**Заметки о Станиславском Б.Зингерман**

*Записи и протоколы репетиций Станиславского публикуются вскоре после того, как вышли в свет два тома литературного наследия Михаила Чехова. Гениальный артист не раз говорит о своем учителе — восторгается им, размышляет о нем, оспаривает его. В творчестве Станиславского он видит проблему, которую, по его собственным словам, никогда не мог разрешить.*

Проблема, на всю жизнь озадачившая Михаила Чехова, состоит в том, что Станиславский «обладал воображением огромной силы, но ни в коем случае не хотел отступать от жизненной правды». Он не отдавал преимущества ни правде, ни фантазии, «и его фантазия и верность жизненной правде всегда были для него критерием». Но для самого Станиславского здесь не было проблемы. Творческая фантазия и верность жизненной правде в его понимании не противоречили друг другу. Природа, правда жизни постоянно питали его воображение, а самые изобретательные приспособления, смелые преувеличения и мизансцены призваны были как можно достовернее выразить реальность. Это была сознательная творческая установка и органическая черта артистического дарования.

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

Иначе говоря, чем правдивее, тем театральнее.

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

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

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

Как остра одна из самых важных идей Станиславского.

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

«У К. С., — пишет он В. А. Подгорному, — есть, как мне кажется, много моментов, когда актер принуждается к личным потугам, к выдавливанию из себя личных чувств — это трудно, мучительно, некрасиво и неглубоко. Например: у К. С. нашему созерцанию образа и последующей имитации его соответствует созерцание предлагаемых обстоятельств, но на место образа становится сам созерцающий, задача которого заключается в том, чтобы ответить на вопрос: «Как бы мой герой (в данную минуту — я) поступил в данных предлагаемых обстоятельствах». Этот пункт меняет всю психологию актера, и, как мне кажется, невольно заставляет его копаться в своей собственной небогатой душонке. Небогата душонка всякого человека в сравнении с теми образами, которые присылает иногда мир фантастических образов. Я ничего унизительного не хочу сказать по отношению к душе человека вообще, я—только сравнительно».

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

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

Впрочем, он далек от проповеди исполнительского субъективизма.

Идти от себя, но не застревать на себе.

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

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

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

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

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

Не было для него на свете ничего выше театра, потому что театр полон доверия к жизни, устремлен ей навстречу; сцена, на которой царит актер-творец, — самое жизненное из искусств, как бы условны ни были ее формы.

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

Мещанская, интимная жизнь отходит на второй план рядом с жизнью артистической.

Безграничная вера Станиславского в актера-творца приводит его в 30-е годы к крайним режиссерским решениям. Их дерзкий смысл до сих пор — несмотря на обилие добросовестных, подробных комментариев — не вполне прояснен. Станиславский предсказывал, что постановочные идеи Гордона Крэга будут усвоены только через полвека — театр должен дорасти до них. Прошло более пятидесяти лет со времени репетиций Станиславского в Леонтьевском переулке, а мировой театр только приближается к пониманию его последних постановочных уроков. И сейчас еще его поздние режиссерские опыты кажутся слишком смелыми, иногда почти безрассудными, а результаты, к которым он так упорно и терпеливо вел своих учеников, — фантастическими. Его репетиционный метод последнего периода ставил под сомнение привычные представления о режиссуре и режиссерской профессии. Когда-то было известно, режиссура — это прежде всего обустройство и планировка сценического пространства — линии мизансцен и переходов. В начале века провинциальные русские театры, желая удостоверить публику насчет качества своих постановок, писали на афишах: «по мизансценам Художественного театра». Режиссерские партитуры Станиславского испещрены рисунками мизансцен и указаниями актерам — кому куда стать и переходить. И на своих репетициях 30-х годов Станиславский без конца твердит о линиях. Но теперь он имеет в виду не мизансцены, а невидимые линии человеческих отношений, намерений и действий. Сплетаясь в причудливые, хрупкие, ритмически осмысленные узоры, эти линии создают внутреннюю форму спектакля.

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

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

Все последние годы он неотступно думает о внутренней форме спектакля, как Гоголь думал о внутреннем городе в душе человека.

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

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

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

Репетиции Станиславского дают нам самые достоверные свидетельства об его творческом методе и его знаниях — об его фантастической осведомленности насчет жизненной практики и театрального искусства. Что же касается человеческой психологии, то в этой области для него, как для Льва Николаевича Толстого и Антона Павловича Чехова, вообще не существовало ничего неведомого. Его искусство, его теория вырастают из знания.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Попытка пренебречь контрастами и противоречиями жизни во имя бездумной, бессодержательной театральной игры приводила Станиславского в ярость. Но и тягостная завороженность грозными, неразрешимыми противоречиями жизни, свойственная символистскому искусству, обостренная экспрессионистами, была ему совершенно чужда. Он не боялся усугублять и увеличивать в масштабах драматический конфликт, чувствуя, что гармония от него, от Станиславского, никуда не уйдет — она жила в нем самом. Никогда не покидала его эта ренессансная, пушкинская, толстовская и чеховская способность утвердить гармонию через сопоставление и борьбу противостоящих друг другу жизненных сил. С самого начала у него была уверенность, что в борьбе противоречий раскрывается единство и полнота бытия.

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

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

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

Книга репетиций Станиславского не имеет цены.

**Станиславский репетирует «Каина»**

**Публикация и вступительная статья И. Виноградской**

*Романтическая мистерия Байрона на тему ветхозаветной легенды об убийстве Каином своего брата Авеля была написана в 1821 году, когда поэт принимал активное участие в освободительном движении итальянских карбонариев, потерпевшем поражение.*

Байрон в своем новом произведении очень смело ставил вопросы о смысле жизни человека на земле, о познании им мира, в котором он должен жить, преодолевая все трудности, о том, что такое добро и зло. Каин, по Байрону, не может принять власть бога Иеговы, требующего рабской покорности, без рассуждений, без мысли. Каин стремится к освобождению человеческого разума от постоянного гнета как со стороны бога, так и его противника — Люцифера.

Объясняя замысел «Каина», Байрон писал своему издателю Джону Меррею: «Неужели чтение поэмы способно кого-либо совратить?

... Каин горд; если бы Люцифер посулил ему царство и пр., он возликовал бы; но Демон хочет как можно более унизить его в собственных глазах, показывая ему бесконечность мира и собственное его ничтожество, пока он не приходит в то состояние духа, которое приводит его к катастрофе;

это у него — внутреннее раздражение, а не обдуманное намерение или зависть к Авелю (иначе он был бы презренным ничтожеством); это — ярость при виде несоответствия между его возможностями и замыслами. И ярость эта направлена более против Жизни и ее Творца, чем против живущих. Раскаяние его приходит естественно, едва он видит следствие своего внезапного поступка. Если бы поступок был намеренным, раскаяние пришло бы позднее».

Каин оказывается первым бунтарем, недовольным «политической обстановкой в раю, из-за которой все они оказались оттуда изгнаны», и по существу невиновным в убийстве брата. Всю вину за это кровопролитие поэт возлагает на несправедливость бога, то есть существующего порядка.

Не случайно после выхода в свет «Каина» реакционная пресса, как и служители церкви, подняла травлю на Байрона. Духовенство в церковных проповедях подвергало жестокому осуждению автора и его произведение. Оно вызвало взрыв дискуссий и споров в широких кругах английского общества.

О постановке «Каина» руководители Художественного театра мечтали давно. В 1907 году пьеса была включена в репертуар и у Станиславского-режиссера уже вырисовывалось решение спектакля. Вероятно, он намеревался в постановке использовать свое новое декоративное открытие—черный бархат, с помощью которого можно было достигать на сцене ощущение беспредельности пространства и другие до тех пор неизведанные сценические эффекты. Но 5 августа того же года Немирович-Данченко сообщил Станиславскому, находившемуся в Кисловодске, что «Каина» в ответ на ходатайство театра «весь синклит Синода единогласно запретил».

Вполне вероятно, что острый интерес к «Каину» пробудили у деятелей МХТ два обстоятельства: выход в свет мистерии Байрона в замечательном переводе И. А. Бунина и статья А. В. Луначарского об этом произведении, напечатанная в 1905 году в журнале «Правда».

Будучи в Италии, Луначарский видел «Каина», впервые осуществленного на мировой сцене молодым актером и режиссером Джиованни Скарнео. В своей статье по этому поводу Луначарский писал о великой реформаторской заслуге Скарнео, сумевшем выявить несомненную внутреннюю ценность мистерии и верно интерпретировать образ самого Каина.

Подвергая критике философские мотивы мистерии, присущую ей «фантастическую и безотрадную метафизику», Луначарский тем не менее называет произведение Байрона шедевром в отношении поэтической образности и, что самое важное, в отношении совершенно нового, отличного от Библии, психологического раскрытия фигуры Каина и каинова преступления. «Благородный страдалец, мятущийся мыслитель» Каин Байрона (как объясняет Луначарский) — жертва обстоятельств, и вина за его преступление падает на тех, кто создал несправедливые, тяжкие условия существования. Луначарский ищет и находит не только психологические, но общественно-социальные корни в преступлении Каина. Он прямо называет виновниками преступлений, зла консервативных представителей общества, сторонников капитализма. «Путь Каина — путь бунта» против рабства, против Авелей, которые являются хранителями установленных законов, обычаев, как бы они ни были нелепы и несправедливы. По Байрону, источник преступления Каина заключается в его протесте против лишений, неоправданных ограничений, против неравенства и унижения. Луначарский подчеркивал также, что у Байрона Каин и Люцифер—это люди с присущими им качествами и психологией, а не отвлеченные персонажи библейской легенды.

Концепцию Луначарского мы сегодня не можем считать во всем безупречной, но она отражает дух времени — атмосферу первой русской революции.

