Мейерхольд репетирует: В 2 т. / Сост. и коммент. М. М. Ситковецкой, вступит. тексты М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. Т. 1. Спектакли 30‑х годов. 431 с.

Свадьба Кречинского 5 [Читать](#_TOC227413036)

Дама с камелиями 53 [Читать](#_TOC227413037)

Пиковая дама 99 [Читать](#_TOC227413038)

33 обморока 145 [Читать](#_TOC227413039)

Борис Годунов 211 [Читать](#_TOC227413043)

Маскарад 307 [Читать](#_TOC227413044)

*Б. И. Зингерман*. На репетициях у Мейерхольда. 1925 – 1938 402 [Читать](#_TOC227413045)

**Комментарии** 387 [Читать](#_Toc227413047)

**Указатель имен** 422 [Читать](#_TOC227413046)

# {5} Свадьба Кречинского

**{****6} Премьера состоялась 14 апреля 1933 года во время гастролей ГосТИМа в Ленинграде. Вместо обозначения жанра в программе спектакля указывалось: «Первая часть трилогии А. В. Сухово-Кобылина (“Свадьба Кречинского”, “Дело”, “Смерть Тарелкина”)».**

Мейерхольд не раз обращался к пьесам Сухово-Кобылина.

В сезон 1903/1904 года «Дело» входило в репертуар руководимого им Товарищества новой драмы (Херсон).

В 1917 году все части трилогии он ставил в Александрийском театре, художником этих спектаклей был Б. А. Альмединген. 25 января была показана «Свадьба Кречинского», Мейерхольд работал над ней вместе с А. Н. Лаврентьевым. В интервью «Биржевой газете» 10 января он подчеркнул, что в поисках стиля режиссеры «исходили из замечательной игры В. Н. Давыдова — Расплюева»: к тому времени Давыдов играл Расплюева уже более 30 лет, его исполнение, когда-то заслужившее похвалы автора, оценивалось теперь Мейерхольдом как выдающееся проявление классической комедийной традиции. Спектакль сохранялся в репертуаре до 1943 года.

«Дело» было сыграно 30 августа 1917 года. «Смерть Тарелкина» («Веселые расплюевские дни») — 23 октября, в канун Октябрьской революции. По свидетельству В. Н. Соловьева, «в постановке обеих пьес и в декорациях художника Альмедингена была сознательно проведена мысль о последовательном нарастании элементов сценического гротеска. Графически спокойной декорации (“Дело”, 2‑й акт), изображающей казенное “учреждение” с анфиладой коридоров, были противопоставлены в “Веселых расплюевских днях” две театрально-декоративные схемы с предумышленной изломанностью линии контуров, долженствующие **{****7} почти условно обозначать комнату Тарелкина и приемную полицейского участка, где производится дознание» (***С. Вл*. Петроградские театры. — «Аполлон», 1917, № VIII – X, с. 96 – 97). Спустя тридцать лет после премьеры «Смерти Тарелкина», в 1947 году (когда упоминать о Мейерхольде в печати не полагалось), исполнитель роли Тарелкина Б. А. Горин-Горяинов вспоминал: «Спектакль неожиданно оказался необычайно злободневным. […] Созвучность моменту была достигнута интерпретацией пьесы, характером ее постановки […]. Полуфантастические гофмановские фигуры, скользящие в призрачном освещении сцены, чем-то напоминали фигуры деятелей текущего момента. […] Беспокойный, жуткий, гнетущий кошмар, царивший на подмостках сцены, казался продолжением кошмара и сумбура, угнетавшего жизнь всех и каждого. Терялось ощущение сценической игры, и чудовищно-искривленный гротеск воспринимался как частица жуткой действительности. Все казалось примерещившимся в каком-то горячечном бредовом чаду. “Смерть Тарелкина” имела ошеломляющий успех» (*Горин-Горяинов Б. А*. Актеры. Из воспоминаний. Л.‑М., 1947, с. 138). В сезон 1931/32 года этот спектакль «возобновили, он имел прессу, но не был выпущен на публику» (*Золотницкий Д. И*. Будни и праздники театрального Октября. Л., 1978, с. 35). Видевший это возобновление П. П. Громов рассказывал: «Спектакль был о запасах зла в человеке, не каком-то метафизическом, а самом простом. Как актер говорил: “Воды… Воды…”, — его просто мучили жаждой, накормили селедкой и не давали воды. Спектакль гениальный и страшный, хотелось отвернуться от ужаса. […] Трагедия без катарсиса» (*Громов П. П*. Из бесед 1972 – 1979 годов. Запись Н. А. Таршис — «Театр», 1990, № 1, с. 155).

