего нет! А у себя в комнате отец сейчас, наверно...» и мяого-точие в интонации, в неоконченной фразе.

А на самом деле «папа» очень искренне разыграл сцену по лучшим канонам французской мелодрамы, а выйдя из столовой, может быть, и не дошел до своей комнаты, а свернул в сторону по внезапному и совсем уже неотложному делу!

* Значит, они наигрывают свои чувства, Константин Сергеевич, — раздается чей-то удивленный и несколько даже испуганный возглас.
* Нет, — спокойно отвечает К. С. — Это вошло у них в плоть и кровь так выражать свои чувства. По-другому, более сильно — неприлично. А если более сдержанно выражать чувства, кто-нибудь скажет: он сухарь!

Нет, они искренне верят, что они страдают, любят, ревнуют! Для французов это правдиво. Для нас — «не совсем».

Вот в этом крошечном «не совсем» и скрыто начало сатиры, того червячка, который подточит доверие зрителя к искренности их чувств. Но это надо уметь нам, режиссерам, показать совсем чуть-чуть в начале пьесы, а Василий Васильевич — господин Башле ничего не должен знать про сатиру. Он должен как можно глубже окунуться в атмосферу сложившейся жизни,

263

привычек, мелочей быта и обстановки. Пусть как актер на репетициях он «утонет», как мы говорим, во всех этих прошивочках, подушечках, кольцах для столового прибора, мягких вышитых туфлях, семейных снимках и занавесках. Это не страшно. Режиссер к спектаклю уберет все лишнее, а у актера за это время сложится впечатление незыблемости этой «честной», уютной мещанской жизни.

## ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ И ПРИСПОСОБЛЕНИЕ

Константин Сергеевич остановился на минуту, о чем-то, очевидно, раздумывая, потом, как бы решив какую-то задачу в своих мыслях, продолжал:

— Пусть вас не смутит и не испугает то, что я вам сейчас скажу. Не бойтесь преувеличений в любую сторону на репетициях. В обстановке, в чувстве, в создании атмосферы. Репетиция — это не спектакль. 75 % того, что делается на репетициях, не ьходит в спектакль. Репетиция — это ваша лаборатория, это цепь опытов. Если бы от каждой оставалось по '/то верно найденной жизни, характеров и чувств людей, верной логики событий, то через сто репетиций пьесы мы имели бы всегда прекрасный спектакль.

К сожалению, не всегда это случается.

Не бойтесь сказать актеру: репетируйте сегодня так-то, но знайте, что на спектакле так не будет.

Актер, особенно любящий все зафиксировать, «закрепить» на репетиции, страшно пугается таких слов режиссера.

«Зачем же репетировать так, как не будет на спектаг<-ле?-> — возмущается он, большей частью втихомолку, среди таких же, как он, сочувствующих ему ремесленников.

Да, не будет, скажите ему, потому что будет гораздо лучше, ярче, вернее. Но к результату нельзя идти прямо, не пробуя, не ища. Пробам, смелым поискам, неожиданным опытам и отводится большое количество репетиций.

А по методу «закрепления» любую пьесу при хорошем составе исполнителей и опытном режиссере можно поставить в двенадцать репетиций. За одну репетицию можно всегда «установить» четверть акта. Это еще с походом на те час-полтора, когда опытные актеры и режиссер будут делать ©ид, что и он» что-то «ищут», чтобы не было стыдно друг другу в глаза смотреть и было бы чем похвастаться перед друзьями: «И мы искали!»

Итак, вернемся к семейству Башле.

Значит, все действие должно идти сначала очень правдиво.

264

Честные, простые люди. Маленький городок. Все друг друга знают. Жизнь каждого видна даже через бельэтаж. Впрочем, ее больше показывают, чем скрывают. Иначе ведь совсем нечем будет жить.

Твердый, установившийся быт. Ритуал жизни, привычек и чувств.

Сын Башле, Анри, на войне!

И вдруг горе... Известие о смерти сына. Все были к этому готовы, но удар все же неожидан. Эту сцену надо сыграть совершенно искренне, глубоко, драматично.

Не выдержав на этот раз характера, без ложной аффектации ушел к себе Башле, плачут женщины, нарушен традиционный субботний обед, нарушен привычный обиход жизни.

Между первой и второй картиной проходит, кажется, месяц?

* Да, месяц, Константин Сергеевич.
* Вот теперь пора готовить зрителя к тому, что психология Башле не осталась прежней. У режиссера и у актера — у вас, Василий Васильевич, есть намек на это. Режиссер повесил в центре комнаты на задней стене большой портрет Анри. И поставил перед ним вазу с цветами. Это хорошо. Василий Васильевич, проходя по комнате, а особенно входя в нее и выходя, бросает всегда взгляд на портрет — это тоже хорошо, но мало. Зритель может подумать, что вы только осматриваете комнату: все ли в порядке, свежие ли цветы в вазе перед портретом? Только я, знающий вперед пьесу, догадываюсь, что вы этими взглядами подчеркиваете свое отношение к портрету. Зритель может этого не угадать, и тогда ваша игра с портретом пропадет зря, а она нужна. Это первый шаг к будущей сатире, это первое указание на то, чго коготок птички (Башле) может увязнуть.

*В. В. Лужский.* Мы хотели с Николаем Михайловичем делать это смелее, ярче, но не решились...

*К. С.* Напрасно. Вы должны каждый раз, входя в комнату, останавливаться на десятую долю секунды перед портретом и горестно смотреть на него. Когда вы сделаете это первый раз, зритель примет это как должное. Он ведь помнит, как искренни вы были в конце первой картины при известии о смерти сына. Когда вы остановитесь перед портретом сына во второй раз, он удивится: «Зачем отец подчеркивает свое горе?» Но когда вы сделаете «стойку» перед портретом в третий раз, он в душе улыбнется и подумает: «Старик-то подыгрывает своему горю, своему чувству». И если режиссерски сделать так, что в эту минуту домашние заглянули в комнату и, зная уже новую привычку Башле, замерли на своих местах («Папа у портрета Анри. Не мешайте ему») и только Ивонна, догадывающаяся о некоторой «игре» г-на Башле в отца погибшего героя, демонстративно

265

прошла к себе через всю комнату, сопровождаемая укоризненными взглядами матери и невестки, тогда зрителю сразу станет ясно, что основой жизни за этот месяц в семье стал культ своего героя. Это очень характерный штрих для буржуазных нравов. Личные, семейные герои! Авторы хорошо подметили это у себя, у французов. Грешат этим и англичане. Мы же, русские, наоборот, часто не ценим героя в своей семье из ложной скромности.

*В. В. Лужский.* А не надоест, Константин Сергеевич, зрителю, что Башле каждый раз останавливается перед портретом Анри?

*К. С.* Мы, режиссеры, будем за вами следить и скажем', когда будет слишком много остановок. Но ведь важна не сама остановка, а то, что у Башле выработался такой психологический рефлекс. Затем оказывается, что он это с особенным удовольствием делает при посторонних: значит, где-то в глубине его живет актер. А актерство — чрезвычайно характерная черта французов. Кроме того, вы должны менять приспособления для остановки. То вы вспомнили Анри, то вам показалось, что криво висит портрет, и вы остановились, чтобы его поправить, и при этом задержались чуть дольше, чем надо, то вынули цветок из вазы и, забывшись, отходя от портрета, по старой привычке чуть было не воткнули в петлицу сюртука этот цветок, не; вовремя спохватились и были очень рады, что никто не видел вашей оплошности...

*В. В. Лужский* (с некоторым ужасом, не вполне, конечно, искренним). Чему вы нас учите, Константин Сергеевич! Ведь это трюк!

*К. С.* (смеясь). Конечно, трюк, но психологический, оправданный. У Башле мог быть этот жест до войны, до смерти сына. А сейчас это был мышечный рефлекс. Память мышц — са-мая крепкая. Но я, конечно, на этом не настаиваю. Я полагаю только, что существует бесчисленное количество приспособлений, чтобы каждая остановка Башле у портрета сына была интересна и била бы в цель. Этим ведь вы начнете сатирическую линию в пьесе, но в отношением актера к образу, а действием этого образа, отношением образа ко всему, что его окружает.

*Н. М. Горчаков.* До чего же тогда надо довести сцену, в которой к Башле приходят редактор местной газеты и секретарь «общества погибших героев» майор Бланкар, чтобы просить Башле быть председателем этого анекдотического общества. Они-то ведь должны будут обязательно остановиться у портрета Анри.

*К. С.* Обязательно, пусть стоят и служат молебен у портрета: Берлюро, Башле, редактор, майор и все, кто будет в комна-

266

те. Это будет отличная мизансцена. Пусть говорят вполголоса, как при церковных службах...

*В. В. Лужский.* Это будет панихида по Анри...

*К. С.* Ни в коем случае. Панихида— это грустное, мрачное богослужение. А они молебен служат, так как, по существу, затевают выгодную аферу и молятся в душе, чтобы она им удалась, чтобы старый дурак Башле не заартачился бы (общий смех сопровождает эти слова К. С.). Вот вам и сатира—и опять через действие, приспособление, мизансцену, а не через искажение о>браза.

*Н. М. Горчаков.* Тогда, значит, в третьей картине должен быть уже целый музей устроен в этой комнате, превращенной по ремарке авторов в комнату «памяти Анри Башле».

*К. G.* Совершенно верно. И так как комната была обыкновенная, небольшая сравнительно (а не сарай или салон для выставки картин, как, помните, вы мне предлагали), то музей должен заполнить всю комнату. На подсвечники надо повесить траурные венки. На обеденном столе уже ничего нельзя делать: посредине его устроили витрину писем Анри.

В углу поставьте манекен с его шинелью и каскеткой. Как в Гатчине висит мундир Павла Первого. Ордена разложите на подушках под стеклянными колпаками, каждый на отдельном столике или тумбе. Стену надо украсить его портретами в детстве/ в юности и т. д. Еще хорошо бы повесить какое-нибудь оружие и побольше пальмовых веток и цветных лент с надписью.

*В. В. Лужский.* А это не будет буффонадой?

*К. С.* Если трагикомической, то это будет хорошо. Но думаю, что если всем вещам найти свое место, а не просто нагромоздить их друг на друга, то получится не буффонада, а очень острая иллюстрация того, как погоня за славой разрушила мещанский уют, основы которого оказались столь непрочными. Мы покажем, как легко и недорого покупаются все те моральные устои, которыми так гордится буржуазное общество. Мне кажется, это и есть задача авторов, эта мысль выражена в заголовке пьесы: «Продавцы славы».

**\* \* \***

Прошло еще полтора месяца. С. П. Исаакову не удалось сделать эскизы, которые удовлетворили бы Константина Сергеевича. Во время его первой беседы с нами присутствовал и внимательно слушал его Виктор Андреевич Симов, бывший в те годы главным художником МХАТ.

Узнав, что у С. П. Исаакова дело не клеится, Симов без всяких претензий, по своей инициативе сделал очень маленький пробный макет квартиры Башле и показал Константину Сергеевичу. Макет понравился К. С, и было решено привлечь к

267

оформлению спектакля Виктора Андреевича. Так мне пришлось встретиться и работать с одним из основных художников МХАТ, который много лет был сподвижником постановок К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Очень мягкий, внимательный к малейшему замечанию режиссера, В. А. Симов великолепно чувствовал сцену, умел пользоваться чрезвычайно экономно сценическим пространством.

Он умел прочесть пьесу не только глазами художника, но и глазами режиссера и, вероятно, поэтому превосходно подготовлял места для мизансцен. Он умел архитектурно оправдать самый причудливый излом линий в интерьерах и сообщить жизненное правдоподобие и свойственное ему, как художнику, лирическое очарование декоративному пейзажу.

Никакие площадки, лестницы, окна и двери, которых требовал от него режиссер, не смущали его. Они органически вписывались у Виктора Андреевича в основной павильон. Любое дерево или куст, «задуманный» режиссером, соединялся с основной темой пейзажа. При этом Симов никогда не терял чувства целого, замечательно создавал деталями обстановки и светом необходимую для декорации атмосферу. Работал он необычайно быстро, сам, без помощи макетчиков. Не прибегая к игрушечной отделке своих макетов, он умел своим талантом живописца создавать из них подлинные шедевры театральных декоративных композиций.

В искусстве планировки он мог бы поспорить с самим К. С. Станиславским, который блестяще умел решать сценическое пространство для любой пьесы. Но В. А. Симову никогда не могло прийтив голову противопоставить себя как художника режиссеру, да еще Станиславскому. Влюбленный в Константина Сергеевича, влюбленный до последних дней своей жизни в театральное искусство во всех его разделах, он был скромным, умным, талантливым художником сцены.

Одно из его лучших оформлений — это «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Отдельные сцены соединились в большие картины во многом благодаря талантливо найденным планировкам В. А. Си-мова. Таковы «Станция», «Под мостом», «Депо», и ставшая классической «Колокольня» — сцена на крыше сельской церкви.

Таким образом, оформление «Продавцов славы» попало в опытные руки.

## «ЗЕРНО» ХАРАКТЕРОВ

Многие указания К. С. Станиславского по актерской линии нам, очевидно, тоже удалось выполнить.

— Большинство сцен вы решили верно, — сказал он нам после следующего показа, — но боязнь жанра пьесы вы пре-

268

одолели не до конца. Значит, «зерно» спектакля еще не крепко сидит в вас, актерах.

Вот вы сыграли мне сцену встречи мужа и жены — Анри и Жермен — после трех лет разлуки, после известия о мнимой смерти мужа, после того, как Жермен вторично вышла замуж.

Вы сыграли сцену, продумав хорошо все мысли действующих лиц, все положения, в которые они невольно попали. Вы искренни и правдивы, в меру темпераментны.

Я умышленно говорю «в меру», так как, по-моему, это сцена беспредельного драматического темперамента, и мне его как зрителю нехватает в этой сцене.

Почему так получилось?

Потому что вы опять сыграли сцену от «зерна» русских характеров, русского ощущения драмы этих двух людей.

Вы сыграли глубоко, просто, но не «эффектно», не ярко. А значит, не от «французов». Такая сцена для французов, исмо.

трящих из зала и играющих на сцене, это клад. Это сцена, из-за которой ходят смотреть всю пьесу, обливаются слезами, стучат палками и зонтиками, вызывая актеров, бросают букетики цветов на сцену.

Почему же лы не ухватили «зерно» французского характера? Потому что у вас в сцене так, как вы ее трактуете, в сущности, одна тема: «Какие мы несчастные. Но в несчастье этом мы не виноваты».

Типичная тема для старой русской драмы, для старого русского театра, для многих произведений русской драматургии и литературы, конечно, не «первого класса».

Как я угадываю, у вас сцена построена по следующим кускам:

Первый кусок: «Как, это ты? Ты жив, Анри? — «Да, я жив и очень несчастен».

Второй кусок: «Я тебя люблю». — «И я тебя люблю» (подтекст: «но мы оба очень несчастны»).

Третий кусок: «Что нам делать? Мы ведь не принадлежим друг другу. Какое несчастье». Робкий поцелуй на прощанье и порядочное количество слез во время всей сцены.

Как бы играли французы эту сцену? Прежде всего у них бы сцена начиналась с трехсекундной паузы — увертюры к самой сцене.

Первая секунда. Анри на сцене. Он знает от Ивон-ны, что сейчас выйдет Жермен, что она изменила ему, вышла замуж за другого. Он обязательно отвернулся от зрительного зала. Он стоит к нам спиной. Иначе не будет «классического» поворота, когда вдверяхна противоположном конце комнатыраздастся «приглушенный» (наверное, так сказано в ремарке

269

авторов) возглас Жермен: «Анри». Все идет как по нотам. Пауза. Спина Анри (сможет ли он взглянуть ей в глаза! Вот о чем говорит спина). В дверях появилась очаровательная, во всеоружии туалета (она ведь теперь богатая, а вы надели на Раису Николаевну (Молчанову. — *Н.Г.)* скромнее платье) и обязательно под вуалеткой Жермен. Рука ее оперлась на косяк двери. За ней мелькнуло испуганное личико Ивонны. Пауза. Жермен смотрит, смотрит на его спину: он, он! Анри! И действительно, раздается «приглушенный» возглас ее. О, как умеют подстраивать на этот дрожащий звук свой голос француженки. И не хочешь, а горло сожмется в предчувствии слез.

Константин Сергеевич произносит: «Анри»... и замечательно показывает этот возглас.

Вторая секунда. Мгновенный резкий («классический») поворот. Но его тоже надо уметь сделать. Его рука на косяке окна. Громкий, мужской, отчаянный возглас: «Жермен». «Он прозвучал на весь дом»... — сказала бы вечером в этот день шо-потом супруга Башле своей приятельнице-соседке, если бы не надо было скрывать тайну.

Третья секунда. Что-то будет? Оба дрожат: это видно по рукам на притолках. Иначе не для чего было бы и опираться на них. Это все «классика» французской драмы, французской школы актерской игры. Еще секунда колебаний. И вот они через всю сцену (для этого-то и надо быть на разных концах сцены) несутся друг к другу. Он обязательно отбрасывает стул, который (как бы случайно, но заранее был подставлен им самим) попадается ему на дороге. «О, этот жест!» — будут вздыхать старые девы после спектакля. Она несется к нему, теряя перчатки, шарф, еще какую-то женскую дребедень (это тоже совершенно обязательно). Вот они так столкнулись, что кажется, опрокинут друг друга! Какой темперамент! Но все рассчитано Они «замирают» в объятиях друг друга, не повредив себе ни одной черточки грима. А вы чувствуете, как они «до боли» сжимают друг друга. Потом она почти в беспамятстве «скользит» к его ногам, и вы догадываетесь: она хочет на коленях вымолить себе прощение. Но он ей, конечно, не дает опуститься на пол. Он усаживает ее бережно в кресло и сам опускается у ее ног. Свою «усталую» голову он кладет ей на колени. Это последнее движение венчает встречу! Должен быть гром аплодисментов. Если его нет — вся ваша игра ничего не стоит. Больше вам не играть таких ролей... во французском театре.

И Константин Сергеевич от души смеется, рассказав нам о таком стиле игры.

— Итак, это первые три секунды встречи, — продолжает он, — это происходит все мгновенно, ловко, четко, как номер

270

в цирке. Сопровождается полусловами, полувскриками, заплаканным лицом Ивонны. На сцене обязательно кто-нибудь из действующих лиц должен наблюдать такую «увертюру» и переживать ее так, как должен переживать ее зрительный зал.

Но вот Ивонна тихо закрыла дверь в комнату. Теперь никто не помешает Анри и Жермен.

Идет первый кусок. Быстро «берет себя в руки» Анри. Встал с колен, сел на стул, который отбросил, стремясь к Жермен. Обязательно на этот стул, так как это покажет, что он полностью владеет собой. По дороге собрал ее вещи — еще сыграл попутно, что это подарки нового мужа Жермен. Положил ей на колени. Закурил папиросу, спросив молча, кивком головы разрешения. Так же молча она ответила.

К. С. блестяще показывает, не сходя с места, эту мгновенную пантомиму, играя за двоих, причем его глаза несколько раз гневно сверкают на Жермен — Молчанову и робко, беспомощно, умоляя, как-то из-под бровей, смотрят на Прудкина — Анри. Целая сцена, диалог без слов вокруг разрешения закурить.

— Пауза очень короткая, — продолжает свой рассказ К. С. — Почти сразу начинается текст: «Значит, ты вернулся?» «Мне сказали, что ты вышла замуж» и т. д., кажется, в пьесе страница текста на эту тему? Анри и Жермен ведут этот кусок в совершенно спокойном тоне и ритме. Как будто это не муж и жена. Как будто не было трехсекундной «безумной» увертюры. Зритель ошеломлен. Вот это люди. Ведь он только что видел страсть, порыв. А сейчас ничего. Нет, они не выдержат этой игры в равнодушие. Но Анри и Жермен мирно и даже с холодком беседуют. О внутреннем их состоянии говорят только редкие взгляды (все те же: гневные его и робкие ее) и легкое дрожание пальцев: он мнет папиросу, она теребит платочек.

Зритель в нетерпении. Должны же взорваться эти люди. Но актеры знают своего зрителя. За секунду перед тем, как он готов на них обидеться и заскучать, они резко переходят во втг.рой кусок.

Второй кусок. Без всякой «психологической» подготовки, без постепенных переходов вскакивает со своего места Анри и бросается к Жермен. «А эти вещи. Ты их получила от него. Ты продалась ему». И он рвет ее вуалетку (для этого и надо было прийтив ней), он топчет (конечно, за креслом|) ее очаровательную шляпку. Она в ужасе: «Ты хочешь убить меня?» — «Да, я убью тебя». (Это должно быть название куска.) Он душит ее. Он почти опрокидывает кресло, в котором она сидит. И вдруг отпускает ее. «Почему ты не сопротивляешься? — «Я счастлива», — следует традиционный для такой сцены ответ. Кусок окончен.

271

Третий кусок. Как пьяный, он возвращается на свой стул. Садится вполоборота к нам. Его плечи дрожат, он рыдает. Только что он мог стать убийцей. Она встает, подходит к нему, гладит его волосы: «Mon pauvre»[[42]](#footnote-43) и плачет.

И эту сцену К. С. показывает. С неповторимой интонацией произносит он французские слова и... плачет настоящими слезами. Конечно, плачем и мы. От восторга, от громадного умиления перед этим гением, который, не жалея себя, демонстрирует перед нами свое мастерство, свой огромный талант.

Но вот сквозь слезы К. С., не выходя из образа, говорит как-то в сторону: «Четвертый кусок»...

Все так же сквозь слезы К. С. начинает текст Жермен (ему подсказывает суфлер, а отвечает Анри — Прудкин). Незаметно К. С. начинает в слова утешения вплетать тему самооправдания Жермен, а затем и упреки ее Анри:

Она только женщина! Надо это понять! Не она начала войну! Надо было устроиться в тылу или надо было оставить ей на что жить и ждать его, если ему хотелось, чтобы она ждала его всю жизнь. Анри потрясен: «Боже, кого он любил!» Он начинает с ней спорить...

Ритм ответов исполнителей не удовлетворяет К. С. и он снова начинает говорить за двоих. Реплики летят навстречу друг другу. Фейерверк интонаций. Образец французского спора-диалога.

— Фразы, слова не обязательно договаривать. Ритм, звук,тон, темперамент определят смысл, — говорит нам как бы в сторону К. О, продолжая импровизировать диалог.

— О, как они ненавидят друг друга, — говорит вдруг своим текстом К. О, но в тоне и темпераменте действующих лиц.

— А затем пауза, когда спор достиг высшей точки, — продолжает он. — Мгновенная пауза и две длинные тяжелые заключительные фразы: «О, как я любил тебя». -— «И я тебя,мой дорогой... — «Дорогая...» И объятие страстное, бесконечное...

Константин Сергеевич выдерживает паузу, которая должна нам передать продолжительность этого «объятия», а затем продолжает:

Пятый кусок. (К. С. опять импровизирует текст). «Не называй меня так, Анри! Мы не имеем права любить друг друга! Прощай, Анри!»

«Ты права, дорогая, мы не должны любить друг друга. Останемся друзьями!»

«О, Анри!»

272

«О, Жермен!» «Так надо! Такова жизнь!»

Константин Сергеевич проводит этот диалог в стремительном темпе, не переводя дыхания в буквальном смысле слова.

— Я импровизировал сейчас текст, — говорит уже обычнымтоном К. С. — В вашей пьесе он, кажется, другой. Но тогдамой текст — это подтекст любого прощания друг с другом любовников или мужа и жены в такой пьесе. Причем все куски,которые я вам называл, должны быть совершенно искренне сыграны.

Рисунок сцены, который я набросал, может быть, экстравагантен, но каждый «кусок» французский актер стремится по-своему переживать глубоко. И только выходя за кулисы, говорит помощнику режиссера: «Ну что, здорово я сегодня сыграл! А? Угощаешь меня за это в бистро?» А русский актер после такой сцены сидит два часа разбитый в своей уборной и плачет... уже над собой: «и у меня, мол, было что-то вроде в жизни. Подлец автор, как написал!»

## ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

На следующий день Станиславский начал репетировать эту сцену. Он много раз показывал отдельные места намеченного им рисунка и, несмотря на всю необычайность его, требовал абсолютной искренности в каждой интонации, в каждом движении актера. Работал он (много и упорно. Ему очень хотелось, чтобы через эту сцену мы поняли, как он говорил, «зерно» спектакля.

Не раз мы его спрашивали: неужели все французы именно такие, особенно в минуты сильных потрясений?

— Нет, — отвечал Константин Сергеевич, — конечно, далеконе все, но они привыкли видеть себя такими со сцены. У каждого народа свое представление об искусстве, в том числе и о театре. Французы воспитаны на Корнеле, Расине, Пиксерекуре,Гюго. В комедии это водевиль, салонная и авантюрная комедияСарду, Скриба, Лабиша, оперетта Оффенбаха и Лекока, фарс.У них нет реалистической драмы, бытовой комедии, исключением является, быть может, только «Женитьба Фигаро». ТеатрАнтуана по преимуществу питался иностранной драматургией и,как театр реалистического направления, имел успех, но успех вкачестве модной новинки, и поэтому не вошел в плоть и кровьфранцузского театрального искусства.

Поэтому и современная французская драматургия — это или

273

адюльтерная салонная комедия, или помесь комедии с мелодрамой.

Я не знаю ни одной серьезной, глубокой французской пьесы, которую можно было бы поставить рядом с пьесами Островского, Чехова и Горького.

А Мольера французы, кстати сказать, играют довольно поверхностно, хотя и очень любят.

С детства, в школе, они привыкают напыщенно читать отрывки из «Сида» и «Федры». Потом они с юношеских лет бегают смотреть фарсы и мелодрамы. У них масса любительских кружков. Кто из среднезажиточных буржуа не играл в молодости! Про кого не говорят: «У него был талант к сцене. Но, знаете, дело отца. Аптека, торговля, контора нотариуса — надо его продолжать. Нельзя всем идти в актеры».

И вот триста лет они смотрят или ложноклассическую трагедию, или мелодраму, сдобренную комедией. Поневоле начнешь ей подражать и в жизни. А кто из французов не споет вам куплет из оперетты, не покажет полуприличный трюк из последнего модного фарса.

Они умеют театрально обставлять все церемонии: конфирмацию, похороны, празднества. Они первые соорудили могилу «неизвестному солдату». Они и природу умеют делать декоратита-ной. Вспомните Версаль и все их старинные замки.

В прошлом у них была хорошая, серьезная, «большая» литература, но она не выходит за ограниченный круг интеллигенции и составляет преимущество Парижа. Провинция читает мало и снисходительно относится к писателю.

«Бальзак? Это тот, который так много и быстро писал? Что-то читал, — ответят вам, — а что, не помню». Надо, чтобы писателя избрали академиком, тогда француз считает обязанным его знать: «О, это наш академик. Говорят, он из нашего округа».

Французские буржуа любят считать себя очень честными, «prude»[[43]](#footnote-44) и часто не знают, как это сочетать с жаждой к наживе. В торговле хотели бы не следовать правилу «не обманешь — не продашь», но всегда ему следуют с видом непорочной доброн детели. Поэтому мне кажется, что Василий Васильевич еще слишком благоговейно относится к своему Башле. И робко хватается за характерные особенности психологии буржуа-француза.

Пусть в первой картине он «prude» до конца, я не возражаю. Мечты юности, порывы к славе, мелкие «таланты», столь изобильно украшающие юность каждого из нас (в том числе и

274

талант актера или актрисы), пусть разбились или так глубоко погребены под необходимостью служить, кормить семью, воспитывать детей, что эти последние обязанности стали «доблестью», показной стороной жизни у Башле в пятьдесят лет, обросли, как я уже говорил, традиционным ритуалом на каждый час дня.

Пусть все это будет до конца сыграно и показано в первой картине.

Но вот — смерть сына. Казалось бы, она должна была сломить искренне любящего отца. И вдруг она принесла ему известность, о которой он уже лет с тридцати перестал мечтать.

Он слышит за собой шопот: «Смотрите, это тот г-н Башле, у которого убили сына. Как мужественно он себя держит, как тверда его походка, а говорят, дома он не расстается с карточкой сына...»

На службе к нему стали относиться гораздо внимательнее^ «У нас служит отец героя!» Он знает, что иногда его показывают, как будто незаметно, приезжему начальству. Его стали приглашать на торжества в мэрию, выбирать в президиумы собраний. К нему ходят делегации молодежи, приезжают фронтовые друзья Анри.

Ему прислали орден Анри! Кто-то даже по ошибке поздравил его с этим. И он ощутил на мгновение, что это почти его орден.

Он потихоньку от своих семейных даже как-то приложил этот орден к своему сюртуку: как бы я выглядел, если бы мне когда-нибудь дали «Почетный легион»! Может быть, через секунду он и устыдился этого жеста, но я ручаюсь, что он его сделал.

Я не чувствую, что вы на это способны, Василий Васильевич. Вы только горюете. Этого мало. Жизнь не остановилась. Башле не покончил с собой, не лег в могилу с сыном.

Наоборот, неожиданно началась новая жизнь.

Он ожил. У него появилась масса новых обязанностей.

Смерть сына оказалась тем капиталом, о котором он, как всякий француз, мечтал в юности.

В этом смысл второй картины.

Делайте все это тактично, я не принуждаю вас к гротеску или карикатуре. Но если Башле не таков, тогда не для чего было писать пьесу. И опять-таки это частичка того «зерна», из которого вырастет весь спектакль.

*В. В. Лужский.* Я вас понимаю, Константин Сергеевич! Я постараюсь сделать Башле таким, как вы хотите, но мне пока еще многое мешает следовать вашим советам.

*К. С.* Вам мешает то, что вы русский — и актер и человек. Я нарочно столько рассказываю о Франции и о французах в совершенно определенном сатирическом, критическом направле-

275

нии, чтобы вы все погрузились в атмосферу французской буржуазной жизни и поняли особенности психологии французского буржуа.

*В. В. Лужений.* Вы упомянули, Константин Сергеевич, о капитале. Разве Башле хочет разбогатеть?

*К. С.* Безумно! Страстно! С восьми лет! Он еще мальчишкой открыл торговлю старыми пуговицами! Но ему сказали, что это неприлично, и выпороли его. В их семье еще не было торгашей! А сами жалели, что их не было, особенно удачливых торгашей. Французы обожают торговлю. Вспомните, с каким сладострастием описан у Золя магазин «Дамское счастье»; это почти эротическое описание процесса торговли.

В пятнадцать лет Башле, наверное, повторил опыт торговли с марками для коллекций или открытками и, возможно, прогорел. Но мечты о капитале не покидали его никогда.

Деньги — это символ свободы для французского буржуа!

С деньгами все можно сделать!

Бог французской буржуазной семьи — рента!

Вы знаете, что это такое?

Это возможность стричь купоны — проценты с капитала, вложенного в солиднейшее, как им кажется, предприятие (например, царские займы России). Возможность не трогать всю жизнь этого капитала, но на проценты с него сносно жить.

Рента — это все. Размер ренты определяет степень уважения, которым пользуется буржуа у соседей, у городских властей.

Ренту дают в приданое, оставляют в наследство, берут под заклад, занимают под нее деньги!

У Башле нет этой ренты. И вдруг он почуял, что после смерти сына ею запахло. Да еще к этому запаху примешался аромат славы.

У него уже две-три недели кружится голова от предчувствия чего-то необычайно важного, что должно случиться в его жизни. Это для второй картины. Она начинается для него с этих предчувствий и кончается уверенностью, что для него началась новая жизнь.

Третья картина для Башле — это его апофеоз! Он — первое лицо в городе. Он — совесть города, он — слава, достопримечательность города! Он — председатель благотворительных обществ. Он — член коммерческих обществ, его присутствие в правлении этих обществ сообщает им респектабельность, заставляет население держать акции этих обществ, верить в относительную «честность» их. Ведь «сам Башле» — член такого-то общества.

В его портфель кладут пакеты с пачками таких акций. «Иначе вы не можете быть нашим почетным членом. А вы нуж-

276

ны нам. Вы нужны Франции! Будьте патриотом. Родина требует от вас этого!»

Какие сладкие, долгожданные слова!

И где-то слышанные! Кажется, много лет назад, когда приезжала парижская труппа и так замечательно играла какую-то комедию-мелодраму Скриба или Сарду. Кажется, она почему-то называлась «Честолюбец», но, вероятно, потому, что в ней был изображен министр-честолюбец.

«Мне до министра далеко, а наш театр, оказывается, верно изображает жизнь, — думает про себя Башле, — я всегда это чувствовал, когда смотрел на сцену, а теперь знаю это по себе.

Кстати, я когда-то неплохо читал монолог графа де Ризоор; не поупражняться ли? Ведь мне опять завтра выступать на могиле сына. Как это стоял знаменитый Дюкло, когда говорил свой монолог?» И вот Башле перед зеркалом репетирует свою завтрашнюю речь!..

И Станиславский бесподобно показывает, как Башле ищет позу, поправляет галстук, проглатывает сырое яйцо (для чистоты звука), пробует голос и одновременно перекладывает пачку акций, пересчитав их опытной рукой, в портфель (эта пачка хранилась, по мысли Константина Сергеевича, за портретом сына).

«Не будут же жулики искать здесь мои деньги», — бормочет К. С. вполголоса, приводя нас всех в восторг своей импровизацией.

— Конечно, — говорит нам вслед за этим показом Константин Сергеевич, — я знаю, что всех слов, которые я сейчас наговорил, в тексте нет. Но я убежден, что Башле думает так. Это тот внутренний монолог, который «говорится» в нем сам по себе и который для актера основа любого образа. Если у актера сложились в его сознании такие внутренние, не слышные зрителю, но великолепно им всегда угадываемые по лицу, по действиям и приспособлениям актера монологи, роль у такого актера, значит, готова.

Своими импровизациями и подсказом я хочу заразить вас, Василий Васильевич, убедить вас смело пойти по пути воспитания в себе такого Башле.

*В. В. Лужский.* Я, кажется, начинаю понимать теперь, Константин Сергеевич, что вы называете сатирой. Это очень трудно сделать, но я постараюсь. Надо ведь, чтобы все внутренние монологи были оправданы, а не выдуманы актером. Были бы логичны и могли быть включены в текст как мысли персонажа.

*К. С.* Совершенно верно. Очень рад, что вы меня поняли. Я уверен, что у вас это все выйдет. Башле — замечательный, характерный для французов тип. К концу третьей картины он со-

277

вершенно серьезно убежден, что герой — это уже он сам, а не сын. И что Франции он приносит больше пользы, чем принес сын, погибнув за родину на фронте.

Поэтому возвращение сына из плена, из госпиталя, где Анри лежал два года, потеряв память, для него ни с чем не сравнимый удар.

Сначала он думает, что это привидение, вызванное к жизни его речью, обращенной к портрету сына. Потом восторг, искренний, человеческий, отцовский, что сын вернулся. Радость, смех, счастье, минута объятий: сын, Анри, маленький мой (дети всегда в сознании родителей остаются «маленькими») вернулся живой!

А потом взгляд на все, что кругом, на весь «музей» — ордена, ленты, шпаги, венки — и такой же искренний возглас ужаса: «Боже мой, теперь все погибло! Я нищий!» И занавес!

Дальше уже пойдет борьба.

Борьба доброго, честного начала в человеке *со* злом. Зритель ждет, что, как обычно, победит добро. А сатира и главная ценность пьесы заключается в том>, что побеждает зло. Увы, это так! И это исключительно характерно для буржуазного общества, для всей современной западной, циничной в своей основе философии.

Пьеса, говорят, вызвала в Париже скандал. Ведь вдобавок ко всему, как бы в награду за то, что в Башле победило зло, его делают министром.

Конечно, это скандал для всего парижского общества! Тут ведь не скажешь, что это театр. Слишком много, наверное, таких примеров в жизни. Мы ставим эту пьесу, потому что мораль ее противоположна нашей. Мы должны играть и ставить ее как французскую сатирическую комедию, потому что наш зритель не должен путать ее с нашими взглядами на жизнь, на честность, на любовь к родине и к своим близким.

Поэтому я прошу вас быть до конца смелыми, играть по нашей системе, но ухватив «зерно» не нашей психологии, не нашего взгляда на жизнь.

## КОМЕДИЯ-САТИРА

Мы репетировали, стараясь всемерно выполнять указания Константина Сергеевича. Мы уже показывали ему последний акт — кабинет депутата Башле, когда он еще раз направил наши усилия на еще более верный и точный путь комедии-сатиры.

278

— Декорации последней картины бедны, — сказал он Симо-ву. В них слишком много хорошего вкуса. Вы говорите,Виктор Андреевич, что это одно из помещений в Тюльери. Возможно. Тогда, значит, Башле выбрал из тысячи комнат этогодворца не то, которое выражает его характер и вкусы. А так каки до Башле были такие же депутаты-выскочки, то в Тюльеринайдется помещение, переделанное по их вкусу. Я не спорю обархитектуре, но в отделке разбогатевший французский буржуапризнает только два материала: мрамор и бронзу. Оставьте всюконфигурацию, но стены должны быть мраморные, а лепка подбронзу.

Портрет Анри вы заказали огромный — это верное решение, но, когда его вносят, он закрыт холстом или парусиной, чтобы не испортился при переезде. Я сейчас скажу бутафорам (это ведь они у вас одеты в форму служащих министерства?), как его надо внести.

А все, кто присутствует при этом на сцене, обыграйте, как вам подскажет интуиция, то, что вы увидите.

Константин Сергеевич несколько неожиданно для нас поднимается и уходит на сцену за декорацию, изображающую «рабочий» кабинет депутата Башле. На сцене присутствуют друзья Башле, старые знакомые по пьесе: Берлюро, майор Бланкар, ставший уже полковником, сильно потолстевший редактор Риш-бон, теперь уже издатель парижского бульварного листка, сам Анри (он согласился быть секретарем отца, скрыв свое «воскресение») и Ивояна.

Они пришли поздравить Башле, так как каждый час ждут вызова Башле к премьеру, который собирается ему предложить пост министра «социальных забот». Берлюро, полковник и редактор принесли в подарок Башле портрет Анри, писанный масляными красками.