Люцифер — «бог утренней звезды», «великий критик», это «возможность иного, лучшего мира» — пояснял Луначарский. В конце своей статьи он выражал надежду, что «смелый шаг» Скарнео, поставившего пьесу Байрона, найдет последователей в театре России.

К постановке байроновской мистерии Художественный театр смог приступить только после Великой Октябрьской социалистической революции. Станиславский считал, что по своему внутреннему содержанию и общественному значению романтическая пьеса «Каин» вполне соответствовала переживаемому времени.

Лето 1919 года Константин Сергеевич проводил с группой актеров МХТ в селе Савелове на Волге, недалеко от города Кимры. Артисты, а также оркестранты театра обязались давать концерты для жителей Кимр и его окрестностей, за что получали продовольственные пайки, представляющие большую ценность в то голодное время. 6 августа Станиславский вместе с Москвиным, Вишневским и другими был вызван в театр на экстренное совещание. Немирович-Данченко сообщил, что значительная часть труппы во главе с Качаловым и Книппер-Чеховой, уехавшая 1 июня гастролировать на Украину, оказалась отрезанной от Москвы белогвардейскими войсками и не сможет вернуться к началу сезона. На совещании решались вопросы о срочной перестройке деятельности театра на ближайшее время;

Станиславскому было поручено безотлагательно начать готовиться к постановке «Каина».

Вернувшись в Савелово, Константин Сергеевич начал изучение произведения уже с конкретными целями и задачами. О его работе над пьесой мы узнаем из его собственных записей, которые здесь публикуются. Хотя эти записи, сделанные, как правило, во время репетиций, лишены последовательности, обрывочны, они дают представление, какими режиссерскими средствами пытался Станиславский выявить и обострить важнейшую для него тему поисков истины и справедливости, как он шел к осуществлению задач общественно-нравственного порядка, без которых искусство для него не существовало. В записях мы встречаем короткие, попутные заметки по части оформления спектакля, его музыкального сопровождения, световых и звуковых эффектов.

Следует учесть, что в записях Станиславского, ведущего репетицию, отдельные фразы в естественной спешке или в раздумьях недописаны;

смысл некоторых фраз и абзацев не ясен, не расшифровывается по причине дефектов сохранности. Поэтому записи публикуются с сокращениями.

В нашем распоряжении имеется также фрагмент из лекции Станиславского, прочитанной труппе МХТ 1 декабря 1919 года, где Константин Сергеевич довольно подробно рассказывает о работе над «Каином» и раскрывает общий смысл произведения. Этот фрагмент из лекции дается в начале публикации материалов о «Каине».

Непосредственно к репетициям «Каина» Станиславский приступил 28 августа.

Роль Каина репетировал Л. М. Леонидов, определявший и оправдывающий само обращение театра к мистерии Байрона. Остальные роли репетировали: Авеля — В. Г. Гайдаров, Адама — Н. А. Знаменский, Евы — Ф. В. Шевченко, затем А. А. Шереметьева, Ады — Л. М. Коренева, Селлы — Р. Н. Молчанова, Голос ангела—В. Л. Ершов, которого сменил А. С. Крынкин. В. Л. Ершову, совсем молодому актеру, но с прекрасными внешними данными и красивым, сильным голосом, Станиславский передал роль Люцифера, которого сначала репетировал А. Э. Шахалов. Режиссером-ассистентом у Станиславского был А. Л. Вишневский. Помощником режиссера, ведущим протоколы репетиций, — Ю. Е. Понс.

Знакомясь с записями Станиславского, мы убеждаемся, что в своих размышлениях над смыслом трагедии и поисках сути каждого образа он во многом шел по пути, проложенному Луначарским. Как и Луначарский, Константин Сергеевич находил в мистерии прежде всего бунт Каина против косных, отживших порядков, против несправедливости. Станиславский по возможности углублял и развивал тему богоборчества, тему протеста против слепого безоговорочного подчинения порядку, установленному несправедливым, карающим богом Иеговой.

В пьесе два противоборствующих лица, считал Константин Сергеевич, — бог и Люцифер. Каин находится между ними, связывает их и разъединяет. Он как бы служит материалом для борьбы Люцифера с богом. Но не пассивным материалом. Сам Люцифер—это создание Каина, одержимого познанием необъятного мироздания. В поисках подводных течений произведения, определяющих его суть, Станиславский говорил: «В ту минуту, когда явился первый человек с умственными вопросами, первый человек, который спрашивает «зачем?», в ту минуту является Люцифер (lux ferus — несущий свет). Люцифер—есть порождение самого Каина. Это есть «почему?», «зачем?».

Зерно роли Каина — «почему?» Почему есть зло, несправедливость? Почему один должен страдать за других, за грехи, не им совершенные? Почему одни должны трудиться в поте лица, а другие не должны? И т. д. Станиславский предложил Леонидову составить целый список подобных «почему?»

«Радостное пожирание познаний» — так Станиславский охарактеризовал второй акт мистерии, в котором Люцифер знакомит Каина с мирозданием — необъятным и бесконечным.

Для Каина главное — познание и справедливость. Не просто отрицание, а жажда познавания, подчеркивал Константин Сергеевич. Это сквозное действие его роли в противоположность Авелю, для которого главное — «жизнь во что бы то ни стало», вера — без всяких рассуждений, без сомнения, безропотное примирение со всем окружающим и раз навсегда установленным.

На репетициях сложной байроновской пьесы, естественно, возникало много споров, разногласий по поводу трактовки того или иного образа или какой-либо сцены. Станиславский возражал против отвлеченно богословских или чисто ученых диспутов. Он направлял все беседы актеров к обсуждению и правильной оценке фактов самой пьесы. Так, например, перечитывая и «вспахивая» произведение, докапываясь до его глубин, на репетициях пришли к выводу о несовершенстве бога Иеговы, о том, что он не творит добро, и, напротив, «наткнулись», как выражается Константин Сергеевич, на его провокацию и даже подлость. Бог, а не Каин, виновен в первом убийстве на земле. Этот факт внутренне взволновал актеров, особенно Леонидова.

Возник спор по поводу того, как изображать «бестелесного духа» Люцифера. Возражая Шахалову и Леонидову, Константин Сергеевич объяснил, что в роли Люцифера, как и в других подобных ролях, надо идти только от человека, «прежде всего искать человека, а потом сверхчеловека. Это и есть нормальный ход».

И все же концепция невиновности Каина в убийстве Авеля, как мы увидим дальше, неизбежно ломалась во второй части спектакля. Не случайно Станиславский в своих записях несколько раз ставит для себя самого вопрос: «Почему Каин убил Авеля, а не себя?»

Мы видим по записям, как Станиславский отвлекал Гайдарова от излишнего «умствования», утверждая, что психология Авеля гораздо проще, чем надумал себе актер. «Не надо отвлеченных мыслей, — настаивал Константин Сергеевич. — Надо действие. А от соответствующего действия придет ч чувство». Вместе с тем Станиславский не хотел, чтобы в Авеле проскальзывали черты «мещанской покорности».

Режиссер на этот раз стремился к скульптурности в движениях, к сочным, ярким мазкам, к сильным вехам в игре, к экстазу. «По пьесе нужно, чтобы был экстаз. Вводите те обстоятельства, которые дают экстаз», — говорил Станиславский. Для первых людей все ново, все неожиданно, «они, как птицы, забыли, что было вчера». Каждое утро, каждый день — новость. Вот так надо жить на сцене. И он снова и снова напоминал, что большие чувства, переживания, подход к экстазу требуют от актера «и больших способностей, и большой техники, и большого образования».

Кажется, в эти годы Станиславский особенно боялся серости, однотонности, сентиментальности, которые стали проникать под личиной правды в искусство Художественного театра. В этом отношении показательна одна запись на репетиции пьесы Ю. Словацкого «Балладина», которая ставилась в Первой студии.

Над «Балладиной» Константин Сергеевич работал одновременно с «Каином», и упомянутая запись относится к 15 ноября 1919 года. Станиславского беспокоили и раздражали «однотонность, белокровие, бескрасочность» актеров Первой студии. «Чем их вытравить? Определил так. Это общая болезнь Художественного театра. 1-й акт—хорош, благородные актеры. 2-й акт. Хорошо, но что же дальше. 3-й акт. Ну, видел, знаю, что хорошо, но дальше, дальше. 4-й акт. Ну!.. Ну... же. Еще! 5-й акт. Да, видел, черт вас возьми. Ну. А, да ну вас к чертям! Все это происходит потому, что слишком боятся штампов, лжи. Держатся далеко до пределов большой правды и остаются в малой правде. Надо делать иначе. Надо переходить границы правды, познавать пройденное расстояние и по нем узнавать, где границы. А узнав, жонглировать и гулять свободно в области правды».

При работе над «Каином», как и на репетициях других спектаклей, Константин Сергеевич учил исполнителей создавать схему роли, «схему физических элементов психологических задач». Схема роли это ее опорные пункты, ее пропорции: она призвана держать, по образному и крайне существенному замечанию Станиславского, «всю фигуру произведения, всю форму его». Актер должен научиться в процессе подготовки роли показывать в сжатом действии (со словами или без слов) самое существенное в данной сцене, картине, во всей пьесе. В повседневной практике актера такая точно выстроенная схема роли имеет громадное значение. Она оберегает роль и спектакль от распада, сохраняет их свежесть, живой дух и обязательную форму.

«Каин» давал возможность выходу безудержной фантазии Станиславского в области декорационно-постановочного искусства. Надо сказать, что в 1916—1920 годах у него был очередной прилив особого увлечения и поисков новых принципов декорационно-постановочного решения спектакля. Его записные книжки этого периода заполнены рисунками и заметками, озаглавленными «Изобретения». Здесь и многочисленные варианты «изобретений» для пьесы А. Блока «Роза и Крест», и для малогабаритных сценических площадок студий МХТ и просто впрок. Как правило, это поиски легко осуществимых и передвижных композиций с использованием сукон, гобеленов, черного бархата, транспарантов и других доступных материалов.