Вторично «Смерть Тарелкина» была поставлена Мейерхольдом в Театре ГИТИС (премьера — 24 ноября 1922 года; конструктор В. Ф. Степанова). «Спектакль шел без занавеса, с погашенной рампой. За первой кулисой с двух сторон стояли прожектора. Все актеры играли без грима и без париков, только Тарелкин имел подобие парика — белый и черный клеенчатый пузырь. Все костюмы были из одинакового синего материала и парусины. Декораций не было. Мебель стояла выкрашенная в белую краску, такая, как употребляется для цирковых эксцентриков. Все было шуточное. Посреди сцены стояла во втором и третьем актах гигантская мясорубка, куда сажали Брандахлыстову. В конце пьесы Тарелкин пролетал на тросе через всю сцену и в него палили из револьверов. На сцене стояли предметы с цирковыми трюками. Стул, который стрелял, когда на него садились. Стол, который складывался, когда на него опирались, и потом сам на пружинах вскакивал с полу и становился правильно. Стул с качающимся и проваливающимся дном и т. п. Замысел был такой: все должно выглядеть цирково, смешно, издевательски однообразно и вместе жутко и обидно» (*Сахновский В. Г*. Театральная судьба трилогии Сухово-Кобылина. — В кн.: Сухово-Кобылин А. В. Трилогия. М.‑Л., 1927, с. 550 – 551).

Задачи, которыми в 1933 году Мейерхольд руководствовался в новом обращении к «Свадьбе Кречинского», изложены им в заметках, появившихся в день ленинградской премьеры в вечернем выпуске «Красной газеты» (1933, 14 апр.). Мейерхольд указывал, что «в основательно переработанном нами драматургическом материале» Кречинский представлен как «тип властного и страшного афериста, призванного действовать в мире в качестве агента великого капитала».

О характере переработки текста Мейерхольд рассказал в интервью «Вечерней Москве» 6 мая 1933 года: «Текст Сухово-Кобылина местами перемонтирован, местами изменен. И есть ряд кусков, которые сочинены мною заново (“мосты” в местах купюр, так называемые “режиссерские модуляции”, и новые сцены, **{****8} более насыщенные, чем те, которые вызывались автором к жизни условиями старинной театральной техники)».**

Разметка и обильная режиссерская правка текста к спектаклю 1933 года первоначально была проделана Мейерхольдом на принадлежавшем ему экземпляре большеформатного издания «Свадьбы Кречинского», выпущенного в 1898 году; ныне книга хранится в Отделе рукописей Гос. Библиотеки им. В. И. Ленина (ф. 644, 1/6); в обзоре Т. М. Макагоновой «Архив В. Э. Мейерхольда» содержащиеся в ней пометы Мейерхольда ошибочно отнесены к 1898 году.

Помимо текстовых изменений в роль Кречинского в I акте были введены стихи Г. Р. Державина о прелести деревенской жизни, а в роль Расплюева (во II и III актах) — водевильные куплеты и романсы; Нелькин, фигуре которого Мейерхольд придавал романтическую окраску, в финале III акта — после развязки событий — читал четверостишие Д. В. Веневитинова:

«Я вижу, жизнь передо мной  
Кипит, как океан безбрежный.  
Найду ли я утес надежный,  
Где твердой обопрусь ногой…»

Структура спектакля охарактеризована в заметке-информации ленинградского журнала: «Комедия сохраняет свое трехчастное деление, но первый и второй акты расчленяются каждый на две картины, отделяемые друг от друга сообщением зрителям режиссерской ремарки автора спектакля. Три картины третьего акта — “Лунная сцена”, “Чай” и “Катастрофа” — следуют одна за другой непрерывно» («К гастролям Театра им. Мейерхольда. “Свадьба Кречинского” в Ленинграде». — «Рабочий и театр», 1933, № 10, с. 19).

Музыку к спектаклю писал М. Л. Старокадомский. Художником был В. А. Шестаков. Были введены персонажи «автора спектакля»: француженка, состоящая при Атуевой; горничная Муромских; семеро появлявшихся во II акте сообщников аферистского кружка «Кречинский и Ко» (Ардальен Перфильевич Крап, Станислав Николаевич Вощинин, Стервицкий, Милкин, Нырялов, Загребышев, Зоммер; первые двое из них в III акте фигурировали под видом слуг, остальные — в качестве музыкантов); 1‑й и 2‑й татары «шурум-бурум», парикмахер Жозеф; содержатель кухмистерской; жена и дочь ростовщика Бека; дворник и кучер, являвшиеся в качестве понятых; пятеро полицейских «мушкатеров».

Распределение ролей, намеченное режиссурой «на начальный период работы» и датированное 19 ноября 1932 года, выглядело так: Муромский — Г. М. Мичурин, П. И. Старковский, С. В. Козиков; Лидочка — З. Н. Райх, Н. А. Ермолаева, А. Н. Хераскова; Атуева — Н. И. Серебрянникова, Е. А. Тяпкина, Н. И. Твердынская; Нелькин — Н. И. Боголюбов, Н. Г. Кустов; Кречинский — В. Ф. Зайчиков, С. А. Мартинсон, Ю. М. Юрьев; Расплюев — И. В. Ильинский; Бек — Л. Н. Свердлин, Д. Л. Сагал, И. Д. Мехамед; Щебнев — К. П. Бузанов; Федор — К. А. Башкатов; Тишка — Э. П. Гарин, М. А. Чикул; полицейский чиновник — Г. Н. Фролов, А. А. Никитин.