«Его никак не могут протащить по лестнице, так он велик»,— об этом докладывает второй секретарь Башле, невзрачная личность.

Раздается голос Константина Сергеевича из-за декораций:

— Николай Михайлович, можно начинать. У меня все готово.На сцене все приходит в движение.

Протаскивают в дверь действительно громадный портрет. Станиславский, изображая, очевидно, главного рабочего-перевозчика, распоряжается около портрета: «Осторожно. Сюда. Так. Тише, что вы делаете? Прошу вас, господа министры (!), отойти в сторону», — импровизирует он, как всегда, текст, заражая всех своей торжественностью и волнением.

Портрет наглухо закрыт плотным холстом.

Вот он установлен посреди сцены. Станиславский роздал

279

концы холста подручным рабочим. Очевидно, портрет должен мгновенно открыться по его знаку, как открывают памятники.

Ох, уж эти французы, — думаем мы, любуясь импровизацией Константина Сергеевича, — как они любят эти минуты мнимой торжественности!

«Шляпы долой перед героем!» — повелительно командует (сочиняя опять свой текст) Константин Сергеевич. Все, конечно, подчиняются его приказанию. Шляпы снимают, приподымают над головой, Анри насмешливо подносит руку к своей каскетке, как бы готовясь отдать честь самому себе. У Башле — Лужско-го на лице уморительнейшая гримаса: смесь горя и умиления — еще раз он увидит своего Анри! И даже скептик Ивонна стала как-то серьезней.

К. С. командует, как в цирке: «Алле!» Холст слетает с портрета и... о, боже!

Все торжество испорчено: портрет при перевозке в спешке перевернули вверх ногами (вот для чего удалялся на сцену К. С. и шептался с бутафорами), и Анри стоит на голове, нелепо вскинув ноги кверху. На сцене все ошеломлены. В зале громкий смех и аплодисменты Станиславскому-режиссеру. А Станиславский-актер стоит спиной к портрету все еще в роли главного перевозчика. На его лице торжественная и благостная улыбка: здорово я вам все устроил. Будете помнить дядюшку Шарло.

И мы уже отчаянно аплодируем Станиславскому, без слов, без роли, в полминуты создавшему потрясающий правдивостью и юмором образ.

А когда Ивонна (А. О. Степанова) с большой силой говорит свою реплику из текста пьесы (написанную, правда, по поводу неперевернутого портрета и, по авторам, «всторону»): «Какой балаган», говорит резко, громко, на всю сцену и демонстративно уходит из кабинета, это отлично двигает действие дальше. Теперь со всех спадает оцепенение. Повертывается к портрету Константин Сергеевич и, увидя свою накладку, произносит непередаваемое «О!» и, схватившись за голову (под новый гром наших аплодисментов в зале), расталкивая всех по дороге, тоже убегает со сцены.

Репетиция продолжается. Суетятся, перевертывая портрет (а это очень трудно: он ведь огромный), рабочие, им помогают служащие, затем полковник, редактор, Берлюро и даже сам Башле. Смех душит отошедшего в сторону Анри.

Угол портрета, кажется, по-настоящему больно ударяет Луж-ского—Башле по ноге, он вскрикивает: «Ах, чорт» и невольно поднимает, как цапля, ногу. Летит канделябр со стола, задетый кем-то. Срывается и падает с окна шикарная гардина, и в эту

280

минуту в дверях павильона снова появляется Константин Сергеевич. Он явно теперь играет другую роль — старшего дворецкого Тюльери, у него какие-то фантастические аксельбанты, мгновенно наброшенные на плечо (шнуры от гардины). Он объявляет громовым голосом, изображая одновременно крайнее удивление на лице: «Господин депутат, к вам пожаловал премьер-министр».

За его спиной не менее удивленное лицо сотрудника в цилиндре. Это и есть полагающийся по пьесе премьер-министр — персонаж без слов, под занавес.

И тут же, бросив играть, К. С. громко кричит:

— Занавес не давать. Николай Михайлович, немедленно зафиксируйте все, что происходит на сцене. Берите бумагу и карандаш, рисуйте и пишите. Мы все остаемся на сцене. Никто неимеет права двинуться с места. Не передвигайте ни одной вещи.Василий Васильевич, не опускайте ноги. Башле так и встречаетпремьера — на одной ноге. Это самый драгоценный штрих. Учитесь ловить и фиксировать верные случайности на сцене.

И сам Станиславский не двигается со своего места в дверях павильона и даже, обращаясь ко мне в зал, старается на лице изображать все тот же момент удивления дворецкого. И стоит две, три, пять минут, пока я лихорадочно, чтобы его не утомить, пишу и зарисовываю, как могу, замечательную мизансцену — финал спектакля «Продавцы славы».

Через пять минут Константин Сергеевич спрашивает:

— Все записали? Пожалуйста, потерпите еще немного, — обращается он ко всем на сцене. Он сходит в зрительный зал итщательно проверяет мою запись, внося свои поправки.

Затем разговор возвращается к предыдущей картине, которую он просматривал накануне.

— Теперь вам понятно, — говорит он, — до какой степенивыразительности надо доводить отдельные, решающие судьбу событий моменты в спектакле.

Вчера вы мне показали четвертую картину пьесы: утро на следующий день после возвращения Анри домой.

Вы начинаете ее играть со сцены двух женщин (матери и Ивонны), задачу которой можно назвать так: «Не помешать Анри отдохнуть — выспаться». Потом входит Башле. Поведение женщин может быть таким, как вы задумали. Но для Башле вы не нашли правильного ритма и отношения к возвращению сына.

Всю ночь он не спал. Перед ним вставал призрак разорения и гибели его будущей жизни, карьеры, славы.

Многое может перенести французский буржуа. Но не разорение.

281

Поэтому во Франции так много самоубийств на почве неудачной спекуляции и банкротства.

Русский банкрот обладал совсем другой психологией. Отсидел в «яме», встряхнулся и, глядишь, опять заворачивает делами. Никто его не презирает и все ему еще больше верят: человек бывалый. И в яме сидел и состояние сохранил, кому должен был, по двугривенному за рубль даже выплатил. Можно опять с ним' иметь дело...

Француз — другое дело. Десятилетиями он будет ждать случая вытянуть свой счастливый номер в лотерее жизни. Но уж если ухватился за колесо фортуны, то выпустит его только в предсмертной судороге.

Разбогатеть! — это заветная мечта каждого буржуа.

Слава! Это, конечно, тоже недурно. Но это еще успеется. Это потом. Сначала деньги.

*В. В. Лужский,* А как же совесть, честь? Ведь это же будет сделка с совестью. А Башле говорит, что на это он никогда не пойдет.

*К. С.* Это верно. Для себя он не пойдет на сделку с совестью. Но когда ему докажет Берлюро, что скрыть возвращение Анри нужно для других — для родины, — он согласится. Важно найти ход к «сделке с совестью». Вот его-то он и искал всю ночь. Но найти не мог. И вышел утром из своей комнаты не чистеньким' и умиленным, как выходите вы, Василий Васильевич, а как выходит Гарпагон, когда убедился в гибели всех своих сокровищ.

Башле небрит, неумыт, растрепан, без галстука. Он чувствует себя Лиром, у которого отняли все. Он пьян от горя. Его губы повторяют одно слово: «Позор!» Позор, — скажут все про-него. — Похоронить живого сына! Кого же он признал за сына? Кто в той могиле, о которой знает весь округ, как о «могиле сержанта Башле»? Позор!

Вот чем вам надо жить, Василий Васильевич, а не радостью и умилением по поводу возвращения сына. Это удел чистых духом: Ивонны и матери Анри. Вы и Жермен в другом ищите смысл жизни.

Поэтому понятен вопрос Берлюро, поспешившего прийтина ваш призыв и увидевшего вас в таком виде. Диалог в этой сцене, кстати, написан прекрасно.

«Берлюро. Что с вами, мой друг, что случилось?[[44]](#footnote-45)

Башле. *Он* вернулся. (Подчеркните двадцать раз это «он».)

282

Берлюро (ничего не понял). Кто он?

Башле (жест на портрет). Он!»

Сколько возмущения, потрясения, даже ненависти можно вложить в это короткое слово!

«Берлюро (даже не поверил, очевидно). Он?! Вы вчера, наверное, лишнее хватили на вечеринке «безутешных вдов» и не выспались.

Башле. Вы осел! Идиот!..

Берлюро (неожиданно обиделся). Чего вы ругаетесь, я, кажется...

Башле. Он — мой сын — Анри. Вернулся! Ночью. Бежал из госпиталя для ненормальных. Но теперь он здоров!!»

Какой богатый подтекст в этом отчаянном возгласе: «Теперь он здоров».

Берлюро только свистнул.

И Константин Сергеевич неподражаемо свистит, откладывая в сторону пьесу.

— После этого, — продолжает Константин Сергеевич, — наступает громадная пауза. Во время нее оба актера могут делатьчто угодно. Эта пауза — небольшая пьеса-пантомима. Тема паузы— доигрались, допрыгались. Действующие лица: два мошенника. Маски упали. Им стесняться друг друга не приходится.Разговаривают только жестами.

Первый момент. Берлюро указал пальцем на дверь налево: «там»? Башле указал В ответ пальцем! в потолок: «там».

Второй момент. Берлюро понял. Подложил ладонь под щеку: «спит?»

Башле ответил неудачным жестом, провел ладонью поперек шеи, хотел сказать: «бреется».

Третий момент. Берлюро не понял: «зарезался?!» и сделал соответствующий жест.

Башле махнул безнадежно на него рукой: «что с дураком говорить!» И сделал неопределенный жест рукой кверху.

Четвертый момент. Берлюро опять не понял и провел рукой вокруг шеи: «повесился?»

Башле не успел ответить, в дверях появился Анри, и они оба, как дураки, стали делать вид, что ловят муху.

Все это, к нашему громадному удовольствию, Константин Сергеевич проиграл с присущими ему юмором и мастерством показа таких безмолвных сцен — пантомим.

— Теперь, — сказал он, — подготовлена сцена Анри, Берлюро, Башле. Понятен и вопрос Берлюро: «Так это вы?» и ответАнри: «Да, это я». Понятно, что Берлюро смотрит на портретна стене, а затем нагло говорит Анри: «А знаете, вы не по-

283

хожи на себя. А ну, прекратите эту комедию и говорите, сколько вам надо отступного, чтобы убраться отсюда».

Понятен крик Башле: «Берлюро, это мой сын». Понятен окрик на него Берлюро: «Молчите, идиот! Вы что, хотите разорить себя, своими руками?» и вся жестокая по своему цинизму следующая сцена сговора отца, сына и продавшего душу чорту спекулянта Берлюро.

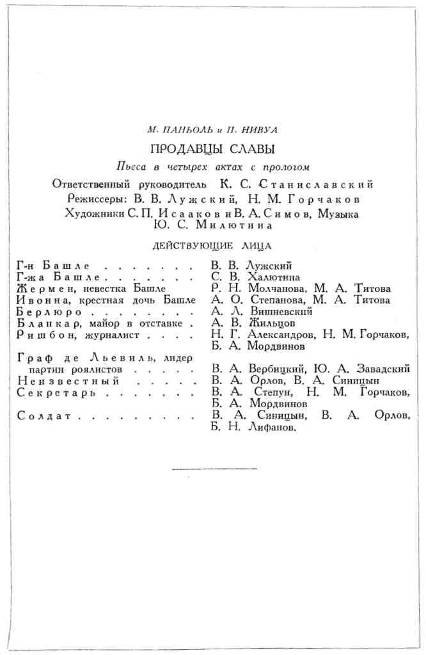
Потом такая же резкая, сильная сцена Жермен и Анри — мы ее уже разбирали с вами, — потом трогательная сцена Ивонны и Анри и финал картины.

Мы с вами постепенно приближаемся к концу пьесы. Можно поговорить и о внешней характеристике французов.

Жест у них то очень бурный,, даже театральный, то полное отсутствие жеста. Тогда они говорят только глазами, а руки еле заметным движением передают внутренний ритм — это очень выразительный прием.

То же и об интонациях. Голоса всегда подвижные, хорошо поставленные и разработанные. Любят говорить громким шопотом. Умеют говорить нарочито безразличным тоном. И неожиданно переходить от разнообразия звука, тона, манеры разговора на сдержанную, скупую речь. Они любят звонкую фонетику своего языка. (И К. С. опять говорит ряд звучных французских слов, акцентируя гласные.) В жизни им доставляет удовольствие играть роль из какой-нибудь пьесы в исполнении виденного ими актера. Они любят юмор, смех, комедию, легкую грусть и лирику.

Вот с этих позиций вам и надо сыграть спектакль! Теперь я приду к вам на первую генеральную репетицию. Позвольте всем вам пожелать полного успеха.



## СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ

Годы первой империалистической войны. Провинциальный городок во Франции. Семья мелкого служащего в городском управлении г-на Башле. Сын его, Анри, на войне. Мать, отец, молодая жена Анри Жермен, крестная дочь Башле Ивонна живут в постоянной тревоге за судьбу Анри на фронте. Г-н Башле заведует отделом городских поставок мяса на нужды армии. Спекулянт Берлюро предлагает ему сообщить назначенные управлением цены на мясо на предстоящих закрытых торгах. Но г-н Башле безупречно честен. Он выгоняет Берлюро за дверь с его предложением. В тот же вечер в списке погибших на фронте г-н Башле находит имя сержанта Анри Башле, отдавшего жизнь за родину. Горе семьи беспредельно.

Проходит несколько месяцев. Портрет сержанта Анри в траурной раме висит на почетном месте в доме Башле. Местные власти оказывают всяческие знаки внимания отцу погибшего воина. Г-на Башле повысили по службе; его избирают председателем общества родителей павших за родину героев. Ему прислали орден Почетного легиона, которым был посмертно награжден Анри. Дыхание славы коснулось чела скромного служащего. Спекулянту Берлюро не удалось втянуть его в темное дело в первом акте пьесы, зато теперь он пользуется фигурой г-на Башле, как ширмой для всяческих сомнительных дел. Под флагом благотворительных обществ, почетным членом которых является г-н Башле, Берлюро осуществляет ряд спекуляций. Под видом жалованья за участие в этих обществах г-ну Башле достается некоторая доля от этих афер, и семейству Башле живется значительно лучше, чем до войны.

Проходит два года. Окончена война. Каждый городок обзаводится своей могилой «неизвестного солдата». Завтра на местном кладбище торжественное «открытие» могилы сержанта Анри Башле. Тело Анри, правда, не найдено, не опознано. Кто покоится в этой могиле, г-н Башле не знает. Но его уговаривают, что каждый «неизвестный» погибший воин — это верный сын Франции, и г-н Башле не имеет права отказать в признании своим сыном того безвестного воина, который похоронен под этим могильным холмом. Башле колеблется, но в конце концов соглашается. За эти годы многое изменилось в его положении и психологии. Он — депутат округа, городской советник, у него уже рента, он ■—■ акционер двух-трех промышленных предприятий, которых так много расплодилось за время войны. Берлюро у него лучший друг, а дом его — это уже не дом скромного буржуа, это музей войны памяти местного национального героя, сержанта Анри Башле. Да и в семейной обстановке произошли изменения за эти годы: уехала из дома Жермен, жена Анри. Погоревав о смерти Анри, она вторично вышла замуж.

286

Башле дал согласие выступить завтра на могиле сына, на митинге, посвященном годовщине окончания войны и открытию «могилы героя». Поздний вечер в доме Башле. Все спят, и только в кабинете г-на Башле свет. Как профессиональный оратор, перед портретом погибшего сына репетирует г-н Башле свою завтрашнюю речь.

Вдруг стук в дверь. «Войдите», —■ говорит г-н Башле, не прерывая своего занятия — он как раз полощет горло укрепляющим раствором.

На пороге странная фигура. Бледное лицо, старая военная шинель, стоптанные башмаки, узелок в руках. Глухой, хриплый голос: «Отец! Ты не узнаешь меня? Это я — Анри, твой сын. Я вернулся!»

«Анри! Мальчик мой! Ты вернулся!» — шепчет в ответ потрясенный отец. Затем следует большая пауза. Г-н Башле переводит взгляд с Анри на все окружающие его предметы, на портрет «героя», на «музей имени сержанта Башле».

«Теперь я погиб!» — вскрикивает он и падает без чувств на руки сына.

Так кончается третий акт пьесы.

В начале четвертого мы застаем г-на Башле и Берлюро в полном смятении чувств. Из их разговора выясняется, что Анри рассказал, как он был контужен, потерял память, попал в немецкий плен, был помещен в больницу для сумасшедших и как постепенно в течение последних двух месяцев к нему вернулась память и... вот он пришел домой.

Все это понятно. Но для Берлюро и г-на Башле заявить о возвращении Анри — значит потерять все свое общественное положение, почет и даже материальное благополучие. А насмешки, ехидные вопросы. Наконец, кто же похоронен в могиле сержанта Башле?

Берлюро и Башле уговаривают Анри скрыть свое возвращение. Оно ему ведь ничего не даст. Даже жена его принадлежит другому. Ее будут судить за то, что она вторично вышла замуж!

Как раз приходит Жермен, потрясенная известием о возвращении Анри. Между ней и Анри происходит большое драматическое объяснение. Конечно, она его всегда любила и продолжает любить, но... теперь она богатая женщина, она готова все бросить, вернуться к Анри, но... как они будут жить. Может быть, лучше ему действительно подождать объявлять о своем возвращении.

А за окнами, за дверью, выходящей на балкон, слышна музыка, реют флаги, идет манифестация на могилу сержанта Анри. Манифестанта остановились у дома отца героя. Они требуют, чтобы он вышел на балкон, сказал бы им несколько слоз о погибшем сыне. Все домашние убеждают г-на Башле выйти к демонстрации, почти выталкивают его на балкон. И вот он начинает говорить, волнуясь, почти искренне рыдая об умершем сыне, а последний стоит тут же, в комнате, у балконной притол-ки, с горькой улыбкой.

Последний акт пьесы застает всех действующих лиц пьесы в Париже, во дворце Тюльери, в кабинете депутата национального собрания г-на Башле. Секретарем у него работает его сын. Анри согласился скрыть свое возвращение к жизни. Берлюро достал ему фальшивый паспорт. Жизнь движется вперед. Избиратели преподносят в дар своему популярному депутату огромный портрет его сына. Председатель совета министров намечает Башле министром в свой новый кабинет. Анри и Ивониа видят всю трагикомичность сложившегося положения в их семье, но не находят выхода из него.

Так продавцы славы — французские, и не только французские бур« жуа, — спекулируют на всем, даже на жизни и смерти своих собственных сыновей.

287

# СЕСТРЫ ЖЕРАР

## РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ

Осенью 1926 года Константин Сергеевич поставил перед режиссурой театра вопрос об очередном спектакле силами молодежи. Естественно, что меня, проходившего вместе с молодыми актерами свой режиссерский путь в театре, заинтересовало предложение Станиславского. Вместе с заведующим литературной частью МХАТ П. А. Марковым мы перебрали многие названия пьес. В наших планах фигурировал и «Обрыв» Гончарова, и еще один, кроме «Битвы жизни», диккенсовский спектакль, и «Романтики» Ростана, и «НедорослЪ» Фонвизина, и «Коварство и любовь» Шиллера. Но ни одна из этих пьес не отвечала поискам: работы для молодежи МХАТ и, признаться, прежде всего не увлекала нас самих.

Незадолго до того, как нужно было идти к Константину Сергеевичу с нашими предложениями, мы вспомнили о старой мелодраме Денери и Кермона «Две сиротки», перечитали ее, и нам показалось, что если сделать новую редакцию текста, то может получиться интересный материал для спектакля. П. А. Марков хотел работать в этой постановке и как режиссер. Мы обсудили вероятное распределение ролей. Оно давало возможность проявить себя целому ряду молодых актеров. А. О. Степанова, Р. Н. Молчанова, Б. Н. Ливанов, М. А. Титова, В. Л. Ершов, П. В. Массальский, Н. П. Хмелев по нашему предположению должны были играть главные «молодые» роли, а на «пожилые» роли мы собирались предложить «характерную» молодежь.

Со всеми этими соображениями мы и явились к Константину Сергеевичу. С необычайным вниманием в течение двух дней он обсуждал с нами названные пьесы.

— Митрофанушку, конечно, мог бы у нас великолепно играть Ливанов, но жалко показывать актера, который сможет в будущем играть Чацкого, в роли простака. А остальные роли у Фонвизина написаны не для молодежи — это для опытных,

291

зрелых актеров, —говорил К. С. — «Коварство и любовь» театр не раз думал ставить и уже распределял роли, но это опять-таки будет спектакль «стариков», а не молодежи. Леди Миль-форд, старика Мюллера, герцога, мать Луизы — это должны играть основные силы МХАТ. Вурм — Хмелев? Это было бы, вероятно, хорошо, конечно, если будет непохоже на Ушакова из «Елизаветы Петровны»[[45]](#footnote-46). Впрочем, у Хмелева новая роль редко бывает похожа на предыдущую. Ливанов и Степанова — это хорошая пара для Фердинанда и Луизы, но хватит ли у них физических сил сыграть эти роли. Шиллер требует от актеров большой затраты физических сил. Надо подождать года два с этой работой, но не откладывать ее далеко. Кроме того, эту пьесу очень трудно поставить без сентимента, а молодым режиссерам свойственно увлечение чувством. Шиллера правильно понимал и критиковал только Гёте. Все декорации к «Коварству и любви» надо было бы скопировать с дома Гёте, с его комнат и дворца герцога в Веймаре. В усадьбе Гёте все дышит благородным, чистым романтизмом. «Обрыв» — нет инсценировки. Пока будем делать, пройдет много времени. У Владимира Ивановича, кроме того, есть свой план постановки «Обрыва». И нужно ли это сейчас? Диккенс уже есть у нас и хорошо идет, это ничего нового к росту молодых актеров не прибавит. Ростана, признаться, не люблю: трескуч и слезлив.

Давайте подумаем о мелодраме — оставьте мне текст, я к завтрашнему дню прочту. Я помню эту вещь.

С волнением мы ждали следующего дня, так как и нам очень хотелось работать над «Двумя сиротками».

— Ну-с, расскажите ваши мысли о мелодраме,— встретил нас вопросом Константин Сергеевич.

П.А. Марков рассказал, почему он считает возможным включить мелодраму в репертуар МХАТ. Он говорил о необходимом разнообразии жанров в репертуаре, о хороших, искренних, человеческих чувствах, о благородных истоках мелодрамы, возникшей в дни французской революции конца XVIII века.

Я добавил некоторые режиссерские соображения, правда, очень общего характера, о возможности перевести эту мелодраму в план бытовой исторической пьесы, о необходимости избавить этот жанр от традиций условности, от ложной патетики в тоне, декламационности, о желательном включении музыки только по сюжету пьесы.

В заключение мы сообщили нашу наметку ролей.

Гений Станиславского-режиссера сказался здесь во всей

292

силе. Как только он увидел актеров МХАТ в качестве действующих лиц пьесы, его фантазия создала перед ним живой, уже существующий спектакль. В своем «видении» К. С. творил на наших глазах постановку. И какую! Когда меня спрашивают теперь мои ученики-студенты, что такое «режиссерский замысел», я всегда вспоминаю большую темноватую комнату — кабинет Константина Сергеевича в Леонтьевском переулке — и его вдохновенные поиски всех элементов спектакля в тот день.

* Жака, конечно, может прекрасно сыграть Леонидов! У него необузданный темперамент и «глаз убийцы». Я его всегда боюсь чересчур сердить... Впрочем, это к делу не относится... Леонидов будет потрясать зал. Зритель сразу поверит, что он может что угодно сделать с братом, с Луизой! И этого мерзавца должна обожать его мать, так всегда в жизни бывает. Из двух детей любят того, кто хуже... А в последнем акте он будет раскаиваться... Леонидов это умеет делать замечательно — именно каяться, как никто! Это у него от «Карамазовых» осталось...
* Константин Сергеевич, но ведь Леонид Миронович мечтает сыграть Отелло, он давно работает над ним!
* Это верно... Ну что же, Ливанов — это тоже хорошо. Может быть, не будет трагедии злодейства; но для мелодрамы юмор также нужен. Борис Николаевич будет очень живописен. Его надо делать лентяем... Хмелев — Пьер? Превосходно. Он отлично сыграл в «Дне» старика-хозяина. Но надо попробовать и Раевского. В нем что-то есть подходящее к Пьеру. Пьер должен быть прекрасный музыкант. Когда он играет, все предместье собирается его слушать. Это очень характерно для Парижа. Я сам это тысячу раз видел... Когда у него тяжело на душе, он всегда играет... и тогда даже мамаша Фрошар плачет, а Жак терпеть не может этой музыки, потому что она и его берет за душу.

Мадам Фрошар? У нас нет настоящей мадам. Это типичная для Парижа и для мелодрамы фигура. Это консьержка, это торговка рынка, это особый тип парижской улицы. Они все знают, все видят, это глаза и уши всего квартала. Они не брезгуют никаким делом: кого хочешь, сведут, разведут и проведут. И всё это ловко, легко и даже весело. У нас бы раньше ее играла Самарова, в Малом театре, говорят, Массалитинова хороша на такие роли... Тут придется пробовать, искать. Надо поговорить с Ниной Александровной[[46]](#footnote-47). Она талантливый человек. Степанова и Молчанова — это хорошо. У них даже есть что-то общее в складе лица. Только от них надо добиться, чтобы они ничего не играли, а только действовали: их

293

роли — это беспрерывная цепь физических действий, чувства придут сами.

Массальский — Роже де Линьер, хорошо. Его надо рассмотреть повнимательней. Наружность у него прекрасная. Граф де Линьер, конечно, Завадский, но он мне нужен для графа в «Фигаро» — надо назначить Ершова. У него есть и внешность и уменье держаться на сцене; он хорошо ведет диалог.

Графиня де Линьер? Я вижу в ней Ольгу Леонардовну. Очень хорошо, что в пьесе будет занята одна из актрис основного состава МХАТ. Я очень рассчитываю, что на этой работе молодежь и Второй и Третьей студии соединится еще лучше с нашей труппой. Это сейчас самая важная задача в театре. Ольга Леонардовна внесет в работу свойственный ей вкус, она знает манеры, при ней все будут по-другому держаться на репетициях. Она любит молодежь; я сам поговорю с ней об этом. Зовите ее и на те репетиции, где она не занята. Она не режиссер, но может со стороны хорошо посоветовать, особенно женщинам. Пообещайте ей замечательные костюмы, мы дадим их шить Надежде Петровне[[47]](#footnote-48). Каждая актриса в душе прежде всего женщина, и это в них надо поддерживать; без женщины в спектакле пусто и неуютно, хотя Крэг их терпеть не мог. Кроме того, надо, чтобы зритель поверил, что графиня де Линьер могла согрешить из любви, — Ольга Леонардовна сможет это передать с громадным шармом, и в ней много женственности.

На остальные роли сами назначьте, кого вам кажется нужным. Не путайте только возрастов. Когда в труппе есть старики, не надо назначать на эти роли молодежь. Займите в пьесе Владимира Михайловича[[48]](#footnote-49). Он очень трогательный на сцене и будет своей теплотой заражать партнеров; займите в характерной роли Вербицкого. Я хотел бы, чтобы это был спектакль трех поколений МХАТ.

То, что говорит Николай Михайлович и вы, Павел Александрович, по режиссерской части, очень верно, но боюсь, что вам обоим нелегко будет это осуществить. Снять все наросты с жанра еще труднее, чем освободить актера от штампов. Но попытайтесь. Лучше поставить трудную задачу и добиться в ней половины успеха, чем рассчитать точно свои силы и в меру их сузить задачу. В этом я расхожусь с Гёте: он утверждал обратное. В этом сказалась его национальность — немец. Во всем остальном он велик... О художнике поговорим отдельно, когда вы почувствуете, что вам надо от сцены. Против Оранского[[49]](#footnote-50) не возражаю.

294

К тому, что рассказал Николай Михайлович о режиссерском подходе к мелодраме, мне сейчас добавить нечего. Когда приду на' репетицию и увижу, что получается, тогда поговорим дальше.

Помните одно: вы нафантазируете себе очень много, мелодрама к этому располагает, но из всего выберите то, для чего вы ставите этот спектакль. Как педагог, я могу распределять роли и рассматривать образы действующих лиц с точки зрения труппы нашего театра, ее роста и формирования. Вы же должны, как режиссеры нашего театра, ставить пьесу для большой человеческой идеи, Для идеи, которая сегодня была бы нужна тысячам людей, которые придут на ваш спектакль. Проверьте все, что придумается через эту идею, и без сожаления отбросьте всю мишуру, все ухищрения режиссерской фантазии, которые помешают скромной, но благородной идее. По-моему, она в пьесе есть и вы ее верно чувствуете.

Работайте горячо, не боясь ошибок, но проверяйте все логикой вашей режиссерской мысли, логикой сюжета пьесы и поведения действующих лиц. Не занимайтесь на репетициях «системой». Если вы увидите, что кто-нибудь отстает, что у него хромает внимание или общение, что он хуже всех подает мысль, вызовите его отдельно и позанимайтесь с ним. Мелодраму надо ставить, увлекая себя и актеров на репетициях, а для педагогики отводить особые часы. Старайтесь, чтобы актер раскрылся на репетиции, создавайте ему любым способом творческое самочувствие, но не сажайте его ежеминутно на школьную скамью. Даже если он моложе вас, он вам этого не простит, так как в этой пьесе он пришел действовать от имени того лица, которое вы ему поручили играть, а не изучать «систему».

Заставляйте его как можно больше работать самого, задавая ему задачи и наводящие вопросы, но не учите его, не занимайтесь менторством. Когда я сам попадаю в тон учителя, который все знает, я потом страшно себя ругаю.

Каждый сценический жанр требует особенного подхода для работы режиссера с актером. Вы совсем молодые режиссеры, поэтому я вам говорю об этом заранее.

Ищите с актером, как живет и что делает человек в самых необычных положениях, которые предлагает мелодрама. Ищите жизнь человеческого духа и помогайте актеру выразить ее в простой, но сильной форме. Это будет воспитывать актеров, воспитывать в них характеры действующих лиц. Мелодрама — сложный жанр. Но сложный жанр — всегда полезный для актеров жанр. Искренность страстей в мелодраме должна быть доведена до предела. Драма должна легко и не-

295

заметно переходить в комедию, так как в мелодраме драматические сцены неизменно сочетаются с комедийными, иначе мелодраму нельзя было бы смотреть. Преодоление героем мелодрамы трудностей и горестей сообщает ей привкус романтического жанра. Актер должен его ощутить, зажить им. Это тоже нелегко, но, повторяю, полезно. Если что не «зацепится», приходите ко мне. Ну-с, вот и все пока. Желаю успеха.

## РЕПЕТИЦИЯ В ВЫГОРОДКЕ

Прошло три месяца с этой встречи режиссеров с Константином Сергеевичем.

Мы пригласили для переделки мелодрамы Денери и Кер-мона драматурга Вл. Масса и совместно с ним сделали новую редакцию пьесы и дали ей новое название: «Сестры Жерар».

Распределение ролей во многих случаях совпало с предположениями Константина Сергеевича. Но Н. П. Хмелев был занят в новых спектаклях Большой сцены МХАТ я на роль Пьера назначены были В. А. Синицын и И. М. Раевский. Физически трудной оказалась роль тетки Фрошар для Н. А. Соколовской; эту роль поручили М. И. Пузыревой. Не сразу вступил в спектакль и Б. Н. Ливанов. Художником пригласили, по совету Константина Сергеевича, А. В. Щусева, с большим увлечением отнесшегося к этой неожиданной для него, известного архитектора, театральной затее.

С актерами мы работали дружно, много и со всей горячностью молодости. Мы разобрали всю пьесу и вчерне приготовили для показа К. С. два первых акта.

В солнечный весенний день в большом фойе Малой сцены МХАТ все шторы были спущены, драпировки плотно задвинуты, а вспыхивавшие по временам! фонари на высоких штативах освещали то желтым, то голубым светом обтянутые серым холстом ширмы разных размеров, ступеньки, ящики, небольшие столы в одном углу зала, вывеску на картоне над ними: «Деревянная шпага», а напротив из такого же картона вырезанный крендель, наспех позолоченный и прибитый к палке.

По задней стене зала был растянут задник какого-то старинного города; перед задником стояла так называемая «вставка», напоминавшая большую арку.

Юноши в плащах, в больших мягких шляпах, закрывавших половину лица, в коротких до колен штанах и девушки в широких юбках, в косынках и наколках ходили среди всего этого, на

296

первый взгляд, бессмысленного нагромождения предметов, присаживались на стулья в «кабачке» «Деревянная шпага», перебегали к-окну «булочной» напротив, отмеряли неожиданно два-три шага от стенки-ширмы, уходили и снова возвращались, о чем-то сосредоточенно думая, что-то шепча про себя.

За одной из ширм сидел пожилой человек с экземпляром пьесы на коленях и ручным электрическим фонариком. Это был суфлер, лишенный на этот раз своего привычного места в центре сцены.

Там, где должна была проходить рампа, лежало несколько бережков, а за ними вплотную к большим окнам и старинным стенным зеркалам стоял ряд стульев. Большое кожаное кресло и столик возле него определяли заранее главное место в этом ряду.

Атмосфера в зале была наполнена тем сдержанным волнением, напряженным вниманием, которое хорошо известно каждому театральному человеку в дни торжественных ответственных репетиций и премьер.

Константин Сергеевич должен был прийтина просмотр в так называемой «выгородке» двух актов новой работы молодежи театра — мелодрамы «Сестры Жерар» в 12 часов1. И хотя его ждали, чтобы провести в зал, и у входа в театр и даже на улице, он появился неожиданно в глубине фойе, из внутренних комнат. Щурясь на свет фонарей, Константин Сергеевич пробирался среди ширм и лесенок.

«Пришел»,— пронеслось по всему залу.

* Я не помешал?.. Может быть, еще не готово?.. — Он остановился посредине «сцены» и, вскинув пенсне, с любопытством знатока оглядывал выгородку.
* Нет, нет, что вы, Константин Сергеевич, все готово,— устремились к нему мы, режиссеры.— Только мы ждали вас совсем с другой стороны... с улицы.
* А я давно в театре... Мы с Василием Васильевичем занимались в его кабинете.
* Константин Сергеевич волнуется больше вас,— последовала реплика Василия Васильевича Лужского. — Он мне еще в 10 утра позвонил и сказал, что надо пораньше прийтив театр и, если что-нибудь понадобится режиссерам, помочь достать в костюмерной или у Ивана Ивановича[[50]](#footnote-51). Но вам, кажется, ничего не понадобилось?

Лучших ободряющих слов никто не мог бы сказать. Константин Сергеевич и Василий Васильевич, оказывается,

297

уже час сидят в театре, ждут условленного срока и следят (не говоря никому об этом), чтобы нам все дали из всех цехов театра.

Мы провели Константина Сергеевича и Василия Васильевича на их места. Рядом сели — мы этого не ожидали, не ожидали такого внимания к нашей скромной работе — О. Л. Книппер-Чехова, Н. А. Соколовская, Н. П. Хмелев, Н. П. Баталов, М. И. Прудкин, М. Н. Кедров, Н. Н. Литовцева. Е. С. Телешова, наши старшие товарищи по театру. Все они подходили и спрашивали разрешения посмотреть репетицию у Константина . Сергеевича, а он адресовался к нам;

— Я сегодня не хозяин... я только зритель... как скажут режиссеры.

Разумеется, мы не протестовали. Было и страшно и лестно. «Пропадать, так уж сразу»,— думалось нам.

Пришли и многие руководители цехов: Я. И. Гремиславский, И. Я. Гремиславский, М. Г. Фадеев, М. Ф. Репина, И. И. Гудков.

При такой аудитории за внимание и собранность актеров можно было не беспокоиться, и когда Константин Сергеевич, окинув еще раз пристальным взглядом всех присутствующих, очень серьезно спросил: «Можно начинать?» — ответная фраза режиссера звучала почти спокойно.

Зал на секунду погрузился в темноту, с тихим шелестом заняли свои места в этой темноте участники спектакля, которые должны были находиться на своих местах к открытию занавеса. Раздался удар гонга, вспыхнули желтые, белые, голубые фонари. И началось первое действие «Сестер Жерар».

Мягкий свет заката освещал площадь парижского предместья. Пристроившись к окну булочной, ждала хлеба очередь из бедняков. В глубине арки прохаживался полицейский.

Зевали за своими кружками с сидром два посетителя кабачка. Издалека доносился мелодический звон колокола собора, звонившего к вечерней мессе.

К. С. одобрительно прошептал: «Не плохо», и все вздохнули с облегчением.

В МХАТ все знали, что значит для Константина Сергеевича первое впечатление. «Если первая минута, когда открылся занавес, вас «пленила»,— говорил он нам,—можно уже смотреть десять-пятнадцать минут неизбежную в каждой пьесе экспозицию». И как он помогал искать всегда эти первые минуты спектакля на своих репетициях, если мы, режиссеры, не угадывали их сами в своей предварительной работе!

Но вот первая «пауза» — живая картина — нарушена окликом появившегося в окне булочной хозяина: «Вы что, думаете,

298

стоять здесь до завтра? Хлеба нет. И сегодня не будет... Ступайте по домам...»

Очередь приходит в движение, волнуется... Люди знают, что хлеб есть, что его прячут для тех, кто может заплатить подороже. Разжигает толпу Пикар, сыщик, переодетый уличным поэтом: проходят в кабачок закутанные в плащи маркиз де Прель и граф де Линьер, наблюдая обычную для тех дней сцену народного волнения. Толпу разгоняют полицейские, они же избивают Пикара, не разобравши, что это сыщик. По площади к кабачку идет компания страшного Жака и его матери, тетки Фрошар. Навстречу им попадается хромой Пьер. Происходит встреча двух братьев. В кабачке начинается попойка. Оказывается, это место в Париже пользуется дурной славой. Темнеет. Из провинции приходит дилижанс. Две девушки-сёстры Генриэтта и Луиза остаются одни на большой площади, ночью, в незнакомом им городе. Обе очень красивы, но одна из них слепая; в Париже знаменитый медик, их дальний родственник, должен вернуть Луизе зрение. Девушки — сиротки. Неудивительно, что их никто не встретил. Старика Мартэна, их дядю, усыпил, заманив в кабачок перед приходом дилижанса, все тот же Пикар. Против старшей Генриэтты заговор: она имела несчастье месяц назад понравиться маркизу де Прель на деревенском празднике в его имении в Нормандии, и он решил похитить Генриэтту для очередной оргии парижской знати.