К оформлению «Каина» был привлечен Станиславским известный скульптор и график, автор серии скульптурных и графических портретов В. И. Ленина Николай Андреевич Андреев. Сохранившиеся многочисленные эскизы и зарисовки декораций, костюмов, гримов, рисунки действующих лиц пьесы, выполненные Андреевым, а также записи и чертежные наброски Станиславского в протоколах репетиций показывают, какую гигантскую и интереснейшую работу проделал театр в поисках решения спектакля, логической взаимосвязи всех его компонентов.

В воображении Станиславского возникали разные варианты постановки. Первоначально ему виделся зрительный зал, представляющий вместе со сценой внутренность средневекового храма, в котором разыгрывается религиозная мистерия. Вместе с Андреевым он искал (как казалось Станиславскому) наивно-условные средства изображения бесконечности мироздания, куда попадают летящие Каин и Люцифер, картин рая, ада и т. п. «Ночная процессия молящихся в черных монашеских одеяниях с многочисленными зажженными свечами создавала бы подобие миллиардов звезд, мимо которых проносятся воздушные путешественники. Ветхие большие фонари на высоких палках, проносимые церковнослужителями, слабый свет этих фонарей, проникающий через потускневшую от времени слюду, заставляют думать о гаснущих планетах, а кадильные клубы дыма напоминают облака... Огромные разноцветные окна собора, которые то темнеют и кажутся зловещими, как ночная тьма, то загораются красным, желтым или голубым светом, отлично передают рассвет, луну, солнце, сумерки и ночь». Все это казалось Станиславскому простым решением. Но в действительности превратить зрительный зал МХТ стиля модерн в средневековый храм в 1919— 1920-е годы было не только сложно, но и несбыточно.

Как вспоминает В. Г. Гайдаров, не было возможности даже приобрести необходимое по замыслу Станиславского количество электрических лампочек нужного напряжения, а не только переделать люстры и бра зала театра в спиралеобразные церковные лампионы.

Тем не менее уже через четыре дня после первой своей репетиции Станиславский производил на большой сцене МХТ выгородки и пробы декораций. «Искали позы и мизансцены. Устанавливали пропорции», — записал помощник режиссера в протоколе репетиций 2 сентября.

4 сентября на большой сцене — «пробы световых эффектов». Запись Станиславского в протоколе репетиций 23 сентября: «Сделать ряд кукол для процессии со свечами... Все куклы ставить реже 3/4 аршин (1 аршин). Огни на палках, уходящие наверх. Открыть задник сцены и по задней лестнице пустить огни (по боковым лестницам тоже).

Спустить лампионы.

Проба теней. Бросать тень на складки задника (повесить три задника с промежутками). Вырезать контуры чудовищ».

Вскоре Станиславский отказался от первоначального замысла постановки. Теперь он обратился, как сам пишет, к скульптурному и частично архитектурному принципу. «Вместо режиссерских мизансцен и планировок — пластические группы, выразительные позы, мимика артистов на соответствующем общему настроению фоне. В картине ада — томящиеся души усопших Великих Существ, якобы живших в прежнем мире, олицетворялись огромными статуями втрое больше человеческого роста, расставленными по разным плоскостям сцены, на фоне спасительного черного бархата. Эти статуи удалось сделать чрезвычайно просто и портативно: огромные головы с плечами и руками, вылепленные Н. А. Андреевым, были посажены на большие палки и покрыты плащами из простого желтого декорационного холста, напоминающего цветом глину, из которой лепят статуи. Материя ниспадала с плеч огромных фигур красивыми складками и драпировалась на полу».

В первом акте гигантские колонны окружали сцену; зритель видел как бы только нижнюю часть этих колонн и ступенек лестницы, уходящих ввысь. Колонны также были сделаны из драпировочного холста того же желтовато-серого цвета.

«Константин Сергеевич увлечен гениальным открытием постановки. Леонидов не согласен с серым фоном, на котором люди сливаются с декорацией. Для Константина Сергеевича это необыкновенное открытие: применяются скульптуры и монохром и изгоняются краски.

«Конечно, все художники будут ругать, но пьеса тогда только имеет успех, когда поднимается бунт, — говорит Константин Сергеевич. — Когда рисуется светлая картина и есть в ней что-то мрачное, то необходимо соотношение света и тени, при котором свет преобладает, а страх и мрачность только как песня, и, наоборот, в мрачной картине смерти главное будет мрачность, ужас, тьма, а хорошее — как свет по отношению к тьме» (запись А. Шереметьевой).

Но и эту упрощенную, как считал Станиславский, постановку не удалось осуществить полностью. В частности, не было нужного количества черного бархата, который пришлось дополнять крашеным холстом, отчего найденные трюки теряли свою призрачность и получались вещественно грубыми.

Из записей Станиславского в протоколах репетиций видно, в каком напряжении и в борьбе с какими разными препятствиями осуществлялись постановочные замыслы режиссера и художника в сочетании с работой актеров. Неизбежные творческие муки усугублялись трудностями переживаемого времени и, конечно, отсутствием большой части труппы МХТ.

Почитаем некоторые протокольные записи Станиславского.

*7 декабря 1919 г.*

Планировки делать не придется, так как декорация первого акта не поставлена. Во избежание повторения того же — пишу рецепт на завтра и под страхом штрафа требую его точного выполнения.

1. Поставить полностью декорации первого акта.
2. Опустить колонны и ставить бархат...

Очередные пробы

1. Скалы — по Андрееву (пробовать).
2. Скалы с бархатом — по Станиславскому.
3. Скалы остроконечные, закрученные — по Станиславскому.
4. Те же, с красными лампами.
5. Бережки на пол, красные.
6. Привидения чуть светлее бархата (пробовали).
7. Принцип возрастающих карликов (пробовали).
8. Облака (делать).
9. Угасшие планеты — нести и панорамой.
10. Змии (делать).
11. Лазурь; из Гамлета золотые плащи (делать).
12. Красивые девы (делать).
13. Призраки с лампочками внутри (делать).
14. Летящие фигуры Люцифера и Каина, на подмостках посередине.
15. То же сбоку, закутать плащом (делать).
16. Перспектива теней вдали — транспарант (делать).
17. Полотна сверху донизу — для полета: а) бархатные, а под ними б) суровые, полотняные.
18. По этому белому полотну пустить облака.

Заказы

1. Лепить головы призраков (Н. А. Андреев)
2. Лепить угасшие планеты (то же).
3. Облака — пластинки хромотроп (Н. А. Андреев).
4. Малые скалы (Ю. Е. Понс).
5. Собрать все сведения о бархате (сколько его куплено для «Розы и Креста»), сшит ли он, где он находится. Рассчитать, на сколько хватит его.
6. Призраки с лампочками (Павел Николаевич Андреев)[1](http://kvadrat.artmill.org/texts/library/stanisla.asp%22%20%5Cl%20%22_ftn1#_ftn1" \o ").
7. Пятиаршннные станки (Иван Иванович Титов).
8. Полотна белые и сверху бархатные с колосников стелятся на пол (И. И. Титов).

*8 декабря 1319 г.*

Заказ. Как можно скорее на кусках стекла приготовить разные образцы облаков — густых, темных, более светлых, синих, красных, дымчатых, грозовых.

Нашить стекла на бархат и светить их точками и т. д. (звезды). На отдельном куске попробовать фольгу нашить на бархат и светить спереди (на том же куске). Серебряные нити спускать сверху. Первый акт и облака (т. е. второй акт, первая картина) считать утвержденными. Немедленно приступить по чистовым эскизам и по заказам (к изготовлению) самих декораций, помостьев, бутафории и прочей полной постановки.

Делать пробы корсетов для Каина и Люцифера (полет).
...Сделать пробу кулис из складок материи (для полета). Сукна как можно выше к падугам.

*20 декабря 1919 г.*

Сделать пробы просвечивающих лампочек для первого плана (облака); подогнать их по цвету и художественности к задним звездочкам, вшитым на черном бархате. Надо, чтобы эти звезды были рассыпаны по всей атмосфере, то есть чтоб чувствовалась глубина и даль (спереди крупнее, чем дальше, тем меньше и ярче и тусклее; побольше на первом плане).

Подумать, как убирать эти гирлянды лампочек во время чистой перемены, чтобы они не бились.

*14 января 1920 г.*

...А для спасения театра и всех его детей необходимо, необходимо, необходимо во что бы то ни стало, чтоб в самое ближайшее время «Каин» шел, чего бы это ни стоило!!! Поэтому объявляю репетиции «Каина» на военном положении и мобилизую всех его участников, основных исполнителей и дублеров. Всех их вызывать на все без исключения репетиции. Кто не может, того заменять новым дублером...

*21 января 1920 г.*

Назначена репетиция для просмотра костюмов, и никого из костюмерного отдела не явилось. Отсюда новая задержка. На будущее время все части, для которых назначается репетиция, обязаны быть на местах. Никакие другие дела, как бы они ни были важны, не могут явиться причиной для отсутствия.

*27 января 1920 г.*

Для третьего акта (гром) будет нужен ряд досок, которые для треска бросают сверху. Вспомнить, как это было в «Юлии Цезаре», сообразить, как можно повторить тот же эффект.

*5 февраля 1920 г.*

Станиславский опоздал на полтора часа. Причина — выселение из квартиры и хлопоты во избежание его. Звонил в четыре телефона, но никуда дозвониться не мог. Пришлось послать сына, который пошел в театр, но вовремя не мог прийти.