В ходе репетиций определился основной состав (в последующей жизни спектакля заметно менявшийся). К премьере намеченные им роли сохранили за собой Ильинский (Расплюев) и Башкатов (Федор). Основным исполнителем роли Кречинского стал Ю. М. Юрьев, игравший ее в александрийской постановке Мейерхольда 1917 года. В 1929 году Юрьев перешел из бывш. Александрийского театра в Москву, в Малый театр, где также играл Кречинского; думается, что в начале работы Мейерхольд уже имел согласие Юрьева на участие в спектакле, но репетировать Юрьев начал лишь 4 марта 1933 года. Параллельно с Юрьевым **{****9} продолжал репетировать П. И. Старковский (первые сезоны они играли Кречинского в очередь) и В. Ф. Зайчиков (он вошел в спектакль позже, но играл не Кречинского, а… Расплюева). В сезон 1935/36 года роль Кречинского играл также Г. М. Мичурин, а в 1937‑м — в очередь со Старковским — М. Г. Мухин.**

Муромского на премьере играл Н. В. Сибиряк; С. В. Козиков остался вторым исполнителем. В роли Атуевой закрепилась Е. А. Тяпкина, в последующие сезоны играла также и Н. И. Серебрянникова. Роль Лидочки репетировала (и позже играла) А. Л. Васильева, но основной исполнительницей стала М. Ф. Суханова. Нелькина начинал репетировать Н. И. Боголюбов, но к премьере его заменил М. А. Чикул; намечался на эту роль М. И. Царев, но в программах сведений о его участии в спектакле не найдено; в 1936 году Нелькина играли И. Н. Бодров и Е. В. Самойлов. Роль Бека на премьере играл Н. Л. Коновалов, направленный в ГосТИМ в феврале 1933 года из ликвидированного театра бывш. Корша; в июне он ушел из ГосТИМа, и роль Бека исполняли Д. Л. Сагал, И. Д. Мехамед, М. И. Зайцев и другие. На роль Тишки назначили А. А. Консовского.

В Москве спектакль впервые сыграли 8 мая 1933 года, и он сохранялся в репертуаре до последних дней существования театра. Очередные представления «Свадьбы Кречинского» были назначены на 4, 9, 18 и 29 января 1938 года. Спектакль 4 января был сыгран, а 8 января ГосТИМ закрыли.

Репетиции стенографировались регулярно, сохранились 22 записи, частью в рукописях. Публиковались лишь небольшие отрывки из беседы 27 ноября 1932 года («Неделя», 1974, № 6, с. 11).

Для настоящей публикации отобрано восемь стенограмм; некоторые даются в отрывках.

## 27 ноября 1932 года Беседа Мейерхольда с труппой

Мейерхольд. Здесь большая работа. Самое трудное — решить вопрос о Муромском, потому что у Муромского уже традиции образовались, например Муромский в исполнении Чехова[[1]](#endnote-2). Будем ли мы идти по этому пути или по другому — здесь может быть несколько вариантов. Я еще сам не решил этот вопрос — этим объясняется наша растерянность в распределении ролей[[2]](#endnote-3), потому что нет еще определенной установки. Тут хочется, чтобы инициатива была у актера. Нужно решить основную концепцию — как играть роль. Основная его музыкальная линия ясна: он является тут жертвой.

Один из актеров. Может быть, его играть бывшим военным?

Мейерхольд. Военным неудобно брать, потому что у Нелькина есть такая краска. Может быть, лучше играть благодушного штатского помещика, а может быть, еще чего-нибудь — не знаю.

Старковский. Здесь должен быть другой образ Муромского. Там, у Чехова, было ведь другое строение, высокая трагедия. Чехов создавал [образ] именно на этой канве.

Мейерхольд. Забудем о Чехове, будем играть по-другому.

Мичурин. Я видел в этой роли в Александринке Новинского[[3]](#endnote-4).

Мейерхольд. Ну, это совсем ерунда.

Мичурин. Мне казалось, что нужно играть дряхлеющего старика.

Мейерхольд. В Художественном театре доходят до образа, штудируя **{****10} все его поступки, исходя из разных монологов. Так, конечно, можно тоже докопаться, как он выглядит. Я держусь другой точки зрения: исходить от каких-либо рисунков, портретов. Просмотрев какие-то рисунки, можно натолкнуться на [один] и сказать: «Ах, черт возьми, это интересно так играть». Следующий раз я принесу Домье, по его рисункам можно будет выбрать то, что нам нужно. Надо будет попросить Эйзенштейна дать нам посмотреть имеющиеся у него рисунки Домье**[[4]](#endnote-5). У меня их есть штук двести, у него их — около тысячи. Так что можно исходить от грима, только нужно взять определенного художника.

Мичурин. Но ведь у Домье французские типы, а нам нужен русский.

Мейерхольд. А там есть русские. А кроме того, когда смотришь, они такие же. Все равно, они одинаковы — и французы, и русские, и немцы; это эпоха, когда уже брились, носили высокие воротнички, все уже шили платье по-иностранному, носили баки.

Мичурин. А я думал, у Муромского бородища колоссальная.

Мейерхольд. Не подойдет. В 30‑х годах носили баки. Я хочу взять 40‑е годы. Пьеса в первый раз шла в 1855 году. Теперь мы стали писать вперед — скажем, Маяковский на 50 лет вперед писал, — а тогда **{****11} писали назад, автор как бы писал свои воспоминания. Если написано в начале 60‑х годов, то мы смело можем взять десяток лет назад. Я против бороды не возражаю, против Островского, против бороды лопатой — возражаю. Не в баках дело. Я предлагаю такой метод: мы будем рассматривать рисунки и будем прямо говорить — не точно копировать, а приблизительно: «этот старичок похож на Муромского» — от внешнего к внутреннему; конечно, все это я говорю примитивно, в сущности, это не так.**

Мичурин. Можно самому выдумать?