Акт заканчивается тем, что и вторая сестра, слепая Луиза, попадает в беду: ее уводит к себе тетка Фрошар. Сестры разлучены. Еще долго слышится крик уносимой похитителями Генриэтты: «Луиза... Луиза!..»

Зажгли ровный свет в фойе, и вдруг в секундную паузу после этого донесся приглушенный, последний крик: «Луиза!..» и неожиданно еще дальше настоящее эхо повторило, как бы вздохнуло: «Луиза!..»

Все смотревшие вздрогнули. Константин Сергеевич обернулся к режиссерам:

— Здорово! Как это вы делаете?

Увы, режиссеры сами не знали, как это получилось[[51]](#footnote-52), но получилось действительно эффектно.

Рабочие сцены начали переставлять выгородку на второй акт, а все смотревшие собрались вокруг Константина Сергеевича, и завязался оживленный разговор о мелодраме, о ее воздействии на зрителя, о том, как ее играли когда-то и как играть ее теперь.

299

## РЕЖИССЕРСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Через четверть часа К. С. Станиславский смотрел второй акт нашей пьесы. Это были сцена «оргии», сцена в подвале тетки Фрошар и в кабинете графа де Линьер[[52]](#footnote-53).

Мы очень боялись, что если Константину Сергеевичу не понравится сегодня наша работа, то нам не удастся как режиссерам показать ему в дальнейшем самое для нас интересное — кульминационные картины пьесы: встречу Луизы с Генриэттой, восстание парижских предместий, разгром тюрем, убийство Жака, суд над Пьером и Генриэттой.

Мы напряженно наблюдали за лицом Константина Сергеевича и во второй половине показа. Нет, оно отражало тот же интерес и привычное внимание.

После конца второго акта Константин Сергеевич обернулся ко всем смотревшим вместе с ним репетицию и сказал:

— Ну-с, а теперь позвольте поблагодарить вас от себя и отимени режиссеров за внимание, которое вы проявили к нашеймолодежи, пожелав увидеть ее работу и придя сегодня сюда... иразрешите мне остаться с ними наедине. У нас будет теперьсвой, интимный, разговор...

Василий Васильевич Лужский остался, конечно, слушать К. С. Все участвующие собрались в тесный кружок вокруг Константина Сергеевича, и он, как всегда, спросил:

* Ну-с, все собрались?
* Все как будто, Константин Сергеевич.

Последовала небольшая пауза. Он еще раз всех оглядел, улыбнулся, понимая, что испытывают сидящие в ожидании его приговора актеры.

— Ну что же, очень много сделано. Очень трогательно иискренне. Я даже кое-где всплакнул. У вас, Раиса Николаевна(Молчанова.— *Н. Г.),* и у вас, Ангелина Осиповна (Степанова.— *Н. Г.),* во всех тех местах, где вы себе доверяете, настоящий нерв. В мелодраме актер должен обязательно всемуверить; что бы автор ни выдумал, актер должен считать, что всеэто произошло на самом деле. Только тогда и зритель всемуповерит. А если актер все время подмигивает, что он все этоделает и говорит потому, что играет сегодня мелодраму,а завтра будет играть настоящую пьесу, тогда зрителю становится скучно, какие бы ужасы и трюки ни показывали ему сосцены.

Снова наступила небольшая пауза, и снова он внимательно посмотрел на всех:

300

* Вот вы, Всеволод Алексеевич (Вербицкий.— *Н. Г.),* вы себе не верите...
* Это такая роль, Константин Сергеевич, я не представляю себе, что в ней делать.
* Вы играете, если я не ошибаюсь, сыщика?
* Да, Пикара.
* Сыщик в мелодраме — это самая замечательная роль. Он всем мешает, все делает не так, все путает, потому что думает, что знает все лучше всех...
* Это очень интересно — то, что вы говорите, Константин Сергеевич, но этого, по-моему, в моей роли нет...
* Вы ошибаетесь. Ведь это вас сначала принимают за бунтовщика и избивают?
* Меня, но дальше это не развивается.
* Простите, что я вас перебиваю, Всеволод Алексеевич, но если вы не воспользовались этим эпизодом, чтобы подать себя и свой характер зрителю, а ждете, когда вам автор еще что-то более яркое предоставит по этой же черте характера персонажа,— вы, значит, не понимаете закона, по которому строит роль каждый автор. Если автор дает намек на характер в самом начале роли, то он уверен, что через это как бы увеличительное-стекло актер, а за ним и зритель увидят всю роль и все связанные с ней эпизоды. Мне в вашем исполнении все время нехватало забавного, глупого, самоуверенного человека...
* Он же злодей, Константин Сергеевич...
* Совершенно верно, но в мелодраме очень часто над злодеем смеются. Его презирают, им ужасаются, если это главный злодей, но очень часто, особенно над такими, как вы, смеются. Я отлично запомнил те сцены, в которых вы участвовали, и надо будет как-нибудь, если, конечно, режиссеры найдут время, отдельно порепетировать их, и вы поймете, что вы пропустили, проглядели в роли.
* С большим удовольствием, Константин Сергеевич!

— Так-с, пойдем дальше. А вот вы меня, Александр Александрович (Андерс. — *Н. Г.),* пугаете, а мне не страшно. Этопотому, что вы не привыкли совершать злодеяния, дурные поступки и даже убийства. Для вас случай со слепой — необычайное происшествие, а не рядовой случай в биографии вашегоЖака. Поэтому вы стараетесь обставить встречу со слепой длясебя и для меня необыкновенными обстоятельствами, оправданиями и нарочно пугаете и себя и меня, а я вам: не верю.

*А. А. Андерс.* Но ведь он не убийца, Константин Сергеевич?!

*К.* С. Сегодня нет, а завтра не знаю. Но я вам не советую готовиться к убийству. Убийство — или случайный акт, или

301

результат по особенному складывающейся жизни, тогда убийство имеет очень глубокие корни, которые уходят во все свойства человеческой души и человеческого разума. Ваш герой не таков. Прежде всего он лентяй. Какие вы делали этюды к этой роли?

*Н. М. Горчаков.* Жак со своей компанией шатался из кабака в кабак, пел песни, задирал прохожих. Приставал к женщинам...

*К. С.* Это, может быть, тоже нужно, но не в первую очередь. Актер со своим персонажем должен прожить хотя бы один день из его биографии. Вы играли этюд, как Жак просыпается?

*Н. М. Горчаков.* Нет, Константин Сергеевич.

*К. С.* Я вас попрошу записать эту задачу и приготовить этюд на эту тему к нашей следующей встрече, а тогда мы поговорим дальше про роль. Только запишите все это в протокол сегодняшней репетиции, чтобы не забыть.

*Н. М. Горчаков.* Обязательно, Константин Сергеевич, я уже пишу.

*К. С.* Отлично... Пойдем дальше. У вас, Мария Андреевна (Титова.— *Н. Г.),* очень хорошо, искренне и трогательно[[53]](#footnote-54). Не открывая своих актерских секретов о том, как вы этого достигли, скажите, о чем вы думаете, когда Жак оставляет вас одну на площади?

*М. А. Титова.* Я думала о том, Константин Сергеевич, что у меня в последнее время в театре что-то все время не получается, и, если я сегодня провалюсь, вы меня выгоните из МХАТ.

*К. С.* (обращаясь ко всем). Пожалуйста, все прислушайтесь! Это очень важно. Интуиция подсказала Марии Андреевне правильный х)од. Она не воображала себя проституткой, но пред-ствляла себе очень ярко, что будет с ней как актрисой МХАТ если я выгоню ее из театра, а получалось, как будто она находится целиком во власти впечатлений и ощущений этой несчастной женщины. Верная ассоциация родила все дальнейшие действия. О чем вы думали, когда дальше действовали?

*М. А. Титова.* Мне было совершенно все равно, что со мной будет.

*К. С.* Я так и понял, и попрошу всех заметить, как от верного самочувствия вся пластика роли, все внешние действия были тоже верные. Не вздумайте, Мария Андреевна, их следующий раз вспоминать и повторять механически. Останется только форма. Каждый раз, когда будете начинать играть эту роль, вспоминайте найденную вами внутреннюю отправную точку для самочувствия. Как вы ее нам сформулируете?

302

*М. А. Титова.* Меня выгонят из театра, если я провалю эту роль...

*К. С.* Совершенно верно! (Невольный смех раздался в зале, и К. С. понял юмор создавшегося положения). Мы вас не выгоним, но вы должны в это теперь всегда верить и представлять каждый раз по-разному, что с вами будет, если это случится...

Константин Сергеевич снова обвел всех присутствующих внимательным взглядом.

— Скажите, пожалуйста, Мария Ивановна, почему вы сделали себе такой страшный грим? — обратился он к М. И. Пузы-ревой, репетировавшей тетку Фрошар.

*М. И. Пузырева.* Константин Сергеевич, ведь моя Фрошар — отвратительная личность: это воровка детей.

*К. С.* Вот именно. Но с таким лицом вам не удастся украсть ни одного ребенка. Они будут убегать от вас, как только вы появитесь на углу улицы. У тетки Фрошар очаровательный, добро, душнейший вид. Никто и не подозревает, что она проделывает. Все думают, что это святая женщина. Вот дома, когда никого нет, там мы увидим ее настоящее лицо. Насколько отразятся на ее внешнем виде ее мысли и поступки, это мы увидим по ходу сцены и репетиции, но заранее наносить эти «злодейские» черты на лицо гримом — грубейшая ошибка. Надо, наоборот, обмануть зрителя. Он еще только подозревает, что Луиза попала в дурное общество, он еще только боится за нее. В первом акте мелодрамы у зрителя должно щемить сердце от предчувствий. Вот что самое важное. А вы пошли по «результатам»: кто злой — тому мрачный грим, кто добрый — тот красив...

Тут неожиданно Константин Сергеевич обратился к И. М. Раевскому, игравшему хромого Пьера.

— Теперь мне понятно, почему вы сделали себя таким хорошеньким...

*И. М. Раевский.* Константин Сергеевич, ведь он хромой, даже горбун по автору, нам казалось, что если его сделать еще некрасивым, то...

*К. С.* Не защищайтесь. Вы хотели заранее вызвать во мне жалость, чтобы я сказал: «Ах, как жаль, что этот красавчик хромой!»

*И. М. Раевский.* Что вы, Константин Сергеевич...

*К. С.* Сейчас еще вы не отдаете себе отчета, что это было вашим тайным желанием. Но когда вы подумаете над тем, что я сказал, то, наверное, согласитесь со мной. Между тем есть другой путь в искусстве. Через препятствия показывать прекрасное. И чем больше будет препятствий, тем ярче покажется зрителю даже крупица красоты. Я говорю о внутреннем мире Пьера. Он горбат, хромает, неказист лицом, но у него доброе

303

сердце и талант музыканта — этого вполне достаточно, чтобы через непривлекательную внешность зритель увидел в Пьере человека. И в этом ваша задача актера. А так вы будете слащавым и сентиментальным. Это то дурное, чем славились подражатели-актеры в мелодраме. В первом: же спектакле новой мелодрамы образы решали мужественно, интересно, от больших, верных традиций в искусстве. И крупный актер «играл в прятки» с сюжетом: он обманывал как можно дольше зрителя, он скрывал свой истинный характер. Актеры, которые повторяли нашумевший спектакль (удавшаяся мелодрама всегда имела шумный успех), были помельче, не доверяли себе и боялись этой сложной «игры в прятки» с образом. Они шли прямым путем. Злодей — отталкивающий тип, а страдалец — обязательно в золотом парике, блондин. А вот то, что Жак, злодей по пьесе, у вас красив и привлекателен, это верно. Зато поступки его будут отвратительны. Я еще вернусь к нему...

Вы замечательны, Владимир Михайлович (Михайлов, игравший Мартэна.— *Н. Г.).* Вот у кого надо учиться, как играть мелодраму! Вами надо кончать акт.

Ангелина Осиповна (Степанова — Генриэтта.— *Н. Г.)* очень искренна, как всегда, но надо держаться на сцене гораздо спокойнее. Вы все время действуете, это хорошо, но нужно еще и думать на сцене, наблюдать, слушать, соображать — это тоже действия и гораздо более сильные, чем те, которые требуют многих жестов и частых переходов с места на место.

Ольга Леонардовна очень правильно делает, что ничего не играет внешне, но тем сильнее должен быть у нее диалог: действие словами.



Владимир Львович (Ершов — граф де Линьер.— *Н. Г.)* правильно делает, что не играет злодея в первом же своем появлении. Хорошо, что он сдержан и во второй своей сцене, но драматизма в диалоге Ольги Леонардовны и Владимира Львовича мало. Я знаю, что это очень трудно — сидеть не двигаясь и даже рукой не делать ни малейшего жеста, а внутри все бы кипело и только глаза говорили бы, но этого необходимо добиться. Все большие актеры, которые играли мелодраму, умели это делать: в совершенстве владели искусством внутреннего диалог а.

Кстати об актерах, игравших мелодраму. Это были всегда первоклассные актеры, занимавшие высшее положение в труппе. Средний актер не может играть мелодраму. В мелодраме актеру надо очень много прибавлять от себя; среднему же актеру, без яркой индивидуальности, нечего прибавить к роли. А авторы мелодрамы писали всегда в расчете на актера. Даже лучшие из них — Пиксерекур, Дюканж — были плохие психологи и писа-

304



тели, но в совершенстве знали секрет сценического воздействия на зрителя, а писали они для ста тысяч зрителей, а не на избранный круг эстетов.

*О. Л. Книппер-Чехова.* Но ведь говорят, Константин Сергеевич, что мелодраму всегда играют в плохих театрах плохие актеры.

*К. С.* Это не совсем так. Знаменитую мелодраму создают один раз. Она или рождается на первом представлении, или умирает в этот вечер, и ее никто никогда как пьесу не вспоминает. Поэтому рождение мелодрамы всегда было обусловлено участием прекрасных актеров и шла она в замечательных декорациях. Премьера мелодрамы очень дорого стоит, и в первом театре она идет всегда отлично, а затем все театры во всем мире копируют эту постановку; актеры в других театрах играют по слухам об игре того или другого актера первого представления; режиссерские приемы, планировки, декорации — все делают, как это было в известном театре на премьере.

Вы заметили, что в старых изданиях мелодрам дают всегда режиссерские примечания и планировки? Это еще Пиксерекур ввел. У меня есть его экземпляр: это настоящий режиссерский экземпляр, даны все планировки и снимки декораций.

*А. О. Степанова.* А как же мы будем играть, Константин Сергеевич, мы ведь не обладаем еще такой совершенной техникой?

*К. С.* Вы будете играть на предельной искренности, как играл сегодня Владимир Михайлович, и на очень хорошем выполнении физических действий. Для мелодрамы уметь выполнить интересно все физические действия, заказанные автором, — это основное. Поэтому я считаю мелодраму полезным тренажем для молодежи: она развивает веру, наивность, искренность чувств, создает цепь физических действий и заставляет работать фантазию актера.

РЕЖИССЕРСКИЙ ПОДСКАЗ

Константин Сергеевич на минуту задумался, посмотрел на нашу выгородку, на всю обстановку в фойе и отдал совсем неожиданное распоряжение:

— Опустите, пожалуйста, все занавесы на окнах и закройте двери,— сказал он.— Потушите свет. Кажется, довольно темно?

*Н. М. Горчаков.* Да, пока глаза не привыкли к темноте...

Константин Сергеевич встал и отошел в дальний угол зала, его голос донесся к нам откуда-то из-за ширм.

*К. С.* Раиса Николаевна, я попрошу вас подойти ко мне...

*Р. Н. Молчанова.* Пожалуйста, Константин Сергеевич.

305

В зале возникло было веселое настроение, но К. С. резко прервал его.

*К. С.* Я попрошу всех соблюдать тишину, абсолютную тишину, такую, которая окружала слепую Луизу, когда она осталась одна на площади.

От этих слов, сказанных повелительным голосом, с интонацией, неожиданно передавшей всю трагичность положения слепой, беспомощной девушки в чужом ей городе, в зале воцарилась действительно мертвая тишина.

Р. Н. Молчанова пробиралась в темноте через нагроможденные предметы, сразу ставшие для нее реальным «препятствием», к тому месту, где она думала найти Константина Сергеевича.

* Простите, — говорила она каким-то странным тихим голосом, — здесь кто-то сидит, кажется... я вас задела. — Но ей никто не отвечал, и от этого делалось как-то необычайно жутко.
* Здесь никого нет,— продолжала она, достигнув конца зала.— Константин Сергеевич, вы ушли в другое место? — И опять ей отвечало молчание.

Даже мы, присутствовавшие, были поражены: следя за поисками Молчановой — Луизы, мы не заметили, когда и как покинул свое первое местопребывание Константин Сергеевич и где он теперь...

А Молчанова все бродила в темноте, в хаосе вещей и предметов, но самые простые слова и восклицания актрисы стали звучать драматически-напряженно и выразительно!

А затем произошло самое неожиданное.

Молчанова вдруг разрыдалась где-то в углу зала, за станками и ширмами, все в той же напряженной тишине, и позвала— робко, неуверенно, жалобно: «Генриэтта, Генриэтта, где ты?»

Мы все вздрогнули: талант актрисы подсказал ей обращение к сестре — к сюжету пьесы... И она произнесла его с предельной правдой, искренностью, верой в те обстоятельства, в которых она очутилась.

Это заставило и нас поверить в сценическое положение. В ту же секунду из кресла, стоявшего рядом со мной, раздался довольный голос Константина Сергеевича (когда и как он в него сел, никто не заметил):

* Ну вот и прекрасно. Теперь вы понимаете, что значит молчание Парижа и площади, на которой вы остались одни, что значит темнота?
* Понимаю,— еще дрожащим голосом ответила откуда-то из другого конца зала Молчанова.
* Зажгите свет! — приказал Константин Сергеевич. —

306

Идите сюда, Раиса Николаевна. Теперь вы знаете, что такое слепота. Вам было страшно, потому что все молчали. Так молчит вокруг вас, Луизы, Париж. Луиза знает цену этого молчания. С ней могли случаться и раньше такие происшествия. Как правило, люди зрячие инстинктивно не любят слепых. Они видят, что идет слепой, и обходят его. Это атавизм, это жестокость эгоизма, который боится, что слепой попросит услуги, в которой ему нельзя отказать.

И Луиза знает, что вокруг нее молчит незнакомый ей город, хотя, может быть, вокруг проходят люди и из окон ее видят. Если это возможно, надо режиссерски это сделать. Такие «проходы» подчеркнут пустынность площади. Пустынность не в пейзаже, не в декорации. Сам: по себе пустынный пейзаж у вас получится—я видел рисунок Алексея Викторовича (Щусев — художник спектакля.— *Н. Г.);* эгоизм людей в большом городе — вот что страшно и что нужно донести. Это передаст трагическое положение Луизы, подчеркнет, что ее покинул ее добрый ангел — Генриэтта. Очень хорошо, что вы нашли нужное слово в этюде — имя вашей сестры, значит, игра со мной стала для вас реальностью сюжета пьесы. Это задача всякого этюда.

А теперь вспомните физическую и психологическую схему этюда.

1. Этюд был для вас неожидан. И положение, в которое попадает Луиза, для нее неожиданно. Не надо к нему готовиться заранее актерской душой.
2. Вы не знали пути — вы натыкались, вы извинялись, глаза ваши были открыты. Вышли, а не выступали. Вы реально искали меня, а не изображали слепую.
3. Вы стеснялись позвать — ваш голос подстроился на странный звук, полукрик, обрывистое восклицание.
4. Вам стало страшно оттого, что вы не знали, что будет дальше.

Все это вместе взятое и есть слепота. Надо ее понимать как внутреннее ощущение человека, а не наружный недостаток его.

*Р. Н. Молчанова.* Константин Сергеевич, а говорят, что слепому заменяет зрение обостренный слух.

*К. С.* Может быть, это и так, но зрителю нужно первое чувство первых десяти минут ослепшего человека, а не все измышления, наблюдения и вся литература в этой области. Все недостатки человека артисту надо уметь провести через внутренние ощущения их. У каждой так называемой «характерности» внешнего порядка своя психология, свое внутреннее отображение и ощущение окружающей ее действительности. Про это только мало пишут и говорят, а те, кто обладает физическими недо-

307

статками, не любят о них нам напоминать. Но актер должен все это знать.

Константин Сергеевич остановился на несколько секунд и посмотрел на сидевших перед ним актеров — это значило, что по данной теме его замечания исчерпаны.

## РЕЖИССЕРСКИЙ ПОКАЗ

— Еще раз хочу напомнить вам,— продолжал через несколько секунд свои мысли К. С,— что в мелодраме чрезвычайно важно верно, выразительно, интересно делать все физические действия.

*В. А. Вербицкий.* А что значит «интересно делать физические действия», Константин Сергеевич?

*К. С.* Это значит делать их не так, как ожидает зритель. Вот вы, например, усыпляете Владимира Михайловича. О том, что вы его усыпите, зритель узнаёт еще за полчаса до вашей сцены из разговора начальника полиции и Владимира Львовича. Кстати, Женя (Е. В. Калужский — начальник полиции де Прель. — *Н. Г.),* ты должен держаться более самоуверенно — ты слишком подчеркиваешь свое подчиненное отношение к Владимиру Львовичу.

*Е. В. Калужский.* Он граф и мой начальник.

*К. С.* А ты начальник полиции. Все начальники полиции — хамы и нахалы, они столько про каждого знают, что держат всех в руках. Вспомните Фуше.

*Е. В. Калужский.* Я попробую, Константин Сергеевич.

*К. С.* Итак, Всеволод Алексеевич, вы должны усыпить Владимира Михайловича. Вы это делаете, кажется, за столиком в кабачке...

*В. А. Вербицкий.* Да, Константин Сергеевич.

*К. С.* Садитесь, пожалуйста, к режиссерскому столику. Дайте на стол все, что надо: стаканы, вино, хлеб, колбасу...

Все подается, и режиссерский столик становится похожим на свой подлинник из кабачка «Деревянная шпага».

*К. С.* Владимир Михайлович, вы разрешите, я за вас попробую сыграть? Николай Михайлович подскажет мне текст.

*Суфлер.* Позвольте мне, Константин Сергеевич, я здесь...

*К. С.* Нет, это должен делать режиссер, он знает все действия и паузы. Николай Михайлович, кстати, это прекрасно делает, я заметил это еще на «Горе от ума». Итак, начнем.

Константин Сергеевич буквально на наших глазах вдруг как-то весь обмяк, поежился, как бы от холодного вечернего ветерка, поднял воротник пиджака и скромно сел на край стула.

308

*Пикар*— *Вербицкий* (подходя). Что, папаша, кого-нибудь ждете?

*К. С.* (за дядюшку Мартэна, «под суфлера»). Да... пожалуй... жду.

*Пикар.* Не едут, что ли?

*К. С.* А вы откуда знаете, что я жду дилижанс из Нормандии?

К. С. говорит эту фразу очень подозрительно, хотя никакой ремарки на это у автора нет. Эта новая и неожиданная для нас краска «приспособления» поражает нас и создает очень интересное положение на сцене. Вербицкий — Пикар, не ожидавший ее, невольно и не по тексту говорит:

— Да нет... я так... вообще тут все ждут всегда дилижанс. (По тексту.) И я жду. Может быть, разопьем пару стаканчиков?

*К. С.* (со столь же неожиданным для нас отношением человека, любящего выпить). Ну что же, я не прочь!

*Пикар.* Хозяин, пару кружек старого сидра! Кого же вы ждете, свою старуху, наверное? (Вынимает потихоньку снотворный порошок из кармана.)

*К. С.* (опять подозрительно замкнулся). Да, да, старуху, старуху, а может быть, и еще кое-кого!

Подают кружки. Вербицкий ждет, чтобы К. С, как было установлено по рисунку сцены, наклонился поправить башмак, а он ему тогда подсыпет порошок в кружку, а К. С. не наклоняется и не поправляет башмака, хотя я ему и пробую подсказать: «Дядя Мартэн наклонился поправить пряжку на башмаке».

*Пикар* — *Вербицкий* (после невольной паузы). За ваше здоровье!

*К. С.* Благодарю вас, благодарю вас. Эх, хотел бы я... быть помоложе, покрепче...

*Пикар* — *Вербицкий* (смущен, порошок у него в руке, но диалог надо продолжать). А зачем вам быть покрепче? Вы и сейчас еще хоть куда...

*К. С.* Нет, сейчас я уже не тот, не тот... и спать хочется... а еще рано спать — это все старость... Но я не засну! Я не засну!

И Константин Сергеевич говорит это таким бодрым голосом, что совершенно ясно, что он не собирается спать, как это следует по сюжету пьесы. Больше диалога между Пикаром и дядюшкой Мартэном нет, и сцена, естественно, обрывается.

*В. А. Вербицкий* (не по роли и не в образе уже). Все!

*К.* С. (еще в образе, что, конечно, очень смешит всех нас, но никто не позволяет себе смеяться вслух). Что все?

309

*В. А. Вербицкий.* Больше у меня слов нет, Константин Сергеевич. Сцена между нами вся.

*К. С.* А почему вы меня не усыпили?

*В. А. Вербицкий.* Вы же не дали мне подсыпать порошок и не выпили вина.

*К. С.* А «если бы» дядюшка Мартэн не выпил, то как бы

поступил Пикар?

*В. А. Вербицкий.* Наверное, еще что-нибудь придумал бы, усыпил бы каким-нибудь другим способом.

*К. С.* Почему же вы этого не сделали, видя, что я не пью вина?

*В. А. Вербицкий.* Но ведь в пьесе сказано: «усыпил, подсыпав что-то в кружку...»

*К. С.* Это было указано по тому первому представлению, по которому выпускался экземпляр пьесы. Очевидно, те два актера, играя эту сцену, замечательно это делали, а вы хотите только выполнить ремарку —' это будет шаблонно.

Автор говорит одно: «усыпить», а в каждом театре каждая пара актеров должна уметь делать это по-своему. Традиций мелодрамы предоставляют полную свободу актеру выполнять по-своему все физические действия, разумеется, только не для нарочитого трюкачества, а для сюжета и логики действия. Давайте сыграем еще раз.

Константин Сергеевич и Вербицкий снова играют свою сцену, и Вербицкий довольно ловко, отгоняя якобы муху от кружки К. С, всыпает в нее порошок, но К. С. в последний момент неожиданно роняет со стола кружку, не выпив ее.

*В. А. Вербицкий.* Константин Сергеевич, так никогда ничего не получится, если старик Мартэн не выпьет вина...

*К. С.* Вы полагаете? У вас, значит, еще мало работает фантазия. В ремарке сказано: «усыпляет», а как — не сказано. Значит, дядюшка Мартэн имеет полное право и пить и не пигь вино. А у Пикара должно быть заготовлено несколько спосо^ бов убрать с дороги старика.

*В. А. Вербицкий.* Право, не знаю, Константин Сергеевич, как это сделать...

*К. С.* Давайте поменяемся ролями... Владимир Михайлович, можно вас просить к столу?

*В. М. Михайлов.* С удовольствием, Константин Сергеевич.

И вот перед нами сидят два чудесных «старика». Конечно, волнение и интерес наш достигли предела. Видно, что и Михайлов волнуется выступать экспромтом в этюде со Станиславским. Но в ту минуту, когда К. С. встает из-за стола и сразу делается развязным, самоуверенным Пикаром, Владимир Михайлович

310

тоже преображается в подозрительного, глуповатого, но бесконечно доброго и трогательного старика.

Еще большей неожиданностью было для нас, что они стали импровизировать текст. Начал, конечно, Константин Сергеевич, а Михайлов ему сейчас же ответил в «тон».

*К. С.* Хороший вечер...

В„ *М. Михайлов.* Да, вечерок ничего...

*К. С.* (делая вид, что достает табакерку). Хотите табачку понюхать?

Тут мы все, конечно, поняли, что «табачок» отравлен.

*В. М. Михайлов.* Нет, благодарю вас, я не употребляю табак.

*К. С.* (прячет табакерку, но сам сделал вид, что нюхнул оттуда). Может быть, вы предпочитаете покурить?..

*В. М. Михайлов.* Нет, благодарю вас, я не курю.

*К. С.* (в сторону). Проклятый старикашка, придется угощать его вином. (Громко.) Выпьем по кружке, я угощаю...

*В. М. Михайлов.* Ну как же так, мне неловко, право...

*К. С.* Трактирщик! Пару кружек! Что, кого-нибудь ждете?

*В. М. Михайлов.* Да нет, так, никого особенно. Может быть, племянницы приедут.

Трактирщик ставит кружки на стол. В эту минуту К. С, вынув из кармана какую-то серебряную мелочь, роняет ее на пол. Естественно, что и он сам, и трактирщик, и Михайлов нагибаются под стол поднять монеты. И вдруг мы видим руку К. С, руку, поднимающуюся из-за края стола, под которым все ищут монеты, и эта рука всыпает из какой-то бумажки что-то в кружку Мартэна.

Мы, конечно, не могли удержаться, чтобы не зааплодировать выдумке актера-режиссера и предельной выразительности мизансцены. К тому же мы думали, что на этой эффектной «точке» К. С. кончит этюд.

Но этого не случилось. Все монеты были собраны, с трактирщиком был учинен расчет, а К. С. и Михайлов подняли свои кружки, чтобы чокнуться...

И вдруг старик Мартэн — Михайлов скорчил такое наивно-подозрительное лицо, так посмотрел на свою кружку и на К. С, что мы снова готовы были аплодировать таланту и непосредственности другого актера.

*В. М. Михайлов.* Позвольте вашу кружечку, почтеннейший, позвольте...

*К. С.* (нам даже показалось, что он растерялся на секунду, хотя и Пикар мог тоже от такого вопроса прийтив изумление). Зачем?..

*В. М. Михайлов.* Да уж позвольте...

311

*К. С.* Пожалуйста!

В. М. Михайлов поставил обе кружки рядом, долго смотрел на них, а затем изрек:

— Моя полней, а вы угощаете, значит, вы обязаны выпить мою кружку. Таков обычай!

Можете представить себе наше изумление! Выдумал обычай!

*К. С.* Я не слыхал про такой обычай.

*В. М. Михайлов.* Нет, уж прошу вас, а то я к другой не притронусь. (И он передвинул отравленную кружку к К. G.)

*К. С.* (в сторону). Проклятый старикашка. Он хочет, чтобы я сам себя отравил.

Конечно, мы смеялись! Мы уже стали наивными, бесконечно увлеченными зрителями...

*К. С.* (громко). Благодарю вас, я выпью за ваше здоровье. (Вдруг начинает чихать.)

*В. М. Михайлов* (участливо). Вы простужены?

*К. С.* (вынимает из кармана флакончик и так, чтобы мы, зрители, видели, выливает его содержимое на платок). Да... впрочем, у меня есть средство. (Всё чихая, ставит флакон на стол.)

*В. М. Михайлов.* Какой флакончик! Можно посмотреть?

*К. С.* Прошу вас. (Всё чихает.) Простите, я отойду в сторону. (Отходит за спину Михайлова и в ту минуту, когда последний берет в руки флакончик, подходит к нему сзади и прижимает свой «отравленный» платок к его лицу, а кабатчику делает знак приблизиться.)

*В. М. Михайлов* (понимая, что игра проиграна, засыпая). Я не хочу спать... я не должен спать...

*К. С.* (кабатчику). Отнести его в заднюю комнату!

Какие аплодисменты раздались в конце этого изумительного этюда! Не только для нас, молодежи МХАТ, но, я думаю, что для любых актеров видеть эти минуты подлинного творчества отличных мастеров МХАТ на заданную сюжетом пьесы тему было бы подлинным высоким наслаждением.

— Теперь вам понятно,— обратился вслед за тем Констан- ,тин Сергеевич к Вербицкому,— как вам надо действовать?

Тут же он обернулся к Михайлову:

— Спасибо вам за помощь, Владимир Михайлович! Вы чудесный партнер. Я не сделал вам больно, когда прижал платокк лицу?

*В. М. Михайлов.* Нет, нет, что вы, Константин Сергеевич. Спасибо вам за науку.

*К. С.* Ну-с, теперь всем понятна логика физического действия и значение его для мелодрамы?

*В. А. Вербицкий.* Понятно, Константин Сергеевич, но ведь

312

если каждые два актера будут без конца разыгрывать свои сцены, спектакль так разрастется, что никогда не кончится.

*К. С.* Не думаю. Все это долго искать на репетициях, но в спектакле мелодрамы темп всегда стремительный и диалог очень быстрый, кроме того, есть режиссура, которая отбирает все самое хорошее из таких сцен, основанных на физических действиях по интриге пьес, а лишнее отбрасывает. Но без разработки этих сцен нет мелодрамы. В Ибсене и Достоевском вы так не пофантазируете. Там этого не требуется. Николай Михайлович, я на вашем месте прошел бы так все сцены, которые мы записали в протокол сегодня: вставание Жака, как слепая одна бродит по площади и т. д.

*Н. М. Горчаков.* Обязательно, Константин Сергеевич, мы так и сделаем.

## ЧТО ТАКОЕ МЕЛОДРАМА?

*К. С.* А теперь еще несколько слов о мелодраме для всех исполнителей. Я это рассказываю вам для того, чтобы вы поняли, в какой атмосфере готовятся мелодрамы, как сценический жанр, и в каком горячем состоянии должны ее играть и репетировать актеры.

Холод и равнодушие не могут быть в зале в день представления мелодрамы. Все должно быть в этот вечер необычно и неожиданно. И зритель заранее наэлектризован, и достаточно искры, чтобы все вспыхнуло и на сцене началось бы творчество и вдохновение — это еще один путь к творческому самочувствию актера. Мелодрама не терпит никакой условности. Мелодрама — это быт, только очень сконцентрированный, выверенный, без лишних деталей и пауз. Паузы допускаются только игровые — «гастрольные»[[54]](#footnote-55)*,* их должно быть точно установленное количество. Смотря мелодраму, зритель считает, что все, что показано в пьесе, произошло обязательно в ж и з н и , в быту, а не на сцене. Вот почему театральная условность противопоказана мелодраме. А если зритель верит, что все это случилось рядом с ним, в жизни, его это необычайно трогает, заставляет плакать и смеяться. Смех — это ведь тоже реакция растроганного зрителя, если этот смех вызван характером или положением на сцене, а не тем, что вам со сцены показывают просто язык...

313

*Н. М. Горчаков.* А как же трюки, Константин Сергеевич?

*К. С.* Зритель ими интересуется до того, как занавес открылся. Какие, интересно, приготовлены в этой мелодраме трюки? И обсуждает их после того, как занавес опустился, а пока идет действие, они должны быть так идеально вмонтированы, так оправданы, чтобы их возникновение зритель не ощущал.

Мелодрама всегда иллюзорна в лучшем смысле слова. Вот насчет правды жизни б мелодраме я должен сделать замечание: я видел сегодня сюжет, переведенный в сценическое действие, но жизни площади, кабачка, а особенно аристократов, я не видел. Об этом мне надо отдельно поговорить с режиссурой, а они поищу\_т эту жизнь с вами, актерами.

*О. Л. Книппер-Чехова.* А как же мелодрамы Гюго, Константин Сергеевич?

*К. С.* По-моему, это плохие мелодрамы. Вы этого никому не говорите: он сейчас, кажется, в чести, но его мелодрамы ложно-поэтичны и чересчур эффектны, это пример эстетической мелодрамы, а не бытовой, за исключением, может быть, «Марии Тюдор», а классическая мелодрама всегда бытовая или историческая.

У Гюго все смешано в одну кучу для удовлетворения его эстетических вкусов, а не для того, чтобы дать выход чувству зрителей. Мелодрама же всегда возникала, когда зрителя переполняли высокие, благородные чувства и их надо было вылить, высказать. И ваша пьеса поэтому должна будет иметь большой успех. У нашего зрителя сейчас после революции пробудилось много прекрасных чувств, и он хочет видеть такие же хорошие, благородные дела и сильные чувства со сцены. Постарайтесь не обмануть его. Ну-с, на сегодня довольно'. Давайте подумаем о дальнейшем плане работы. Вы запишете, Николай Михайлович?

*Н. М. Горчаков.* Конечно, Константин Сергеевич.

*К. С.* Значит, первое: мне надо поговорить с вами, с режиссерами, о том, что такое быт и жизненная правда в мелодраме — это один день. Засим-с вы должны будете проделать все те этюды с актерами, которые мы сегодня наметили. Прочтите их нам еще раз.

Я перечислил еще раз все намеченные К. С. этюды на физические действия, на «приспособления», на бытовые темы по всему кругу событий пьесы (как начинается день в подвале мадам Фрошар, и как проходит утро в особняке графа де Линьер, и пр.).

*К. С.* Ну-с, на это у вас уйдет неделя-две. Если этюд у вас будет выходить, не «мучайте» его, а сразу отложите мне на просмотр. Если не выходит, проделайте несколько раз, но все

314

время меняя предлагаемые обстоятельства и будоража свою и актерскую фантазию. Засим-с вы перенесете репетиции первого акта на сцену. Это надо делать очень осторожно. Все, что вы накопили в фойе, надо так же бережно восстановить на сцене.

*Н. М. Горчаков.* Может быть, сделать это при закрытом занавесе, Константин Сергеевич?

*К. С.* Нет, это уже будет неправда. Надо привыкать сразу к условиям сцены, но постепенно требовать той же силы выразительности, которой вы добились в фойе. Сначала сделайте все действия, только еще больше развивайте ик; можно даже сыграть весь акт пантомимой, без слов. У вас есть пропущенные сцены по условиям работы в фойе: очередь и дилижанс. Сделайте их как этюды — я посмотрю их в незаконченном виде. Их надо режиссерски ставить — вы этого еще не умеете делать. Вы не обижайтесь, я *с&ш* никогда не знаю, выйдут у меня сложные народные сцены или не выйдут.