*8 февраля 1920 г.*

Понс опоздал. Сцена не готова. Сделана наполовину в контуре, когда репетиция назначена для планировок. Стол режиссера не готов, лампы нет, протокола нет.

К. Станиславский

Итак, две репетиции сорваны Ершовым, сегодня полрепетиции сорвется задержкой сцены. Режиссер, пришедший для того, чтобы работать, отдал все свои нервы на глупость. Есть мера и режиссерскому терпению!!!

К. Станиславский

И никто даже не заглядывает в эти протоколы режиссерских вздохов.

К. Станиславский

*13 февраля 1920 г.*

Репетиция отменяется, так как Шереметьева и Гайдаров вызваны на снеговую повинность.
Была репетиция хора, но очень много людей отсутствовало, отозванных на снеговую повинность.

*12 марта 1920 г.*

Необходим еще старый бархат для того, чтобы в сцене ночи удлинить бархат кверху и вниз, в люк. Если не хватит бархата, заменить синим воздухом. На пол синий половик.

Без рабочих половину предполагаемых эффектов не удалось установить. Приспособить медленное, плавное опускание (сверху вниз) больших планет. Зарядить все шесть планет.
До зарезу нужны рабочие...
Земля горит самым тусклым светом с самого начала акта. Далее медленно опускается и уменьшается в размере (очень медленно).
По окончании звезд земля остается в половинном размере и быстро уменьшается до самого малого размера. Тушить медленно землю после слов Каина:

*Возможно ли? Я видел
Ночной, порой в лугах и в темных рощах
Светящих мух: они сверкали ярче,
Чем этот мир, который их питает.*

23 марта 1920 г.

Два часа — сцена не готова, освещение тоже. Леонидов не мог влезть в свой люк. Все материи спутаны...
Сигнальные лампы от музыкантов к Леонидову я к Люциферу не на месте и не видны им.
Приладить как можно лучше занавески на колосниках от дневного света.
Мотор для органа стоит в уборных без всякого присмотра. Очевидно, для того, чтоб кто-нибудь отвинтил его и продал.

*1 апреля 1920 г.*

Огонь в третьем акте. Огненный тюль, конец его выкрасить в дымчатый цвет.
Шары на барабан для грома и сетку. Скорее, к субботе, непременно сделать шесть камней небольших с сильными лампами для освещения под плащами.
Как видим, в постановке «Каина» исключительное значение приобрели световые эффекты. Станиславский сам их устанавливал, соотнося с текстом и действиями персонажей. Он проводил специальные репетиции по согласованию освещения с репликами актеров, а также с музыкой и хором.

В качестве композитора был приглашен крупнейший хормейстер, сочинитель по преимуществу церковной музыки, профессор П. Г. Чесноков. Он не только писал и подбирал музыку к «Каину», но и вел занятия с хором, со всеми исполнителями. Наряду с художником, почти с первых репетиций включился в работу с актерами и композитор. Так, 18 сентября 1919 г. читаем в протоколе репетиций, что на квартире Станиславского все участвующие в пьесе разучивали с Чесноковым «молитву с музыкой».

С общей молитвы, обращения к неведомому богу Иегове начиналась пьеса. Вскрывая психологические мотивы произнесения по-разному каждым персонажем своего текста, Станиславский заботился также и о музыкальности всей сцены, подчиненности ее определенному ритму и пластическому рисунку. По настоянию Станиславского был приобретен специально для «Каина» орган. «Хор и музыка в этом спектакле были важным компонентом, — вспоминает дирижер оркестра Художественного театра Б. Л. Изралевский, — пения в нем было много, и хор всюду звучал мощно, полным составом».

Осуществить широко задуманную Станиславским музыкальную партитуру спектакля помогло то обстоятельство, что одновременно с «Каином» велась подготовка под руководством Немировича-Данченко комической оперы Шарля Лекока «Дочь мадам Анго». Для постановки музыкальной комедии потребовалось существенное увеличение оркестра театра, а также создание вокальной части. Новый оркестр из 50—55 человек, в который были привлечены талантливые музыканты, а также вокально-хоровая группа, помимо участия в спектакле «Дочь мадам Анго», включились и в работу над «Каином».

Годы постановки «Каина» совпадают с началом серьезного увлечения Станиславского музыкальным, оперным театром. С конца 1918 года он, как известно, возглавил вновь организованную оперную студию при Большом театре. Это было начало его большой реформаторской деятельности в области оперного искусства, которому он с годами отдавал все больше своего времени, сил и мастерства. (Вероятно, не случайно именно в это же время обращается к музыкальному театру и Немирович-Данченко, создавший свою музыкальную студию.)

Репетиции и занятия по «Каину» перемежались у Станиславского с занятиями в Оперной студии и подготовкой с певцами отрывков из «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», «Русалки» и других опер. Нередко днем он репетировал «Каина», а вечером (если не играл в спектакле) проводил занятия со студийцами-певцами. В дальнейшем деятельность Станиславского одновременно по двум руслам театрального искусства укреплялась и расширялась.

Константин Сергеевич доказывал на практике, что основные положения системы имеют такое же отношение к актеру-певцу, как и к актеру драмы. Вместе с тем Станиславский в эти годы приходит к выводу, что драматическое искусство не может дальше прогрессировать без изучения основных законов музыки. Одним ритмом, считал он, можно влиять на чувство, подманивать его. В драме, как и в опере, он находил минор и мажор, кантилену и мелодию в речи. А умение окрашивать звук голоса в соответствии с эмоцией — сильное средство для проявления внутреннего существа образа и воздействия на зрителя.

Непосредственное соприкосновение с музыкой открыло Станиславскому, по его признанию, новые горизонты в области драмы. Музыка обогатила его творческие замыслы. «Я через нее понял чрезвычайно много, и планы мои расширились, — писал он Б. М. Сушкевичу 15 сентября 1923 г.—Я знаю, как надо играть трагедию. Сам, может быть, не сыграю—стар и испорчен, но других научить могу. Ритм, фонетика и звуковая графика, так точно как и правильная постановка голоса и хорошая дикция — одно из самых сильных и еще неизведанных средств в нашем искусстве».

На репетициях «Каина» Константин Сергеевич обращал усиленное внимание на внутренний и внешний ритм, присущий всему спектаклю, каждому эпизоду, самому существованию актера на сцене. 16 ноября 1919 года А. Л. Вишневский записал в протоколе репетиций, что Константин Сергеевич, занимаясь первым актом, «много говорил о ритме», причем слово «ритм» подчеркнуто два раза. А еще раньше, 13 ноября, проходил с актерами «схему пластики» в первом акте. Не раз он проводил специальные занятия по ритму и пластике со всеми участниками спектакля. В протоколе репетиции «Каина» мы встречаем в своем роде уникальную запись Станиславского: «Н. А. Андрееву сделать схемы поз для действующих лиц (идя от исполнителей)». Это, пожалуй, единственный случай, когда Константин Сергеевич обратился к художнику за помощью в смысле пластического рисунка отдельных мизансцен. Здесь, в «Каине», он искал особенных скульптурно-выразительных, музыкально-пластических движений действующих лиц. Ему нужна была необычная динамичность на сцене, монументальный реализм, продиктованные стилистическими особенностями произведения.

Премьера «Каина» состоялась 3 апреля 1920 года. Спектакль прошел всего восемь раз и был снят театром с репертуара. Основная масса зрителя его не приняла, успеха он не имел, а критика заклеймила его, как полный «провал всего замысла», как конец «для судеб целого театрального направления», исповедуемого Художественным театром. М. Загорский утверждал, что натурализм убил пьесу, «заменил благородный пафос мещанской горячностью», «опиджачил героя», сделал из Каина «ярославского мужичка». Правда, вполне доверяться критике, которая в 20-е годы вообще была весьма враждебно настроена к искусству МХАТ и не принимала по существу все его спектакли, мы не можем. Тем более, что имеются свидетельства, письма зрителей, совсем по-иному оценивающие игру Леонидова. Так ученик Второй студии Н. П. Хмелев, вспоминавший одну из репетиций «Каина» 1920 года, пишет: «Леонидов не стремился запугать зрителя отвлеченным, неземным ужасом. Наоборот, Леонидов играл человека, близкого, понятного всем нам. Каин—Леонидов восстал против неба и бога, против всего миропорядка, против установленных понятий о справедливости и праве. Он говорил, и каждое слово его, как огненный камень, западало глубоко в душу. Исчезла условная преграда отсутствовавшей рампы. Как внезапный ураган, увлек он сердца и чувства всех нас, юных энтузиастов великого театра сценической правды».

Эти слова молодого Хмелева как бы подтверждают режиссерскую трактовку образа Каина и вместе с тем могут считаться ответом на обвинения критики в упрощении, «опиджачивании героя».

В. Г. Гайдаров вспоминает, с какой необычайной заразительной силой Леонидов исполнял отдельные куски своей роли уже в спектакле, например, в сцене первой встречи с Люцифером. «Чувствуя себя разумным существом — человеком, имея возможность во всем разобраться, все понять, Каин не желает «сгибаться ни пред кем», в том числе и перед Люцифером. С какой силой он бросает последнему слова, глядя прямо ему в глаза: «Я не хочу сгибаться ни пред кем!» И как достойно, как решительно и безбоязненно отходит он от Люцифера, порывая с ним. Во всей повадке Леонида Мироновича, во всех его движениях сказывается это гордо-человеческое, на что натолкнули его замечания Станиславского». Или после убийства своего брата, Авеля. «Как страшен был Леонидов во время этой сцены! Словно сгустки темперамента, слетали с его уст слова. Как стремительны и определенны были его движения!»