Мейерхольд. Нет, уж лучше будем исходить от художников. Скажем, как, например, Гофман пишет в манере Калло рассказ. Тебе *(обращаясь к Зайчикову)* не нравится такой метод подхода к образу. Мне Зинаида Николаевна говорила, что ты берешь под критику «Лес», говоришь — «какой там Пикассо». *(Смех.)*

Такая система непривычна, как-то возражается против такой системы. Конечно, надо не только идти от внешнего вида образа, который изображаешь, нужно, смотря глазом на текст, постараться проникнуть в конструкцию сцены, то есть чем ваше появление на сцену вызвано.

[О роли Бека]. Появление Бека на сцене вызвано тем, что он врывается для того, чтобы отобрать украденное. Это и составляет конструкцию сцены. И нужно не текст читать, а эту ситуацию. Просто ее, сцену, разбить на ряд положений, которые при данной ситуации могут быть сыграны. Я врываюсь к человеку, который украл мои драгоценности, и я после этого буду разорен. Ведь вы отдали деньги, а получили стеклышко. **{****12} Вот и нужно проникнуться тем, что же тут играть нужно. Опять, видите, наша система прямо противоположна системе Художественного театра — там бы стали выискивать в тексте некую психологию, спайку текста с психологией, а мы говорим, мы определяем стиль всей вещи и потом мы определяем прием. Причем мы решаемся на спайку неспаиваемого. Например, стиль Людовика** XIV — показывая приемы игры, мы можем позволить себе такую роскошь, как смешать этот прием с приемами японского театра. Кажется, что как-то не сочетаются приемы игры мольеровского театра с приемами театра Кабуки. Мы на это решаемся. У нас получается. Так же и тут. Мы можем сказать: взяли, с одной стороны, в построении костюмов, гримов, жестов, ракурсов и т. д. в манере (как говорит Гофман — «в манере Калло») в манере Домье, но в то же время мы можем решиться, чтобы подпустить приемы Кабуки. Что же, это, казалось бы, режиссер, который фокусничает, допускает эксцентризм? А дело в том, что эта ситуация очень кабукианская. Очень сильное явление получается. В театре Кабуки такие темы любят играть — украли чего-то, пропало. В темах старого японского театра попадаются такие штуки. Это сугубо японская ситуация: вы отдали деньги и получили вместо них стеклышко — это страшная трагедия.

Как раньше играли Бека? Играя пьесу, играли акцент, играли еврея такого, как бывают в западной России, в Польше. Играть так — нам не интересно. И трудность роли именно в том, что играли жанр, а тут мне хотелось бы проникнуть вовнутрь вашей трагедии. Раньше играли так: выходил еврей, метался и пользовался приемом жанра — ну, как в цирке был такой номер — четыре еврея танцуют. Такой танец, конечно, **{****13} был не интересен, это совсем не то, как показывались евреи в «Гадибуке»**[[5]](#endnote-6), где переставал интересовать жанр и где зритель проникался трагической ситуацией. Или, например, вспоминаются изображения евреев, Шагалом: он так их хорошо изображал, что мы не улыбаемся, потому что это не куплеты вроде Борисова[[6]](#endnote-7). Нужно выкинуть все то, что идет от Борисова, от жанра, еврейского акцента. Вот почему роль, Шейлока трудна, потому что надо ухитриться так сыграть, чтобы вы через несколько реплик забыли, что вы подражаете еврейскому акценту. Хорошо бы Кречинского дать с польским акцентом, но так, чтобы вы уже через две, три фразы это уже не чувствовали. Так что здесь, в роли Бека, не в национальности дело. Вообще, когда какая-нибудь акцентная линия не укладывается, не проходит через глубину, тогда получается не интересно. Вот это трудная роль. Если бы меня спросили, какая самая трудная роль, я бы сказал — это Бек. Я бы предложил не начинать с акцента, а играть его без акцента. Потом, когда усвоите себе прием кабукианства, тогда вы можете себе позволить роскошь и дать чуть-чуть налет акцента, а может быть, сильный далее акцент уложится. Тогда может быть не нужно будет бояться очень сильного акцента, тогда может быть никому в голову не придет, что вы играете еврея с акцентом. Обязательно Бек должен перечитать «Венецианского купца». Мне бы хотелось, чтобы исполнитель роли Бека сыграл так Бека, чтобы его пригласили в какой-нибудь театр, который ставит «Шейлока», чтобы сказали — ни в одном театре нет такого актера на эту роль, как в театре Мейерхольда, актера, который играет Бека. Вот какая задача должна быть поставлена.

Бека сперва нет на сцене, он из другой комнаты говорит, оттуда голос; вы рветесь, проламываете какую-то дверь, ручки выпадают из двери… Я так говорю, я не знаю, может быть, совсем не будет двери. Мне хотелось, чтобы сначала он без полиции, с полицией легко, а без полиции… Он должен прозвучать как сольный номер. Есть маленький оркестрик, в котором единственный инструмент, который жарит, а другие аккомпанируют. Вот так и на сцене — одна его игра. Вот Мартинсон любит играть Хлестакова один. Этого так не нужно делать. Дома можно сыграть одному в комнате.