Хотя, конечно, я кое-какие режиссерские «секреты» постановки таких сцен знаю и обещаю вам их открыть, напомните мне только об этом как-нибудь после репетиции, когда пойдем вместе домой...

Когда все действия на сцене будут найдены, начинайте говорить текст. Не шепчите его: в спектакле вам это делать не придется. Но и не кричите: пустой зал, без зрителя, все равно не даст вам правильного резонанса. Говорите, как будто вы находитесь в том помещении, которое нарисовал, построил художник; поэтому на сцене нужна точная выгородка, а еще лучше — декорация. А выгородка стульями — это ерунда.

На это у вас уйдет еще недели две-три. Значит, вы со мною встретитесь через месяц, но Николая Михайловича я попрошу заходить ко мне, рассказывать, как идут репетиции каждую неделю. Вы ведь домой мимо меня ходите, а я теперь каждый день сижу во дворе с 4 часов. А если я буду свободен, я вызову к себе Ольгу Леонардовну с Владимиром Львовичем, чтобы показать им, как надо вести диалог. Не смущайтесь, что у вас сейчас на переход на сцену уйдет месяц. Надо найти, в каком тоне пьеса пойдет на сцене — вы его пока нашли только для фойе. Если в первый месяц вы найдете его и для сцены, дальше пойдет все быстрей и быстрей, а последний акт можно не репетировать, а прямо играть на генеральных репетициях. Это всегда замечательно получается, если все к этому подготовлено. Только заранее надо найти конец спектакля. Зритель не прощает, если в спектакле нет конца, последней точки. А сам по себе конец может не получиться. Это большое искусство режиссера — делать, находить концы актов и пьесы; меня учил этому еще Федотов.

315

Иногда, когда необходимо очень быстро поставить спектакль, надо начинать на сцене репетиции с поисков всех концов актов. Но вам; конечно, сейчас этим заниматься не следует.

*Н. М. Горчаков.* Константин Сергеевич, а как быть с музыкой? Вы ничего не сказали о музыке.

*К. С.* Музыка в мелодраму вводилась, чтобы создать настроение и облегчить актеру подход к чувству. Она вошла в историю мелодрамы как переходная форма от мелодрам в музыкальном произведении. Я полагаю, что в таком виде она вам не нужна. Тогда ведь надо сажать оркестр, и у зрителя получится впечатление, что пьеса идет под музыку. Режиссеры правильно сделали, по-моему, что остроумно подогнали под все драматические места такие музыкальные куски, которые могут звучать со сцены по сюжету (когда сестры ищут друг друга, когда Марианна одна на сцене, когда маркизы издеваются над Генриэттой, уличная песенка на квартире Жака и тетки Фрошар)-Надо держаться этого приема и довести его до совершенства. Сами мелодии, по-моему, хороши и достаточно «французские»-Не усложняйте их оркестровку. Вы как рассчитываете, Николай Михайлович и Павел Александрович, вам всюду удастся в сильных местах создать оправданный музыкальный фон?

*П. А. Марков и Н. М. Горчаков.* Всюду, Константин Сергеевич.

*К. С.* Не забывайте его варьировать. Идите иногда по контрапункту — сцена драматическая, а музыка как будто веселая, конечно, только «как будто». Опытный композитор знает, что это значит.

*Н. М. Горчаков.* Композитор вас слушает, Константин Сергеевич. Вот Виктор Александрович Оранский.

*К. С.* Очень рад. Очень приятно. Музыка мне нравится. Вы согласны со мной, как ее применять в этом спектакле?

*В. А. Оранский.* Вполне, Константин Сергеевич.

*К. С.* Я помню, вы написали очень удачную музыку к «Даме-невидимке»[[55]](#footnote-56).

*В. А. Оранский.* Это моя музыка, Константин Сергеевич.

*К. С.* Очень хорошо, что вы работаете опять с нами. У театра должен быть свой композитор. Музыка в драматическом спектакле — это совсем особая музыка. Сац очень хорошо это понимал. Ну-с, до свидания. Желаю успеха.

Дружный хор голосов ответил:

— Спасибо вам, Константин Сергеевич, мы все сделаем. До свидания. Не забывайте нас...

316

## ДИАЛОГ

Константин Сергеевич придерживался установленного им самим плана очень точно. Первая встреча с ним была посвящена репетиции картины в доме у графа де Линьер.

Пришел, как всегда, на репетицию и В. В. Лужский. В первый раз смотрела нашу работу Е. С. Телешева, которая должна была заменить в режиссуре спектакля П. А. Маркова, отошедшего в этот трудный по репертуару год от непосредственной режиссерской работы и всецело отдавшегося поискам новых современных пьес и работе над ними с молодыми советскими писателями и драматургам».

— Мы проведем репетицию в фойе, — предупредил насК. С. — Перенести ее на сцену ничего не будет стоить, если оназаладится в фойе. Но в своем роде это самая трудная картинав пьесе, так как она построена целиком на диалоге, насыщенном внутренним действием, внешнее же действие в этом диалогекрайне скупо.

Прежде чем перейти непосредственно к репетиции по тексту этой картины, попрошу исполнителей ответить мне: отношения между вами тремя — отцом, матерью и сыном — вам исчерпывающе ясны?

— Ясны, Константин Сергеевич.

—- Сюжет и интрига картины вам совершенно понятны?

* Понятны, Константин Сергеевич, мы много думали над этой сценой, говорили о ней с режиссерами.
* Очень хорошо. Внутренние побуждения, которыми руководится каждый из вас, добиваясь своей цели в этой картине, для вас, актеров, так же убедительны, как они убедительны для ваших действующих лиц?-

— Да, мы хотим, как актеры, того же, чего хотят наши герои.

— Проверим. Ольга Леонардовна, чего вы хотите в этойкартине?

— Я хочу, чтобы Роже был чистым душой и телом человеком. Чтобы он не шел дорогой отца и не повторил моих ошибок молодости. Я хочу ему счастья, хочу, чтобы все то ужасное, что окружает нас, не коснулось его.

К. С. Очень хорошая и действенная задача. Отлично. Теперь я верю, что вы актерски подготовлены к репетиции. Скажите только, какое место в этой сцене каждый из вас для себя считает самым сильным, важным, волнующим его?

О. *Л. Книппер-Чехова.* Когда я узнаю, что моему сыну Роже известно все мое прошлое.

317

*К. С.* Точнее: какая фраза, какая мысль наиболее ярко выражает это по тексту пьесы?

*О. Л. Книппер-Чехова:* «Роже! Ты знаешь?!..» и слова, которые произносит Роже: «Вот какое страдание вы умели перенести во имя любви!»

*К. С.* Очень хорошо, что, кроме *своего* текста, вы считаете крайне важным для себя и текст партнера. Какой текст определяет столь же сильное место в роли графа де Линьер в этой сцене?

*В. Л. Ершов.* «Вот ее адрес» — это слова Роже. «Вот он!», то есть опять-таки адрес Генриэтты, — это мои слова, когда я беру бумагу с адресом со стола жены, и «Вот адрес Генриэтты Жерар» — слова сыщика Пикара, когда мои первые две попытки узнать адрес потерпели крах.

*К. С.* Я полагаю, вы на верном пути. Задача ваша именно такова — адрес! Во что бы то ни стало ее адрес! В этом адресе страсть к девушке, ненависть к жене, презрение к сыну... А у Роже какое самое сильное место в сцене?

*П. В. Массальский.* «Я горжусь моим разрывом с вами! Арестуйте меня! Это очистит меня в глазах тех, кто ставит мне в упрек мое происхождение!»

*К. С.* Несколько декларативно, но пусть останется на вашей совести. Найдете лучшее место, которое захватит вас. сильнее, — скажите нам...

*П. В. Массальский.* Я подразумеваю под разрывом с отцом не только политический смысл этой декларации, как вы сказали, Константин Сергеевич, но и мое решение уйти к Генриэтте, жить с ней, для нее, жениться на ней...

*К. С.* Это уже ближе к цели. Итак-с, вы знаете свои главные задачи, знаете, в каких отношениях друг к другу, мыслях, словах они выражаются наиболее ярко. Как первое упражнение к диалогу, я попрошу вас весь текст картины один раз проговорить подряд и везде, где вы сочтете нужным, под все второстепенные мысли и фразы подставить главные мысли и фраз ы. Постарайтесь весь текст сказать, как говорится, на «подтексте» главных, связывающих вас друг с другом отношений, мыслей и задач.

Актеры немедленно попробовали исполнить задание Станиславского. Во многих случаях отдельные куски текста и моменты внутреннего действия стали гораздо насыщенней, но вся сцена в целом как-то сразу отяжелела.

— Теперь сделаем другое упражнение, — сказал Станиславский, — в добавление к первому. Какие у вас установлены куски в этой сцене?

*Н. М. Горчаков.* Первый кусок — разговор графа де Линьер

318

с его женой о том, что у Роже появилась новая любовница, и просьба графа увезти Роже из Парижа.

*К. С.* Как у вас называется этот кусок?

*Н. М. Горчаков.* «Оскорбленная невинность». Это ироническое название определяет линию поведения графа, который, будучи сам во всем виноват, клевещет на Роже.

*К. С.* Актеров удовлетворяет это название?

*В. Л. Ершов.* Меня — вполне, так как я прикидываюсь любящим отцом, чтобы узнать, подслушать во время объяснения моей жены с сыном, куда последний спрятал Генриэтту.

*О. Л. Книппер-Чехова.* Меня — тоже, потому что я чувствую, что в словах мужа есть какая-то доля правды, но в то же время понимаю, что он со мной неискренен, что он чего-то добивается, не желая мне сказать всю правду.

*К. С.* Вы можете проговорить весь текст этого куска глаза- " ми? Не произнося вслух ни одного слова, но про себя говорить весь текст, обращаясь к тем же объектам, к которым вы обращались бы, говоря его вслух?

По наступившей небольшой паузе Константин Сергеевич понял, что его задание не совсем ясно актерам.

— Что-нибудь непонятно? — спросил он.

*В. В. Лужский.* По-моему, неясно, Константин Сергеевич, как будет узнавать один из собеседников, что другой кончил свою фразу, то есть произнес ее про себя.

*К. С.* Он должен это узнавать по разным крупным и мелким признакам. Весь вопрос заключается в предельном внимании друг к другу. Вам случалось, наверное, сидеть зимой у окна. Рамы наглухо замазаны, звук человеческого голоса с улицы не доносится. И тем не менее вы с громадным интересом следите, как против вашего окна встретились молодая девушка и средних лет мужчина. Они здороваются, пожимают друг другу руки, спрашивают друг друга, кто куда идет, как попал именно сюда, в Леонтьевский переулок. Это вам все абсолютно понятно, так как эта часть их разговора сопровождается крупными движениями, улыбками, поворотами головы, жестом руки. Чтобы точно угадать первые слова их встречи, вам не надо их слышать. Но вот наступает следующая фаза их встречи. Они вас заинтересовали, вы очень хотели бы услышать их разговор, хотя бы потому, что в их наружности что-то привлекает ваше внимание. «Так досадно, что это не весна, когда окна раскрыты и в сумерках, оставаясь скрытым занавеской окна, можно услышать столько интересного», — думаете вы, ни секунды не упрекая себя в любопытстве, в страсти подслушивать, подглядывать жизнь в любую щелку. Впрочем, для актера и художника это ведь естественное любопытство, почти профессия — наблюдать жизнь.

319

Но сейчас зима, окна не раскроешь, и вы с удвоенным вниманием начинаете всматриваться в беседующую на морозе парочку. Вы уже не следите за движением их губ, они вам не нужны. Все свое внимание вы переносите на глаза девушки и ее собеседника, и через две-три минуты пристальнейшего наблюдения вы с удивлением замечаете, что, не слыша их, понимаете, о чем они говорят.

Мужчина прямо смотрит в лицо девушки, не отрываясь от ее глаз. Несомненно, он спрашивает о чем-то для него очень важном. А девушка, взглянув на него, отвела глаза сначала в сторону, потом опустила их на свою муфту, потом как-то сбоку, искоса бросила взгляд на него и устремила глаза куда-то в пространство, мимо лица своего партнера.

Мужчина невольно посмотрел по тому направлению, куда пристально смотрела девушка, не увидел там ничего, очевидно, примечательного, посмотрел еще раз на ее лицо, и глаза его опустились, стали рассматривать какую-то вмерзшую в снег щепку. Почувствовав, что он на нее не смотрит, девушка перевела свои глаза на его лицо и долго, долго как бы изучала его черты, что-то проверяя в нем, ища какого-то ответа на волновавший ее вопрос. На какую-то секунду оба случайно встретились глазами, очень серьезно посмотрели друг другу в глаза, а потом оба стали разглядывать снег на карнизе того дома, возле которого они стояли. Один раз оба, как по команде, посмотрели прямо в мое окно, так что я даже испугался, не поняли ли они, что я их подслушиваю. Мое лицо было прижато почти вплотную к стеклу, но они даже не заметили меня, не заметили, что кто-то смотрит, пристально следит за ними.

В последний раз встретились они глазами с каким-то горьким упреком друг другу. Дрогнули ресницы у девушки, и, подняв муфту к лицу, она прошла мимо своего собеседника, а он еще несколько секунд смотрел ей вслед, не в состоянии решить: идти ли за ней или своим путем идти дальше.

Нужны ли вам слова к этой сцене, к тому внутреннему диалогу, который эта пара вела глазами.

*В. В. Лужский.* И вы уверены, Константин Сергеевич, что зритель так же внимательно наблюдает за актером на сцене, как вы наблюдали за этими неизвестными персонажами из своего окна.

Л\*. С. Абсолютно уверен. Зритель гораздо более внимателен и чуток к актеру, чем актер к нему. От зрителя ничего не скроешь, даже маникюра на пальцах, если его не существовало в те времена, к которым относится ваша пьеса.

*В. В. Лужский.* Что при дворе Людовиков маникюр мог быть, я еще допускаю, но чтоб у нищих в восьмой картине «Фе-

320



дора» были сверкающие ноготки, я сильно сомневаюсь, о чем я и записал вчера в протокол.

*К. С.* (смеясь). Могли бы обругать кого следовало, не записывая в протокол...

*В. В. Лужский.* А я в назидание всему потомству...

*К. С.* Итак-с, доверьтесь вашим глазам и вниманию к вам зрителя — в данном случае нам, следящим за вами. Очень внимательно следите друг за другом, и вы всегда угадаете, когда один из вас закончил «про себя» свою мысль, свою фразу. Прошу начать.

В полном безмолвии, при напряженном внимании всего зрительного зала Ольга Леонардовна пристально посмотрела на своего партнера, а затем скользнула с недоумением и недоверием взглядом куда-то в сторону.

Мы отлично угадали по этому взгляду первую фразу ее роли: «Вы не преувеличиваете опасности, граф? Действительно ли увлечение Роже зашло так далеко?» Таким же долгим и пристальным взглядом ответил ей В. Л. Ершов — граф де Линьер: «Этот вопрос я должен был бы задать вам. Вы мать! На вашей обязанности лежит следить за поведением вашего сына». В это мгновение Ольга Леонардовна подняла свои глаза на мужа, и тот стал с напускной суровостью поглядывать по сторонам, очевидно, произнося про себя вторую часть своего монолога: «...Я первый узнаю обо всем, сообщаю вам и еще встречаю с вашей стороны недоверие! Он оскорбил из-за нее маркиза де Преля, ранил его на дуэли...» и так далее.

Нам, знавшим текст пьесы наизусть, было, конечно, очень понятно все, что говорили «про себя» О. Л. Книппер-Чехова и В. Л. Ершов. Угадывать конец мысли-фразы партнера оказалось не так трудно, как мы полагали.

Переглядка, вернее, «пристрелка и перестрелка»[[56]](#footnote-57) глазами, наладилась у актеров очень скоро. Иногда к глазам они невольно прибавляли легкое движение головы, поворот корпуса, жест руки. Константин Сергеевич не устанавливал этих движений, но и не опротестовывал их.

К Ольге Леонардовне и В. Л. Ершову он велел присоединиться в этом безмолвном диалоге глазами и П. В. Массальскому.

Было очень интересно наблюдать, как в некоторых местах текста актеры не могли сдержаться и все же произносили фразу вслух, громко!

Первым, кажется, не сдержался П. В. Массальский и с большим темпераментом произнес какую-то фразу своего текста

321

вслух. С искренним испугом он бросил взгляд в сторону Станиславского. Но тот рассмеялся и жестом велел ему продолжать сцену.

Затем, также не сдержавшись, вдруг «заговорила» Ольга Леонардовна в одном из самых сильных своих мест по тексту и тоже повернулась уже к Константину Сергеевичу, желая, очевидно, объяснить ему свое поведение...

— Продолжайте, продолжайте сцену, объяснения потом, — недал ей говорить Станиславский.

И вышло так, что к концу сцены не выдержали все трое, и диалог, начатый в полном безмолвии, прерывавшийся затем в отдельных случаях фразами вслух, закончился не как упражнение, а как настоящая драматическая сцена. Но насколько же ярче, глубже, темпераментнее прозвучал финал нашей сцены, когда «накопившие», как говорил К. С, в молчаливом диалоге глазами свои отношения, мысли и слова исполнители позволили себе высказать их вслух!

С некоторым опасением ждали мы приговора Станиславского этому своеволию актеров. Но Константин Сергеевич, видимо, был доволен.

— Все произошло, как и следовало ожидать, — сказал он. —Есть упражнения, которые провоцируют актера-художника.Я вам дал такое умышленно. Актеры обычно думают, что стояттолько открыть рот и произнести громко слова текста, и это ужедействие, игра. Это не так. Надо получить у самого себя, каку действующего лица и как у мастера сцены, право открыть рот,сказать слово! Для этого надо проделать большую работу. Надоидеально знать биографию своего героя, ответить себе на все тевопросы, которые я вам задал перед началом репетиции, накопить, нажить верные и яркие отношения к партнеру по пьесе ик событиям пьесы, надо уметь сдерживать в себе желание говорить текст, чтобы произнесение текста не превращалось в болтовню, что мы очень часто наблюдаем у актеров. Итак, первое правило ведения диалога мы с вамиузнали: предельное внимание к партнеру, все внутри, все сдержанно, все насыщено мыслью, содержанием^, язык напривязи, говорят глаза.

Теперь второе правило: сдержанно — не значит бесцветно, понуро, опущенно, без интонаций. Подойдя к концу сцены, вы интуитивно вступили в страстный, живой спор. Это произошло потому, что он был у вас подготовлен всем предыдущим течением сцены. Сначала вы молчали, потом невольно прорывались в возгласы, в отдельные слова и фразы и, наконец, начали действовать мыслью, словом — заговорили.

Молчание, которое говорит глазами столько же, сколько

322

и слово, произнесенное вслух, восклицания, отдельно вырывающиеся слова и фразы, которых уже нет сил сдержать, и, наконец, страстный, действенный поток мыслей — речь — это классическая схема всякого диалога.

Но не всегда и не всякий диалог пишется автором открыто по такой схеме. Для всех диалогов во всех пьесах это была бы слишком однообразная форма: сначала пауза, потом восклицания, потом слова и фразы и, наконец, полная речь.

В нашей картине, как вы знаете, ваши персонажи сразу ведут разговор, значит, классическая схема диалога проходит скрытно. Но мне удалось спровоцировать ее, выявить ее, сделать ее для вас ясной, заставив вас сначала вести разговор только глазами.

Но на зрителе мы обязаны вести эту сцену по тексту автора, вслух. Как сделать, чтобы, ведя эту сцену вслух, сохранить внутренне, «про себя» классическую схему диалога.

Для этого и существует второе правило ведения диалога — умение пользоваться интонацией. Интонацией сильной и слабой, яркой и бледной, страстной и бесстрастной. Интонацией я называю то отношение к партнеру, к событию пьесы, к своему самочувствию, к своим убеждениям, которым я окрашиваю свои мысли и слова, произносимые вслух по тексту роли.

Но нельзя каждое слово в фразе сказать с одинаково сильной, слабой, страстной или бесстрастной интонацией — отношением. Фраза будет бессмысленна и не получит никакой окраски-интонации. Прежде всего я должен выбрать для себя главные слова в каждой фразе и их сказать с той интонацией, с тем отношением, какое я установил для себя ко всей данной мысли и фразе. В первую очередь такими главными, ударными словами бывают существительные («что») и глаголы («что делать»), а затем уже по закону логики и смыслу данного текста прилагательные, наречия, местоимения и так далее.

Я попрошу сейчас исполнителей отметить в своих тетрадках ролей те слова, которые им кажутся абсолютно важными и нужными для смысла каждой фразы. Подчеркните их себе карандашом. Советую вам в первую очередь, повторяю, обращать внимание на существительные и глаголы.

Наши исполнители усердно занялись порученным им делом, а В. В. Лужский подсел к Константину Сергеевичу.

— Вы не думаете, Константин Сергеевич, что для того, чтобы найти главное слово в фразе, помимо тех признаков, которые вы подсказали актерам, то-есть, что это бывают большей частью Имена существительные и глаголы, надо, по сути дела, знать всю роль, включая оценку событий пьесы, отношения к партнерам,

323

предлагаемые обстоятельства и даже характер того персонажа, от" имени которого я как бы ищу сейчас эти «главные слова»?

*К. С.* Безусловно. Эту работу ни в коем случае нельзя делать механически, в отрыве от всей работы над ролью, от самого глубокого вскрытия корней роли и до внешнего рисунка ее, например, внешней характерности образа.

*В. В. Лужений.* А у нас, к сожалению, поступают часто наоборот. Получив роль, не вдумавшись еще как следует в текст, в поведение действующего лица, уже размечают всю роль ударениями, подъемами, падениями и прочими фиоритурами. «Тут у меня, Василий Васильевич, будет такая «каденция», что все ахнут», — сказал мне на днях один наш молодой актер-речевик. «Что «каденция» у тебя будет, — подумал я, — это несомненно, а вот кто от нее «ахнет» — не знаю. Не пришлось бы тебе самому ахать, как с роли снимут».

*К. С.* Как видите, я предлагаю проделывать нашим актерам эту работу после того, как они уже два-три месяца занимались ролями. Ударные слова — это только придорожные вехи, по которым находит себе верный путь к уху и сердцу зрителя логическая мысль действующего лица. Не зная мысли, которую ты хочешь сказать, не найдешь «главного» слова в фразе. Не зная всего, что составляет жизнь человеческого духа в роли, не будешь знать и тех мыслей, которыми живет твой герой.

*В. В. Лужений.* Я тоже стою за такую последовательность в работе над ролью. Нельзя начинать с текста, с того, как его сказать «верно». По отношению к чему, спрашивается, «верно»? К правилам из книги Волконского «Выразительное слово»? Тогда все роли, значит, можно играть, разметив их по-Волконскому. И все должно получиться. Я пробовал: получается — поёшь роль по правилам, а в душе пустота, и вы ругаете за наигрыш.

*К.* С. Я знаю, про какую роль вы говорите. Правила Волконского очень полезны, когда все готово в душе актера, чтобы начать действовать — говорить. Они помогают сделать речь разнообразной, яркой по форме, исправляют многие ошибки обыденной, бесформенной, безграмотной речи. Но как рецепт к верному исполнению всех ролей они непригодны. Техника речи не может заменить жизнь человеческого духа. Сочетание же этих двух важнейших начал актерского мастерства может дать блестящие результаты. К этому и следует стремиться...

* Готово? — спросил К. С. актеров, увидев, что они уже несколько минут слушают его, не делая пометок в своих ролях.
* Как будто готово,-^-ответила за всех Ольга Леонардовна.
* Отлично. Проделаем теперь следующее упражнение. Из всего текста вам сейчас разрешается произнести, только те слова, которые вы подчеркнули себе в роли. Но в эти слова пусть

324



каждый вложит все, что он накопил в предыдущем упражнении. Все отношения друг к другу, все мысли, все внутренние действия. Глаза действуют опять во-всю...

*П. В. Массальский.* Значит, говорить только одни подчеркнутые слова в фразе, а все остальные вычеркиваются?

*К. С.* Ни в коем случае. Вы меня не поняли. Про себя вы обязаны говорить всю фразу, но вслух вы имеете право сказать в этой фразе только подчеркнутые вами слова. Поэтому протяженность сцены останется прежняя.

*В. Л. Ершов.* Теперь понятно. Но если очень захочется где-то сказать всю фразу, а подчеркнутые слова как-нибудь удастся, кроме того, в ней особенно выделить—это разрешается?

*К. С.* В экстраординарных случаях!

Первые реплики-слова, произнесенные актерами, прозвучали для нас несколько странно. Взгляды Ольги Леонардовны и В. Л. Ершова говорили нам попрежнему больше, чем интонации тех слов, которыми они обменивались:

«...Опасность?.. Увлечение...» — сказала первая Ольга Леонардовна.

«...Он хочет жениться!..» — отвечал В. Л. Ершов.

«...Она ужасна?» — следовал новый вопрос графини де Ли-ньер.

«...Искательница приключений... жадна к деньгам и нарядам...» — отвечал ей муж.

Зато паузы, которые приходилось делать актерам, чтобы произнести про себя весь остальной текст, получались очень насыщенными. Значение их еще усиливали взгляды — разговор глазами, результат предыдущего упражнения. Но и отрывистый разговор становился все выразительней, все больше привлекал наше внимание. К середине сцены актеры полностью приспособились к такой необычной форме диалога. Паузы и взгляды одного из противников как бы сталкивались, вступали в борьбу с паузами и взглядами другого, а «главные» слова наносили стремительные, решающие удары в том или ином куске текста.

«...Доктор Жильбер!» — бросал обвинение матери Роже.

«...Молчи, молчи!» — отвечала испуганная графиня де Ли-ньер.

«...Вы любили его!..»

«...Неправда!..»

«...Я знаю все!..»

«...Нет, нет!..»

«...Ради меня вы остались с отцом...»

«...И ради ребенка...»

«...Сестра?!..»

325

«...Луиза!..»

Так выглядела страница текста, которую я записал за исполнителями. Из сорока восьми полных строчек этой страницы они подчеркнули только двадцать слов, которыми и обменялись вслух. Но глаза актеров и паузы нам сказали все, что они пропустили. А то, что вырывалось у них вслух, действительно почти всегда было главное среди многих строк и многих десятков слов, пропущенных ими.

«Если бы можно было так и на зрителе сыграть эту сцену», — думали мы, отлично понимая, что для зрителя и пропущенные слота важны и нужны. Он ведь будет смотреть сцену в первый раз, а мы ее знаем почти наизусть.

Как и в прошлый раз, особенно сильно в этом новом приеме подачи текста прозвучал последний кусок сцены, когда в спор с женой и сыном вступил граф де Линьер. И опять последние десять-двенадцать реплик актеры произнесли полностью по тексту, сильно, ярко, искренно волнуясь.

И опять Константин Сергеевич остался доволен.

— А теперь, — сказал он актерам по окончании сцены, — последнее упражнение на третье правило ведения диалога. Вы сейчас ведете всю сцену в том внутреннем ритме, какой бог Аполлон ниспошлет на вас. Не вы управляете ритмом сцены, а он вами. Так не полагается: ритм! надо уметь подчинять себе так, как подчиняет своей воле опытный наездник строптивую лошадь.

В каком внутреннем ритме, по-вашему, идет начало сцены?

*В. Л. Ершов.* В сравнительно спокойном.

*К. С.* Продирижируйте мне его, пожалуйста. Проверим ваше внутреннее ощущение ритма внешним физическим действием.

В. Л. Ершов, как это было принято на репетициях Константина Сергеевича, «продирижировал» указательным пальцем правой руки некий сравнительно спокойный ритм.

*К.* С. Меняется ли у вас, исполнителей, этот ритм с приходом Роже?

*П. В. Массальский.* По-моему, не сразу, а с того момента, когда я узнаю, что отец наклеветал на меня.

К. С. А в пределах того ритма, который продирижировал нам Владимир Львович, есть свои усиления и ослабления?

*В. Л. Ершов.* Конечно, есть. Когда мне кажется, что жена верит мне, я несколько ослабляю свою задачу, свои старания убедить ее, а когда она сомневается в моих словах, я усиливаю свои доводы, свое внутреннее действие.

*К. С.* А говорить вы начинаете быстрее, когда усиливаете свое воздействие на нее?

326

*В. Л. Ершов.* Мне кажется, не всегда. Иногда, наоборот, я начинаю говорить медленнее, чтобы внушить ей то, что мне надо.

*К. С.* Совершенно верно. Прошу всех прислушаться. Сценический ритм — это не убыстрение или замедление темпа, счета, а усиление или ослабление стремления, желания исполнить задачу, совершить внутреннее или внешнее физическое действие. Прошу вас всех запомнить это очень крепко и не смешивать ритм внутренний, сценический, с ритмом внешним!, с темню-ритмом в музыке. Хотя для того, чтобы проверить наш сценический внутренний ритм, мы пользуемся часто, как вы только что могли убедиться, приемами, принятыми в музыке, — дирижированием, внешним показом ритма. Попрошу всех трех исполнителей сейчас продирижировать мне свой ритм на протяжении всего .диалога, взяв опять за исходную точку ваши отношения друг к другу, ваши задачи по сюжету пьесы, ваши мысли и ударные, главные моменты и слова в этой картине.

Я нарочно сказал «ударные» моменты. Они должны прозвучать в той оркестровке вашей роли, которую вы нам сейчас продирижируете, как удары-акценты в настоящем оркестре. Это литавры и тарелки в тексте вашей роли!

С самым серьезным видом следил Константин Сергеевич, как Книппер-Чехова, Ершов и Массальский с не менее серьезным, сосредоточенным видом, сидя лицом к нему, начали дирижировать, вернее сказать, искать рисунок внутреннего сценического ритма своих ролей в этой картине.

Мы видели, что они снова произносят про себя свой текст по тем законам, которые установил для них сегодня Станиславский. Снова шел между ними «разговор» глазами, снова прорывались у них «главные» слова, а иногда и целые фразы, но в то же время мы видели, что они стремились подчинить свои отношения, мысли и слова определенным внутренним задачам, внешне обозначая для Станиславского это подчинение тем движением руки, которое он на своем языке называл «дирижированием».

— Что вам дало это упражнение? — спросил Станиславский, когда актеры «продирижировали»-проиграли таким образом всю картину.

*О. Л. Книппер-Чехова.* Меня это упражнение заставило еще внимательнее сосредоточиться на моих мыслях о Роже, на моей задаче сделать его счастливым, заставило еще раз пересмотреть, какие «куски» этой сцены мне особенно важны.

*В. Л. Ершов.* Может быть, это нелепо, но мне показалось, что от разной оценки отдельных моментов моей роли в этой картине у меня от этого упражнения как-то по-другому, то горячей, то холодней текла кровь...

327

*П. В. Массальский.* Я не могу отдать себе точного отчета в том, что мне дало это упражнение, но я благодаря ему навел внутри себя какой-то порядок, понял и проверил еще раз соотношение более важных и менее важных кусков текста и задач роли.

*К. С.* Ваши ответы меня вполне удовлетворяют. Они мне говорят о том, что к поискам ритма в диалоге вы отнеслись, как к внутреннему процессу, процессу проверки ритмом задач и кусков роли, а не Дак к внешнему замедлению или убыстрению речи. Понятие сценического ритма сложное, разностороннее и, в известной мере, индивидуальное. Мы не раз еще будем к нему возвращаться в работе, пока не установим точно всех его особенностей. Но воспитывать в себе чувство внутреннего сценического ритма актеру необходимо.

Теперь я попрошу пройти всю сцену по тексту целиком, полностью соблюдая все три установленных нами правила ведения диалога, то-есть:

1. Громадное, предельное внимание друг к другу, вплоть до того, чтобы можно было, как мы это проделали, проговорить диалог только глазами, не раскрывая рта.
2. Точное знание, какие отношения, мысли и слова в роли наиболее важные. Для сюжета пьесы, внутреннего действия роли и характера персонажа. Уменье интонацией и различными законами грамотной выразительной речи подчеркнуть и выделить эти слова (а через слова — мысли и отношения) в диалоге.
3. Уменье установить для себя внутренний ритм в диалоге через оценку отдельных частей и задач роли в диалоге.

Предупреждаю вас, что этими тремя правилами не ограничивается искусство ведения актером диалога. Но, по-моему, это первые и самые важные правила. Остальные будем прибавлять к этим трем основным, когда немного подучимся трудному искусству — диалогу. Должен отдать справедливую дань уменью актеров Малого театра вести диалог в пьесах Островского. Их этому, по-моему, научил сам Островский. У него было необычайно верное, чуткое, музыкальное ухо, особенно на свой текст. Русская сценическая художественная речь всем обязана русским писателям-драматургам: Грибоедову, Пушкину, Гоголю, Островскому и великолепно чувствовавшим и владевшим ею актерам: Щепкину, Садовскому, Федотовой, Ольге Осиповне Садовской.

Елизавета Сергеевна (Телешева. — *Н. Г.),* последите сейчас за актерами. Эту сцену мы передаем вам для дальнейших репетиций.

328

Картина после всех упражнений и указаний Станиславского-прошла, конечно, во много раз лучше, чем шла у нас до сих пор.

* Скажите ваши замечания по тому, что видели, — обратился Константин Сергеевич к Елизавете Сергеевне. — Мне важно знать, куда вы поведете актеров в этой сцене.
* Я думаю, что когда мы будем репетировать без вас, Константин Сергеевич, — отвечала Е. С. Телешева, — мы должны будем еще несколько раз пройти картину, пользуясь теми упражнениями, которые вы нам сегодня предложили. Когда они станут актерам привычными, я думаю, у них пройдет то естественное напряжение, которое сейчас еще очень заметно в этой сцене...

*К. С.* Совершенно верно.

*Е. С. Телешева.* Затем мы постараемся забыть про эту предварительную стадию работы и несколько раз пройдем эту сцену, целиком отдавшись исполнению тех задач, которые преследует в ней по пьесе каждое из действующих лиц. Кроме того, мне хотелось бы поговорить с исполнителями об их характерах. Мне кажется, что распределены роли очень верно, и Ольга Леонардовна, Владимир Львович и Павел Владимирович правильно-поступали, начиная искать характер своего героя «от себя»». Но-теперь уже можно подумать и о том, чем\* непокож граф де Линьер на Владимира Львовича, и поработать над воспитанием в себе, в актере, тех черт характера образа, которыми не обладает Владимир Львович как человек (например, решительность и даже жестокость).

*К.* С. Превосходно. Только таким образом можно подойти органическим путем к созданию образа. От себя, через прививку себе как артисту той черты характера, которой недостает для данной роли на твоей палитре человека и художника. Перед каждой новой ролью актер должен смыть, соскоблить начисто со своей «палитры души» все краски старых ролей, как это делает художник-живописец со своей палитрой перед тем, как начать писать новую картину.

Когда найдете нужным, позовите меня просмотреть еще раз-. эту картину до генеральных репетиций.

## РЕЖИССЕРСКИЕ «СЕКРЕТЫ»

Провожая Константина Сергеевича домой после репетиции, я напомнил ему его обещание открыть мне «секреты» постановки начала спектакля и сцены прихода дилижанса в первой картине.

— Это очень несложные «секреты», — ответил мне Станиславский.— Начало каждого акта, а особенно первого акта пьесы,.

329

должно быть по возможности спокойно и абсолютно понятно зрителю. У вас же в пьесе началом служит голодный бунт в Париже в канун французской революции. Не говоря уже о том, как трудно сыграть вообще голодный бунт, вы еще затрагиваете историю, хотите показать французский народ, который в конце пьесы возьмет Бастилию. Это чересчур серьезная и ответственная задача не только для вас, режиссера, но и для всего нашего театра в целом». JC историей шутить не полагается. Известие о взятии Бастилии в яркой, запечатлевающейся форме, о которой я вам говорил, мы имеем право сообщить; но если бы вы вздумали показывать взятие Бастилии, да еще на открытой сцене, я бы вас сначала отговаривал от этого, а потом, ©ели бы вы меня не послушались, то и запретил бы.

Нельзя показывать на сцене народ мимоходом, наспех. Это слишком сложное, глубокое, играющее решающую роль в жизни всех нас понятие.

А вы еще хотите показать народ в те минуты, когда его самосознание зреет для величайших исторических решений своей судьбы, для величайших исторических процессов, которые окажут, как мы знаем, влияние на все человечество, отразятся в истории многих стран.

Ваш автор не учел всего этого. Он написал десятка два общепринятых фраз на тему голода, самоуправства аристократов, порочности королевской власти и думает этим отделаться от громадной темы революции, от народа, который готовится к ней. Мой совет — не давайте эту сцену так, как она написана. Н е начинайте пьесу с восстания, бунта, этим вы обкрадете себя и сюжет пьесы, ведь вести о восставшем народе послужат вам лейтмотивом сцены в тюрьме и закончатся известием о падении Бастилии.

Мей совет таков: создайте на сцене для начала акта тревожное настроение. Мы знаем' из истории, что хлеба в продаже в эти дни, предшествовавшие революции, в Париже не было, знаем, что хлеб прятали от народа. Естественно, что какие-то группы горожан были всегда поблизости от булочных, куда все-таки могли привезти какое-то количество хлеба. У вас стоит очередь перед дверью булочной, и в очереди происходят все разговоры народа о своих бедствиях. Это слишком определенная, статичная и «открытая» мизансцена. В ней нельзя что-то недоговорить, что-то скрыть, о чем-то заставить фантазировать зрителя.

Она напоминает общие собрания, где всегда все должно быть предельно ясно. Как я уже говорил вам, так ясно и четко поставить вопрос о народе, о французской революции мы не

330

имеем возможности. Текст автора не таков, и времени в картине на это отпущено всего три минуты.

Советую сделать по-другому. Разбейте всю вашу «очередь» на отдельные группы. Внутренне пусть живут всеми теми мыслями и отношениями, которые вы с ними, вероятно, определили, обсуждая эту сцену.