Сам Станиславский, всегда приуменьшающий достоинства своих творческих созданий, пишет в книге «Моя жизнь в искусстве»: «Мы, артисты и режиссеры (моим помощником был А. Л. Вишневский), произвели колоссальную работу, во время которой и я продолжал свои поиски в области дикции, музыкальности стихов, верной речи и благородной ее простоты. Нам удалось добиться довольно яркой словесной чеканки и передачи философских идей». Станиславский также утверждает, что «некоторые роли, как, например, самого Каина в исполнении Л. М. Леонидова, производили огромное впечатление».

Тем не менее неуспех был, провал спектакля был. Не пытаясь анализировать этот факт, Станиславский лишь замечает, что пьесу пришлось выпустить в сыром, незавершенном виде. Но были и другие, наверно, более веские причины. Неравномерность исполнительского состава, вызванная отсутствием в Москве части ведущих актеров, не могла не сказаться отрицательно на общем ансамбле. Достаточно вспомнить, что качаловскую роль Люцифера играл неопытный актер Ершов, новичок в труппе театра. Второстепенные и молодые актеры труппы, среди которых пришлось распределять роли, не смогли на должном уровне выполнить сложнейшие задания режиссера — органически соединить психологическую насыщенность игры с романтической приподнятостью в произнесении стихотворного текста, с динамичной внешней стилизацией, с особым пластическим и музыкально-ритмическим построением спектакля в целом.

Главное же — широкому зрителю, пришедшему в театр после свершения революции, сложная для восприятия философская пьеса на библейскую тему оказалась далекой и чуждой.

«Постановкой «Каина» театр выдвигал перед новым зрителем абстрактные вопросы правды-справедливости и права на жизнь. Но зрителю 1920 года было не до абстракций!»—пишет участник спектакля Гайдаров.

Действительно, в итоге спектакля получалось: бог — несправедлив, Люцифер — «страшный анархист». Ни то, ни другое для жизни на земле не годится. Каин, явившийся, по Станиславскому, после убийства брата Авеля Каино-Люцифером, обрек себя и себе подобных на одиночество и вечные муки совести. Как замечает в конце своих записей Станиславский, после совершенного, хотя и непреднамеренного убийства, в Каине появилось нечто новое. страшное. Ответа на мучившие его вопросы он так и не нашел. Ответа на них не давала ни пьеса, ни спектакль. Хотя сама постановка вопроса, сам бунт Каина против тирании бога, против всякой несправедливости казался Станиславскому в то время актом революционным. Вместе с художником, композитором и всем коллективом театра он приложил громадные усилия, чтобы создать спектакль, нужный и интересный зрителю новой эпохи. Помимо возможного обострения темы борьбы, бунта Каина следует помнить и о яркой зрелищной форме спектакля. Ошибка, вероятно, заключалась в выборе самого произведения, сценичность которого и возможность успешной его реализации на театральных подмостках до сих пор остается недоказанной. Сам Байрон свою мистерию адресовал читателю.

**Из лекции К. С. Станиславского по системе, прочитанной в Художественном театре
1 декабря 1919 года**

С чего вы начинаете работу над ролью? С того, что вам дал автор, с пьесы. Самому актеру разобраться в роли не всегда удается. В фабуле пьесы разобраться легко, фабулу можно рассказать. Но выявить существо пьесы бывает очень трудно. Попробуйте в самом деле по существу рассказать, что такое «Каин». Вы можете изложить последовательность сцен, более вдумчивый человек охватит смысл произведения. Но разве это то, что мы называем «подводным течением»? Ведь подводное течение — не одно, их десятки, сотни. Вы находите одно подводное течение, другое, третье и т. д. Таким путем вы докапываетесь до сквозного действия, которое содержит в себе все факты и события пьесы. Дойдя до сквозного действия, вы начинаете идти от него обратно к фактам внешней и внутренней жизни роли. После этого предварительного путешествия уже каждый отдельный факт является для актера не просто фактом, а одним из звеньев человеческой жизни. Он содержит в себе такие глубины, до которых мы можем дойти только в результате длительной работы по «вспахиванию» пьесы.

Положим, в пьесе встречается замечание: «Проходит тень отца Гамлета». Попробуйте сделать необходимую предварительную работу: определить отношение Гамлета к отцу, его любовь к матери; припомните, что Гамлет был одним из самых веселых юношей, жил настоящей большой жизнью, воспитывался в лучшем университете. И вдруг этот Гамлет, веривший в людей, узнает, что его мать самая последняя, низкая женщина. Вот в эти обстоятельства попробуйте поставить ремарку: «Проходит тень отца Гамлета».

Как Каин, увидевши потустороннюю жизнь, возвращается оглушенный виденным и уже не может, как раньше, жить на земле, так и Гамлет, узнав о страданиях отца, не может жить по-прежнему. Он должен искупить грех, должен пройти с очистительным факелом по всему замку. Увидев тень отца и услышав его слова, Гамлет совершенно другими глазами смотрит и на Офелию, и на Полония, и на мать, и на короля. Для Гамлета «вошла тень» — роковое событие его жизни.

Когда вы идете обратно от сквозного действия к фактам, то каждый факт приобретает значение целого куска жизни.

...Все куски, отдельные сцены нужно соединить, но так, чтобы они не были смазаны. Эти куски должны быть не только понятно, логически слеплены, но и красиво, и художественно просто, и, не пугайтесь этого слова, сценически занятно. Из них создается внутренняя жизнь, жизнь человеческого духа, выраженная в сценической форме... Только тогда театр получает свое настоящее значение, только тогда можно сказать:

я еду в театр, потому что только там, в театре, я могу получить то громадное содержание пьесы, которого я дома сам уловить не мог. Прийти к кристаллизации кусков, выявить их, вылепить — вот в чем заключается сценическая задача режиссера.

Первый акт «Каина» имеет всего пять кусков. Первый кусок — это молитва. Молитва должна быть сценически горячая, чтобы у публики осталось впечатление, что молятся фанатики. В настоящее время это сделать трудно, так как истинно верующих очень мало. Однако режиссер должен добиться впечатления горячей молитвы. Это первый кусок. В этот же кусок входит нарушение моления Каином. Каин не желает молиться... Он не может молиться, потому что душа его требует познания. Он не может работать, не уяснив себе, почему он должен работать.

Второй кусок — это мучения Каина, который говорит: «И это жизнь! Трудись, работай. Но почему же я должен трудиться в поте лица? Потому что отец мой оставил рай. Но в чем же я виновен? Почему я должен страдать? Меня никто не любит. А Авеля, его все обожают». Вот все эти вопросы «почему» Каин переварить никак не может. Вы чувствуете, как этот кусок должен быть занятен? От несправедливости отца Каин не может далее жить, не найдя разгадки роковой. И в ту минуту, когда явился первый человек с умственными запросами, первый человек, который спрашивает «зачем?», в ту минуту является Люцифер (lux ferus — несущий свет). Люцифер есть порождение самого Каина. Это есть — «почему?», «зачем?». Это дух, который вместе с богом создал землю, но, создавая ее, они не сошлись в том, какая земля должна быть. Люцифер хотел населить землю богами, а бог пошел на компромисс, он создал человечков. И вот Люцифер стоит на земле (которую он хотел создать не такой), и он приближается, подходит к Каину. Этот кусок называется знакомством. Вы чувствуете, что значит это знакомство, когда к человеку подходит сверхсознательное; как он его боится, как от него шарахается, как к нему тянется, пока не получит какую-нибудь приманку. Люцифер дал ее очень коварно, с известной долей демонизма, она переворачивает все представления Каина о добре и зле.

«Если твоя жизнь благо, то почему ты страдаешь? — говорит Люцифер Каину. — Ведь страдание не есть благо и благое существо не может приносить зла. Значит, тот, кого твои родители назвали благим, не благ и не добр. Он не позволил вам вкусить от древа жизни, чтобы вы не были, как боги. Я же, — говорит Люцифер, — создал бы вас богами. Кто же — «зло»? Я или он? Конечно, он — тиран, создавший вас, чтоб мучить».

Так Люцифер путает Каина своими коварными вопросами. Когда Каин окончательно утверждается в справедливости своих сомнений, Люцифер говорит: иди за мной!

Новый кусок — входит Ада. Она тянет Каина к себе, Люцифер — в свою сторону. Ада боится смотреть на Люцифера, она не в силах бороться с его могуществом, она молит его о пощаде и, наконец, теряет свою силу над Каином. Каин уходит с Люцифером.

Люцифер показывает Каину все прекрасные миры, беспредельное пространство и доводит до крайней степени экстаза, такого, что Каин готов кричать во все горло. Увидев Землю, Каин восклицает: «О, демон или бог, иль кто б ты ни был, скажи, ужели там я нашу землю вижу? Но где же, где стены райские, где стража их?» Тогда Люцифер показывает ему прежние миры, угасшие планеты, одну величественнее другой, показывает ему царство смерти, скользящие тени. Каин спрашивает, кто эти тени и где они жили. Люцифер говорит: «Там же, где ты живешь. Но первым на земле был Адам. Он первый из твоей породы, но он так ничтожен, что последним не мог бы быть из этих».

Поняв все ничтожество людей, Каин говорит, что хочет остаться в царстве смерти. Люцифер отвечает, что Каин остаться не может, он должен прежде, подобно всем существам, пройти через двери смерти. Люцифер поясняет, что скорбь и греховность Каина — рай по сравнению с тем, что ему предстоит перенести, и эти будущие его грехи и бедствия тоже будут раем в сравнении с делами, страданиями сынов его, когда с веками они размножатся...