Когда вы будете читать «Шейлока», вы ясно представите, что этот Бек должен разворачивать. Все это эскиз какой-то ситуации. Вы просто подумайте сами — может быть, индивидуально вы дадите больше, чем я предложу. Представьте себе: какой-то Кречинский, который вас обокрал, еще какие-то люди — и вот, что вы будете делать. Если вашу роль выделить отдельно, то получается отдельный монолог. Когда другие говорят, разве он может застыть? Вы разве можете остыть? Тогда нет сцены. Он все время должен говорить, он ничего не говорит в пьесе, кроме «разбойники, разбойники…». Он должен не умолкать, он должен ни на секунду не прекращать говорить *(показ)*.

Обращаю внимание на японский театр. Я видел в Париже театр Кабуки[[7]](#endnote-8). Два простолюдина на сцене, причем один из них — у него какая-то драма, а другой — это его друг или родственник. У одного из них какая-то драма идет, в результате которой его кто-то убивает, закалывает ножом, он падает на сцене за кустик. Кустик на сцене, и он, умирая, падает за кустик, так что публика его не видит, только ноги торчат, чуть-чуть видно, но целиком его не видно. Так вот, этот другой бежит **{****14} за кустик, поднимает его, держит в руках как бы труп, не застывший еще, мягкий, и ведет сцену отчаяния по поводу того, что тот умер. Он говорит, скажем: «Что с тобой сделали, друг мой…» В сущности, говорил слов очень мало, а монолог казался настолько большим, что, если здесь кустик** *(В. Э. рисует этот путь и показывает чертеж)*, от кустика во время пути — фразы всего три, а между этими фразами были стенания, падения с ним вместе на колени, он его влачит, — и путь этот казался грандиозным, и длилось это по сценическому времени минут пять. Не слышно было слов, потому что это были непрестанные завывания, стенания.

Мне представляется эта сцена, сцена Бека, вроде этой. Вы должны звуки отчаяния издавать. Как в примитивном театре говорили: «ломать руки», «рвать на себе волосы»; падает на письменный стол, если он на сцене имеется, падает на какое-то еще там кресло. Я бы сказал, дорогие товарищи, что Беку одному выйти нельзя, вроде дочь с ним выходит, кто-то увязался с ним. Та тоже плачет, женские слезы должны быть.

Кто-то из актеров. Может, всей его семье выйти?

Мейерхольд. Нет, это может показаться смешным, это не годится в данном случае.

Дочь с ним выходит, он с ней совещается. Вы должны здесь что-то сами придумать, здесь не в мизансцене дело. Иначе будет механистический подход — если я приду на репетицию и покажу. И потом тут еще помимо движения большая голосовая сложность — как он стонет. Трудная роль, а? *(Вс. Э. перелистывает, просматривает текст.)* Видите, какие ремарки: «Лидочка заливается слезами» — это трудная сцена. Я бы сказал, что, пожалуй, в русской литературе нет более трудной сцены, чем эта, — по композиции она же безумно трудна. Эта страничка сколько репетиций потребует.

Вам *(обращаясь к Свердлину — Беку)* предстоит сыграть сцену отчаяния и потом сцену радости. Ну, эту роль должен играть Мочалов. Интересная сцена, очень интересная. Задача страшно трудная. Сагалу играть будет легче. Вы из какого места?

*(Обращаясь к Сагалу.)*

Сагал. Из Днепропетровска.

Мейерхольд. А ваши родители? Это очень важно — окружение. Например, музыку в «Ревизоре» написал Гнесин. Конечно, ему легче удалось, чем если бы писал Прокофьев, потому что ему среда подсказала. Дело не в акценте, а в знакомстве со средой, со страстями, знакомство с какими-то элементами. Мне, например, немецкое все легче играть, потому что у меня больше в корнях немецкого, и ставить немецкое мне легче. Всегда это отражается.

Ну, давайте дальше кого-нибудь посмотрим.

Муромский. Здесь мы будем исходить от портрета, нужно здесь будет многое решить, например, часто он в баню ходит или редко. Я так подхожу к этому, мне кажется, это имеет значение, ну, понимаете, все это отражается на образе, чистоплотный он или замызганный. Дальше надо решить — бабы им ворочают, Атуева и Лидочка, — или он сам по себе сильный.

Мичурин. Раньше Муромского играли хорошим старичком, благородным, а нельзя ли подчеркнуть жажду к деньгам, его интересуют дела, «бычка подарили» — для него это играет большую роль.

Мейерхольд. Когда я говорю: сильная или слабая воля — это **{****15} касается эмоций, страстей. А когда так ставишь вопрос, то это касается иной сценической ситуации.**

Мичурин. Он, конечно, благородный в смысле ситуации. Но если бы найти в нем какую-то черточку, рассмотреть ее в увеличительное стекло и увеличить.