Не ставьте их по стенке булочной, к окну ее, пусть три-четыре группы расположатся в разных местах на площади. Пусть ведется внутри каждой группы разговор, в некоторых группах спор. Установите переходы от одной группы к другой кого-то из участников сцены; установите переходы некоторых групп с одного места на другое. Опорных точек для таких мизансцен у вас на сцене достаточно: фонтан, столики у кабачка, арка, столбы, ограждающие реку, ниша со статуей и прочее. Кто-то (человек пять-шесть) должен приходить на сцену, кто-то уходить и, разумеется, через какое-то время возвращаться обратно. Все это делать надо неторопливо, без суеты. Основная задача, физическое действие — ждут, не привезут ли хлеба. Внутреннее действие — готовятся к большим событиям, обсуждают положение в городе, дебаты в Национальном собрании и т. д. Изредка то в одной, то в другой группе вырывается громко какая-то фраза. Отберите наиболее содержательные и серьезные фразы, не декларативного и не декламационного порядка, из текста и раздайте их тем персонажам, у которых они должны вырваться в результате спора или диалога в их группах.

Пусть все участвующие опять-таки, как и в сегодняшней репетиции, больше говорят глазами. Объекты «пристрелки и перестрелки» глазами: булочная и булочник в окне ее, те из своей или чужой группы, кто не согласен с «моим мнением» о положении в Париже и во Франции, полицейские, расхаживающие по площади.

Замечательно можно найти действия сыщика — Вербицкого. Как его зовут?

* Пикар, Константин Сергеевич.
* Совершенно верно: Пикар. Напевая свою провокаторскую песенку, он должен переходить от одной группы к другой. Одним спел куплет вполголоса, другим в чем-то поддакнул, с третьими поспорил, у четвертых поспел подслушать их разговор, а потом очень ловко, проходя мимо полицейского, шепнул: «Следи :-\*а этими!»

Сделайте обязательно Вербицкому эту сцену. Он меня, помните, спрашивал, чем выразить ему сыщика. Лучших действий не придумаешь; я полагаю, он будет доволен. Как вы Думаете?

— Уверен, что будет доволен. Это яркие и определенные

331

действия. Актеры ведь больше всего любят точно указанные им режиссером физические действия.

— Совершенно верно, так как физические действия — лучший проводник и «манок» для внутреннего действия и даже чувства. Вербицкий, проделав все это, сразу войдет в роль, почувствует себя сыщиком.

Это будет первый кусок вашйй народной сцены — начало спектакля.

Прибавьте к ней еще какое-нибудь звуковое сопровождение. Унылый звон колокола к вечерней мессе, лай собак вдали, стук колес где-то проехавшей телеги. Этот кусок должен идти минуты полторы.

Второй кусок начнет реплика булочника. Он отлично понимает, чего ждет народ на площади, и, наконец не выдержав, говорит: «Напрасно ждете. Хлеба сегодня не будет, не привезут...» Так, кажется?

* Приблизительно так, Константин Сергеевич, смысл его слов, во всяком случае, таков.
* Отлично. Точно вы установите фразу с автором. Кстати, скажите, чтобы он не обижался на наши переделки. Он очень недурно переработал всю пьесу. То, что мы вносим с вами сейчас в композицию спектакля, — это только частности, хотя и очень существенные.

Итак-с, после реплики булочника должна быть небольшая прослойка — реакция всех групп на его слова. Булочнику почти никто не поверил: ушли с площади всего один-два человека... Из скольких?

* Из восемнадцати, Константин Сергеевич.
* Вполне достаточно. Уход двух-трех не ослабит сцену. Кроме того, они обязаны под любым предлогом вскоре вернуться на сцену. А предлог у них будет, так как затем я строил бы сцену следующим образом:

Выходит какого-то неопределенного вида парень и стучит по-особенному в дверь булочной, стараясь, чтобы присутствующие на площади не обратили ни на него, ни на его стук внимание.

Но все, конечно, заметили его, только делают вид, что не замечают. Булочник открыл ему дверь, и они о чем-то пошептались. Парень уходит за кулисы с независимым видом. На площади все приумолкли. Булочник задернул занавеску у себя на окне; на площади все замолчали совсем, прислушиваются. В той стороне сцены, где булочная, раздается характерный скрип колес ручной тележки, они очень распространены во Франции. Все повернули головы в ту сторону. Скрип все ближе и ближе, прекратился только за самой булочной. На площади перегляну-

332



лись, кто-то потихоньку прокрался к замочной скважине булочной, подсматривает в нее. Хлопнула задняя дверь булочной. Подсматривающий перешел к окну, взял, подставил камень, чтобы заглянуть, поверх занавески...

— А полицейские, Константин Сергеевич?

— Услышав скрип тележки, они первые отправились получать хлеб с черного хода!

Нэ все был готов ответ в таких случаях у Станиславского. Его видение той сцены, которую он рассказывал, фантазировал, сочинял, было всегда необычайно полно, охватывало все линии поведения любых персонажей, все мелочи и детали обстановки!

«Подсматривающий дал знак, — продолжал К. С, — и вся толпа мгновенно очутилась у дверей булочной. Кто-то попробовал налечь на дверь — она не поддалась. Стекла бить не решились. Заметьте, как не любят люди бить стекла, чтобы проникнуть внутрь помещения, хотя материал ведь гораздо более хрупкий, чем дерево. Это боязнь звука разбивающегося стекла; говорят, он действует на нервы даже жуликам...

Итак-с, когда не сломали дверь сразу, то кто-то подобрал на площади какое-нибудь старое железо и, просунув в щель у замка, с помощью окружающих ломает его, и вся толпа вваливается в булочную. Вот там, внутри булочной, шумите и кричите, сколько хотите, но не вообще, а по тексту пьесы, реагируя на мысли и отношения толпы к происходящим в эти дни событиям.

Начался третий кусок. На площадь выбегают полицейские, появляются идущие в кабачок граф де Линьер и маркиз де Прель. Начальник полиции делает выговор полицейским и велит восстановить порядок. Полицейские кидаются в булочную. Мы не видим, что там происходит, но вот ведут оттуда одного и уводят за сцену, второго, третьего. Затем выталкивают всю толпу. Кто успел захватить хлеб — уходит, кто не получил хлеба, а получил только по шее от полицейских, мрачно смотоит на полицейских, на графа де Линьер, маркиза де Прель. Еще один повод (пожалуй, самый сильный) к «перестрелке» глазами. Площадь пустеет. Булочник, низко поклонившись графу и маркизу, начинает чинить сломанный замок двери.

Маркиз де Прель подзывает Пикара. Начинается первая сцена по тексту пьесы.

Вы согласны с таким рисунком сцены начала акта?

* Конечно. Замечательный рисунок, Константин Сергеевич!
* В чем смысл его? Мы показываем с вами не самый голодный бунт, а настроение, атмосферу в Париже в тревожные дни, предшествовавшие революции, и крохотный, но конкретный эпизод — обман с хлебом. Показываем не в пререкательстве булочника с очередью, а на конкретном физическом действии. Надо,

333

чтобы парень, который будет шушукаться с булочником, сказал ему только одну фразу: «Тележка с хлебом подъедет с переулка». Тогда все будет понятно наверняка.

* А не лучше ли, Константин Сергеевич, чтобы булочник свою фразу к ожидающим о том, что хлеба сегодня не будет, сказал после разговора с этим парнем?
* Попробуйте, может быть, и лучше будет. Срепетируйте эту фразу и до и после прихода парня, а я, когда увижу свежим глазом, решу.

Мы подошли уже к самому дому Константина Сергеевича в Леонтьевском и несколько минут стояли у решетки ворот, поэтому я довольно нерешительно спросил его о сцене прихода дилижанса. Константин Сергеевич посмотрел на часы.

— У меня еще двадцать минут до обеда. Зайдемте во двор,посидим на воздухе, на скамейке, я вам ее расскажу. Она менеесложная.

Константин Сергеевич вынул свой блокнот и начал рисовать, вернее, чертить, схему декораций нашей первой картины.

— У вас дилижанс приезжает за кулисами и все приехавшиевыходят на площадь. Звуки подъезжающего дилижанса у вассделаны неплохо, говор за кулисами тоже, и зритель ждет чего-то еще более интересного от вас, а выходящие из-за кулис актеры его разочаровывают, как бы они ни старались хорошо играть, а вы хорошо сделать их проход через сцену.

В этой сцене вы нарушили другой закон сценического действия и восприятия его зрителем. Если в начале акта вы хотели показать голодный бунт в открытую, не применяя никакого «кашэ», то в данной сцене вы всё скрыли за кулисами, подготовив зрителя разговорами на сцене, хорошими шумами и говором за сценой к тому, что вы ему что-то покажете, то есть покажете дилижанс. Вы обманули зрителя...

— Но я не могу себе представить, как можно вывезти насцену такое громоздкое сооружение, как дилижанс. А лошади...

— Я не собираюсь вам предлагать выкатывать на сценудилижанс и бутафорских лошадей. Конечно, зрителя надообманывать, но в меру, искусно. Вот что я предлагаю вам сделать. За вашими арками поставьте как бы каменный парапетвысотой в 3Д метра. Париж весь стоит на холмах, и парапеты,отделяющие высокую часть улицы от нижней, для Парижа оченьхарактерны.

Пусть дорога, по которой приезжает дилижанс, идет за парапетом, ниже вашей площади, ниже пола сцены...

* У нас как раз там выход на сцену из нижнего этажа!
* Лучше нельзя придумать. Это очень удачное обстоятельство для прихода дилижанса. Кстати, пусть он не приезжает, а

334

проезжает. Это будет одна из остановок дилижанса, но не конечная остановка — станция. Затем вы обязаны показать зрителю хоть кусочек самого дилижанса. Для этого-то вам и понадобится парапет, который я здесь нарисовал. Сделайте небольшую фурку на четырех колесиках разного размера. Нагрузите на заднюю часть фурки громадное количество пустых картонок, раскрашенных в разные темные цвета. Это будет багаж, который всегда кладут на верх дилижанса. Перевяжите их веревкой, но не очень туго, пусть качаются от движения фурки. Это сообщит естественное колыхание громадного дилижанса на ухабах мостовой. На самый верх багажа водрузите клетку-корзину с парой живых кур. Зритель посмеется и сразу поверит, что это дилижанс из провинции.

Впереди багажа посадите на фурку на колени кого-нибудь из участников вашей народной сцены, невысокого роста, но наденьте на него громадный балахон-пыльник с откинутым на спину капюшоном, большую широкополую шляпу, дайте ему в руки рожок, а около него водрузите огромный специальный кнут. Костюм можете скопировать из «Сверчка на печи» у Джона Пири-бингля. Эти костюмы от страны и эпохи не зависят. Это будет кучер-кондуктор дилижанса. Багаж и кондуктор, которого мы увидим из-за парапета немного ниже плечей, как бы сидящим на облучке, — это самые характерные детали дилижанса. По ним зритель вообразит весь дилижанс. Он даже будет утверждать, что видел его целиком на сцене. Проверьте это на каком-нибудь неискушенном, нетеатральном зрителе, и вы услышите от него полное описание дилижанса. Это закон сцены: верно, удачно найденная деталь заменяет целое благодаря чудесному свойству зрителя воображать, дорисовывать то, чего он не видит. Поэтому и натурализм так противопоказан театру. Он лишает зрителя главного удовольствия — творить вместе с вами, дорисовывать в своем воображении то целое, которое ему стремятся показать со сцены актеры, режиссер и художник, частично пользуясь средствами театральной техники и зная законы сценической выразительности.

А ведь ваш кучер, сидя на своих коленках на фурке с разными колесами, будет невольно качаться во все стороны, как на облучке, будет дудеть в рожок, хлестать кнутом воображаемых лошадей. Разве это не исчерпывающая, абсолютно реальная, живая, действующая деталь дилижанса?

Кроме того, хорошо сделав закулисную сцену прихода дилижанса, вы ее недостаточно подали на самой сцене. Надо, чтобы часть ваших действующих лиц, участников сцены прихода дилижанса, обязательно встречала дилижанс и провожала его отаезд.

335

Это характерная пейзажная деталь всякой станции, полустанка, почтовой конторы. Это сразу внесет правдоподобие в сцену. Замечательно будет, если вы найдете среди наших молодых актрис двух-трех травести, которые захотят сыграть мальчишек в сцене прихода дилижанса. Уличные мальчишки для Парижа (впрочем, думаю, и для всякого города) —типичное явление, наиболее бурно реагирующее на всякое событие городской жизЛи. Пообещайте, что мы, режиссеры, сделаем им какой-нибудь забавный эпизод-пантомиму.

И последнее: обязательно введите в вашу звуковую партитуру шум подъезжающего дилижанса, ржанье лошадей. Этот звук очень легко имитируется, а я заметил, что зритель очень любит и верит ему, хотя, конечно, великолепно знает, что живых лошадей на сцене не может быть. Надо спросить психологов, в чем тут дело? Вообще зритель охотно верит животным, которых мы условно воспроизводим на сцене: змее в ящике («У жизни в лапах»), лаю собак, крику петуха, мягкому чучелу кошки, попугаю в клетке и тому подобному. Настоящих зверей он на сцене театра не любит, они, как мне думается, разбивают его внимание, подчеркивают ему, что все вокруг ненастоящее; они слишком натуралистичны, даже по сравнению с загримированным и костюмированным актером.

Ржанье лошадей сделайте обязательно. У нас на нем было построено все звуковое оформление в картине боя между войсками Брута и Кассия в «Юлии Цезаре». Эффект был ошеломляющий. Зритель знает по многочисленным описаниям в литературе, что в те времена, да еще, пожалуй, и при Бородине, лошадь была одним из главных персонажей в сражениях, и верит втрое больше картине закулисного боя. Насколько помню, это замечательное открытие сделал и показал нам на сцене Владимир Иванович. Это был один из его многочисленных «трувайлей»[[57]](#footnote-58) в постановке «Юлия Цезаря».

Значит, схема прихода дилижанса такова:

1. На сцене постепенно собираются встречающие дилижанс. Мальчишки пришли первыми, затеяли игру во что-то.
2. Первый далекий рожок. Все прислушались; мальчишки взобрались на парапет. Смотрят в ту сторону, откуда придет дилижанс.
3. Звуки все ближе и ближе, все разнообразнее. Топот копыт, грохот колес, дребезжат железные части. Рожок. Встречающие все уже у парапета. (Вот он «вырос» у вас еще на метр — перед ним ведь «забор» из встречающих!) Они стараются разглядеть подъезжающих, машут им платками, шляпами, тростями. Мальчишки умчались вперед, навстречу дилижансу.

336

1. Звуки подъезжающего дилижанса нарастают. Говор встречающих превращается в приветственные возгласы. Рожок трубит на полную силу! Ржанье лошадей, звон колокольчиков на сбруе. Дилижанс, то есть багаж и верхняя часть кучера, хлыст, труба в руках кондуктора вкатились (надо тянуть фурку за веревку) за парапет и остановились в пролете арок. Все встречающие, как всегда в таких случаях, сделали общее движение вперед, назад, в другую сторону вперед и опять назад... (Вес это Константин Сергеевич рисует стрелками на блокноте.)
2. Мальчишки суетятся больше всех. Из дилижанса (по вашей лестнице снизу) из-за парапета появляются первые приезжие. Поцелуи, громкий общий разговор в десятом номере (номер громкости. — *Н. Г.)* Мальчишки предлагают донести багаж! Кто-то плачет от радости, кто-то ищет и не находит тех, кого он рассчитывал встретить, расспрашивает всех приехавших, села ля в Дижоне[[58]](#footnote-59) толстая дама, его теща, не вывалилась ли сна где по дороге!..

Весело смеется Константин Сергеевич! Чудесными кажутся мне его дворик, скамейки, расставленные полукругом под сенью тополей, застекленный тамбур веранды, внутри которого поднимается широкая деревянная лестница на второй этаж, в квартиру Станиславского, весенний ласковый вечер, голос Марии Петровны Ли-линой из окна: «Костя, иди обедать! Довольно уж на сегодня заниматься, они ведь никогда тебя не отпустят...»

Я раскланиваюсь с Марией Петровной и прощаюсь с Константином Сергеевичем.

— Одну минуту, — останавливает меня Станиславский. — Последний кусок: среди приезжающих и встречающих появляются, держа друг друга за руки, Генриэтта и Луиза. Они радостно возбуждены приездом. Ничуть не испуганы, так как уверены, что дядя Мартэн находится тут где-то рядом и ждет их. Тащат свой багаж. Вообще чемоданов, картонок, портпледов должна быть у всех приезжающих уйма! Это ведь, во-первых, дилижанс из провинции (кто-то даже фикус с собой привез), а во-вторых, вещи объемом заменяют на сцене количество людей. Если много вещей, кажется, что вдвое больше людей приехало!

Но вот опять сигнал трубы: дилижанс едет дальше. Теперь на него никто почти, кроме мальчишек (один из них сел на чемоданы багажа — прокатиться), не обращает внимания, только Генриэтта оглянулась и помахала рукой кучеру-кондуктору. Ведь

337

это последнее, что связывает сестер с родной деревней, с местом, откуда они приехали...

* Костя... — слышится снова голос Марии Петровны.
* Надо итти, — совершенно серьезно говорит Станиславский и вдруг- неожиданно спрашивает: «Может быть, и вы пообедаете с нами? Как вы вообще питаетесь? Как живет наша молодежь?»
* Хорошо, Константин Сергеевич. Василий Васильевич нам много помогает в театре, в наших бытовых делах, — отвечаю я. Благодарю за приглашение и стремлюсь поскорей уйти, понимая, что нарушаю режим Станиславского.
* Не забудьте, что приезжие и встречающие не торопясь расходятся: они должны дать возможность Генриэтте рассмотреть их всех, к кому-то подойти, спросить, не знает ли кто дядю Мартэна? Площадь должна пустеть постепенно. Последними уходят, оглядываясь на печально усевшихся на свои чемоданы сестер, мальчишки и фонарщик с лесенкой, зажигающий единственный тусклый фонарь на площади. У вас ведь есть фонарь, кажется?
* Есть, Константин Сергеевич, — говорю я, отступая к воротам.
* Костя, куда ты .ушел?—доносится к нам снова голос Марии Петровны из дома.
* Если вы сделаете хорошо, ручаюсь, что на приезд дилижанса будут аплодировать, — говорит мне на прощанье Станиславский. Я прошу у него его листки с чертежами-рисунками из блокнота, благодарю его и спешу исчезнуть.

Не исключена возможность, что завтра В. В. Лужский мне скажет: «Провожать Константина Сергеевича провожайте, но не утомляйте его расспросами. Ему надо отдыхать минут двадцать перед обедом. Мне сегодня Мария Петровна намекала, что он вчера после вас во время обеда записывал какие<-то мысли в блокнот, вместо того чтобы спокойно кушать».

Такие случаи со мной уже бывали, и В. В. Лужский, надо сказать, очень серьезно относился к нарушению нами режима жизни Константина Сергеевича.

В ближайшие дни я собрал исполнителей первой сцены — «У булочной» и второй — «Приход дилижанса». Я рассказал им весь рисунок, который предлагал нам Станиславский для решения этих сцен.

Мы увлеклись и хорошо репетировали несколько раз. Потом показали Константину Сергеевичу. Ему понравилось, он похвалил нас и оказался... пророком: нередко на спектакле приход дилижанса, когда мы играли, точно соблюдая рисунок сцены, внимательно и с одушевлением, вызывал у зрителя дружные аплодисменты.

338

## ЗЛОДЕЙ В МЕЛОДРАМЕ

Через некоторое время мы показали К. С. Станиславскому на сцене третью картину нашей пьесы — «Утро в подвале тетки Фрошар». Начиналась она вставаньем Жака.

— Много хорошего, — сказал Константин Сергеевич, — видно, что серьезно поработали над картиной. Но начала картины еще нет. Жак не задает тон всей последующей сцене. И актер трусит сыграть во-всю этого мерзавца, и режиссер боится предложить ему яркие, действенные задачи. Давайте-ка я попробую сыграть с исполнителями за Жака начало картины. Жак пусть садится в партер, а Николай Михайлович и Елизавета Сергеевна запишут все, что примут у меня, как актера.

И к нашему огромному удовольствию, Константин Сергеевич отправился на сцену. Закрыли занавес, и в зрительном зале наступила полная тишина.

Прошло две-три минуты.

Картина у нас начиналась небольшой паузой. За занавеской, слева от зрителя, храпел Жак. На высоком стуле у окна сидел Пьер и чинил свою скрипку. Ни тетки Фрошар, ни Луизы не было, они приходили позже, после сцены Жака и Пьера, которая и называлась у нас «Вставанье Жака».

Представьте наше изумление, когда мы увидели, что на сцене сидит вместо Пьера Луиза и печально смотрит в полуподвальное окно. Пьер же чинит скрипку на столе посередине комнаты. А .из-за занавески высовывается, как нам показалось, босая, грязная, огромная нога Жака[[59]](#footnote-60).

Естественно, что не только наши взоры были прикованы к этой отвратительной лапе (новой «детали» обстановки), но что и Пьер, хотя это было абсолютно нелогично, на первый взгляд, через секунду после того, как открылся занавес, попытался скрыть ее от Луизы, набросив на ногу Жака край занавески. Луиза-то ведь была слепая. Но стоило Пьеру сделать это, как нога Жака яростно скинула с себя ткань, а за занавеской раздалось раздраженное рычанье.

Пьер с опаской оглянулся на Луизу, и мы в ту же минуту поняли, почему Константин Сергеевич присоединил ее к сцене вставанья Жака.

Все поведение Жака в присутствии Луизы становилось во много раз выразительней, так как непосредственно угрожало Луизе, а не предположительно, как это следовало по тексту пьесы. Все дальнейшее действие нас в этом наглядно убедило.

339

Из-за занавески вылетел башмак и чуть не попал в стул, на котором сидела Луиза. «Почему не вычищены сапоги?» — раздался хриплый возглас Жака — Станиславского[[60]](#footnote-61). Луиза хотела сойти *со стула, с* явным намерением заняться обувью Жака, но Пьер остановил ее жестом и, подняв сапог, стал его чистить.

«Кофе!» — раздался новый грозный приказ. Пьер отправился в другой угол комнаты, но из-за занавески его остановил оклик: «Девчонка, наверное, здесь где-нибудь в углу сидит! Пусть она подаст мне кофе в постель!»

*Пьер* (по тексту). Они еще не вернулись... (Делая знак молчать Луизе, относит поднос с чашкой за занавеску.)

Насколько же и этот небольшой эпизод выиграл от присутствия Луизы! Мы все время были в напряжении, ожидая, как простые зрители, что случится с Луизой. «А сыр где? Ты скормил его своей девке?» — опять прорычал голос из-за занавески.

У нас Жак к этому времени давно уже отдергивал занавеску и оба брата вели сцену «в открытую», как сказал бы К. С. А он применял свой излюбленный прием вести сцену через что-то, через какое-нибудь «кашэ», и это оказывалось гораздо выразительней.

«Эй, ублюдок, подай мне штаны!» — требовал Жак.

«Я прошу тебя не называть меня так», — резко отвечал ему Пьер.

И опять эти две фразы звучали по-новому в присутствии Луизы.

А дальнейший текст был уже, как говорится, не в бровь, а в глаз. Положение Пьера с каждой фразой становилось все невыносимей.

*Жак.* Как же вас прикажете величать, маркиз?

*Пьер.* Называй, как хочешь, только не так!

*Жак.* Ладно! Буду называть тебя влюбленным голубквм... нет, влюбленным кроликом или, лучше, купидоном! Эй, купидон, натяни на меня штаны!

Занавеска тревожно заколыхалась, показывая, что Жак сел на кровать и каждую минуту может появиться перед Луизой в полном «неглиже»[[61]](#footnote-62). Пьер стал топотом убеждать Луизу уйти из подвала на улицу. Луиза его собиралась *послушаться,* но задела и опрокинула стул. На шум из-за занавески высунулась всклокоченная голова Станиславского, повязанная белым грязным платком, рубашка была расстегнута на шее. При этом он так искусно драпировался занавеской, держа ее обнаженной рукой,

340

что даже нам показалось, что Константин Сергеевич снял рубашку.

«А! Красотка здесь!» — изрек Жак — Станиславский, мрачно, но не без удовольствия поглядывая на Луизу.

Без единой черты грима лицо К. С. было лицом Жака. Искусством «гримировать душу»[[62]](#footnote-63) Станиславский владел в полной мере.

Дальнейшая сцена между Пьером, Жаком и безмолвной Луизой развернулась по тексту, как по нотам. Как будто она так и была написана для троих, а не для двоих действующих лиц. «А не приударить ли мне за этой птичкой?» — прищурил один глаз Станиславский, высовывая в то же время ногу из-под занавески и бросив коротко «надень» Пьеру. И пока Пьер трудился, надевая ему ботинок, Жак продолжал издеваться над ним и над Луизой.

*Жак* — *К. С.* Чорт побери, а ведь она пресвеженькая! А что она не видит, какой я красавец, это не беда! Все остальное у нее на месте. Верно, ублюдок? (К. С. при этом тыкал Пьера сапогом в лицо.)

Яьер — *И. М. Раевский (бормочет).* Пьяное животное! (Вполголоса.) Удержись от своих мерзостей хоть перед слепой.

*Жак* — *К. С.* (нарочно громко, очевидно, для Луизы). Чего ты волнуешься. Мать ведь все равно скоро начнет продавать ее по ночам пьяным солдатам... Тебе жаль, что я буду первым? *Пьер* (бросаясь на него). Мерзавец!

*Жак* — *К.* С. (легко удерживая его). Хочешь поиграть со мной? Поиграем...

И Константин Сергеевич необычайно ловко увлекает Пьера — Раевского за занавеску. И там, видно, поднимается чудовищная возня, так колышется занавеска!

Яьер (кричит). Можешь делать со мной, что хочешь, я не позволю тебе дотронуться до Луизы!

*Жак* — *К. С.* (бьет Пьера). Не сломать ли тебе и вторую ногу, урод?

*Пьер.* Я не дам тебе издеваться над ней.. *Жак* — *К. С.* А я у тебя и не прошу твоего разрешения... Стон Пьера за занавеской... хохот и удары Жака... отрывистые возгласы обоих. И серая занавеска взлетает, трепещет, как живая, передавая больше, чем слова, борьбу за ней.

И Луиза посреди лачуги, с мольбой простирающая к занавеске руки. «Не надо, не надо, оставьте его», — шепчут губы актрисы, хотя в тексте и нет этих слов...

341

Сколько мы искали на репетициях эту драку между Жаком и Пьером — занавеска решила все.

«Эй, мальчики, довольно забавляться», — симпровизировала тетка Фрошар, спускаясь по лесенке в подвал.

Сцена пошла бы по тексту, так как это как раз был момент выхода тетки Фрошар, если бы из-за занавески не вышел в абсолютно элегантном виде, с повязанным, как всегда, бабочкой галстуком и привычно вздетым пенсне Константин Сергеевич!

Эффект этот, надо полагать, был им намеренно задуман, потому что после аплодисментов, которыми, естественно, встретил зал его появление, он комически поклонился нам и сошел в зрительный зал.

* И все-таки, когда вы умудрились, Константин Сергеевич, одеться И завязать галстук? — опросила его Е. С. Телешева. — Вы же все время дрались с Пьером?
* Иосиф Моисеевич, — обратился Станиславский к Раевскому, который оставался еще на сцене, — изобразите еще раз нашу борьбу, а я отсюда подам вам реплики.

И Станиславский стал говорить опять тот же текст, который он только что произносил, борясь с занавеской, а Раевский, скрывшись за ней, с неменьшей убедительностью изобразил борьбу двух человек за ней. В это же время Константин Сергеевич в зале, говоря текст, «аффективно» ' завязывал галстук, раскатывал рукав рубашки, оправлял пиджак — словом, демонстрировал нам, что он делал, пока они «боролись» с Пьером за занавеской.

И мы снова бурно аплодировали гениальному режиссеру.

## ИСКРЕННОСТЬ ЧУВСТВ

Еще через несколько дней Константин Сергеевич смотрел следующую картину пьесы — «Домик Генриэтты».

Декорация представляла часть узенькой парижской улички. Высокий каштан закрывал перспективу улицы. Три четверти сцены занимал фасад двухэтажного дома под черепичной крышей. От улицы дом был отделен невысокой оградой с калиткой в ней. По наружной стене дома шла лестница на второй этаж, в квартиру Генриэтты.

По заданию Константина Сергеевича весь квадрат стены, обращенный к зрителю, на втором этаже был как бы условно «вы-

342

нут» А. В. Щусевым. В этом квадрате, как в большом окне, была видна зрителю вся комната. Генриэтта сидела и вышивала у окна.

Станиславский просмотрел всю картину, попросил начать ее еще раз сначала и, как только открылся во второй раз занавес, постучал по столу, останавливая этим знаком репетицию.

* О чем вы плачете, Ангелина Осиповна? — спросил он Степанову — Генриэтту.
* Я не плачу, Константин Сергеевич.
* Нет, плачете. Весь, ваш вид выражает мировую скорбь. Дальше мне уж будет за вами неинтересно следить. Вы уже в первые тридцать секунд «отплакали» всю роль. Сначала.

Степанова решила сидеть у окна, вышивать и напевать что-то про себя... и тут же репетиция опять остановилась.

* Это что еще за оперетта? О чем это вы распелись?
* Константин Сергеевич, но как же быть: и плакать нельзя и петь нельзя...
* Между «форте» и «пиано» есть тысячи промежуточных нот. Не садитесь сразу у окна в позу белошвейки-гризетки с Монмартра. Убирайте комнату, снимите наколку и кокетливый передник. Мойте пол в своей комнатке... Дайте Степановой лоханку и тряпку!
* Но ведь сейчас придет Роже, а я буду в таком виде...
* Вот! Вот он, самый ужасный штамп! Через полминуты должна начаться любовная сцена, и героиня уже в наколочке и с цветочками в волосах напевает за пяльцами! Ужасно!
* Константин Сергеевич, но ведь и в жизни, когда готовишься встретиться с кем-нибудь, всегда одеваешься получше, причесываешься...

*К. С.* И как раз в эту минуту-то он и входит в комнату или звонит в дверь. И начинается самое интересное... как успеть и доодеться, и открыть дверь, и сделать еще тысячу дел, которые были намечены к его приходу, а главное, нет ни секунды времени впасть в тот мещанский, гретхеновский[[63]](#footnote-64) сентиментализм, которым так любят «сиропить» любовные свидания в театре, на сцене. Сейчас же мойте пол в комнате, а внутренне найдите то «нейтральное» состояние человека, когда у него много очередных дел и некогда думать о «высоких» чувствах, даже о пропавшей сестре!

Пришлось-таки актрисе мыть пол! Мы, зрители партера, этого не видели, так как парапет окна полностью закрывал от нас пол комнаты Генриэтты, но бельэтаж, возможно, и видел.

343

На сцену вышел Роже—Массальский и быстро стал подниматься по лестнице к двери комнаты Генриэтты.

* Вы куда пришли? — остановил его голос Станиславского из партера.
* На свидание к Генриэтте.
* А почему вы, когда идете, не поете еще «Торреадор, смелее в бой!..» Что за выход жен-премьера, душки-тенора? Вспомните, какое обстоятельство предшествовало вашему приходу сюда: разговор с отцом, матерью... А если за вами следят?
* Вы совершенно правы, Константин Сергеевич... — и Массальский, не дожидаясь предложения К. С. начать сцену сначала, по собственной инициативе скрылся за кулисами.

Он вышел на сцену очень осторожно, оглянулся во все стороны перед тем, как войти в калитку палисадника Генриэтты. Быстро проскочил внутрь и прижался к стене, прежде чем вбежать по лестнице.

— Он что, жулик? Или Риголетто, прокрадывающийся всвой собственный дом к Джулии,— последовал новый отзыв иззала на его действия.— Это все штампы. Один штамп любовноговыхода, другой «таинственного». Это все чепуха. Соберитесь смыслями, вспомните, как у вас «течет день»[[64]](#footnote-65) сегодня, и приходите-ка еще раз.

Массальскому пришлось не «еще раз», а девять раз выходить и уходить со сцены, пока Станиславский удовлетворился той мерой серьезного отношения к сегодняшнему посещению Роже Генриэтты, которую наконец нашел и проявил в очень незначительных с виду деталях актер.

Но своего Станиславский добился. На сцену выходил Роже из предыдущей картины (сцена «диалога» у графа де Линьер), озабоченный утренним разговором, не думающий ни о каких предстоящих ему «любовных» сценах, очень умно прошедший сначала мимо калитки Генриэтты, а потом незаметно оглядевший улицу, спокойно вошедший в палисадник, как хозяин дома, постоявший секунду за решеткой (но не скрываясь от возможных прохожих), а потом уже направившийся по лестнице вверх.

А Генриэтта все это время мыла и мыла пол!

Зато, когда Роже постучал осторожно молотком в ее дверь, из окна выглянула такая простая, естественная в своем поведении, врасплох захваченная девушка с повязкой на волосах (чтобы не рассыпались), с какой-то тряпкой в руке, с закатанными по локти рукавами, что каждый бы сказал: да, это н а-

344

стоящая, работающая, приехавшая из деревни девушка, а не «гризетка», как ее назвал в начале репетиции К. С.

Разницу этих двух образов мы из зала ощутили с такой силой, что не могли удержаться от невольных восклицаний. Это была подлинная жизнь, кусочек того «дня» Генриэтты, к внимательному изучению «течения» которого призывал нас всегда Станиславский.

— Не меняйте поз. Не сходите с места. Так и начинайте вести сцену. Не открывайте ему дверь... — раздался сейчас же голос Константина Сергеевича из зала. Он отлично умел «на лету» останавливать на сцене эти мгновения художественной правды и «вытягивать, растягивать» ' их насколько это было возможно!

Текст оказался как бы специально написанным для диалога Роже и Генриэтты через окно и с лестницы:

«Роже!»

«Генриэтта!»

«Вы чем-то расстроены, Роже?»

«Я поссорился со своим отцом. Еще раз!»

«Это из-за меня! Вы не должны сюда ходить, Роже».

«Вы знаете, что я не могу исполнить вашей просьбы...»

«Не надо говорить сейчас об этом... Хозяйка "опять ругала меня... Она считает, что я нехорошая девушка...»

«Это из-за меня? Из-за того, что я хожу к вам?»

«Да, Роже, нам надо расстаться...»

«Вам все равно надо уехать отсюда. Отец следит за мной. Он пытался узнать адрес у моей матери».

«Как, вы рассказали ей про меня?»

«Да, все... И как я люблю вас...»

*К. С.* Как дошли до слова «люблю», так запели. Если вам так уж хочется, спойте нам это слово полным голосом...

*П. В. Массальский.* Я попробую еще раз...

*К. С.* Зачем же?.. Я прошу вас спеть это слово. У вас есть-голос, слух?

*П. В. Массальский.* И того и другого недостаточно, чтобы решиться петь.

*К. С.* А я вас все-таки прошу сделать для нас сейчас это упражнение: всю фразу повторите, а слово «люблю» спойте на любой мотив и в любом тоне!

*П. В. Массальский.* Константин Сергеевич!

*К. С.* (очень решительно). Я прошу вас сделать это Упражнение.

Выражение К. С. Станиславского.

345

Массальский говорит Генриэтте свою фразу и пытается в ней спеть слово «люблю». Получается очень нелепо и фальшиво.

*К. С.* Запомнили? Навсегда? Вам ведь по амплуа любовника часто придется иметь дело с этим словом.

*П. В. Массальский.* Запомнил\* Константин Сергеевич!

*К. С.* Ну, теперь ведите сцену дальше...

Это «дальше» в этот день не ушло далеко. Константин Сергеевич занимался долго и упорно всеми элементами актерского мастерства.

Нечеткая по мысли фраза, поверхностное отношение актера к своему партнеру или к событию пьесы, недостаточно яркое внутреннее видение того происшествия, про которое рассказывал актер, абстрактное «мечтание» о «прекрасном» будущем, плохо исполненное физическое действие (даже финальный поцелуй Роже и Генриэтты!), недостаточное общение, «опущенный» (выражение К. С.) ритм, вялая интонация, нелогичный жест — ничто не укрывалось никогда от внимания Станиславского.

Его замечания, упражнения, предложения по пять, по десять раз повторить одно и то же место в роли в равной мере относились ко всем актерам. С одинаковой настойчивостью занимался он с Ольгой Леонардовной и требовал от нее такого же точного, последовательного овладения всеми элементами актерского мастерства, характерными чертами образа, деталями анализа роли, текстом, ритмом, как и от самого молодого исполнителя в нашей пьесе.

**\* \* \***

Все намеченные сроки выпуска спектакля весной, до отъезда МХАТ на гастроли, пошли прахом.

К репетициям «актерским», как их любил называть Станиславский в отличие от тех дней, когда решались задачи постановочного, режиссерского порядка, прибавились еще репетиции в костюмах.

А костюм XVIII века был одним из любимых поводов для Станиславского учить актера носить театральный костюм вообще. Это были блестящие уроки-лекции по изучению театрального костюма почти всех веков и народов, да еще сопровождавшиеся показом на себе Станиславским, как надо носить фрак, камзол, жабо, шляпу с пером, шпагу, короткий плащ, как ходить с тростью, как «работать» носовым платком, табакеркой и веером. Попутно К. С. требовал античный плащ, я несколько часов уходило на упражнения с «круглым» плащом, на поиски особых складок, уменье драпироваться в него не только для обычного употребления плаща как части одежды, но и для того,

346

чтобы плащом, жестом руки в плаще выразить нужную мысль, отношение!

Примеры и упражнения, которые при этом давал К. С, сделали для нас эти часы памятными на всю жизнь.

После переноса спектакля на осень Константин Сергеевич вызвал/ меня к себе.

— Вы видите, что мы затратили на этот спектакль втрое больше времени, чем я думал. Это объясняется жанром пьесы. Я уже говорил вам, что мелодрама — это сложный жанр, а значит, и трудный жанр. Я подозреваю, что вы очень огорчены переносом спектакля на осень. Конечно, не соблюсти срок выпуска премьеры очень неприятно, особенно молодому режиссеру. Возьмите себя в руки и претерпите это. Будет время, когда вы сами как режиссер-руководитель будете это делать со спектаклями ваших учеников. Лучше иногда отложить на две недели трудный спектакль, чем пустить его на зрителя невыверенным.