«Но пора тебе на землю вернуться», — говорит Люцифер. «Неужели ты приводил меня сюда затем лишь, чтоб это мне открыть?» «Ведь ты искал познанья истины». И вот Каин возвращается. Он уже совершенно другой. Он полон отрицания. Авель просит Каина принести вместе с ним жертву. Как? За все, что я перенес и должен перенести, молиться, кланяться богу, приносить жертву! Ни в коем случае! А Люцифер еще в предыдущем акте как-то по-дьявольски пропустил, что Авеля все любят, а Каина нет. Это вложило в душу Каина зерно неприязни к Авелю. (Авель—будущий Христос.) Наконец Авель уговаривает Каина принести жертву. Каин приносит плоды; его жертва и высокомерная молитва, произнесенная им, не угодны богу; его жертвенник разрушен налетевшим вихрем. В то же время огонь на жертвеннике Авеля поднимается к небу. Каин восклицает: «Ты, создатель смерти, хочешь кровавой жертвы, тогда я тебе принесу кровавую жертву!» Между Каином и Авелем происходит борьба. Каин случайно убивает Авеля и впервые познает смерть. Познав смерть, он хочет вернуть убитому жизнь. Он взывает к богу. Только пройдя через убийство, Каин понял, что на земле может быть вера без всякого рассуждения, слепая вера.

Все эти моменты, о которых я вам рассказал, необходимо помнить. Если не будет первой молитвы — нет пьесы. Если не будет приказа Люцифера и всех постепенных ступеней его искушения, если не будет борьбы между знанием и просто жизнью по вере и если не будет полета Каина и познавания прошлого и настоящего, если не будет молотов знания, которыми Люцифер оглушает Каина, бьет его нещадно и, наконец, спускает вниз, — то тогда не будет пьесы. И вот предстоит огромная задача: лепка этих кусков. Эти куски, держащие всю фигуру произведения, все форму его, всю его скульптуру, — они необходимы. Когда этого нет, то зритель уходит из театра с неясной мыслью или с превратным понятием содержания пьесы, не постигнув ее внутреннего смысла.

Каждый из кусков имеет свою задачу, свою сущность. Все куски связаны общей сверхзадачей произведения. Идущее к этой сверхзадаче сквозное действие пронизывает все куски пьесы. Сверхзадача, сквозное действие, режиссерские куски и их задачи — составляют схему. Мой идеал будущей школы состоит в том, чтобы выпускной экзамен производился так: экзаменатор-режиссер спрашивает: «В какой роли выпускаетесь?» — «В Макбете». — «Потрудитесь дать схему роли Макбета. А вы?» — «В Офелии». — «Потрудитесь дать схему роли Офелии». И вот в течение десяти минут актер дает схему Макбета, или Гамлета, или Офелии.

Вот вы — исполнитель Каина, вы знаете, что такое молитва? Покажите все куски, из которых состоит молитва, покажите природу этой первой молитвы; покажите всю тоску одиночества Каина, всю природу этого чувства, выявленную в данный момент в каком-то действии.

Вы можете почувствовать себя в этот момент Каином? Как вы будете смотреть на всех, здесь присутствующих? Все вместе взятое создаст схему одиночества и жажды познавания, искушения знанием.

Я не хотел вам говорить о схеме роли, потому что собирался писать об этом в последней главе своей системы. Чем сложнее роль, тем труднее сыграть ее схему. Большие чувства требуют и больших способностей, и большой техники, и большого образования.

...Допустим, приходит Люцифер к Каину. Люцифер — дух, но он все равно подчинен известным физическим законам. Раз он появляется в первый раз в этом месте, он должен ориентироваться, воспринять Каина, которого он видит вблизи в первый раз. Не нужно пугать свое чувство ложью, надо прежде всего физически все выполнять правильно, чтобы это была правда физически. Я — Люцифер — прихожу, осматриваюсь, знаю, что Каин человек пугливый, такой же пугливый, как по отношению ко мне пуглива бабочка. Если я к ней прямо подойду — она улетит. Мне надо так подходить, как будто я ее не замечаю. Так же и с Каином. Надо приучить Каина к своему взгляду, нужно сделать целый ряд действий, которые подготовят его к встрече.

Потом, постепенно я получаю право подойти к нему совсем близко; я стараюсь его чем-то обласкать, обласкать взглядом, своим спокойствием, своею уверенностью. Я дам ему время, чтобы он привык и потянулся ко мне. Наконец, Каин уже о чем-то спрашивает меня, и я делаю вид, что не обращаю на него особенного внимания. Это еще более его притягивает. Потом, как бы нечаянно, я трогаю его голову, начинаю ее гладить. Каин все более и более привыкает ко мне, и таким образом я все более приближаю его к себе, заставляю знакомиться со мной. Тут не разберешь, где кончается чисто физическое, телесное действие и где начинается элементарно психологическое. Обращаться непосредственно к чувству, браться за него голыми руками нельзя. Так можно только запугать и заколотить чувство в самые тайники, в самую глубину. Нужны какие-то задачи, что-то такое, что затронуло бы чувство, заинтриговало его. Чувство надо всегда заманивать, заинтриговывать.

**Из записей Станиславского на репетициях «Каина»**

1. Прочел, произвело впечатление вначале, то есть молитва, речь Каина, появление Люцифера. Дальше все спутано.
2. Стал искать те места, которые меня волновали. Было три-четыре куска. По мере вчитывания — куски увеличивались. Потом нашел мостики.
3. Волновал вековой вопрос.
4. Постепенно картина стала вырисовываться.
5. Стал искать динамику пьесы. Сидит сомневающийся человек. Пришел другой человек, который все пережил и все знает. Взял, показал ему все, что есть, и отпустил на землю. Вышло, что Каин не знает, что он никто. Люцифер говорит: он должен родить, жить животной жизнью и умереть. Два главные действующие лица: бог и Люцифер. Богоборчество. Каин — материал для богоборчества. Люцифер через Каина действует на бога. Это с одной стороны. С другой стороны, Люцифер есть создание Каина. Каин выпустил из себя Люцифера и в последнем действии он является Каино-Люцифером. Каин, одержимый Люцифером.

Как приходит Каин к убийству, то есть к смерти, — ясно, но почему [убивает] другого, а не себя?

В четвертом акте он приходит еще более убежденным в том, в чем он сомневался, и еще более ненавистником бога. Есть непреодолимая судьба Каина, который больше всего ненавидит смерть, и он же, первый, приносит смерть.

В пьесе вопрос остается нерешенным.

Истину дает ему разум. Это ценнее, чем бог.

Иегова — бог, это не абстракция, а живое реальное существо. Бог не там, а здесь — над ним — Каином, как солнце на юге. От него никуда не уйдешь.

Что мешает Каину пойти совсем за Люцифером? Ада; любовь к ней и к детям. У Каина одинаково сильно чувство и к истине и к сердцу.

Зерно роли — это то, на что я всегда могу ответить, во всякое время дня и ночи. (Например: «Карамазов не виновен».) Такое зерно Каина — «Почему?» Надо находить прелесть в неразгаданности. У зрителя это «почему» будет контролировать все поступки Каина.

Почему есть зло? Почему я должен страдать за грех, не мною совершенный (состоящий в жажде знания)? Почему должны страдать дети и потомство? Прошу Леонидова заготовить этот список «почему».

В пьесе, то есть в сценах Каина и Люцифера, кардинальный вопрос не разгадан: что такое Люцифер? Люцифер говорит один раз о змие. Каин говорит: ты соблазнил мать. Люцифер отшвыривает от себя этот вопрос. В Люцифере есть змеиное начало.

Откуда зародилось зло? От бога и от черта.

Каин средство борьбы для Люцифера.

Ада. Ее сквозное действие—кто бы ты ни был, хоть и проклят, а я с тобой. От нее исходят лучи радости. Ее сквозное действие — радовать людей. Идеальное женское начало.

Авель. Не хотелось бы мещанской покорности. Авель должен быть очень сильным антиподом Каина.

Хотелось бы знать внешний образ, то есть года Адама, Евы, их взаимоотношение.

Должна быть полнозвучность звуковая. Спектакль должен быть убедителен, чтобы зритель сидел без напряжения мышц. Не умеют слушать у нас в театре.

Второй и третий акты — полет; но для того, чтоб вернуться на землю. Через полет показать Каину мир и вернуть его на землю.

Нужна наивность первых людей.

Каин чем больше сомневается, тем больше себя путает. Тем лучше для Люцифера. Тем больше Каин захочет познавать.

Куски.

Хвала богу от страха или от любви.

Критика. Не мирюсь. Протестую. Это еще не самое «почему», а то, что подводит к «почему».

Входит Люцифер. Мучительные роды. Сомнение Каина. Сомнение? Нет, еще не зародилось, как в Отелло. Зачатие сомнения? Предчувствие его. Если сомнение уже зародилось, то вся пьеса уже сыграна. Пьеса в зарождении сомнения.

Обалдение Каина от встречи с Люцифером. Радость встречи. Встреча одинокого. Встреча Вильсона с Россией. Нашел клад, чтобы посадить в лужу социализм.

Каин заподозрил (почувствовал) древо зла, познание, истину и испугался громады. Вперял взор во тьму пустыни ночи, ища ее. И вот сейчас блеснул луч того, что ищет. Просто ничего не понимаю (именно потому, что я увидел). Сбит с позиции, ударили по морде. Первая встреча (познание-предчувствие) со смертью. Роковая встреча. Смерти — радости. Встреча того, кто через Каина борется с богом. Встреча бессмертия со смертью.

Справка

Последовательность мыслей и чувств у Каина и Люцифера по всей пьесе (главные этапы):

а) «Как ты знаешь, что мыслю я?»
б) «А мы с тобой, кто мы?» (Сближение.)
в) Люцифер. «Дерзнешь ли ты взглянуть на смерть?»
г) «Наставь меня» — Каин говорит Люциферу.
д) Каин. «Открой мне тайну моего существованья».

Люцифер. «Иди за мной» (почти взял).