Мейерхольд. Я все-таки хочу обратиться к Домье. Потом для этого образа нужно перечитать Диккенса. Потому что в Муромском чудаковатость должна на всем лежать, в строении стиля. Его тоже нужно немножко дать таким, чтобы любопытно было в бинокль рассмотреть, что на нем накручено. Знаете, как деревенские, когда приезжают в город, для чего-то в лишнюю жилетку одеваются, если в город едут, — фуфайки на себя надевают. Я даже себя словил: я в Ленинград поехал — кальсоны теплые взял, это все оттого, что ерунда такая *(смех)*. Так я и привез их назад, ни разу не надел. А когда я студентом был, я всегда с собой возил набрюшник — мать велела взять, когда в Москву ехал, а ведь Москва все равно как и Пенза, только больше.

Вот так прощупать Муромского надо, и тогда текст иначе зазвучит. Повадка другая будет, если какие-нибудь валенки, палка от собак — он думает, что тут везде собаки. Диккенс вот любил вдруг описать образ не на основании психологии, а на основании вот такой вот, черт знает, какой-то ерунды, но все с иронией, с иронией.

Значит, надо так сказать: Бек читает «Шейлока», Муромский (Мичурин) — Диккенса. Видите, какой метод. Если бы у меня хватило времени, я бы тоже перечитал все это вместе с вами. Правильный подход. Вы меня поправляйте. А мне кажется [такой подход] правильным. Я бы показал его, Муромского, закутанным в жилетки, валенки теплые, **{****16} какая-то палка, какие-то баки показать, восемь пар очков — тогда можно показать зажиточного ярославского помещика, деревенского жителя. Тогда ремарка «деревенский житель» зазвучит. А у нас так понимают: если деревенский житель, то вроде зипуна надел, борода отросла. Деревенский житель умеет бриться.**

Мичурин. По-моему, его надо играть глупым.

Мейерхольд. Он рассеян, Муромский, он все это прозевывает по некоторой рассеянности. Неплохо, а? *(Смех.)* Не надо, чтобы дурак, а чтобы прозевал. Всякому видно, что это шайка разбойников, а он не видит.

Он вот что еще привез — маленькую клеточку с канарейкой. Зачем он привез? Он не оставляет [ее] в номере гостиницы, а носит с собой, даже когда идет с визитом. В другой руке у него платочек, в котором завернуты накрошенные яйца крутые, и он кормит канарейку. Вот какой Муромский. А вы спросите, откуда я взял это. Я помню, откуда я взял это. В детстве, помню, к нам в дом приезжал такой человек. Во-первых, он был подслеповат: мог собаку принять за ребенка, и наоборот. Вот такой случай был: протянул конфетку, хотел дать девочке — «Машенька», а это бульдожка. *(Смех.)* И он имел в руках такую клеточку, а в другой узелок — батистовый платочек, и он оттуда брал и совал в клеточку. Вот если бы можно было это дать. Это все прием работы. Тогда контрастируется это с Лидочкой и Атуевой, это уже будет третий вариант — не Новинский, не Чехов; немножко тут, чуть-чуть, с Чеховым объединяется. Эти приемы он любит, Чехов. Интересно. Тогда эта роль не будет такая бело-голубая.

Ну как, Никитин, у вас дела? *(Вс. Э. пристально смотрит на Никитина — все смеются.)* Полицейский чиновник, купец — это тоже роли.

А как Нелькин? Увлекаетесь, Боголюбов, а? Пока не начал. А роль-то хорошая. Ее тоже никогда не играли. Ее играли всегда скучно страшно. Какой он должен быть? *(Кореневу.)* Ну, Михаил Михайлович, давайте разберемся. Его отношение к Лидочке какое? Тоже надо решить. Надо решить отношение Атуевой к этому факту. В том-то и дело. Когда читают пьесу, не то думают. Думают, что это комбинация словесной канители, а я думаю, что во всяком спектакле есть комбинация страстей. И это будет определять эти словесные ситуации и мизансценную канитель. Говорят — голубая роль. У таких авторов, как Сухово-Кобылин, этого не может быть. Поэтому нужно обратить внимание на все участки, которые нужно вытаскивать этими страстями. Чтобы произносимое было в то же время внутренним чем-то.

Когда я ставил «Дон Жуана», мне не давалась мизансцена, я подходил к ней через стиль. Нельзя же ставить так, как ставили во французском театре времен Людовика XIV и жарить те же мизансцены. Можно к мизансценам подойти, растряхнув весь текст к черту и разобраться во взаимоотношениях на почве этих страстей. Там есть приход Дон Жуана — я велел не говорить слова автора, а мимически заставить выражать те страсти, которые показаны. Там как было — врывается Жуан, сначала не видит, не замечает Карлоса, потом бросается на Лауру, а Карлос ревнует Жуана, потом они начинают драться, потом…[[8]](#endnote-9) — вот, и когда слова не произносятся, а мимируют, тогда ничего не остается, как усиливать эти страсти, которые вытаскиваются на поверхность. А когда сцена была спланирована и когда она стала сцеплена во времени и пространстве, **{****17} тогда мы стали припаивать слова, причем если они не припаивались, тогда мы видели, что эти страсти надо еще выпуклее дать.**

Если же так читать *(показ; читает текст Муромского)* — скучно. А такая задача поставлена [у Муромского]: Лидочка и Нелькин, какая-то история, потом появляется новая фигура — Кречинский, а тут еще надо кормить канарейку — вообще много забот. Ведь кормить канарейку — тоже страсть. Тут надо показать: там страсть, тут страсть, тут ревность — тогда мы разберемся, а то роль прозвучит как-то скучно.