Ваши исполнители еще молоды. Они искренни, но неопытны. Многие же сцены в мелодраме надо делать очень уверенно, невзирая на молодость.

Этой уверенности, технической ловкости у многих еще нет. За лето вся внутренняя сущность пьесы отлежится, успокоится, войдет в сознание актеров. Осенью потренируем! их еще месяц-полтора на той технлке физического действия, которой требует от актера мелодрама как жанр... Я предсказываю спектаклю долгую жизнь на сцене...

Осень пришла, возобновились репетиции «Сестер Жерар». Я имел возможность еще раз проследить то, что Станиславский называл «режимом» выпуска спектакля. А выпускал он «Сестер Жерар», придерживаясь очень строго всех правил такого режима.

Сначала вспомнили всю пьесу за столом, потом картина за картиной на сцене. Отдельно просмотрели все декорации; отдельно костюмы, гримы; отдельно установили свет и проверили звуковое оформление. Затем свели картины в акты. Затем прорепетировали полпьесы сегодня, вторую половину пьесы завтра.

Первый черновой прогон. Замечания в фойе, на целый день, с исправлениями тут же на месте всех недочетов.

Второй прогон. Замечания в фойе, и всю пьесу снова прошли за столом. Это заняло два дня.

Третий прогон. Замечания переданы каждому актеру на отдельной бумажке, по записям прогона Станиславским. Полный день отдыха всем актерам, режиссерам и монтировочной части.

Репетиция с публикой (для «пап и мам»). Замечания в фойе после первой встречи со зрителем.

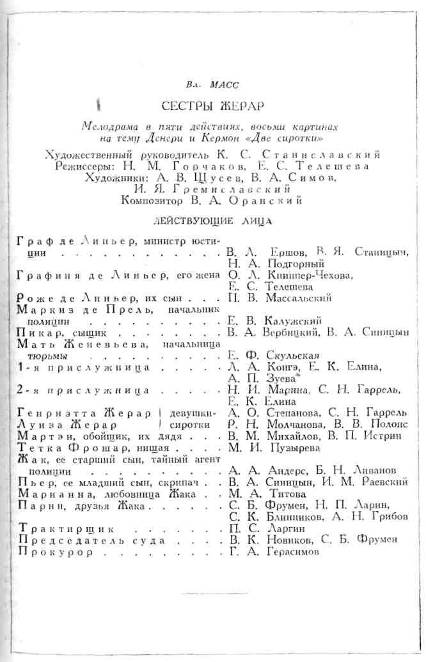
347

— Имейте в виду, что папы и мамы — это самый плохой и ненадежный зритель,— сказал нам в этот день «замечаний» Станиславский,— часть из них вечно недовольна, потому что неизвестно, чего и какой гениальности ждут и хотят они от своих детей, да и от всего МХАТ, на правах его «родственников». А другая часть пап и мам, простите\* меня, всегда восторженные... — и Станиславский не договорил, очевидно, иесьма нелестного определения этой части «пап» и «мам».

Настоящий зритель приходит с пятого-шестого спектакля, когда кончается ажитация всех тех, кому надо быть на премьере из-за честолюбия, служебного положения, зависти и прочих интересов, не имеющих, собственно говоря, прямого отношения к искусству и очередному спектаклю театра.

...Прошла и премьера[[65]](#footnote-66). Мы устроили на сцене овацию Станиславскому, гениальному режиссеру и нашему любимому учителю.

В определении дальнейшей судьбы «Сестер Жерар» он также оказался «пророком». Трудно рождавшийся спектакль долго жил в репертуаре театра.



## СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ

Действие мелодрамы «Сестры Жерар» происходит в Париже в 1789 году, в канун французской буржуазной революции. На площадях уже распевают песенки-памфлеты против короля, королевы и аристократов, но королевская полиция усердствует попрежнему, подавляя голодные бунты и всякое проявление народного волнения.

Не предчувствуя свою близкую гибель, аристократы продолжают оргии и бесчинства.

В это время с вечерним дилижансом из провинции на одну из парижских застав приезжают две девушки, сестры Жерар — Генриэтта и Луиза. Их должен встретить в Париже старый дядя Мартэн. Девушки недавно осиротели и решили переехать жить к дяде в Париж, тем более, что одна из них, Луиза, нуждается в серьезной операции — она слепая. В Париже ей обещает вернуть зрение знаменитый врач.

Со своими баулами и корзинками девушки остаются одни на площади; их никто не встретил. Дяди Мартэна нигде не видно. Если бы они могли заглянуть внутрь кабачка, стоящего у заставы, то в одной из задних комнат они увидели бы бедного старика спящего на лавке.

Это полицейский сыщик Пикар усыпил его, когда он .ждал дилижанс, подсыпав ему сонный порошок в стакан пива.

Дело в том, что одну из сестер, Генриэтту, задумал похитить начальник парижской полиции маркиз де Прель. Месяц назад он увидел ее на деревенском празднике в своем имении и решил в вечер приезда сестер в Париж завладеть Генриэттой. По приказанию де Преля и действовал Пикар, усыпив старика Мартэна, чтобы тот не мог помешать коварному замыслу.

В кабачке пирует и компания отъявленного негодяя Жака. Его мать, тетка Фрошар, промышляет нищенством и воровством детей, которых она обучает этому ремеслу. Жестоко обращается Жак со своей любовницей Марианной. Она бы его давно бросила, если бы не страх перед его ножом. Наступает ночь. Девушки не знают, что предпринять. Их окружают какие-то подозрительные люди в черных плащах — это сподручные Пи-кара. На бедную Генриэтту набрасывают плащ и, несмотря на ее крики, уносят.

Беспомощно мечется по пустой площади слепая Луиза, тщетно зовет свою сестру. Ей никто не отвечает. Из кабака выходит подвыпившая тетка Фрошар. «Кого это вы ищете, дитя мое?» — спрашивает она, пораженная красотой Луизы. «Сестру мою, Генриэтту. Она только что была здесь, рядом со мной. Ее, наверное, похитили. Что мне делать, куда мне итти? Ведь я слепая, слепая!»

«Слепая?!» — тетка Фрошар очень довольна. — «Пойдемте со мной, дитя мое. Я помогу вам», — и она уводит за собой Луизу.

350

Первая картина второго действия — оргия у маркиза де Прель. Граф де Линьер, один из представителей высшей аристократии, привел на ночное пиршество своего сына Роже. Маркиз де Прель демонстрирует пресыщенным аристократам свое новое «приобретение» — Генриэтту. Девушка в отчаянии умоляет всех присутствующих отпустить ее. Ведь на площади в незнакомом городе осталась одна, ночью, ее сестра Луиза!

Но гости де Преля не верят словам Генриэтты; они смеются и издеваются над ее горем. Только Роже де Линьер, воспитанный матерью совсем в других правилах, верит Генриэтте и предлагает ей свою помощь. Все окружающие возмущены. Они не намерены лишиться лакомого кусочка — хорошенькой девушки. Отец приказывает сыну оставить Генриэтту. Роже обнажает шпагу и силой прокладывает дорогу себе и Генриэтте. Он помогает ей бежать и сам скрывается вслед за ней.

Печально сложилась и судьба Луизы, которую затащила в свое логовище тетка Фрошар. Вот уже месяц, как злая старуха заставляет Луизу ходить вместе с собой по улицам Парижа и петь песенки, выпрашивая милостыню. Тетка Фрошар ее не кормит, не одевает: чем более жалкий вид будет у Луизы, тем больше ей будут подавать.

Единственный человек в семье Фрошаров, кто заступается за бедную Луизу, — брат Жака, хромой скрипач Пьер. Он старается защитить девушку от гнусных приставаний Жака, он тайком отдает ей свой хлеб и сыр, он все время ведет розыски сестры Луизы — Генриэтты.

Горестному положению Луизы посвящена вторая картина второго акта. Первая картина третьего акта происходит в кабинете графа де Линьер. Граф и его жена, графиня де Линьер, разговаривают о сыне. Граф негодует на Роже, который увел с вечера у маркиза де Прель какую-то «уличную девку», неизвестно где ее поселил, пропадает у нее каждый день. Он требует от матери объяснить сыну, что он губит себя, узнать адрес этой девчонки, чтобы можно было ее выслать из Парижа, разлучить с Роже.

Графиня потрясена рассказом графа. Если все это правда, она готова со своей стороны сделать все, чтобы убедить сына изменить свое поведение. Граф посылает за Роже и оставляет мать ^наедине с сыном.

Роже очень быстро убеждает мать, что отец наклеветал на него. Он просит графиню поехать к Генриэтте и самой убедиться в том, что эта девушка заслуживает того, чтобы ей была оказана всяческая помощь.

Роже напоминает матери, что она всегда была отзывчива к несчастным и нетерпима к несправедливой тирании власть имущих, что она навещала в Бастилии его учителя и воспитателя Жильбера, заключенного в темницу графом за свободолюбивые мысли. Графиня удивлена, откуда это все известно сыну. Роже признается матери в том, что он знает про ее любовь к Жильберу.

Графиня не отрицает этого и сама отвечает признанием: у нее была дочь от Жильбера, но, зная характер мужа, ей пришлось пойти на преступление. Она оставила новорожденного ребенка на паперти собора, поручив судьбу девочки тем, кто найдет подкидыша. Единственный признак, по которому она может когда-нибудь узнать свою дочь, — медальон (который она повесила на шею девочке) с запиской, что ее зовут Луизой.

Графиня согласна поехать к Генриэтте, и Роже передает ей адрес. Граф, подслушивавший за портьерой весь их разговор, очень доволен: он проследит за графиней и завладеет Генриэттой.

Маленький домик в глухой части Парижа. Здесь живет Генриэтта, и сюда приезжает графиня де Линьер. Девушка ей понравилась, они разговорились, и неожиданно графиня узнает, что Луиза не родная сестра Генриэтты, что Луизу нашли на паперти собора, что медальон с ее именем до сих пор хранится у Генриэтты.

В эту минуту с улицы доносится пение слепой.

351

«Моя сестра», — кричит Генриэтта. «Моя дочь!» — восклицает графиня де Линьер. Обе устремляются на балкон. Вот-вот произойдет счастливая встреча! Но у калитки ограды дома Генриэтты наряд полиции. Сам граф де Линьер явился за Генриэттой. Несмотря на протесты графини, ее уводят в тюрьму, а Луизу увлекает за собой тетка Фрошар. Сестры успели обменяться только горестными возгласами. Графине муж предлагает удалиться навсегда в провинцию, в их родовой замок.

В тюрьме Генриэтта встречается с возлюбленной Жака — Марианной. Эта девушка предпочла тюрьму жизни с этим отвратительным человеком. Марианна устраивает побег Генриэтты и дает ей адрес подвала тетки Фрошар. Генриэтта является к Жаку и тетке Фрошар. Она видит свою сестру в нищенской одежде, голодную, почти умирающую. Она требует, чтобы Жак и тетка Фрошар отдали ей Луизу. Те смеются над ней, издеваются. Жак пытается овладеть ею. Генриэтта почти в беспамятстве, обороняясь, взяла со стола большой нож. Она борется с ним, она хочет нанести ему удар ножом, но в последнюю минуту силы оставляют ее. Жак торжествует. Он бросается к ней, но Пьер, наблюдавший всю сцену, взял на себя тяжелую обязанность судьи и наносит смертельный удар злодею брату. В подвал врывается народ. В Париже восстание, взята Бастилия! Тетка Фрошар призывает всех в свидетели, что Генриэтта убила ее сына. Нож все еще в ее руках. Генриэтту уводят.

В последней картине суд народа распутывает все нити сложной интриги. Пьер оправдан, Луиза возвращена Генриэтте, граф де Линьер бежал за границу, и теперь никто и ничто не мешает графине де Линьер признать Луизу своей дочерью, а Роже-—-жениться на Генриэтте. Скоро, вернется зрение к слепой девушке, и Пьер мечтает о любви Луизы.

# МОЛЬЕР

## ПЬЕСА О ГЕНИИ

Последний раз я встретился с Константином Сергеевичем, как руководителем новой постановки, при работе над пьесой М. А. Булгакова «Мольер».

М. А. Булгаков написал эту пьесу и отдал театру в 1931 году. К работе же над ней театр приступил в 1934. Пьеса рассказывает о личной жизни Мольера, о его борьбе с «кабалой святош» и двором Людовика XIV. По напряженности интриги и отлично выписанным ролям она была высоко расценена внутри театра[[66]](#footnote-67)*.*

Руководство постановкой взял на себя К. С. Станиславский. Режиссерами были назначены я и М. А. Булгаков, который хотел попробовать работать режиссером в своей пьесе. Художником — П. В. Вильяме. Роль Мольера должны были играть И. М. Москвин и В. Я. Станицын[[67]](#footnote-68).

Константин Сергеевич предложил, как всегда, нам\* режиссерам, и художнику обдумать все свои мысли о постановке пьесы и прийтик нему рассказать их. Был назначен день встречи. Накануне этого дня Константин Сергеевич вызвал меня по телефону и просил вечером прийтик нему в Леонтьевский переулок.

Я застал Константина Сергеевича сидящим на диване около небольшого круглого столика с лампой под абажуром, с неизменным большим блокнотом на столе. В руках он держал перепечатанный заново для него экземпляр пьесы М. Булгакова.

— Ну-с, как идет работа? — как всегда, спросил он.

Я рассказал с увлечением о том, что у художника готово уже несколько эскизов, которые он завтра покажет Константину

355

Сергеевичу, что актеры очень довольны полученными ролями и торопят начинать репетиции, что Михаил Афанасьевич (Булгаков. — *Н. Г.)* собрал много материала для первых бесед с актерами и даже написал нечто вроде биографической повести о Мольере, которую хочет прочесть актерам.

— Это все очень хорошо,— сказал' мне К. С. — А как обстоит дело с самим Мольером?

Я не понял его вопроса и спросил, что он подразумевает, говоря о «самом Мольере».

* Мне все время нехватает в пьесе некоторых черт в образе Мольера,—отвечал К. С. — Я перечитал два раза пьесу, и впечатление мое осталось прежнее. В пьесе не показан Мольер— гений, Мольер — великий писатель своего времени, Мольер — предтеча великих французов-энциклопедистов, философов и мыслителей. Очень ярко показано все, что творится вокруг него, очень занимательна и сценична интрига пьесы; в каждом акте громадное количество явных и скрытых пружин, стремительно движущих внешнее действие, много ярких положений, хороших трюков. Много места отведено личной драме Мольера. Но Мольера — гениального бунтаря и протестанта — нет. Это большой минус пьесы. Не знаю, удастся ли нам восполнить его игрой актеров. Вы не думаете, что следовало бы до начала репетиций поработать еще с автором над текстом?
* Боюсь даже подумать об этом, Константин Сергеевич. Михаил Афанасьевич так настрадался в ожидании репетиций этой пьесы, что всякое замечание о тексте его буквально приводит в дрожь. Может быть, когда он увидит, что репетиции начались, он как-то успокоится и с ним легче будет договориться о переделке текста.
* Для меня вопрос идет не о переделке текста, а о том, чтобы вся фигура Мольера стала на ноги. Сейчас все окружающие по пьесе стараются сбить его с ног. А у меня такое впечатление, что он уже повержен и что они зря стараются. Потому что нигде нет полного большого торжества Мольера, как писателя, даже как актера! Все написано одной черной краской. Я понимаю, что если сказать это Булгакову, то он заберет у нас пьесу и отдаст ее в другой театр, а труппа будет опять обвинять нас в отсутствии репертуара. Положение очень сложно. Я вызвал вас, чтобы посоветоваться.
* Может быть, когда вы услышите пьесу «на голоса» — в чтении актеров, у вас впечатление изменится, Константин Сергеевич; живая интонация, глаза актера, ярко сыгранная пауза, вы сами говорили, заменяют часто на сцене монолог.
* Все это верно,— помолчав, отвечал мне Константин Сергеевич,— но вместе с тем все это лишь средство выражения,

356



усиления авторского замысла. А какой замысел в этой пьесе у Булгакова? Показать победу кабалы над Мольером?

— Нет, Константин Сергеевич,— показать борьбу Мольерас кабалой святош и... победу его над ней и даже над Людовиком.

—Это вам хочется, чтобы так было в пьесе. И я говорю об этом же, об этой же идее. Но в пьесе она не выражена. Назовите мне сцену, где бы Мольер или его идеи торжествовали.

* Сцена разрешения «Тартюфа» Людовиком,— говорю я.
* Это победа Людовика над архиепископом, светской власти над церковной, но это не победа идей «Тартюфа», идей Мольера над ханжеством и лицемерами. Наоборот, этой сценой Людовик «покупает» Мольера, и, как вы знаете, Мольер за это разрешение заплатил ценой плохого финала, прославляющего короля, которым он принужден был кончить «Тартюфа». А такой сцены, в которой бы гений Мольера был показан со всей силой, нет...

Константин Сергеевич молчал; мне, по существу дела, возразить ему было нечего. В пьесе было действительно много сцен, рисовавших тяжелую жизнь Мольера, но сцен, где было бы показано творчество Мольера, не было. Влияние этого гения на французское общество тех лет (за исключением близких, личных друзей писателя) тоже показано не было.

— Вот в этом-то и состоит вся трудность и сложность нашего искусства, — сказал К. С. ,— все мы знаем, что правильно,что необходимо, какая нужная нам сегодня идея должна прозвучать со сцены. А как ее облечь в сценический образ, включитьв сюжет, в сценическое действие, выразить^ в характере и поведении героя, еще не знаем, не умеем. И мы, режиссеры, и актеры,да и наши писатели-драматурги. Давайте попробуем помочь исебе и нашему автору Михаилу Афанасьевичу. Сделайте так:начните репетировать с актерами пьесу, но не увлекайтесь детальной разработкой пьесы, отделкой картин, кусков. Обратитевсе свое внимание и внимание актеров на характеры действующих лиц, а всю пьесу соберите в с х е м е.

Что я называю схемой произведения? Костяк, скелет, на котором держится все внутреннее и внешнее действие пьесы. Срепетируйте пьесу по линии внутреннего и внешнего действия, но не одевайте ее в костюм мизансцен и эффектных актерских и режиссерских приспособлений. Не давайте характерам обрастать мясом и жиром сочных актерских образов. Это придет потом. Срепетируйте пьесу лишь по самым главным ее акцентам, определите характеры в самых основных устремлениях образа. Может быть, у вас вся роль Мольера будет сыграна, пройдена исполнителями по всей пьесе в пятнадцать минут, а вся пьеса

357

сыграна, пройдена исполнителями по «схеме», без антрактов за сорок-пятьдесят минут.

Если перед нами, а главное перед автором, возникнет такой живой действенный костяк его пьесы — схема главных ее положений,— он яснее увидит, чего ей недостает. Сделаемте рентгеновский снимок с будущего спектакля. Это очень полезно для проверки материала пьесы и характеров действующих лиц. Как вы должны для этого репетировать? Прочтите пьесу, поговорите о ней с исполнителями. Пусть Михаил Афанасьевич все, что хочет и знает, расскажет о ней.

Потом, не приступая к тщательному разбору и изучению текста пьесы, сделайте выборку главных фактов-событий, совершающихся по пьесе. Очень хорошо и подробно, опять-таки с помощью автора, оговорите эти факты. Сделайте на них ряд этюдов с исполнителями. Текст можно говорить свой, но на мысли автора. Затем соедините первый, по ходу пьесы, этюд со вторым, затем с третьим и так далее по всей пьесе. Получится цепь этюдов. Если вы верно выбрали факты, поводы к этюдам, у вас получится живая схема, костяк, скелет пьесы. Чтобы этюды могли непосредственно следовать один за другим, найдите, перекиньте легкие сюжетные мостики от одного к другому.

Не насилуйте чувство в этих этюдах. Следите только за тем, чтобы в них правильно, логично развивалось действие и отношения действующих лиц к главному событию, вокруг которого построен этюд.

В первом акте это:

1. Посещение королем театра Мольера —- признание им таланта Мольера.
2. Решение Мольера порвать с Мадленой, со своей первой женой, и жениться на Арманде.

Во втором акте это:

1. Решение архиепископа уничтожить Мольера.
2. Мольер прогоняет Муаррона из своего дома. В третьем акте:
3. Мадлена признается на исповеди в том, что Арманда ее дочь.
4. Кабала святош. Мольера объявляют безбожником и преступником.

В четвертом акте:

1. Король лишает Мольера своего покровительства.

Вот и все важные факты этой пьесы...

* А смерть, гибель Мольера? — в изумлении задал я вопрос.
* Честно говоря, уже в течение последних полутора актов идет развязка драмы,— отвечал мне Константин Сергеевич, се-

358

кунду помолчав. — Полтора акта посвящать гибели героя, который не сопротивляется своей судьбе, — это неверно ни по мысли, ни по законам, сцены. Смаковать полтора акта падение любого человека не следует, а гениального писателя, мыслителя и новатора своего времени, — тем более. Михаил Афанасьевич, я надеюсь, увидит это и захочет изменить последний акт.

Если бы Мольер активно боролся в пьесе Михаила Афанасьевича, тогда, пожалуйста, играйте еще хоть десять актов, и зритель будет смотреть с огромным вниманием. А так это сентиментализм. Обвинять же в нем Мольера, судя по его произведениям, у нас нет причин.

* Константин Сергеевич, вы выбрали факты из пьесы, имеющие отношение только к Мольеру, но ведь ряд исполнителей захочет, чтобы факты из ик жизни в пьесе были так же оценены, как чрезвычайно важные для развития действия?
* Нам важна в первую очередь линия Мольера. Покажите мне ее, а потом уже все остальное.
* Но ведь и Мольер окажется участником далеко не всех перечисленных вами фактов,— сказал я, просматривая записанные мною за Константином Сергеевичем названия основных событий пьесы.
* Это очень плохо для развития роли Мольера,— отвечал он,— и я надеюсь, что, увидев это воочию, Булгаков задумается серьезно о пьесе.
* Значит, весь первый период репетиций по существу будет посвящен тому, чтобы убедить Булгакова работать дальше над пьесой?
* Вы угадали. Но актерам и Булгакову об этом знать не надо. Актеру пройти пьесу, роль «по схеме» очень важно. Если актер может в пятнадцать минут сыграть роль, которая у него в спектакле занимает весь вечер, значит он знает ее сквозное действие и умеет каждый кусок роли нанизать на это действие, как нанизывают куски мяса на вертел, когда хотят сделать шашлык. Останется только приготовить вкусный пикантный соус из «приспособлений», украсить гарниром — и кушанье Готово... (Константин Сергеевич засмеялся.)
* Сравнение, кажется, чересчур съедобное, не приводите его в пример актерам, оно настроит их на чересчур прозаический лад. А я сижу второй день на диете, вот мне и рисуются всякие вкусные вещи...

Приходите завтра с одним художником, а режиссерский рассказ ваш и Булгакова мы отложим до первого показа. А то я боюсь, что начну спорить с Михаилом Афанасьевичем о недо-

259

статках пьесы. Он расстроится и ничего нам не сделает. Попробуйте начать репетировать «по схеме», как я вам сказал. Но каждый день звоните мне, рассказывайте, как прошла репетиция.

## СПОР С АВТОРОМ

Через несколько дней начались репетиции. Я старался их проводить так, как мне велел Константин Сергеевич. Актеры с удовольствием следовали новому методу, указанному Станиславским. Он казался им поначалу нетрудным. Я рассказывал Константину Сергеевичу каждый день, возвращаясь из театра, сидя у него в садике-дворе в Леонтьевском переулке, как шла репетиция. Константин Сергеевич вносил коррективы в мои рассказы, предлагал точные задачи для следующих репетиций, расспрашивал подробно о работе с художником, с автором.

— Боюсь, не рано ли мы начали с вами работу с актерами,—-не раз говорил он мне, озабоченный ходом репетиций.■»— Сколько раз давал себе слово не начинать репетиций прежде, чем пьеса окончательно не готова... и никогда не мог сдержать своего слова...

Репетируя «Мольера», я старался следовать указаниям Станиславского, но думаю, что мне это удавалось в очень малой степени.

Работа «по схеме» для того, чтобы найти, «ощупать», как говорил Константин Сергеевич, скелет, костяк пьесы и будущего спектакля, требует особого метода репетиций. Надо уметь, с одной стороны, включать мысли второстепенных сцен в главные, с другой стороны, нужно уметь эти второстепенные сцены временно пропускать, даже не репетировать.

Мой режиссерский авторитет был недостаточен, чтобы убедить следовать этому методу тот сильный актерский состав, который был назначен в пьесу. Мне не удавалось сойти с привычных приемов репетиций подряд всех сцен. Сопротивлялся этому и М. А. Булгаков, указывая, что все сцены в его пьесе важны и связаны неразрывной цепью, логикой событий и ощущений.

Константин Сергеевич, которому я рассказывал о моих неудачах, понимал меня, но помочь был не в силах. Он плохо себя чувствовал и не мог еще сам вести репетиции.

Поэтому до первой встречи с Константином Сергеевичем всего состава «Мольера» прошло несколько месяцев; мы показали ему пьесу, уже разученную наизусть, в примерных рабочих мизансценах.

Показ происходил в зале в Леонтьевском переулке. Константин Сергеевич смотрел репетицию очень хорошо, лицо его вы-

360

ражало все время живейший интерес, он сочувствовал героям, улыбался комедийным персонажам пьесы. После просмотра он сказал:

— Ну-с, во-первых, молодцы, что дружно работали над пьесой и, несмотря на все препятствия, довели ее до конца, до просмотра.

Общее впечатление у меня хорошее и от актерского исполнения и от пьесы, но кое-чем, мне кажется, заняться придется.

Сейчас я вспоминаю все, что видел сегодня, и, хотя все было очень интересно, действие прямо-таки кипело у меня на глазах, и я все время был в состоянии напряжения, чего-то все время ждал и... вот это мое ожидание не разрешилось. Я чего-то недополучил от вас. Может быть, это и в пьесе недосказано. Хотя пьеса, повторяю, очень хорошая, очень сценичная и мне снова, как и в чтении, понравилась. И все-таки я чем-то неудовлетворен.

Я не увидел Мольера — человека громадного таланта.

*М. А. Булгаков.* Может быть, такое впечатление у вас, Константин Сергеевич, потому, что вы не видели смерти Мольера, мы ведь не показали вам последнего акта...

*К. С.* Не думаю. Я представляю себе, что Мольер не может умереть, как обычный человек. Из учебников литературы я помню еще, что он умер, кажется, на сцене... Но важна ведь не его смерть, а его борьба за жизнь, за свои произведения, за свой гений, за свои идеалы. Я должен, я хочу почувствовать дуновение гения на сцене, а его не получается. На сцене у вас я вижу больного, загнанного в угол человека. Я не считаю, что для того чтобы показать его гений, необходимы трескучие монологи... нет, этого не надо. Скажу больше: у вас есть минуты, где гениальность Мольера начинает проявляться, и я весь приподнимаюсь в кресле, но проходит минута-две, и снова действие возвращает к быту и психологии обыкновенного человека.

А я, как зритель, хочу знать, что такое гениальность. Дайте мне почувствовать гениальность Мольера. Пусть даже как актера. Но и этого нет. Жизнь человека показана, а артистическая жизнь, жизнь художника не показана. Может быть, слишком много ярких событий вокруг Мольера и они закрывают от нас его гений, отнимают у автора место и время в его пьесе, которое он мог бы отдать сценам Мольера. Вам не приходило это в голову, Михаил Афанасьевич?

*М, А. Булгаков.* Говорю со всей откровенностью, Константин Сергеевич, от чистой авторск'ой совести: эту сторону больше выявить нельзя. Монологами, как вы сами сказали, здесь не поможешь, а гениальное произведение Мольера «Тартюф» в этой пьесе не сыграешь.

361

*К. С.* Подойдемте к Мольеру с другой стороны. Друзья Мольера, его близкие у вас мало его любят. Они не обожают еще на все сто процентов', — так, кажется, теперь говорится, — талант Мольера. Причем необходимо, чтобы это обожание было совершенно искренним. Для всех, кто его окружает, он гений. Представьте себе, в какое они придут состояние, когда увидят, что этого гения обманывают, хотят растоптать. А ведь вокруг Мольера есть люди, которые это ясно видят и понимают: его первая жена Мадлен, Ла-Гранж, Бутон...

*М. А. Булгаков.* Это совершенно справедливо. Гениальность Мольера должны сыграть актеры, связанные с ним действием и сюжетом пьесы...

*К. С.* Не только они, но и у самого Мольера должны быть сцены, в которых блеснул бы его гений. Он у вас много физически действует, простите за грубое выражение, даже много дерется, это неплохо для роли. Но рядом с этими сценами надо дать и сцены, где он творит. Что хотите — пьесу, роль, памфлет.

*М. А. Булгаков.* Он, кажется, памфлетов не писал...

*К. С.* Потихонечку от всех, наверное, писал — они могли быть неопубликованы. Позвольте, а на своих противников, актеров итальянского театра? — Писал...

*М. А. Булгаков.* Вы правы...

*К. С.* Это не важно, что он писал: письма королю, памфлеты, но чтобы я видел его в творческом процессе, видел его вдохновение. Пусть смеется и плачет в процессе творчества. Приходит в отчаяние, радуется и неистовствует, но не в форме драки. А то он у вас, не обижайтесь на меня, я сознательно преувеличиваю, драчун какой-то. В первом акте бьет Бутона, во втором — Муар-рона, в приемной короля у него дуэль...

*М. А. Булгаков.* У него был вспыльчивый характер, да и времена были такие, что подобные эксцессы встречались на каждом шагу. Меня это не беспокоит. Меня больше волнует, что у нас не получаются массовые сцены, особенно «кабала святош». Вас шокируют драки, а мне кажется, что они будут держать зрителя в напряжении: вдруг Мольера зарежут. Зритель должен бояться за жизнь Мольера.

*К.* С Я с вами вполне согласен. «Святоши» из кабалы не спорят о «Тартюфе» и Мольере с пеной у рта. Я хотел бы, чтобы все три линии пьесы — пышность двора, артистический мир, окружающий Мольера, и где-то под землей заседающая кабала святош — составили три стороны треугольника, в котором бы и развивалось действие. Но центром треугольника должен быть Мольер, его личность, его гений.

*М. А. Булгаков.* Его фигура станет во весь рост, если вокруг него будут тоже яркие большие фигуры. До тех пор, пока

362

архиепископ у него не станет фанатиком, действующим совершенно серьезно, как фигура «идейная», Мольер не обретет своего значения. Архиепископ во имя своих «идей» идет на убийства и преступления.

*К. С.* Мне хотелось бы все ваше внимание сосредоточить на Мольере. Все остальное — обстановку заседания кабалы, палачей, убийцу, даже архиепископа — мы можем! сделать силами театра, актерской игрой, а вот с Мольером мы без вашей помощи как автора не справимся. Может быть, я неясно выражаюсь?

*М. А. Булгаков.* Нет, Константин Сергеевич, вы совершенно ясно выражаетесь. Я думаю, что виртуозность, с какой играет Мольер последнюю сцену в своей пьесе «Мнимый больной», должна раскрыть силу его таланта и вызвать к нему любовь зрителя. Мы, к сожалению, сегодня не показали вам этой картины. Боюсь, что моя авторская работа по пьесе закончена, и дальнейшая судьба ее находится в руках актеров...

*К. С.* И все-таки я как-то неудовлетворен... за Мольера. Разве у него нет сознания, что он много дал своему обществу, своему времени, а взамен ничего не получил?

*М. А. Булгаков.* Он не сознавал своего значения...

*К. С.* С этим я буду спорить. Он мог быть наивен, но он не мог не сознавать, что он замечательный писатель. Если гений не осознает своего значения для окружающих, то мы особенно обязаны показать его гениальность. Кое-где, правда, у вас есть на это намеки, и надо, чтобы актеры и режиссеры обратили на них сугубое внимание. Но главное, чего мы хотим от Мольера? Чтобы любили его за талант, за то, что он великий сатирик, за какие-то его необыкновенные словечки. Как у Чехова, помните? Человек описан как будто очень серьезно: «он очень умный, воспитанный, окончил университет...» — и вдруг последнее добавление: «даже за ушами моет». Вот эти последние словечки окрашивают сатирически весь образ. Так сказать о ком-то может большой талант. Хочется чего-то подобного в тексте, которым говорит Мольер. У него ведь по пьесе много поводов к характеристике окружающих: Людовика, архиепископа, вельмож. Возвращаюсь опять к своей мысли о том, что нам должно быть обидно за Мольера, что он так много отдал таланта, сил, своего труда и так мало получил взамен от жизни. Повторяю, подготовительной работы сделано очень много. Но вы все взрослые, зрелые художники. Даже самая молодая из вас, Ангелина Осиповна Степанова, пробыла в театре десять лет, сыграла много ролей. Не бойтесь сознаваться в своих ошибках. Не слишком ли много показано у вас в спектакле интимной жизни Мольера, я не боюсь даже сказать — мещанской, а взглядов гения нет. Поставили ли вы все, включая и автора, перед собой вопрос: для

363

чего живет Мольер? По-вашему, выходит, для Арманды, чтобы любить ее. А по-моему, чтобы без пощады обличать всех, обличать пороки своего времени. Я не требую и не жду от автора обличительных монологов. Но нужно это показать очень ярко. Обличая всех — доктора, шарлатана, святош, скупых, невежд буржуа и аристократов,— он ведь тем самым восстановил против себя всех.

Единственно, чем он держался — покровительством короля, а когда тот отошел от него, его никто не поддержал.

*М. А. Булгаков.* Я дам несколько фраз о том, что король лишил Мольера своего покровительства. Это хорошая мысль.

*К. С.* Также хорошо бы добавить несколько мыслей о «Тартюфе», которые утвердили бы значение Мольера как сатирического писателя, тогда мне будет ясней бешеная злоба кабалы против Мольера. Я убежден, что, внешне относясь к королю почтительно, Мольер думает: «Я тебя люблю, но ты все-таки, Людовик, мерзавец...»

Все невольно смеются на неожиданные слова Константина Сергеевича.

*К. С.* Вот и я, зритель, хочу так же, как вы, смеяться на такие мысли Мольера. А о Муарроне Мольер думает: «Жулик, подлец, предал, обманул, жену мою соблазнил и увел из дому... а актер талантливый...»

Смех присутствующих снова отметил остроту мыслей Константина Сергеевича. Смеялся и Булгаков.

*К. С.* Я хотел бы, чтобы по всей пьесе вскрылись вот такие «подводные» рифы жизни Мольера, если, конечно, Михаил Афанасьевич согласен со мной.

*М. А. Булгаков.* Мало согласия. Нужен талант это сделать так, как вы это видите и слышите, Константин Сергеевич. Я стремился дать жизнь простого человека...

*К. С.* Совершенно верно. Я вижу очень отчетливо жизнь простого человека. Но мне этого мало. Даже если этот простой человек якобы женился на своей дочери, мие это неинтересно', как просто совершившийся факт. Это могло быть или не быть. Я не хочу смаковать смысл этого события.

А вот если гениальный человек Мольер не заметил по своей гениальности, не понял, что он сделал, тогда это трагично. А простой «интим» простого человека — это мещанский быт, и только, Это будет дразнить, или, как говорят французы, «эпатировать» вкусы обывателя, но к мировому гению, каким является Мольер, это не имеет прямого отношения. Я хотел бы, чтобы автор и актеры прошли сейчас пьесу по линии отношений Мольера к Людовику, кабале святош и своему артистическому миру, нашли бы те добавочные акценты, о которых я сейчас го-

364



ворил, зафиксировали бы их вместе с Михаилом Афанасьевичем в тексте.

*М. А. Булгаков.* Мне это очень трудно будет сделать. Ведь работа над пьесой тянется уже пятый год.

*К. С.* И все-таки это необходимо сделать. Не пишите много и заново. Из простой, но верно отмеченной по этим линиям реплики сделайте небольшую сцену. Раскройте в двух-трех фразах ремарку, а актер уже доиграет остальное.

Все налицо для хорошего, большого спектакля. Но надо доработать, надо поправить свои недочеты. В искусстве не следует никогда бояться своих ошибок, если только они тебе ясны. Надо их сейчас же исправлять. Ничего позорного в этом нет. А по тому, что я видел, мне кажется, исправить, добавить и актерам и автору осталось очень немного...

*М. А. Булгаков.* Эти поправки тянутся пять лет, Константин Сергеевич, сил больше нет.

*К. С.* Я вас понимаю. Я сам пишу вот эту книгу (он указал на свой большой блокнот в черной шагреневой коже на столе) больше тридцати лет, и иногда мне кажется, что я дописался до такого состояния, что сам ничего не понимаю. Тогда я зову самых молодых артистов, почти мальчиков, и прошу их прочесть мне мою книгу вслух. Мы начали работать над вашей пьесой только три месяца тому назад и уже прочли вам вашу пьесу вслух. Я по себе знаю, что приходит момент, когда автор перестает сам себя понимать. Может быть, с моей стороны и жестоко требовать еще доработок, но это необходимо. Потом! и вы и актеры поблагодарите меня за мою настойчивость. Что зависит от меня, я тоже все сделаю и, насколько у меня хватит сил, буду помогать вам 1всем.

Приходите завтра с какой-нибудь одной сценой, мы выберем ее с Николаем Михайловичем после репетиции и объявим вам ее. Я постараюсь на репетиции, на игре актеров, показать вам, Михаил Афанасьевич, что мне хочется еще получить от вас для образа Мольера.

*М. А. Булгаков.* Я думаю, что это будет самый правильный способ работы с автором, Константин Сергеевич.

*К. С.* Вот и отлично. Еще раз повторяю, сделано очень много. Играют актеры хорошо, и во многих сценах найдена и внешняя и внутренняя форма выражения их.

РЕПЕТИЦИЯ «ПО СХЕМЕ»

Как часто неожиданно случается в театре, на следующий день заболели три основных исполнителя пьесы: В. Я. Стани-

365

цын, М. М. Яншин, М. П. Болдуман, и репетицию, которую задумал К. С. Станиславский для М. А. Булгакова, пришлось заменить другой, не по основной линии пьесы, не по образу Мольера.