е) Вход Ады. Избери любовь — смысл куска.
ж) Каин. «Он меня ведет»... и увел.

Стали читать пьесу с начала. Прочли молитву. Как произносить. Кротко, боязливо, любовно.

Надо раз и навсегда выяснить и проникнуться историческим фактом, который случился с семьей. Иначе нельзя будет судить о том, что случилось с каждым из действующих лиц.

Наткнулись на несовершенство бога. Он подослал змия: он же знал, что из этого выйдет. Это подлость. Для исполнителя Каина легко проникнуться возмущением через эту несправедливость и провокацию.

Адам говорит: «Не богохульствуй: это речи змия».

Каин. Жизнь есть благо, и знание есть благо. Как же может быть злом добро?

Для разъяснения этой мысли обратились к Библии. Путались. В другом переводе: то древо доставило вам познание, другое — жизнь. Познание и жизнь—два блага. Как же их соединение могло быть злом?

Не надо богословских споров, а надо только споры ради оценки фактов. [Не] надо оспаривать то, что заставляет ощущать факты.

Изо всего спора — Леонидову важна только мысль о несовершенстве божественного творения.

Всматриваться, привыкать. Допытываться. Скажи, кто ты. Ах, вот какое ты сомнение. Мучительный допрос (устает). Роковая встреча Н. Андреев. Поиски костюма и пластики Каина.

...Весь длинный спор привели к кристаллизации. Бог не совершенен. Быть может, богословы [это] разоблачают, ругают, критикуют — плевать. Я этого не уступлю, то есть это меня волнует.
Если случилось важное событие — интересно знать, насколько велик промежуток времени. Пусть это не точно, но для ощущения важно. Лета Каина.
Как дальше работать? Нужно ли идти по всей пьесе с оценкой фактов и потом возвращаться к кускам, или пройти куски и потом возвращаться к фактам. Я утверждаю, что происходит так: оценили факты, потом начинаем разбивать [текст на] куски. При этом явится новая оценка. Вернитесь к исправлению оценки фактов. Исправили. Идите дальше.

Я рассказал, как будем опускать и подымать лампады сообразно с полетом Каина — вверх или вниз.
Ищем линию переживаний Каина.

1. Каким был Каин ребенком?

*Я мальчиком со львом боролся
в играх
И так сжимал в объятиях его,
Что он ревел и обращался в бегство.*

2. Авель-пастух и Каин-земледелец.
3. Каин вперял глаза во врата рая, стараясь угадать, что там было раньше. «Жадно следил» за тем, что ему «казалось смертью».

Каин фигура созерцательная. Одиночество.
Коснулись побочного вопроса.
Каин. ...Я никогда еще пред божеством отца не преклонялся...
В первый раз Каин отказывается от молитвы или уже давно? Решено: интереснее в действенном отношении, что в первый раз.

Каин как глыба — не логически, не культурно мыслит, а переворачивает мысли; это — в упор направо, или — в упор налево.

4. Каин говорит: «Я томлюсь в трудах и думах; чувствую, что в мире ничтожен я, меж тем как мысль моя сильна, как Бог!»

Что случилось за это время с другими? Каин ни в ком не чувствует сочувствия и потому вступает в сообщество с духами. «В матери угасла та искра, что влекла ее к познанью...» И самая близкая—Ада «не понимает мыслей, меня гнетущих».

Отношение Каина к смерти. Думы невыразимые в его уме теснятся и жгут его. Смерть внушает трепет. Жажда жизни, отсюда и боязнь смерти. Не здесь ли сквозное действие? «Ужасная ошибка!» — восклицает Каин. Он должен был сперва сорвать плод жизни, но, не зная Добра и Зла, не ведал он и смерти. «Увы! Я смерть узнал еще так мало, но уже страшусь... того, чего не знаю».

Бог говорит, вот вам рай на земле, живите, плодитесь, и т. д. Но не смейте вкушать ни от древа жизни, ни от древа познания Добра и Зла, так как это принесет вам зло, несчастье.

Приходит змий или Люцифер и говорит Еве: Бог сказал неправду — и если вы вкусите Добро и Зло, то вы будете, как боги. Ева послушалась. Вкусили. В результате всех изгнали из рая. Создалась тяжелая жизнь + смерть. Каин делает вывод: как же то, что называется благом или Богом, может из себя творить такое зло. (Несчастье обрушивается на первую любовь.) Змий говорил правду — бог не есть добро.

Змий. Врут, не умрете, а будете бессмертны.

Почему Каин убил Авеля? Его кровную жертву Бог принял, а каинскую бескровную, трудовую — не принял. Пастух лежит на спине без дела, а Каин работает. Несправедливо.

Бог говорит Каину: «Я желаю властвовать. Ты должен мне верить, я тебе запрещаю...»

Люцифер говорит: «Я веры, как условия спасения, не требую. Лети со мной, как равный, над бездною пространства, — я открою тебе живую летопись миров прошедших, настоящих и грядущих».

Каин говорит: «Умереть и ничего не знать. Не хочу».

Почему Каин убивает Авеля? Раз что кровь от жертвоприношений Авеля угодила богу, так я принесу кровавую вторую жертву, то есть убью тебя. [...]

Бог создал зло, значит он враг людей. Выбирайте меж знанием и любовью. Люцифер — знание; остальные, то есть Ада, Авель, Селла, — любовь.

...Как читать молитву? При молитве — один сказал, второй выше, третий еще выше. Не по голосу выше, а по содержанию, то есть, господи, услышь меня. Каждый, стараясь быть услышанным, будет говорить значительнее, глубже.

**Среда, 3 сентября 1919 г.**

Решили: до сих пор разбирали черта и отрицание — антирелигиозную сторону.

Чем же жить тем, кто верует в бога? Решено — исчерпать тему бога.

Что значит, что Ада любуется красотой Люцифера? Почему она так разглядывает его?

Змий от бога, то есть прелюбодеяние создано богом. Поэтому Ада соблазняется красотой Люцифера, как женщина греховная.

*Мне страшно с ним, но он влечет меня.
Влечет к себе все ближе... Каин!
Каин!
Спаси меня!*

Она боится и хочет бежать от соблазна. Ада — женщина. Седла — девочка двенадцати лет — ничего не понимает, боится смерти, как дитя. У Селлы и Авеля нет детей.

Л. М. Леонидов образно рисует сцену Ады, Люцифера и Каина. Маховое колесо. Рука Каина попала в колесо, тянет его. Ада хочет его спасти, и ее самое затягивает. Есть момент, когда она думает только о себе: «Каин, мне страшно», «Я не могу ответить, не могу проклясть его».

К.С.А. Судя по сцене с Ангелом, в которой мы искали каких-нибудь положительных сторон бога, оказывается, что бог-то (Иегова) в произведении — Библии — еврей карающий. Поэтому выходит, что вся молитва и все поклонение богу только на страхе.

Сказать Андрееву, что в третьем акте должно быть два алтаря на сцене. Авель говорит: «Выбери один из алтарей».

Андрееву сказать про огонь. По-моему, Авель приходит с церковной свечой и зажигает много малых свечей на жертвеннике.

Одну сомнительную добродетель бога нашли в третьем акте. «Ты... не дал погибнуть чадам грешного отца, которые погибли бы навеки, когда бы правосудие твое не умирялось благостью твоею к великим их неправдам» (грехам). Значит, бог не совсем погубил детей Адама за грехи родителей. Это ему ставят в плюс. Но... ведь бог этих детей оставил жить для мучений? Секрет в том, что для Каина главное — познание (древо знания), для Авеля — жизнь во что бы то ни стало.

Гайдаров чувствует в Авеле намеки на то, что он будущий Христос. «Верою и любовью спасается мир», — говорит Авель. Он называет Каина — брат — после убийства, заступается за брата. Последние слова Авеля примиряющие, это слова Христа («не ведает, что творит»), — «прими мой дух смиренный и отпусти убийце: он не ведал, что делает».

Отсюда явилась мысль — дать в гриме Авеля намек на Христа.

В.Л.Ершов. Гёте любит Каина за то, что у него есть альтруизм. Он страдает за будущих потомков. В первой молитве Авель уже говорит о любви (любовь альтруистическая). Когда Ада говорит о любви, это женская любовь, грешная любовь.

Авель признает тайну бытия. («Единый вождь, ведущий все ко благу своею всемогущей, сокровенной, но непреложной благостью!»)

В.Г.Гайдаров. Если сквозное действие Каина — «Почему?», то Авеля — «Верю». Если даже все приведет к нелепостям. (Этот мотив — веруй не рассуждающе — из Евангелия.)

(Как сделать огонь? Сказать Андрееву попробовать с рефлектором. Я бы сделал вместо грома— звон колокола с Ивана Великого. Как сделать колокола? Есть созвучие на фортепиано + тромбон и еще какой-то инструмент + удар большого колокола. В результате сильный густой звук колокола. Предупредить Андреева, что жертвенник должен разваливаться.)

Таким образом, все человечество — от Каина, так как у Авеля не было детей. Авель потом вернулся к людям Христом.

Оправдывающие Авеля слова: «Не думай обо мне», защищает собственной жизнью жертвенник. «А я во имя бога становлюсь меж алтарем священным и тобою». «Прими мой дух смиренный и отпусти убийце: он не ведал, что делает». «Дай руку мне».

(Предупредить Андреева о том, что нужен ребенок, как церковная реликвия.)

Типичные фразы для Ады: «Не сетуй, милый Каин, не тоскуй о прошлом... Что пользы весь век Эдем оплакивать? Ужели нельзя создать другого?» Каин: «Где?» Ада: «Где хочешь: раз ты со мной — я счастлива без рая».

Аде заметить: «Но вижу, что дух принес одно лишь зло». Значит, Ада, как и Авель, дорожит только древом жизни. К тому же они и не пошли за знанием, то есть за Люцифером. Аде до знания нет дела. Все это женское начало.