Атуева. Вы подходите очень, Тяпкина, и вы тоже *(Серебрянниковой)* подходите.

Тяпкина. Мне кажется, что она должна быть дура.

Мейерхольд. Нужно показать, что Атуева любит эротический план. Часто бывает, что маменька, которая выдает дочь за кого-нибудь, некоторое время колеблется — либо выдать дочь замуж, либо самой с ним сойтись и уйти от мужа. Почему это здесь нужно брать — чтобы найти опору в усложненных отношениях. Оттого такой кавардак здесь и заваривается.

Начало. Раньше открывали занавес и сразу: «Эй, Тишка!» Здесь нужна какая-то работа.

Знаете, бывает дома… Ко мне приехал гость — летчик из Ташкента, а мне в это время пришло в голову шкаф передвинуть с места на место. Он говорит, а я рассеянно слушаю, а потом я сказал: «Я хочу вас поэксплуатировать — пойдемте ко мне в спальню и вместе передвинем шкаф». Он, конечно, — «с удовольствием», человек старый, он даже обрадовался, что может чем-то помочь. И создалась мизансцена, которая очень трудна. Менять надо было место, а под шкафом барахло, пыль, надо вымести — опять же мне пришлось выметать. *(Смех.)* Жизнь — это очень трудно. *(Смех.)* Трудно сидеть и заваривать. Такая трудная пьеса, черт знает. И мы сами себе создаем массу неприятностей. Ну зачем «Свадьба Кречинского» — жили бы да жили. И вот это и есть то, что усложняет отношения. Ему [Свердлину] надо читать «Шейлока», вообще сколько сложностей — страшно, сколько всего будет неприятного. *(Зайчикову.)* Ну, а как ты насчет Кречинского?

Зайчиков. Хотел вас спросить, чего почитать.

Мейерхольд. Вот Зайчиков всегда страшно иронически относится к своему участию в ролях. А я считаю, что человек, так сыгравший Землянику, обязательно должен уметь играть Кречинского. Иначе не может [быть] — тот, кто овладел такими трудностями, сумеет овладеть и этой ролью.

Зайчиков. Да она меня не пугает.

Мейерхольд. Обращать внимание на ремарку «Кречинский — видный мужчина» не надо. Это писалось, учитывая актеров того времени, поэтому предлагаю об этом забыть. Не это в Кречинском столь интересно. В нем интересно, что он такой пройдоха, что он не моргнет глазом, чтобы выкрасть что-то и т. д. Был такой Мамонт Дальский, который в последнее время его жизни сделался анархистом — ездил на автомобиле окруженный людьми с револьверами. И не потому Кречинский такой, что Мамонт Дальский был, а Мамонт Дальский такой, потому что Кречинский был. Это верно. Поэтому вот такой он человек. Поэтому он не просто «видный мужчина». «Видный мужчина» — нельзя это играть. **{****18} И поэтому все влипали, когда играли Кречинского. Нужно взять Кречинского и Расплюева, взять двух почти одинакового возраста людей, и у них запутанный клубок афер. Здесь не афера, а уйма афер. Нужно взять кодекс законов того времени и посмотреть, какие предусмотрены наказания в отношении преступлений, которые совершались: например фальшивые векселя, фиктивная сдача имущества, переписка имущества с одного имени на другое — я не знаю, это надо прочитать, работа интересная. И это все должно на сцене хорошо торчать — их не двое, их банда. Когда вышла полиция их арестовывать, то еще арестовывают несколько человек — тянут всю лавочку. Как бывает: выкрал у тебя какой-то человек из кармана деньги, его арестовывают, а потом оказывается — пожаловала шайка гастролеров из Ростова-на-Дону в Москву на определенный период времени. Так и это тоже. Потом, когда арестовывают Кречинского и Расплюева, выясняется еще масса преступлений, это не единственное. Если бы в современности, то Расплюев влез бы в самый уплотненный трамвай и выкрал бумажник с деньгами.**

**{****19} Вот как. Согласны или не согласны? Я думал, что я первый начал это дело — ставить снова, раскрывать «Свадьбу Кречинского». Мне рассказывал Горин-Горяинов, что они сделали пересмотр двух актов**[[9]](#endnote-10).

Мы же ее пересмотрим по-своему.

О Расплюеве нечего говорить. Он отражен понятно. Когда весь аппарат создастся, Расплюева легко будет играть. Что ему надо читать? Ему не надо. Потому что он комик — комики не читают. *(Смех.)*

Есть пьесы, есть ситуации, когда обязательно надо на сцену внести горшочек с цветком душистым и поставить. Я музыкально подхожу. Это то, что у меня будет, в моих руках. Это будет оркестр, небольшой — 12 человек. И надо оркестровать, то есть заставить эти инструменты вести свою линию. Поэтому в этой ситуации, мне кажется, обязательно должен быть цветок. Лидочка — никакой роли: «ах» да «ах», но чтобы от нее душистостью полей повеяло, чтобы пахло духами, чтобы была душистая любовь. Тогда эта банда еще больше выяснится. Тут играть надо противоположности.