И опять так случилось, что через неделю-полторы, когда Константин Сергеевич и мы все были уверены, что такая репетиция состоится, ибо все исполнители были налицо, собрались уже перед сидевшим в своем кресле К. С. Станиславским в «Онегинском» зале в Леонтьевском переулке в час, когда должна была начаться эта репетиция, позвонили от Михаила Афанасьевича и сообщили, что на этот раз он сам заболел и не может прийтина столь важную и необходимую ему, как автору, репетицию.

Подумав две-три минуты, Константин Сергеевич решил провести ее без Булгакова, но просил подробно записать ее и передать запись Михаилу Афанасьевичу.

Репетировать должны были картину из третьего акта — «В доме Мольера». Первый «кусок» картины: Арманда и Муар-рон репетируют сцену из какой-то пьесы Мольера, и Муаррон, пользуясь подходящей ситуацией по тексту этой пьесы, увлекает Арманду в свою комнату.

Второй кусок: приход Бутона с рынка и его ужас, когда он слышит любовное объяснение в соседней комнате.

Третий кусок: возвращение Мольера домой. Сцена ревности и изгнание Муаррона из дому.

Мы проиграли сначала всю картину Константину Сергеевичу так, как играли ее на показе ему.

Замечания были следующие:

*К. С.* Прежде всего, что это за пьесу Мольера вы репетируете?

*А. О. Степанова.* Это сцена из балета «Амур и Психея»...

*К. С.* В таком случае, вам надо идти года на три в балет учиться танцам. Вероятно, Арманда так и училась. В те времена театральное искусство начиналось с танцев, потом учили пению, а затем уже позволяли играть драму. Боюсь, что на материале балета вам эту сцену не сыграть. А кого изображает Борис Николаевич?

*Б. Н. Ливанов.* Мы думали, фавна!

*К. С.* Возможно. Но мне кажется, что репетиция сцены Психеи и Фавна не раскрывает гения Мольера-писателя. Балеты — это не самая сильная сторона его творчества. А между тем, если бы Булгаков захотел показать его талант, он мог бы заставить вас репетировать любую гениальную сцену из его пьес. Какую вы знаете парную сцену, которую вы хотели бы репетировать?

*А.* О. *Степанова.* Я помню сцены из «Жоржа Дандена» и «Смешных жеманниц».

366

*И. М. Горчаков.* А не подошла бы сюда сцена из «Дон Жуана» между Шарлоттой и самим Дон Жуаном?

*Б. Н. Ливанов.* Это замечательная сцена. Я всегда мечтал сыграть Дон Жуана, Константин Сергеевич, позвольте нам взять ее. Я помню почти весь текст. Сейчас я расскажу его Степановой, и мы вам экспромтом ее сыграем...

*К. С.* (смеется). Вот видите, как вы загорелись от одного предположения сыграть замечательную сцену... Вот это-то мне и надо. В том, как вас заразило одно только упоминание о гениальном произведении Мольера, я вижу влияние таланта Мольера на всех вокруг. Вот этого волнения окружающих, живущих в доме с Мольером лиц и нехватает мне, как зрителю. Я очень жалею, что Булгакова нет сегодня на репетиции. Если бы он увидел ваши лица, он понял бы лучше всего, чего мы от него ждем!

*Б. Н. Ливанов.* Значит, можно репетировать эту сцену? Мы сейчас уйдем с Линой за колонны, и я ей все расскажу, а потом покажем вам...

*К. С.* Никуда уходить не надо. Рассказывайте ей при нас все, что вы помните про эту сцену. Пусть Муаррон будет немножко режиссером, заместителем Мольера. А получится как раз тот процесс обучения одним актером другого, который на нашем языке называется репетицией. Начинайте — действуйте. В этой же выгородке, в этих же декорациях. В предлагаемых для этой картины Булгаковым обстоятельствах вы можете оправдать, Ангелина Осиповна, почему вы, как Арманда, будете слушать рассказ Бориса Николаевича — Муаррона о Дон Жуане?

*А. О. Степанова.* Могу. У меня сегодня вечером как раз премьера этой пьесы, и я просила Муаррона пройти со мной эту сцену...

*К.* С. Позвольте, но ведь по пьесе в эту сцену врываются любовные отношения. Если у вас вечером премьера, то можете ли вы утром заниматься любовью?

*А. О. Степанова* (с абсолютным серьезом). Могу. (Общий взрыв хохота ее не смущает.) Конечно, могу. Я ведь этого не хотела, я даже боролась с этим, но так вышло, что мне пришлось уступить Муаррону. В жизни так и случается, что любовь врывается в течение дня...

*К.* С. (очень довольный). Совершенно верно. Начинайте репетировать сцену из «Дон Жуана» — рассказывайте ей как режиссер, Борис Николаевич, что Арманде надо делать как Шарлотте, а если в ваш рассказ ворвется любовный текст Булгакова, говорите и его, действуйте им.

С большим увлечением Ливанов и Степанова начали репетировать сцену из «Дон Жуана». Ливанов довольно быстро рас-

367

сказал ее, и они перешли к мизансценированию сцены, но вскоре были остановлены Станиславским.

*К. С.* Простите, что приходится вас остановить, но вы репетируете не так, как следует. Не со мной, Станиславским, а друг с другом. Вы для• нас представляете процесс репетиции, но не репетируете на самом деле для того, чтобы чему-то научить друг друга. Борис Николаевич все время говорит: «Поднимите голову», «опустите руку... так, теперь шаг вперед». Разве искусство Мольера, то, чему он вас учил, заключалось в этом? Разве об этом написана сцена из «Дон Жуана»? Неужели для такой ерунды вы хотели, Ангелина Осиповна, пройти сцену с Муарроном? Разве вы не хотите стать хорошей актрисой?

*А. О. Степанова.* Арманда уже сейчас первая актриса в труппе.

*К.* С. А если это так, то чему же вас может научить Муар-рон? Поднимать на несколько сантиметров выше руку? Это не искусство Мольера.

*А. О. Степанова.* Возможно, я просила его поправить мне всю сцену...

*К. С.* Вот и попались. Вы говорите «возможно», а на сцене надо все знать так же наверняка, так же твердо, как вы знаете всегда в жизни, что и для чего вы делаете. А ведь это должна быть очень важная сцена в пьесе. Правда, она еще не написана. Но и Михаил Афанасьевич, для которого мы ее готовим, не сумеет ее написать, если мы не покажем ему, для чего она нам нужна. У вас сейчас нет прошлого для этой сцены, а без этого играть ее нельзя...

*А. О. Степанова.* Я думаю, что Арманда много читала, думала, работала над собой как актриса...

*К. С.* Это годится, если это и.меет отношение к сквозному действию, а если нет, то это лишний балласт к данной сцене. Какие ваши взаимоотношения с Муарроном? Не ухаживает ли он еще за кем-нибудь в труппе? Нужен он вам или нет? Может быть, вы хотите его удержать, как своего партнера по целому ряду пьес, а он заглядывается на вашу товарку по сцене не только как на хорошенькую женщину, но и как на талантливую партнершу. В театрах с хорошей труппой и так бывает. А у Мольера была, как известно, первоклассная труппа. Чувствуете ли вы, что живете с ним в одной квартире, что он двадцатилетний красавец, ваш приемный сын?!

*А. О. Степанова.* Он мне очень нравится... Я его держу при себе как пажа.

*К. С.* А его авторитет талантливого актера? Он нужен вам? Вы верите ему как художнику? Ваши таланты айтеров устремлены друг к другу, дополняют один другого, когда вы по ве-

368



чсрам выступаете в комедиях и драмах Мольера. Это ведь совсем особенное чувство, еще более сильное, чем плотская любовь,— единение талантливых партнеров на сцене. Это дает огромную творческую радость. Это сильнее, чем страстный поцелуй! Думали ли вы об этом?

*Б. Н. Ливанов.* Не очень. Мы думали о влечении любовном друг к другу.

*К. С.* Одно не мешает другому. Пройдите еще раз сцену и в репетицию встречи Дон Жуана и Шарлотты включите любовный текст Муаррона и Арманды по Булгакову.

*Б. Н. Ливанов.* Ох, и задаст нам за это Булгаков!..

*К.* С. Это я беру на себя. Начинайте. Начните с пустяков. Шарлотта боится Дон Жуана. Арманда должна играть это абсолютно искренне, перевоплотившись в робкую деревенскую девушку. Прекрасной игрой она действует и на Муаррона. Он погладил ей руку. Сначала как Дон Жуан. А через секунду уж захотелось погладить как Муаррон — Арманду. Есть поглаживание руки ради поглаживания, а есть любовное поглаживание. Потом Муаррон рассмешил чем-то Арманду. Потом стал показывать, как Дон Жуан обнимал Шарлотту, и совсем не так обйял Арманду. Репетируйте без ложноклассического пафоса. Репетируйте по-нашему, по-хорошему. Если Арманда — хорошая актриса, она хорошо играет. Я думаю, что с нашей точки зрения у Мольера был хороший театр. В очень многом реалистический, а иногда и тонко-психологический, например, «Тартюф», «Мизантроп», «Мещанин во дворянстве», «Скупой». Борис Николаевич, переплетите ваши режиссерские указания любовной паутиной. Если нужно напевать песенку, напевайте ее талантливо, искренне, чтобы Арманда могла заслушаться прийтив восторг от таланта Муаррона. Зритель должен поверить, что вы оба талантливые актеры во всем, даже в мелочах. Начинайте!

На этот раз сцена была сыграна Ливановым и Степановой с настоящим вдохновением и озорством расшалившихся талантливых актеров . Станиславский с громадным удовольствием следил за их импровизацией и несколько раз повторял шопотом: «Как досадно, что Булгакова нет...» Внезапно, в разгар любовного дуэта, он опять остановил актеров, но с привычной для него оговоркой.

*К. С.* Остановитесь, застыньте, слушайте меня, но не бросайте найденное самочувствие, задачи и образы. Увлекитесь

1 К этому времени на репетицию уже был принесен том сочинений Мольера, и второй раз Ливанов и Степанова репетировали, заглядывая по временам в подлинный текст сцены Шарлотты и Дон Жуана.

369

среди самых горячих переживаний текстом подлинных строк Мольера. Читайте в два голоса монолог Дон Жуана, увлекитесь им, как актеры, все равно какие: Степанова и Ливанов или Муаррон и Арманда! Монолог ведь действительно прекрасен. Если вам это удастся сделать искренне, вдохновенно, с темпераментом, нам сейчас же передастся, что гений Мольера был таков, что даже в ту минуту, когда два молодых негодяя Арманда и Муаррон собираются обмануть его доверие, они невольно подчиняются его таланту. Если поняли меня — начинайте. Возьмите любовную суматоху несколько выше. Возьмите разбег к тому моменту, который я вам наметил!

Волнение присутствующих на репетиции передалось Степановой и Ливанову и заразило их. В любовной сцене Ливанов, начав уговаривать Арманду словами Дон Жуана: «По-вашему, я такой дурной человек, что могу обмануть вас...», перешел на центральный монолог роли: «Я объявляю себя блюстителем общественной нравственности, ни о ком не скажу никогда доброго слова, а возведу в образец добродетели самого себя! Лицемерие теперь модный порок, а все модные пороки идут за добродетель!..» и с присоединившейся к нему Степановой действительно с громадной силой произнес этот замечательный, обличительный текст и закончил его своей импровизацией: «А хорош наш старик! Правда?»

«Мольер — гений»,— со слезами на глазах ответила ему Степанова. «А Муаррон еще лучше»,— на полной наглости отвечал Ливанов — Муаррон, обнимая Арманду. «Нахал, мальчишка, тебя следует высечь, что ты делаешь?» — уже по тексту Булгакова отвечала Степанова, и они оба скрылись, как и полагалось по пьесе, за ширмами.

Константин Сергеевич был очень доволен!

— Все, все это передайте Булгакову. Это ужасно досадно,что он не видел сегодня этой сцены. При повторении это можетне удаться. Вы чувствовали гений Мольера, который заставилдаже наших безобразников прекратить их любовные шалости.Вот это атмосфера дома Мольера. Взлеты гения и любовныевздохи за ширмой. Прошу не прерывать репетицию.

В комиату Мольера входит Бутон — Яншин, верный слуга.

— Михаил Михайлович, — говорит Константин Сергеевич, —идите, как вы пришли с рынка, с корзинкой овощей, с рыбой вкармане. Французы питаются преимущественно рыбой. Входите просто, не подозревая ничего, что тут могло произойти.Вероятно, у вас в руке письмо или еще что-то, что оправдывает,почему вы прямо с рынка прошли в эту комнату, а не на кухню.(Яншину, который немедленно, следуя его указаниям, выходитна сцену.) Я немного продирижирую вами, а вы оправдывайте

370

то, что я вам буду говорить, и переводите в действие: хотел положить письмо на стол, но запнулся за какой-то предмет из бутафории, которую молодые люди не убрали за собой. Выругался про себя: «Вечный беспорядок, ноги переломать можно». Увидел всю обстановку репетиции: раскрытую брошенную книгу, шпагу Муаррона, плащ, опрокинутое кресло. Кресло хотел поставить на место и вдруг заметил шарф или платочек Арманды. «Что-то тут дело не чисто»,— подумал. Еще раз оглянулся. Снял сабо, поставил корзину с овощами на пол, тихо пошел за ширмы подглядывать. Слугам это разрешается. Прислушался около ширм, стал их тихо отодвигать. Никого. Это и для зрителя добавочный эффект. Ведь мы видели, как они туда скрылись. Где же они? Оказывается, за ширмами потайная дверь в комнату Муаррона. Покачал головой — уж лучше бы им находиться за ширмами. Пристроился к двери, слушает, заглянул в скважину и... тут уж сами решайте, что сделаете, но почти в ту же секунду услышал, как хлопнула входная дверь. Восклицает по тексту роли: «Боже мой! Я не запер ее! Это он!» Кинулся вон из комнаты и сейчас же вернулся: забыл надеть сабо. Но надевать их некогда. Текст: «Он уже на лестнице». Кинулся к двери комнаты Муаррона, бешено колотит в дверь. Мгновенно появилась физиономия Муаррона — парик на сторону, жабо торчком. Текст Муаррона: «С ума сошел!» Ответ Бутона: «Он идет!» И входит Мольер. Михаил Михайлович, вы сыграли прекрасно. Запомните, если можете, всю линию. Если что забудете, сверьте с записью Николая Михайловича. Не выходите из образа и самочувствия. Виктор Яковлевич, продолжайте сцену.

Станицын уже стоял в дверях комнаты-выгородки, давно предчувствуя этот приказ Станиславского, больше всего стремившегося не упустить раз найденное в данную репетицию творческое самочувствие актеров.

Станицын — Мольер появлялся в дверях, молча осматривал комнату, очевидно, он не подозревал того, что случилось в его отсутствие. После первого акта проходило десять лет, и Мольер выглядел усталым и постаревшим. Станицын репетировал, разумеется, без грима, но слова А. П. Ленского о том, что гримировать надо не лицо, а душу, могли быть целиком отнесены к нему в этот день. Заботы, мрачные мысли, тяжелая походка, расстегнутая случайно пуговица у ворота рубашки, растрепавшаяся прядь волос — все говорило нам о тяжелом внутреннем состоянии Мольера.

Вот он молча подходит к столу — своему столу, за которым он творит свои бессмертные произведения. Садится, задумывается, медленно раскрывает тетрадь, собирается с мыслями, бе-

371

рет перо в руки. Из одной двери подглядывал за ним Бутон, из другой — Арманда. Зрителю было ясно по знакам, которыми они обменивались за спинрй Мольера, что другого выхода из комнаты Муаррона не было. Или Бутон должен был отвлечь, увести из комнаты хозяина, или Арманда должна была рискнуть пробраться за спиной мужа через комнату к выходу.

Что-то зашумело и упало в комнате Муаррона. Мольер стремительно обернулся. Мелькнуло платье Арманды, ахнул за дверью в передней Бутон. Еще ничего не подозревающий Мольер встал, пошел к входной двери и вытащил оттуда Бутона. «Что тебе здесь надо?» — «Корзину забыл».— «Корзину?» — и Мольер только теперь обратил внимание на сабо и корзину с овощами посередине комнаты. В это время у притолоки своей комнаты появлялся якобы беззаботно насвистывающий что-то Муаррон. Проницательным взглядом смотрел Мольер на Бутона и Муаррона, а затем без слов устремлялся в комнату Муаррона. Вслед за ним туда же бросался и Муаррон.

Отчаянный возглас Арманды, звук пощечины, гневные крики Мольера, растрепанный, с разорванным камзолом1 вылетающий из своей комнаты Муаррон, его парик, летевший через всю сцену за ним, и, наконец, задыхающийся у притолоки двери с безумными глазами Мольер — такова была «пауза», раскрывшая вероломство Арманды.

Затем следовало объяснение Муаррона и Мольера, изгнание Муаррона из дому, раскаяние Мольера, примирение его с Армандой, сумевшей оправдаться в его глазах. Нужно сказать, что первые две «паузы» — приход Бутона и Мольера — у Булгакова в пьесе были не разработаны, но Константин Сергеевич в одну из встреч со мной, прослушав отчет о только что закончившейся репетиции, набросал яркую картину этих ремарок, раскрыв их в целый ряд действий. На следующий день я рассказал рисунок этих пауз актерам, и мы их постарались осуществить как можно точнее.

И действительно, Яншин и Станицын действовали в этих паузах с большим мастерством.

Станиславский остался доволен, замечания его были скорее раскрывающие дальше смысл сцен, чем критикующие.

— Вот вы сидели, Виктор Яковлевич, рядом со мной,— сказал он Станицыну,— и, вероятно, видели, как в зеркале, все лишнее, что делали на ваших глазах в предшествовавших сценах Ливанов и Степанова. А когда сами пошли на сцену, то повторили их грехи — тоже делали все добросовестней, чем в жизни. В жизни вы скинули бы и положили плащ на кресло ленивее, спокойней, чем вы это сделали, войдя в комнату.

*В. Я. Станицын.* Совершенно верно. Когда я это сделал, я

372

почувствовал лишнее напряжение в действии, но было уже поздно поправляться — надо было действовать, жить дальше.

*К. С.* Хорошо, что ваш «контролер» это отметил. Значит, больше вы этого не повторите. Пауза сыграна хорошо, и, все-таки мне жалко, что сцена изобличения Арманды происходит за кулисами. Почему Булгаков боится эти сцены давать играть актерам в открытую? Ведь это переломные минуты в жизни Мольера.

Хорошо смотрели на Муаррона. Смотрите, не отрываясь от лица, от глаз его. В них только можно прочесть правду. Так всегда смотрел Лев Толстой на собеседника. И так же потом в конце сцены будете смотреть на Арманду. В голове одна мысль: «Десять лет жили вместе, и неужели...»

Когда вас ударили, Борис Николаевич, вы начали кричать. Это законно, когда тебя бьют. Но не кричите на одной ноте. Если уже кричать да еще себя самого этим криком навинчивать, так уж давайте крещендо.

*Б. Н. Ливанов.* Что-то не выходит. (Общий смех.)

*В. Я. Станицын.* При вас, Константин Сергеевич, страшно играть. Некоторые места очень легко идут, а в некоторых думаешь: «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 неверна. Надо только ее развивать от ноля до 40° холода, потом опять возвращаться к нолю и подыматься к 40° жары, но чтобы это было все четко, а у вас бывают скачки: от ноля переход бывает сразу к 20° тепла или холода. Надо эти переходы измельчить. Давая темперамент, не забывайте, что это не животное чувство и что Мольер — натура тонкая. У вас есть право на крик, вам нанесли оскорбление, но Мольер, как высокоодаренная натура, до конца себя не потеряет, слишком много он наблюдал таких случаев. В нем остался художник, который следит, чем' все кончится с Муарроном, с Ар мандой, да и с ним самим. В этом его отличие от обывателя, мещанина.

В каком ритме была дана пощечина, в том же ритме должна идти и дальше сцена.

Сегодня, по-моему, в некоторых сценах зацепили... Когда вы все поймете, что сегодня делали, то увидите, что нашли самый простой ход к чувству. У меня в жизни было три случая, когда актер сразу перерождался. Последний раз был случай с актером, играющим в «Кармен» Хозе. Вдруг что-то понял и сразу стал в спектакле что называется первым^ номером.

*В. Я. Станицын.* Мне трудно будет в следующей картине в сцене с королем и архиепископом, а дальше будет легче, так как там Мольер уже активный.

373

*К. С.* В той картине вы слишком много уходите в сумасшествие.

*В. Я. Станицын.* Не кажется ли вам, что мы слишком облагораживаем Мольера? Как же мне говорить в последнем акте, что я подличал и льстил?

*К.* С. Лесть — не ведущая черта характера Мольера. Ваше первое появление в первом акте разве мало говорит о вашей лести? Что мне важнее всего?—Что он боролся и его задавили, а не то, что он льстил королю. Показывайте борьбу, и если у вас будет эта главная ось, то и остальное вокруг нее завертится. Если же надо будет выявить где-то оттенок даже подлости, то это не поздно и на генеральной репетиции показать. Сцена с Бутоном очень важна. Самое опасное для нашего спектакля, если получится мольерчик, а не Жан Батист Мольер — писатель и артист. (Ливанову.) Вы почувствовали искренность в этой сцене?

*Б. Н. Ливанов.* Да, некоторые места играешь с большим удовольствием, но смущают те места, где недоработано.

*К. С.* Вы чувствуете, что, поработав немного, мы уже нашли что-то и у нас многое становится на место. Надо под это настоящее подвести подкладку.

Я иду не по цветам, а по корням, поливая их, фантазируя о предлагаемых обстоятельствах. И, работая над ролью, надо идти прежде всего по корню роли. Моя теория теперь — отнять текст у роли и начинать с действия.

*Б. Н. Ливанов.* Я пробовал работать без текста, и тогда у меня появлялось больше тонкостей. Часто текст не помогает, а мешает.

*К. С.* Кстати о жестах. Когда вы повторяли сцену, Ангелина Осиповна, у вас жест был гораздо скупее. Это верно. Когда верный тон в разговоре, то не хочется никаких жестов. Надо искать этот тон до тех пор, пока не найдете правду. Когда же нашли, надо его посмаковать, пережить и раз и другой и не жалеть, не экономить себя переживая.

Нельзя сыграть хорошо роль, не пережив ее несколько раз. Пережив на сцене, а не за кулисами...

В это время Константин Сергеевич, увидев, что Ливанов о чем-то спрашивает меня, неожиданно говорит: «Что он просит у вас?»

— 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 о нем как об актере. У Бориса Николаевича любопытство Муаррона. Кстати, это типичная актерская черта. Она

374

верно подмечена Булгаковым. Теперь о самом финале сцены. Хорошо, если бы Арманда ушла, оставив Мольера одного.

Я вижу, как он садится опять к своему рабочему столу. Его рука механически вертит перо. И как зритель я начинаю видеть настоящего, великого Мольера. Его одиночество. Он один у стола с пером и тетрадью. Эти два верных друга ему не изменят. Они сохранят для потомства его мысли и чувства. Еще несколько секунд раздумья, и вот проясняется его чело, загораются блеском вдохновения глаза, рука сама ложится на бумагу, шелестит перо, и губы шепчут бессмертные стихи из «Школы жен». (Станиславский берет книгу, читает с большим подъемом, с горьким чувством.)

Арнольд. Опять за старое! От этих слов, от взглядаПрошел весь гнев и вся досада — И снова я готов ее любить. Любовь, любовь!.. С тобой плохие шутки! Отведал — кончено, пляши по женской дудке!

*(Агнесе.)* Ну, что мне сделать? Говори!

Заплакать ли навзрыд? Иль кулаком до **крови** Разбить себе лицо? Ресницы ль вырвать, брови? Иль череп раскроить? Все, все стерплю, Чтоб доказать, как я тебя люблю!

*К. С.* (Станицыну). Как вам нравится такой финал?

*В. Я. Станицын.* Замечательно. Я могу его сейчас же сыграть.

*К.* С. Вы его чувствуете, как художник, отдавший уже несколько месяцев своей жизни образу Мольера.

*В. Я. Станицын.* Я сделаю все, чтобы убедить Михаила Афанасьевича позволить нам играть такой финал. Тогда мне все становится ясным в дальнейшем поведении Мольера.

*К. С.* Чудесно, поговорите все с Булгаковым, расскажите ему про нашу репетицию. Очень досадно, что он не видел ее, не пережил ее вместе с нами.

**\* \* \***

Репетиции шли своим чередом. Не все были столь удачны, как только что рассказанная. М. А. Булгаков известное количество переделок внес, но того основного, чего хотел Константин Сергеевич, не делал. Образ Мольера не вырастал от картины к картине. Наотрез отказался Булгаков вставлять в свою пьесу подлинные тексты произведений Мольера.

Со своей точки зрения он был в этом прав. Стилистический разнобой получился бы очень большой. Вся пьеса у Булгакова, язык ее, характер и положения не могли органически сочетаться с произведениями самого Мольера.

375

Между тем Станиславский целиком шел от своего ощущения подлинного Мольера, каким он его знал и понимал по его произведениям. Вне их, вне творчества исторического Мольера он его себе не представлял. Ему не важна была личная жизнь Мольера, это был для Станиславского лишь повод показать гений Мольера — писателя и философа, бытовой фон для ряда сцен.

Расхождения Станиславского и Булгакова становились все сильнее и сильнее. Я явно не умел их примирить и к тому же был, как режиссер, нетерпелив, стремился к премьере, был уверен, что игра актеров, общая наша работа над пьесой закроют от зрителя те недочеты исторического и идейно-философского порядка, о которых говорил Константин Сергеевич.

При всем своем терпении, настойчивости и целеустремленности Станиславский, не находя выражения своих мыслей в авторском тексте, посвящал невольно многие репетиции лишь искоренению отдельных недостатков игры.

И эти репетиции были чрезвычайно содержательны и важны. Они определяли метод работы Станиславского над текстом, над образом, над воспитанием актером в себе нужного сценического самочувствия.

## РАБОТА С АКТЕРОМ

Предпоследняя картина в пьесе М-. Булгакова происходит в подвале дома Мольера. В предыдущей картине Людовик XIV лишил его своего «покровительства», а кавалер д'Орсиньи по наущению «кабалы святош» вызвал его на дуэль и едва не заколол. Вернувшись в дом, Мольер узнал, что его покинула Арманда. Он близок к сумасшествию. Друзья Мольера — актер Ла-Гранж, Бутон и вернувшийся, раскаявшийся в своей измене Мольеру Муаррон,— боясь нападения «святош», уговорили его спрятаться в подвал, а сами охраняют дом и внутри и снаружи.

Станиславскому эта картина нравилась, он охотно ее репетировал, но требовал от актеров предельной искренности, глубины и силы переживаний.

— Когда вы прошлый раз добились правды,— говорил на одной из таких репетиций Константин Сергеевич актерам,— то это произошло оттого, что вы верно действовали физически, а о чувстве не думали. Помните, я вам1 говорил о киноленте, которая как бы проходит перед внутренним глазом актера, когда ему надо вспомнить что-то из прошлого. Вот вы сейчас все собрались в подвале дома Мольера, вы его охраняете; вам, Михаил

376

Михайлович, и вам, Георгий Авдеевич (Г. А. Герасимов — Ла-Гранж. — *Н. Г.),* надо сейчас вспоминать, как дошло дело до того, что пришлось всем забиться, как мышам, в подвал. Пусть перед вами развертывается кинолента на эту тему, живите ею.

Мольер близок к сумасшествию. Это очень опасный момент в роли, так как актеру разыгрывать сумасшедшего всегда очень приятно. Сумасшедший вокруг себя видит все по-другому. От вашей фантазии, Виктор Яковлевич, зависит вместо этой комнаты видеть лес, населенный какими-то чудовищами. Задайте себе вопрос: что бы я не от чувства, а от физического действия стал делать, чтобы спастись от этих чудовищ? Может быть, на стул вскочил бы; спросите себя: что бы вы стали делать, если бы вы, Виктор Яковлевич, сошли с ума, а не Мольер? Что значит сумасшедший? Это ■— всемогущий человек. Раздайте всем окружающим вас реальным предметам роли: этот стул вот — медведь, этот — удав, а шкаф — мамонт, и начинайте логически рассуждать: «что мне делать, чтобы от них спастись».

*В. Я. Станицын.* Я не совсем понимаю, почему мне, Мольеру, моя комната должна представиться, как лес, населенный чудовищами?

*К. С.* Если вы способны так рассуждать, значит вы еще не сумасшедший. Сумасшедший никогда не задает себе вопроса: почему? Он лишен этого вопроса, лишен способности анализировать. Он видит, слышит, действует, но не рассуждает, не спрашивает себя: почему я это вижу, слышу, хочу уничтожить или, наоборот, безумно дорожу обломком вилки, который считаю волшебным жезлом? Ваша кинолента пущена как бы в обратную сторону, и в нее еще вклеены куски из других кинолент самого неожиданного содержания. Только иногда попадаются знакомые куски жизни, отдельные, запечатлевшиеся особенно глубоко в памяти фигуры и лица.

*В. Я. Станицын.* Совершенно вё\*рно! Я хочу спастись от чудовищ в этой комнате, но мне все время представляется, что из их страшных рож на меня глядит стеклянный, холодный глаз человека!..

*К. С.* Это уже ближе к сумасшедшему, к киноленте его видений...

*В. Я. Станицын* (репетируя роль). А здесь, здесь, на этом стуле, только что сидела Мадлена... Вот она опять здесь со мной! Спаси, спаси меня от него, от этого истукана с изумрудными глазами. Он не король — он тиран! Я уничтожу его, если ты мне поможешь, Мадлена...

*М. М. Яншин* (по роли). Опомнитесь! Госпожа наша, Мад-

377

лена Бежар, умерла три года тому назад. (Фантазирует.) У ней на могиле памятник — помните, вы велели высечь из мрамора госпожу Бежар в роли Донны Анны, а архиепископ приказал приставить ей крылья...

*В. Я. Станицын.* Я протестую! Я протестую! Мадлена была моим ангелом-хранителем, но крыльев у нее не было... Не было...

*М„ М. Яншин.* Были, но вы их не замечали...

*К. С.* Простите, что я вас прерываю, но, насколько я помню, в пьесе про памятник Мадлене Бежар ничего не говорится?

*Н. М. Горчаков.* Нет, не говорится! Это новая тема!

*В. Я. Станицын.* Но так могло быть!

*М. М. Яншин.* Мы находимся в таком состоянии — Бутон и Мольер,— что нам может показаться и то, чего не было. Я фантазировал...

*К. С.* И могли совершенно свободно сочинить новую картину в пьесе. Как опыт, упражнение на фантазию это недурно, «о это не имеет прямого отношения к тому моменту, который мы репетируем. Я зову вас не к сочинению новых, хотя бы вполне возможных фактов из прошлого Мольера, нет, мне необходимо, чтобы вы нашли самочувствие Мольера и всех его друзей именно в данную минуту их жизни, когда они загнаны в подвал, затравлены, доведены почти до сумасшествия. Я предлагаю вам создать в вашем творческом воображении не любую киноленту, а ту, которая приведет вас в нужное и указанное автором самочувствие его героев в данной картине. Перечислите мне, Виктор Яковлевич, все мысли, факты и действия, которыми Булгаков предлагает пользоваться Мольеру в этом моменте пьесы.

*В. Я. Станицын.* Протест против короля, несправедливо обрушившего свой гнев на Мольера, страх перед «Одноглазым»...

*К. С.* Страх — это не действие и не факт...

*В. Я. Станицын.* Вы правы, Константин Сергеевич, не страх, а необходимость решить сегодня вопрос: играть завтра «Мнимого больного» — выступить на сцене — или бросить все, бежать куда-нибудь в провинцию, в глушь, может быть, в Италию, перемахнуть через Альпы...

*К. С.* (очень довольный). Это другое дело, это мысли, это стремление к действию, в результате их может родиться страх. Дальше...

*В. Я. Станицын.* Пожаловаться Мадлене, так как я вижу ее здесь перед собой сидящей на стуле, что мне плохо, что меня все бросили, затравили; пусть она придумает, как мне спасти себя: она столько раз выручала меня из беды.

*К. С.* Отлично, отлично, дальше...

378

*В. Я. Станицын.* Убить Муаррона! Отомстить ему за все зло, что он мне причинил!

*К. С.* И это годится. Дальше...

*В. Я. Станицын.* Долой короля! Ведь бывали же дворцовые перевороты! Пусть будет король, но другой, новый какой-нибудь!

*К. С.* Дальше!..

*В. Я. Станицын* (неожиданно). ...Все, кажется, вернее, выдохся !

*К. С.* (смеется). Хорошо, пока достаточно. Сочиняйте киноленту точно по перечисленным действиям... Рисуйте в своем воображении картины на те темы, которые вы назвали. Теперь ваша очередь, Михаил Михайлович.

*М. М. Яншин.* Факты: Мольер — сумасшедший. Всех нас казнят! Муаррон — предатель. Вижу Гревскую площадь: виселица, народ, солдаты; на балконах придворные, среди них д'Орсиньи, кардинал. Нас везут в тележке. На груди дощечка: «За оскорбление короля!» На помосте палач громадного роста со свирепой наружностью. Действия: проснуться — это все сон! Спасти Мольера — завязать ему рот, чтобы не кричал, чтобы никто не услышал на улице его криков. Муаррона бить по щекам, топтать ногами, пока не издохнет мерзавец!

*К. С.* Очень ярко и точно. Живите этой кинолентой. Рисуйте тоже в своем воображении картины на эти действия. Теперь ваша кинолента, Георгий Авдеевич!

*Г. А. Герасимов.* Дети! И Мольер, и Муаррон, и Бутон — это взрослые дети... Всегда были таковы. А сейчас попали в беду, и только я могу что-нибудь придумать, чтобы нам всем спастись от мести «кабалы святош». Всегда говорил, что не надо настаивать на постановке «Тартюфа». Да разве мэтра убедишь. «Это дело моей жизни! Это моя обязанность вести борьбу с лицемерами, ханжами, самодурами!» Вот и довоевался! Играть в Париже больше нельзя. Завтра в ночь уезжаем в провинцию, во Фландрию. Только бы убедить мэтра. Дождусь, пока они все устанут спорить, и тогда примусь за дело — надо ведь все имущество упаковать, приготовить в путь.

*К. С.* Вижу, что теперь все строят свои действия, исходя из конкретных фактов. Это очень важно. Только конкретность мыслей, точность действий и знание действительности делают наше искусство актера сильным, впечатляющим и, что самое главное, реалистичным. Поэтому я всегда против фантазий вообще, фантазий во имя сочинительства, а не раскрытия, обогащения предлагаемых автором фактов и обстоятельств. Теперь вы готовы. Действуйте, живите перечисленными фактами! Я буду иногда вам вслух подсказывать линию ваших действий,

379

а вы, не прекращая вашей сценической жизни, включайте и мой «подсказ» в линию своего поведения. Начинайте.

Станицын — Мольер, Яншин — Бутон и Герасимов — Ла-Гранж начали свою сцену.

Монолог Мольера, действительно близкого к сумасшествию, зазвучал у Станицына необычайно конкретно в самых как будто отвлеченных фразах («Крысы во сне — это к несчастью». «У короля расстегнулась пряжка на башмаке, а у меня заболело горло. Это очень важные события! Для кого? Для всей Франции!»), и от этого стало действительно страшно за разум великого писателя.

Бутон — Яншин забился в простенок между стенками и, пристально следя оттуда за своим любимым учителем, совсем негромко, но очень выразительно упрашивал его молчать, рисовал ему словами ужасы казни на Гревской площади.

Ла-Гранж неподвижно сидел у стола, думал о чем-то своем, лишь изредка вставляя реплики в текст Мольера и Бутона. Перед ним лежали пистолеты и шпага. Стояли фонарь, шкатулка с бумагами и большая книга. Он вносил в нее какие-то записи.

Станиславский «подсказывал»:

— Ничего не показывайте руками. Только слово. Действуйте словом.

Если увидели сами, о чем: говорите, старайтесь, чтобы через ваш рассказ и ваши партнеры увидели то, что вас волнует.

Говорите для того, чтобы по глазам партнера, а не по его ответной реплике убедиться, что он вас понял.

Ритм не теряйте, ритм людей, которые не знают, сколько им еще осталось жить: ночь, час, десять минут.

Каждый шорох — это выстрел. Стук — взрыв. Звук чужого голоса на улице — катастрофа, смерть!

Когда говорите для себя, я вам не верю.

Слушать и покраснеть от услышанного — вот высшее искусство актера.

Жесты, жесты! Как можно меньше, экономнее жесты! Это жест руки Венеры, поддерживающей свою грудь. Только плохие оперные певцы делают его. Они не понимают, что это жест женщины, а не мужчины.

Зовите Мадлену к себе еще проще, реальней. Поверьте, что вы сейчас дотронулись до ее руки.

«Померла» скажите так, чтобы я увидел это слово в ваших глазах, говорите его глазами.

Включайте в свой текст все жизненные приспособления: смейтесь, плачьте, ругайтесь, упрекайте друг друга, издевайтесь, веселитесь с горя, от одного вида виселицы придите в восторг. В преувеличенный восторг!

380

Еще раз всю сцену!

Подогреваемые репликами Станиславского, заставившего актеров повторить всю сцену подряд, без перерыва, без остановки в конце ее («Еще раз! Все сначала! Ие теряйте того, что только что нажили, накопили. Начинайте!»), Станицын, Яншин и Герасимов с увлечением начали отдаваться своим задачам по ролям. То, что они знали, что им придется без остановки снова и снова начинать свою\* сцену, сообщило им очень живой ритм и освободило их от ощущения начала и конца сценического куска.

— А теперь входит раскаявшийся Муаррон, — сказал Станиславский, сделав знак Б. Н. Ливанову, — но сцену не прерывайте. Не останавливайтесь ни на секунду. Вы владеете сейчас самым ценным в сценическом самочувствии актера — вы действуете по бесконечной линии, вы забыли, где начало «явления», и не знаете, где кончится оно!