Каин вернулся из путешествия мрачный.

Заключили, что Каин и Люцифер узнают, что вера (а следовательно, и первая молитва) чисто христианская, то есть без рассуждения, слепая вера без проверки.

В подтверждение этого смотри текст:

«Любовь несовместима с знанием, мы видим: пример — судьба Адама. Выбирайте меж знаньем и любовью, — ведь другого нет выбора».

Ада — материнское начало.

«А блаженство быть матерью — кормить, любить, лелеять?..» Или раньше: «Мой Бог! Не тронь дитя — мое дитя! Твое дитя! О, Каин!»

Материнское начало и начало древа жизни.

Заметить фразу Ады: «Когда ты кроток: мы ведь все тогда похожи друг на друга...»

Спор по поводу фразы Каина: «Благословляю тебя, малютка, если только может благословенье смертного отринуть проклятие, завещанное змием». Дело в том, что есть две веры. У Каина вера с размышлением, у других вера — безусловная.

Спор с Гайдаровым. Для Гайдарова сомнение Каина есть отрицание веры. Я говорю Гайдарову, что это ученая точка зрения, уничтожающая сквозное действие пьесы, так как сущность пьесы не в том, чтоб познать, что такое вера.

Перепрыгивание с одной линии: чувств на другую ведет к наигрыванию, результату. Если раньше времени решить, что» Дездемона виновна, пьеса кончается.

Каин отрицает брата. Он уже с Люцифером.

О музыке. После жертвоприношения:

Авеля — женские голоса, после жертвоприношения Каина басы, после смерти Авеля — большая пауза. После ухода Селлы помочь музыкой трагическому сильному монологу.

Обратили внимание на то, что у Авеля и Ады — евангельское мировоззрение,. а у Евы — чисто ветхозаветное, еврейское..

Вспоминали и о рожке в «Уриэле Акосте», который производил большое впечатление. Может быть, и здесь после проклятия Евы — дать рожок.

Световой эффект — за окнами — закат — красные стекла после убийства Авеля (кровь).

Л.М.Леонидов. Чтоб актриса — исполнительница роли Евы не затерялась в монологе проклятия [после убийства Авеля], надо, чтоб каждая отдельная мысль была очень ясна. Чтоб не было сплошного монолога, надо кончать каждую мысль и, как будто неожиданно, придумывать новую. Чтоб монолог был разнообразен, надо дать материнское отчаяние, потом показать фурию, потом слово «Каин» орать. Рожок и музыка подхватят слово «Каин». Все кричат за кулисами. После этих слов изнеможение у Евы, она уже не кричит и в полусознании бросает отдельные слова.

Перед проклятием целая разработанная сцена — догадка, допрос, недоумение, подозрение, жажда разубеждения, успокоения и, наконец, понимание.

Леонидову нравится, что Каин на все молчит в сцене проклятия.

Само по себе ничто ни дурно, ни хорошо, а мысль (чувство?) делает его дурным или хорошим. Это Леонидов напомнил слова Гамлета в ответ на мое объяснение, как лепить слово, фразы.

Заказать звуки колокола, музыку и черт его знает что для голоса с неба. Трубы, рожки, орган. Голос Каина.

При голосе с неба и выходе ангелов — эффекты световые. Лампады спускаются сверху. Небесный цвет заменяется красным сверху — из купола — лучи солнца, несколько лучей сразу, как бывает в церкви.

Заметили спокойствие Адама. Что это — мудрость? Патриархальность философа.

Ева, как женщина, очень хорошо характеризована своей несдержанностью. Ева сама первая нагрешила и сама проклинает.

Какое чувство подсунуть исполнительнице Евы для того, чтоб зажечь ее для сцены проклятия? Что зажигает? 1. Последовательность и логика чувств, приводящая логически по ступеням к результату. 2. Аналогия, то есть сопоставление смежных фактов, чувств. 3. Мысль, приводящая к чувству.

Актер должен быть конгениален автору.

Леонидов спрашивает Шевченко, что ее зажигает в проклятии? Пусть она сама скажет.

Я даю пример Шевченко для того, чтоб зажечь центр роли. Допустим, что вас изнасиловал урод солдат-немец во время наступления [немецкой армии] и скрылся. Вынашивая ребенка, вы стараетесь забыть ужасную истину — молитесь, примиряетесь. Ребенок родился, все-таки дитя, первенец. Все время во всей жизни страх, как бы из него не вышел немец. Наконец, в один прекрасный день она воочию узнает в сыне того немца, которому она не успела наплевать в лицо. Отсюда проклятие, как месть не сыну, а его отцу.

Разбирая роль Селлы, искали изюминки для чувства. Последний монолог, после убийства, намекает на ее детскость. Тут мне вспоминается танец Дункан — ребенок и смерть. Так вот — это первая встреча ребенка со смертью.

Хочется, чтоб Селла и Авель были очень молоды — двенадцати и пятнадцати лет.,

Селла живет, как в раю (как и все дети). Первое горе, которое она увидела, — смерть Авеля. Сначала испугалась стона, потом поняла, что Авель спит и храпит. Даже засмеялась. Потом видит бледность, всматривается. Допытывается о крови и прочее, пугается, отскакивает, прячется.

**5 сентября 1919 г.**

Решили найти зерно роли Люцифера, как искали его в других ролях.

Предложили Шахалову, подобно Леонидову, высказать, что он чувствует после целого ряда бесед. Главным образом, что его смущает.

Шахалова смущает прежде всего, что Люцифер не человек. Духа нельзя выявлять человеком.

К.С.А. возражает. Вы человек и можете изображать только человека.

А.Э.Шахалов. Я заметил, что в человеке есть что-то нечеловеческое. Надо развить это.

К.С.А. Оно в вас, значит, оно человеческое.

Люцифер вместе с богом мир творил. Он был почти равен ему.

Л.М.Леонидов. Как изображать бестелесного духа? Он вам должен казаться человеком, тем более что Ада говорит о его красоте.

Решено после спора: надо прежде всего искать человека, и потом сверхчеловека. Это и есть нормальный ход. Идти обратным путем, то есть прямо к сверхчеловеку, а потом к человеку — нельзя. Когда прямо суешь свой палец в область сверхсознания— получается штамп, ремесло, ломание, подделка.

Пример о кладовых, ящиках и коробках. Можно техникой фиксировать комнату, шкаф, коробку, но нельзя фиксировать бисеринку.

Таким образом, можно находить и фиксировать ключ к калитке или шкафу, который открывает их, но нельзя фиксировать того, что за калиткой или в шкафу.

Шахалову. Пример: мы с кем-то сделали изобретение. Люцифер говорит: эта ножка несовершенна, надо ее изменить. Бог говорит: нет, надо оставить (добро и зло), то есть допустить компромисс. Люцифер говорит: компромисс порождает условности, ограничения и прочее, которые уменьшают, убивают свободу. Надо допустить правду, свободу. Пусть гибнут люди, пусть все перемеливается, в конце концов придут к правде и познают все. Бог утверждает, что такая свобода приводит к эгоизму и только через добро и непротивление злу и пр. можно получить добро. Люцифер утверждает, что добро и зло породил не он, а бог. Пока не было добра и зла, было блаженство — рай.

Люцифер — страшный анархист, бог — консерватор [...]

Люцифер называет Каина смертным, а потом говорит в другом месте о его бессмертии. Тут нет противоречия. Человек смертей, но душа его бессмертна. Таким образом, в человеке есть бессмертие [...]

Третий акт.

Кусок I. Ожидание Ады.
Кусок II. Радостная встреча.
Кусок III. Каин в час вырос на 200 лет. Умудренность, сознательное отрицание и безверие, атеизм, обида, глумление... отвращение к насилию в вере, к обязательным жертвоприношениям. Это подлизывание. Зачем?

Итак, резюме.

Каин резюмирует: как это все не нужно, а Ада — как все это великолепно. Ее задача — вернуть Каина к жизни. Заставить Каина почувствовать и полюбить так, как она его полюбила. Дети — ее приспособление. Он уходил; и надо его встретить так, чтоб он второй раз не уходил. Надо дойти до того, чтоб актриса волновалась тем, как играет не она, а Леонидов.

В третьем куске есть градации у Ады. Она все больше замечает печаль Каина и влияние Люцифера.

*Четвертый* кусок ведет Ада, как и предыдущий кусок. Видит работу Люцифера. Рассматривает, распознает, понимает, что в Каине от другого. Понимает, что Каин атеист. Видит, что между ними вырастает пропасть. Сознает свое бессилие, чувствует его непреодолимую крепость, свое бессилие, отчаяние. Притянуть к земле. Есть и радость, что Люцифер не исцелил его. Это дискредитировало бы] Люцифера. Рассматривание Каина. Постигновение в нем чего-то нового, страшного. Примиряется с ним, с таким, как он есть.

Как есть вводные предложения, так есть и вводные куски, придаточные задачи.

Знакомство с новым Каином и примирение с ним — таким, как он стал. Этот кусок целиком Ады; у Каина отрицание продолжается.

*Пятый* кусок — вводный. Познание своего нового положения. Ничтожность. Вечность и мгновение — одно и то же. Постигновение отсутствия времени.

*Шестой* кусок. Обвинение бога. Нет. Каин не принимает того, что есть. Он видел то, что показал Люцифер. Теперь он отрешается от знания. Убил. Обратился к богу. Его гонят, карают. И все-таки он остается с вопросом без разрешения его. Самое страшное — молчание бога.

[1](http://kvadrat.artmill.org/texts/library/stanisla.asp%22%20%5Cl%20%22_ftnref1#_ftnref1" \o ") Зав. электротехническим цехом театра.