«Покаяние» Муаррона прошло вполне хорошо. Б. Н. Ливанов всегда необычайно искренно заражался режиссерским темпераментом Станиславского и следовал его заданиям без раздумья, со всем актерским пылом. И в данном случае Ливанов — Муаррон отлично произносит свой «покаянный» монолог, рассказывает, как принял его Людовик, как оскорбил, назвав плохим актером, и предложил поступить в сыщики. С горя Муаррои отправился в кабак. Все пропил, даже «казенный» из гардероба театра кафтан.

Возмущенный его рассказом, Ла-Гранж (Герасимов) готов убить его.

Станиславский останавливает сцену.

*К.* С. (Станицыну). Какое у вас отношение к рассказу Муаррона?

*В. Я. Станицын.* У меня, как у писателя, знатока души человеческой, к Муаррону любопытство: «Что ты сейчас чувствуешь? Что тебя привело сюда?»

К. С. Верно. Борис Николаевич, не говорите ничего без объекта. Помните, что у вас одно желание: раствориться... как будто вы уже не существуете: «Судите меня...»

Георгий Авдеевич, если вы отвернетесь от Муаррона, то только на секунду. Вы должны чувствовать, с каким подтекстом он говорит. Вы ищете, как излить вашу злость на Муаррона. Тут очень хочется ходить по комнате, но этим вы и себе и им испортите сцену. Если накопите, что он действительно мерзавец, раз пришел сюда, то накопите это и внутренне и внешне. И когда все это накопили — стреляйте! И ради болезни Мольера не останавливайте ритма и темперамента. У вас здесь, как у Федора Иоанновича: «Что добро, что зло, — я лучше знаю!»

381

«Где кафтан?» — в этом французский юмор. Каяться гы кайся, это психология, а кафтан казенный, подай его мне в гардероб обратно!

*Г. А. Герасимов.* Когда он рассказывает о кабале, то я тоже слушаю его?

*К. С.* Вы горячий, но в конце концов вы видите, что Мольеру грозит опасность. Да и Муаррона вы видите в таком состоянии впервые. Доходите до состояния прощения. Виктор Яковлевич, эти составные части вашей картины вам ясны?

*В. Я. Станицын.* Да.

*К. С.* Ну-с, а теперь давайте вспомним предыдущую сцену[[68]](#footnote-69). Как вы фехтуете?

*В. Я. Станицын.* Я ведь учился фехтованию еще у Понса.

*К. С.* Я предложил бы вам, когда вы бьетесь, вскочить на стол. Я не понимаю, почему нужно, чтобы вы были трусливы?

*В. Я. Станицын.* Д'Орсиньи меня оскорбил. Я его вызываю на дуэль, потому что затронута честь дворянина. Потом у меня реакция, сердечный припадок, я уронил шпагу, а он думает, я ее умышленно бросил.

*К. С.* Булгакову, вероятно, это нужно, чтобы показать гонение на Мольера. Здесь важно, чтобы я почувствовал, что д'Орсиньи натравили на Мольера.

*В. Я. Станицын.* Надо решить, выгодно ли для нас, что д'Орсиньи — профессиональный убийца, которого натравливает кабала, или что это придворный.

*К. С.* Важно, что Мольера затравливают и придворные и «святоши» из кабалы. Но мне хотелось бы, чтобы он был на моих глазах храбрым, а потом уже... больным. Между прочим, я видел м«ого фехтовании и во Франции и в Италии, но никогда не верится, что они по-настоящему дерутся. Видел и очень хороших фехтовальщиков, а не верил. А разве вы верите в «Фаусте», что они дерутся? Если сделать что-нибудь необыкновенное, может быть, тогда не будет так театрально, как эте бывает даже в жизни. Вы хоть и затравленный, но если говорить «простите», то только после большого боя.

Николай Афанасьевич (Н. А. Подгорный — кавалер д'Орсиньи. — *Н. Г.),* ваша ненависть может передаваться и в палочке, которой вы будете при своей технике дуэлянта отбивать Мольера. Это было бы оригинально. У одного в руке шпага, а другому достаточно трости.

Борис Николаевич, в кабале вы были узник. Вы не знали, что вас поведут к королю. Причем в вашем представлении король — это солнце справедливости. У вас нет к нему недоверия

382

Наконец вы дошли до самого солнца справедливости. Встреча. Начал король говорить. Слушаете — хороший голос. Не сразу разочаровываетесь. То верите его славам, то не верите. И вдруг — пощечина! «Вы плохой актер!» — говорит ваш Людовик. Тут уж, конечно, верить не могу. Михаил Пантелеймонович[[69]](#footnote-70), чем' бодрее ему окажете: «Радуйтесь, ваш донос подтвердился», тем сильнее подчеркнете пощечину. (Б. Н. Ливанову.) Только тут вы начинаете прозревать. Это тогда будет доходить, когда я буду видеть все градации вашего прозревания. На предложение вам! награды за подлость вы всматриваетесь: что1 это — глумление или правда?

А вам, Михаил Пантелеймонович, надо не сразу говорить: «В театр? Нет!» Сначала насладитесь ожиданием Муаррона. (Ливанову.) «Я слабый актер?» — растерялся как женщина. Вы очень рано переходите на мрачное лицо. «А что же делать мне?» — еще больше растерялся.

У Людовика полное недоумение, удивился: «Зачем вам эта сомнительная профессия актера?» Приглашайте Муаррона на королевскую службу сыщиком, как на пост главного министра. Причем помните, что при громкой заготовке фразы нужно и кончать ее твердо.

Муаррон не поймет: то ли король глумится, то ли говорит правду. «Ваше величество, меня в сыщики!», тут только он понял все. От большого восторга к разочарованию и, наконец, «Вон!» короля — вот путь Муаррона.

Так все хорошо, но кое-где есть недоимки. Виктор Яковлевич, вам надо поработать над внешностью Мольера — у вас походка с развалкой и кисть руки еще не живая, больше надо ловкости француза. Жалко, что Михаил Афанасьевич не хочет включить текст из пьес Мольера. Если М. А. Булгаков потребует его снять, то воспользуемся им временно. Виктор Яковлевич, мне кажется, вы находите неожиданные взрывы темперамента и переход на смех в сильные сценах — это характерная черта Мольера,

## МУЖЕСТВО И МАЛОДУШИЕ

Таких репетиций было много. Они приносили большую пользу актерам, но не решали основных вопросов будущего спектакля, не устраняли основного порока пьесы — интимного, камерного решения образа Мольера.

383

Между тем уже были готовы декорации, костюмы, музыка. Репетиции шли и у Константина Сергеевича на квартире и на сцене филиала МХАТ. А разрешения приступить к генеральным репетициям Станиславский не давал.

Это волновало актеров, автора, дирекцию театра и особенно, конечно, меня, к которому все обращались за разъяснениями.

Пришлось мне обратиться к Константину Сергеевичу с прямым вопросом: что делать дальше со спектаклем?

* А вы считаете, что все сделано, чтобы получился хороший спектакль? — задал он мне встречный вопрос.
* Конечно, не все, Константин Сергеевич, но моих сил нехватает на то, чтобы убеждать Михаила Афанасьевича еще переделывать пьесу, а актеров репетировать, восполнять своей игрой пробелы и недостатки ее.
* У вас нехватает сил, как вы говорите, потому что вы не убеждены в том, что это необходимо.

— Что вы, Константин Сергеевич, я совершенно убежден в этом...

— А почему у меня, больного, прикованного к дивану, хватает сил убеждать вас, Булгакова, актеров не поступать опрометчиво, не торопиться с выпуском спектакля?

Что я мог на это ответить? Я молчал. Молчал и Константин Сергеевич.

* Я думаю, что вы видите гораздо лучше нас, какими должны быть спектакль и пьеса, — наконец сказал я, — и поэтому находите силы требовать от всех нас продолжения работы.
* Не только поэтому. Но и потому, что я имею мужество сознаваться в своих ошибках.

Я не понял, что хотел сказать Константин Сергеевич, говоря о своих ошибках, и он увидел это по моему лицу.

— Мне не следовало разрешать вам приступать к репетициям, — продолжал он, — до тех пор, пока я не буду спокоен иуверен за основную линию пьесы. Я совершил ошибку, поддавшись обаянию автора, желаниям актеров и вашим убеждениям.Запомните навсегда: основа спектакля — пьеса. Пока вы не уверены, что идея пьесы верно решена автором, никогда не приступайте к работе над ней. Многое может помочь исправить автору в пьесе театр, актер, режиссер, художник, но не идею,замысел автора — то, ради чего написана им пьеса. Булгаковнаписал пьесу не о величии идей Мольера и трагической судьбе его, а о личных несчастиях и злоключениях рядового писателя.

В пьесе много человечески правдивого и трогающего сердце материала, и этим она обманула нас. Кроме того, она блестяща по сценическим положениям. Но они закрывают своим блеском

384



ее сущность и даже искажают то, что мы знаем о Мольере *по* школьным впечатлениям.

Я не знаю, как быть. прийтина репетиции в театр я не могу. Я не увижу внешнего вида спектакля, а по внутренней линии у меня много претензий к автору, а затем и к вам и к актерам. Решайте сами, как быть.

* А что бы вы сделали на моем месте, Константин Сергеевич?
* Под каким-либо предлогом отложил спектакль, а с Булгаковым бы очень серьезно поговорил еще раз.
* Позвольте мне начать со второго — с разговора с Михаилом Афанасьевичем?
* Пожалуйста. Желаю успеха. Передайте мой привет актерам. Говорите с Булгаковым резко, прямо. Не бойтесь признать свои ошибки. Имейте мужество всегда сознаваться в них.

Разговор с Михаилом Афанасьевичем ни к чему не привел. Он ведь уже видел спектакль на сцене в великолепных декорациях П. В. Вильямса, с очень хорошо игравшим коллективом актеров. Да и прав, конечно, был Станиславский в том, что и сам-то я был не крепко убежден, что спектакль так, как он получился, нуждается в перестройке, в авторских серьезных коррективах.

Я сообщил о неудаче моих переговоров с М. А. Булгаковым Константину Сергеевичу по телефону. Ответ его был очень короток:

—Выпускайте спектакль на свою ответственность. Я не берусь отвечать за него, не видя его на сцене, не будучи уверен запьесу. Сделайте все, что можно, о чем мы с вами не раз говорили...

Предложения сообщать ему о репетициях не последовало. Дирекции Константин Сергеевич сообщил, что он выпускать спектакль не сможет.

Премьера «Мольера» состоялась 15 февраля 1936 года. Спектакль прошел только семь раз. Руководство МХАТ в лице К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в поставленном и выпущенном на зрителя спектакле в реакции зрительного зала на линию самого Мольера увидело, что задача показать со сцены театра образ смелого и сильного человека, писателя-сатирика, отразившего в своем творчестве прогрессивные идеи своего времени, с громадной настойчивостью боровшегося и разоблачавшего феодально-абсолютистский строй своей эпохи, не осуществилась. Бытовое окружение Мольера снижало его личность, делало его рядовым, тщеславным в своей профессии обывателем.

385

И наряду с этим непоправимым недостатком в спектакле вышли на первый план образы Людовика XIV, архиепископа Парижского, герцога д'Орсиньи («Одноглазого»). Получилось смещение идейных концепций, исторической перспективы. Вина эта, конечно, целиком падала на меня, пренебрегшего настойчивыми предостережениями Константина Сергеевича. Как режиссер спектакля, я обязан был остановить свое увлечение внешней стороной спектакля, пышностью и красочностью, всеми теми элементами преобладания внешней формы над содержанием, которые ведут к неизбежному формализму.

После выступлений центральной партийной печати и советской общественности Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский сняли «Мольера» с репертуара театра, как спектакль, не отвечающий задаче правдивого показа со сцены жизни и творчества одного из крупнейших классиков драматургии.

Я получил заслуженный мною урок.

Однако сознание своей вины, как режиссера этого спектакля, пришло ко мне не сразу.

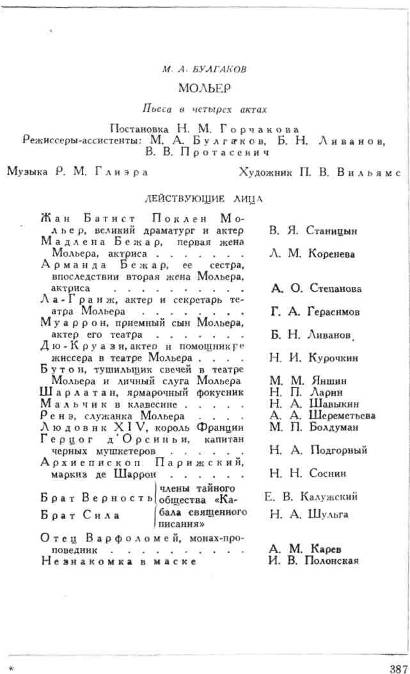
Много времени прошло, прежде чем я сумел разобраться в своих ошибках, в том, чем они были вызваны.

Не сразу после этого нашел я в себе мужество сознаться в них Константину Сергеевичу, написать ему об этом письмо. А он ответил мне сразу, как будто мы с ним расстались только вчера, как будто он ждал все время моего письма!

«Вы верно разобрались в неудаче нашей последней работы, — ответил он мне. — Никогда не забывайте, что театр живет не блеском огней, роскошью декораций и костюмов, эффектными мизансценами, а идеями драматурга. Изъян в идее пьесы нельзя ничем закрыть. Никакая театральная мишура не поможет. Не изменяйте никогда театру, как самому святому для вас в жизни понятию, и тогда вам не захочется наряжать его в парчу и бархат... Если бы это можно было объяснить всем, кто идет нам на смену...»

С каким волнением, с какой печалью за потерянные по моей вине, без общения с ним, годы шел я в Леонтьевский переулок, чтобы поблагодарить Константина Сергеевича за это последнее его ко мне обращение.

Как просто и тепло встретил он меня!



## СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ

В тот вечер, когда Мольер впервые выступил перед Людовиком XIV в Париже, после спектакля за кулисами театра Мольер объявляет своей возлюбленной Мадлене Бежар, одной из лучших актрис своей труппы, что он любит ее сестру Арманду Бежар и хочет жениться на ней. Потрясенная неожиданным горгм, безгранично любящая Мольера, Мадлена Бежар не решается открыть ему, что Арманда не сестра, а дочь ее от первого мужа. Она сообщает об этом лишь Ла-Гранжу, верному другу Мольера, летописцу его жизни, его театра, одному из первых актеров его труппы. Это признание слышит бездомный мальчишка Муаррон, спрятавшийся в клавесинах, чтобы провести ночь в театре. Мольер, покидая театр, обнаруживает в клавесинах Муаррона и берет его к себе в дом.

Таков пролог к событиям пьесы.

Прошло много лет. Мольер в расцвете своего таланта актера и драматурга. Он только что написал и сыграл королю «Тартюфа». Церковь и аристократы-дворяне не могут простить Мольеру этой комедии, прозвучавшей как пощечина. Архиепископ Парижский и «кабала святош» — тайное общество реакционеров-феодалов — решают любым путем уничтожить Мольера.

Архиепископ вызывает к себе на исповедь Мадлену Бежар и выпытывает у нее признание в том, что Арманда не сестра ее, а Дочь.

«Кабала святош» подвергает допросу Муаррона, мальчишку из клавесина в прологе пьесы, а теперь первого актера-любовника в труппе Мольера.

Легкомысленный, безвольный, поссорившийся только что с Мольером, приревновавшим его к Арманде, Муаррон доносит «кабале» о подслушанном им в детстве признании Мадлены Бежар.

Архиепископ сообщает Людовику, что Мольер женат якобы на своей дочери, скрыв тот факт, что Арманда — дочь Мадлены от первого мужа. Людовик лишает Мольера своего «покровительства». Это равносильно объявлению Мольера «вне закона».

Мольер уже не молод. У него порок сердца. Слишком много ударов обрушивается на него сразу. Ушла от Мольера Арманда; Муаррон, любимый ученик, предал его; король поверил доносу; «Тартюф» запрещен.

С Мольером остаются лишь верные его друзья — Ла-Гранж и слуга Бутон. Во время представления «Мнимого больного» Мольер умирает от разрыва сердца.

# ПОСЛЕСЛОВИЕ

Эта книга бесед и репетиций — режиссерских уроков К. С. Станиславского — отражает лишь очень небольшую часть творческой жизни и деятельности гениального художника русского театра К. С. Станиславского.

В режиссуре К. С. Станиславского было прежде всего замечательно соединение смелой, порой неожиданной режиссерской мысли с требованием' жизненной логики событий, художественной правды и искренности чувств актера — действующего лица. Он вечно был в движении. Его режиссерские приемы никогда не были догматичны. Он не довольствовался раз найденным методом репетировать. Все менялось, если жизнь пьесы не укладывалась в известные уже актерские и режиссерские приемы работы. В обширном наследстве К. С. Станиславского имеется громадное количество замечательных примеров его работы р е ж и с-сера над пьесой, над оформлен и ем спектакля, над репертуаром театра в целом, над воспитанием труппы театра не только в узкопрофессиональном, педагогическом смысле, но и в идейном, общественном, философском направлении.

Как режиссер-идеолог, он всегда утверждал, что самое важное для режиссера и актера понимать смысл каждой своей работы: для чего, для какой идеи, для какой цели ставится, репетируется данная пьеса и роль. Этим Станиславский утверждал ответственность и важность самого факта работы режиссера и актера в театре, как художественном организме, призванном служить народу, воспитывать народ.

Работая над любым драматическим произведением, Станиславский-режиссер стремился всегда вскрыть его «сверхзадачу» общественного, идейного и философского порядка.

Для этого он требовал полного, исчерпывающего

391

знания режиссером и актером материала по пьесе, по роли, материалов исторического, философского, политического и бытового характера. Только в результате таких знаний, считал он, возникнет конкретное зрительное «видение» пьесы и роли. Без этих «видений» он не мыслил творчества актера и режиссера. На основании такого полного зрительного «видения» художественного произведения, учил он, появится замысел спектакля у режиссера и возникнет образ действующего лица у актера.

Этот замысел спектакля у режиссера и образ а-р оли у актера должен быть проверен их личными наблюдениями над жизнью, должен быть отображением и обобщением наблюдений жизни актером и режиссером.

Талантом режиссерской композиции Станиславский обладал в полной мере. Уменье соединять отдельные сцены в акты, а акты в спектакль, руководствуясь глубоко продуманным «сквозным» — главным — действием произведения; уменье строить эту композицию, руководясь идейным и общественным значением будущего спектакля; уменье во имя большой, общественно-значимой идеи трактовать образы действующих лиц и события пьесы — все эти замечательные качества режиссера, создателя спектакля, можно было с полной очевидностью наблюдать на постановках Станиславским новых пьес.

Станиславский как режиссер предложил автору (Вс. Иванову) и режиссуре (И. Я. Судакову и Н. Н. Литовцевой) композицию спектакля[[70]](#footnote-71) «Бронепоезд 14-69», исходя из одноименной повести Вс. Иванова и только одной сцены, показанной ему как часть октябрьского юбилейного спектакля в 1927 году[[71]](#footnote-72). Это была картина «На колокольне», сделанная Вс. Ивановым по его повести «Бронепоезд 14-69».

При постановке пьесы М. А. Булгакова «Дни Турбиных» Станиславский-режиссер внес ряд существенных изменений.

Благодаря Станиславскому исчез из спектакля эпизод с «кошмаром», некоей мистической фигурой, сидевшей в течение четверти часа на постели у ног Алексея Турбина, что искажало реалистический характер пьесы. Исчезли и картины у соседей Турбиных, заслонявшие своей комедийной сущностью драмати-

392

ческий, идейный разлад в семье Турбиных. Станиславский придал центральное значение сцене в гимназии — бегству и гибели белогвардейцев. И это он заставил автора написать новую, последнюю, необходимую для идейных выводов по спектаклю картину.

• Поэтому можно утверждать, что без режиссерской работы Станиславского над идейной трактовкой и сценической композицией «Дни Турбиных» М. А. Булгакова не могли бы увидеть в те дни свет рампы.

О глубине его режиссерского анализа пьес говорят лучше всего его режиссерские экземпляры, его замечания режиссерам и актерам после просмотра первых репетиций — «показов» ему пьесы — и его беседы перед началом работы над новой постановкой. Его беседы и замечания по «Унтиловску», «Растратчикам», «Дням Турбиных», «Горю от ума» (возобновление 1925 года), «Бронепоезду», «Мертвым душам», «Талантам и поклонникам», «Горячему сердцу», «Тартюфу» являют нам примеры глубокого проникновения режиссера в изображаемую эпоху, в художественный стиль автора, в построение сюжета и интриги пьесы, в материал исторического, политического и общественного характера, необходимый режиссеру для постановки перечисленных пьес.

Для овладения внутренней и внешней профессиональной техникой Станиславский предлагал актеру постоянно работать над собой, упражняться, совершать ежедневный «тренаж», или, как он говорил, «туалет» актера.

Творческое самочувствие, в котором следует находиться актеру и режиссеру, работая над ролью и над пьесой, явится только в результате такого беспрерывного, в течение всей жизни совершаемого тренажа. В создании новых, лучших средств и упражнений для такого тренажа Станиславский-режиссер был бесконечно изобретателен.

Он требовал от актера исчерпывающего изучения всех «предлагаемых обстоятельств» пьесы и роли, беспрерывного наблюдения жизни и законов природы, воспитания в себе, как в артисте-художнике, всех недостающих в нем черт образа-характера, включая любую внешнюю характерность образа. Он предлагал до конца изучать природу любого человеческого чувства, уметь его вызвать в себе, как в художнике и человеке, уметь владеть, распоряжаться им, быть хозяином своих чувств и отношении на сцене.

Он требовал умения идеально совершать любые физические действия на сцене, справедливо утверждая, что физическое действие лучший «проводник» к чувству. Предлагая начинать

393

искать сценический образ «от себя», он, однако, требовал полного перевоплощения актера в образ действующего лица.

Владение простыми, первичными элементами его «системы» (общение, внимание, свобода мышц, вера и наивность) он считал обязательными, само собой подразумевающимися качествами актерской внутренней техники, или «психотехники», как он любил иногда говорить. Но он никогда не считал эти элементы «системы» итогом и вершиной актерского мастерства.

Как режиссер и художник, он был предельно строг к самому себе и требовал такого же строгого отношения к себе от своих учеников и последователей.

Его безжалостная самокритичность общеизвестна, она проходит красной нитью через всю его жизнь, через все его книги. Великолепный режиссер, блестящий педагог, он стремился обосновать свою практическую деятельность в театре теорией, отдавая в последние годы своей жизни громадное время личным записям, фиксации своих занятий, тщательно обрабатывал свои статьи по вопросам искусства, составил обширный план научных книг по вопросам актерского мастерства и режиссуры.

При этом Станиславский никогда не стоял в стороне от жизни. Политика, общественная жизнь, интересы родины и народа страстно волновали и заполняли его. И он не раз высказывал свои мысли на страницах нашей печати по вопросам, остро волновавшим всю советскую страну.

Станиславский рассматривал появление актера на сцене в любой день и вечер, как ответственнейший творческий акт. Здоровье не позволило ему попробовать свои актерские силы в новых пьесах молодой советской драматургии и крайне ограничило его актерскую деятельность в старом репертуаре. Но Фамусов, Сатин, Гаев, Вершинин, Астров, Шабель-ский, Ракитин, Абрезков, Крутицкий, Штокман, Арган показали нам сценическое искусство великого русского актера Станиславского, национальные особенности его мастерства.

Следуя завету Щепкина «итти от жизни», Станиславский все свое творчество актера подчинил этому замечательному требованию. Его персонажи дышат полной, глубоко воспринятой жизнью, даже когда они затрагивают ее частности.

Полное перевоплощение на сцене в образ драматурга и тот огонь внутренней жизни, которым освещали изнутри своих героев русские актеры, являются характернейшей чертой Станиславского.

Этому благороднейшему свойству русского актера — «жить на сцене» — посвятил Станиславский свою замечательную «систему» актерского воспитания — систему переживания, систему перевоплощения, столь противоположную систе-

394

ме представления, принятой за истину прославленными мастерами западного театра.

Проискам формализма в советском театре Станиславский ясно и четко противопоставил реализм, как основу русского театрального искусства, отвергнув решительно все трюкачества и мнимые новшества формалистов. Он строго осудил и свои немногие ошибки в предреволюционный период, в эпоху пышного расцвета символизма и различных декадентских ухищрений.

Реализм Станиславского шел, как он сам говорил, от чистых и благородных взглядов на задачи искусства Пушкина, Гоголя, Щепкина, Островского. Реализм в театральном' искусстве Станиславский понимал, как органичес к. у ю связь произведения сценического искусства — спектакля — с жизнью, с окружающей его действительностью, во всех ее проявлениях.

И он настойчиво и подчас мучительно для себя и для тех, с кем он работал, искал те законы, которые помогли бы этой органической жизни возникать по воле художника-мастера на сцене советского театра. Он стремился найти самые глубокие корни творческих процессов в режиссуре и мастерстве актера, обнаружить источники творчества актера и режиссера. Отсюда и берет начало его стремление создать новую технику актерского и режиссерского мастерства.

Задача, которую ставил перед собой Станиславский, была грандиозна. Он хотел все многообразие, все богатство нашей прекрасной действительности, великие замыслы и победы показывать каждый день со сцены в столь же ярком и живом процессе сценического творчества, в каком проистекает каждый час нашей советской созидательной жизни.

С особенной любовью и вниманием относился он к советской молодежи. «В нашей стране созданы блестящие условия для расцвета искусства», — писал К. С. Станиславский в своем обращении к Ленинско-Сталинскому комсомолу в день его двадцатилетнего юбилея[[72]](#footnote-73).

«Дело за нами, мастерами искусств, и особенно за советской молодежью. Молодежь должна не только овладеть всем, что создала старая культура, но и поднять культуру на новые высоты, которые были недоступны людям старого общества...

Пусть наша молодежь приучит себя к терпению в работе, если нужно, к самой мелкой и черновой, и пусть молодые актеры знают и помнят, что они счастливцы и баловни судьбы, так как

395

им даны исключительные возможности для работы. Надо крепко понять, что наше искусство коллективное, в котором все друг от друга зависят. Всякая ошибка, недоброе слово, сплетня, пущенные в коллектив, отравляют всех и того, кто пустил эту отраву... Только в атмосфере любви и дружбы, товарищеской справедливой критики и самокритики могут расти таланты.

Коллектив из нескольких сотен человек не может сплотиться, держаться и крепнуть только на основе личной взаимной любви и симпатии всех членов. Для этого люди слишком различны, а чувство симпатии неустойчиво и изменчиво. Чтобы спаять людей, нужны более ясные и крепкие основы, как-то: идеи, общественность, политика...»

Этими проникновенными словами К. С. Станиславского, обращенными к советской театральной молодежи, мне хочется закончить книгу о тех режиссерских уроках, которые получила от гениального учителя театра молодежь МХАТ, пришедшая на сцену в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции.

А-03492. Подписано к печати 12/VIII-1950 *г.*

„Искусство" № 3474. Форм. бум. л. 60X92Vie.

Печ. л. 27V\* Бум. л. 135/а. Уч.-изд. л. 2,584

Тираж 10 000. Заказ ЛЬ 302

Цена 22 р. 50 к. Переплет 2 р. 50 к.

20-я типография „Соювполиграфпрома"

Главполи графи адата при Совете Министров СССР Москва, Ново-Алексеевская, *52*

1. Спектакли в это время происходили в так называемом «Малом» зале. Большой зал и большая сцена не были еще готовы; открытие их состоялось через полгода. [↑](#footnote-ref-2)
2. Мои догадки подтвердил потом Евгений Богратионович, сообщивший нам после отъезда К. С. Станиславского его замечания по спектаклю. [↑](#footnote-ref-3)
3. Константин Сергеевич всегда боялся за свою память, и впоследствии, когда я был уже в МХАТ и помогал ему возобновлять «Горе от ума», он вспомнил неожиданно этот вечер-концерт, меня в качестве суфлера и попросил, «когда у меня будет время», приходить на спектакль и следить за его текстом из-за кулис, хотя настоящий суфлер сидел на своем месте. Разумеется, я всегда присутствовал на этом спектакле. [↑](#footnote-ref-4)
4. Весной в Москве Вл. И. Немирович-Данченко советовал нам не торопиться с поездкой, подождать еще хотя бы год. [↑](#footnote-ref-5)
5. Ю. А. Завадский, В. Д. Бендина, А. Д. Козловский, А. В. Жильцов, Н. В. Тихомирова, Н. О. Сластенина. [↑](#footnote-ref-6)
6. Максимов — один из старых служащих МХАТ на артистическом подъезде. [↑](#footnote-ref-7)
7. Федор Николаевич Михальский — в то время главный администратор театра. [↑](#footnote-ref-8)
8. Н. Г. Александров — один из старейших актеров МХАТ, помощник режиссера, горячо любивший свою работу в постановочной части театра. [↑](#footnote-ref-9)
9. К зрителю сарай был обращен лишь передней стороной и левым боком, внутри же соединялся о закулисным пространством сцены. [↑](#footnote-ref-10)
10. По пьесе этого распоряжения нет, но Константин Сергеевич, конечно, так сжился со своим вымыслом, что считал его существующим у Бомарше. [↑](#footnote-ref-11)
11. В спектакле участвовали и молодые актеры театра — А. О. Горюнов и В. В. Куза — первые исполнители ролей мистера Крэгса и Мейкля Уордена. [↑](#footnote-ref-12)
12. Содержание пьесы и программа спектакля приводятся в конце данной части. [↑](#footnote-ref-13)
13. Было уже около 2 часов ночи! [↑](#footnote-ref-14)
14. С. Н. Гаррель. [↑](#footnote-ref-15)
15. Расхождение во мнении о необходимости доработки «Битвы жизни» между К. С. Станиславским и дирекцией в лице Вл. И. Немировича-Данченко и В. В. Лужского существовало. Владимир Иванович считал, что более важно, чтобы К. С. Станиславский отдавал все свое время созданию репертуара, репетициям на основной сцене MXAT. В. В. Лужский в этом поддерживал Владимира Ивановича, но хотел все-таки дать возможность Константину Сергеевичу заняться и с молодежью. Поэтому его позиция в этом вопросе доставляла ему часто незаслуженные им упреки от Станиславского. [↑](#footnote-ref-16)
16. Речь идет о фразе лакея Григория: «А жаль усов» и его первого монолога, с которого после разбора текста за столом начались репетиции «Плодов просвещения» в выгородке. [↑](#footnote-ref-17)
17. Так, оказывается, назвали этот момент в своих ролях адвокаты, как они нам это сообщили в конце репетиции. Название верное по существу, но, конечно, не «диккенсовское» по языку! [↑](#footnote-ref-18)
18. «Под карандаш», то есть под замечания, записанные режиссером и после прогона переданные участникам репетиции. [↑](#footnote-ref-19)
19. Этой фразы у нас до этого момента в тексте не было. [↑](#footnote-ref-20)
20. Подтекст был: «Уж я ему покажу! Пусть только посмеет дотронуться до вас!» [↑](#footnote-ref-21)
21. Репетиция шла без грима. [↑](#footnote-ref-22)
22. то есть в здание МХАТ. [↑](#footnote-ref-23)
23. «Горе от ума» репетировалось в театре и до поездки за границу, в 1905 году. [↑](#footnote-ref-24)
24. В. И. Качалов — первый исполнитель роли Чацкого. [↑](#footnote-ref-25)
25. Константин Сергеевич интонацией подчеркивал слова, которые ему казались особенно важными. [↑](#footnote-ref-26)
26. Декорация М. Добужинского к третьему акту «Горя от ума» состояла из трех частей: первый павильон — большая гостиная, из нее вели ступеньки в зал, расположенный ниже гостиной и видный через открытые двери ее, и, наконец, за залом, на уровне первой гостиной, стоял третий павильон из двух комнат, двери которых выходили тоже в зал. [↑](#footnote-ref-27)
27. Эта пауза описана в книге Вл. И. Немировича-Данченко: «Горе от Ума» в постановке Художественного театра», Гиз. 1923, стр. 102. [↑](#footnote-ref-28)
28. Известная мебельная фирма в Москве. [↑](#footnote-ref-29)
29. Заведующии реквизиторским цехом в МХАТ. [↑](#footnote-ref-30)
30. Заведующий бутафорским цехом в МХАТ. [↑](#footnote-ref-31)
31. На наших репетициях обычно за Фамусова читал режиссер. [↑](#footnote-ref-32)
32. Следует напомнить, что «гости» в третьем акте с начала танцев находились ведь почти за сценой, так как зал для танцев был очень мало виден зрителю через две двери в задней стене павильона гостиной. [↑](#footnote-ref-33)
33. Старинный русский водевиль Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» мы начали готовить еще в бытность нашу в школе театра-студии имени Е. Б. Вахтангова зимой 1924 года. После показа Константину Сергеевичу «Битвы жизни» и работы с ним над этой пьесой мы вновь возобновили самостоятельные репетиции по «Льву Гурычу». Отдельные акты зимой 1924/25 года показывали В. В. Лужскому, весьма одобрительно относившемуся к этой работе, иногда занимавшемуся с нами отдельными сценами из этого водевиля. [↑](#footnote-ref-34)
34. Николай Григорьевич Александров. [↑](#footnote-ref-35)
35. Д. Ленский. «Любовное зелье». [↑](#footnote-ref-36)
36. Я догадался, что Константину Сергеевичу хотелось, чтобы репетиция была записана, и он неожиданно нашел «приспособление», которое позволило бы записать все наблюдения за актерами так, чтобы они этого не заметили. Актеры обычно не выносят, когда на репетиции карандаш режиссера шуршит по бумаге. [↑](#footnote-ref-37)
37. Выражение из «Бесприданницы» А. Островского. [↑](#footnote-ref-38)
38. Так указано петь этот номер и у Д. Ленского. [↑](#footnote-ref-39)
39. Спектакль был выпущен в 1926 году. [↑](#footnote-ref-40)
40. Содержание «Продавцов славы» приведено в конце данной части. [↑](#footnote-ref-41)
41. К. С. любил бросить фразу на иностранном языке. Он отлично владел фонетикой, или, вернее сказать, характерностью фонетики английского, немецкого и, конечно, французского языка, который он знал превосходно. Мы не все слова могли иногда понять, которые он говорил по-английски и по-немецки, но нам всегда казалось, что с нами разговаривает на своем родном языке англичанин или немец. Так блестяще он передавал манеру речи. [↑](#footnote-ref-42)
42. Mon pauvre — мой бедный. [↑](#footnote-ref-43)
43. Prude — добродетельный. [↑](#footnote-ref-44)
44. К. С. Станиславский берет суфлерский экземпляр пьесы и читает нам мастерски с листа этот диалог, сопровождая его своими комментариями. [↑](#footnote-ref-45)
45. Спектакль Малой сцены МХАТ «Елизавета Петровна» Д. Смолина. [↑](#footnote-ref-46)
46. Н. А. Соколовская. [↑](#footnote-ref-47)
47. Н. П. Ламанова — известная портниха-художница. [↑](#footnote-ref-48)
48. В. М. Михайлов-Лопатин — один из старейших актеров МХАТ. [↑](#footnote-ref-49)
49. В. А. Оранский — композитор. [↑](#footnote-ref-50)
50. Иван Иванович Титов — заведующий сценой МХАТ. [↑](#footnote-ref-51)
51. Одна из гостиных в этом доме была с особым сводчатым потолком, имевшим свойство отражать звук. Последний возглас актрисы случайно прозвучал как раз в этой комнате. [↑](#footnote-ref-52)
52. Содержание всей пьесы помещено в конце данной части. [↑](#footnote-ref-53)
53. М А. Титова играла Марианну, любовницу Жака. [↑](#footnote-ref-54)
54. О «гастрольных» паузах, то есть о таких паузах, которые встречаются в игре знаменитых гастролеров (Сальвини), Константин Сергеевич говорит в своей книге «Моя жизнь в искусстве». [↑](#footnote-ref-55)
55. Комедия Кальдерона, шла на Малой сцене МХАТ. [↑](#footnote-ref-56)
56. Выражения К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-57)
57. Trouvaille находка *(фр.)* [↑](#footnote-ref-58)
58. Дижон, увы, стоит не на дорогах Нормандии! Но для КонстантинаСергеевича в минуты полета его фантазии это было несущественно. Однако потом он просил всегда нас проверять его слова с точки зрения истории, географии и других наук. [↑](#footnote-ref-59)
59. Константин Сергеевич, оказалось, успел потребовать белый носок, натянуть его на свой ботинок и нарисовать на нем углем пальцы. [↑](#footnote-ref-60)
60. Текст, как всегда в таких случаях, К. С, конечно, наполовину импровизировал, хотя суфлер и сидел рядом с ним на сцене, за декорацией. [↑](#footnote-ref-61)
61. Выражение Станиславского. [↑](#footnote-ref-62)
62. Выражение А. П. Ленского. [↑](#footnote-ref-63)
63. Гретхен в словаре Станиславского была символом крайнего мещанского сентиментализма. [↑](#footnote-ref-64)
64. Из словаря терминов К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-65)
65. Она состоялась 29 октября 1947 года. [↑](#footnote-ref-66)
66. Содержание пьесы дано в конце данной части. [↑](#footnote-ref-67)
67. И. М. Москвин плохо себя чувствовал в этом году и репетировалочень мало. Основным исполнителем роли Мольера явился В. Я. Станицын. [↑](#footnote-ref-68)
68. Сцена нападения д'Орсиньи на Мольера в приемной короля. [↑](#footnote-ref-69)
69. М. П. Болдуман, игравший Людовика XIV. [↑](#footnote-ref-70)
70. Под термином «композиция» следует понимать всю линию становления и развития идеи спектакля, а также раскрытия характеров действующих лиц. [↑](#footnote-ref-71)
71. Предполагалось, что к десятой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции МХАТ покажет спектакль, составленный изотдельных сцен, которые ему напишут для торжественной даты лучшиесоветские писатели и драматурги. [↑](#footnote-ref-72)
72. К. С. Станиславский. Боритесь за крепкий, дружный коллектив. Сборник «Молодые мастера искусства». «Искусство», 1938, стр. 13—14. [↑](#footnote-ref-73)