А кто же был на концерте Прокофьева?[[10]](#endnote-11) Товарищи, вчера утром на концерте часть Большого театра была пуста.

Голос. Утром была репетиция.

Мейерхольд. Надо было, Михаил Михайлович, отменить репетицию. Потому что знаете, какой Прокофьев музыкант, это есть то самое, чему мы должны учиться, как он это делает. Это прямо преступление, товарищи.

Голос. Я слышал радио.

Мейерхольд. Радио — ерунда. По радио не все инструменты доходят или в разное время доходят. Радио — дело ненадежное. Обыватель может слушать по радио. Кто же вчера был?

Ключарев. Я был.

Мейерхольд. Что вам больше всего понравилось?

*(Ключарев отвечает.)*

Мейерхольд. Я бы сказал, что такие трудные роли, как Нелькин, — нужно добиваться овладевания ими ступенчато, не сразу уметь охватить все участки, а взять на определенный период репетиций одну ступень, скажем играть в нем только любовь, потом другую черту начать работать, потому что если сразу все наворотить, можно запутаться. Нелькин — он самый красивый человек в пьесе. Сравнить нельзя с Кречинским. А Кречинский при явной некрасивости покоряет, этот же [Нелькин] более примитивен как таковой.

Башкатов. Федор — обязательно лакей, или, может быть, он тоже из этой компании?

Мейерхольд. Он по сценическому положению — лакей, лакейские обязанности выполняет. Если я говорю: принеси, Федор, то-то или вычисти сапоги — очевидно, вы домработница.

Башкатов. Он ненавидит Кречинского или восхищается?

Мейерхольд. Не любовь, не нежность у него — он привык к нему.

Башкатов. А мне хочется играть так, чтобы показать, что он его ненавидит.

Мейерхольд. Плохо усвоена моя школа. Парадокс, но не всякий **{****20} парадокс хорош. Это все равно, что я бы сказал, что буду играть Ромео так, что они, Ромео и Джульетта, не любят друг друга. Тогда либо не ставить, либо ставить, что они любят друг друга.**

А вас работа интересует или нет?

Голоса. Очень, очень интересует.

Мейерхольд. Все завидуют нам в Ленинграде. В Малом театре был проект восстановить по-новому «Свадьбу Кречинского». Мне рассказывали — они обижены немножко, кусочек мяса взяли у них хорошего[[11]](#endnote-12).

Трудная пьеса все-таки. Давайте так скажем сразу. Надо много наворачивать, а потом убирать часть.

Ну, извините, я должен на сегодня кончить, так как еду на свидание с Енукидзе.

## 30 ноября 1932 года Читка III акт, явление 5 Расплюев — Ильинский, Кречинский — Зайчиков, Нелькин — Боголюбов, Лидочка — Хераскова, Атуева — Тяпкина, Бек — Свердлин, Муромский — Старковский

Мейерхольд *(Боголюбову)*. Нужно так играть, как будто ничто не предвещает в приходе Нелькина трагического. А то сразу будет осуществляться ремарка «расстроенный». Это вестник древнегреческой трагедии, так сказать.

*(Показ Муромскому.)* Муромский — еще благостнее, радостнее, когда представляет Расплюева, чтобы Нелькину было трудно выдержать, для затруднения Нелькину. Он, Муромский, канитель разводит, а Нелькин — ему невтерпеж. *(Показ.)*

«Я уже имел честь…» — уже чувствуется, что у него будут открытые бои. Уже немножко вызывающе… «Как вас зовут» — в таком же тоне, как «имел эту честь и я» — так же вызывающе.

*(Старковскому.)* Мало мягкости, тут уже [должен быть] любитель птичек и собак. *(Показ.)* Я не знаю, я не навязываю вам интонацию, но нужно, чтобы было благодушие: человек, который любит есть печеные яблочки.

Можно растянуть еще длиннее — «должен я представить». *(Показ.)* Вы подумайте, каково Нелькину стоять при такой канители. У Нелькина в это время будет биться, будет пульсировать сердце, он пришел разоблачать, а тут, с его точки зрения, дурак, который попался, а он тут еще что-то разводит. Это тормоз для нагнетания.

«Имел эту честь и я» — желчнее, чтобы сразу публика почувствовала, что такое Нелькин, который был таким, таким, таким — и вдруг пришел как будто судья какой-то, которому предназначено развязать узел. Тут традиционность большая есть. Жестче, тверже, чтобы чувствовалось, что начинается новая линия у Нелькина, чтобы чувствовалось, что будет развязка.

**{****21} А он, Муромский, такую мягкость, елейность разводит, он ужасно благодушно настроен. Вдруг: «Послушайте, Владимир Дмитриевич» — еще новая интонация, но в настроении благодушие. Здесь должна быть противоположность с линией Нелькина. У Муромского — благодушие, чай подают, бальная сервировка, музыканты сидят, он из деревни, давно балов не видал, он в деревне отвык от помпы, свадеб давно не справлял.**

*(Ильинскому.)* «Язвительная нация» — более сильно, нужно вспомнить тумаки и бокс, он конкретно говорит о том случае.

Когда Нелькин засмеется, нужно, чтобы его смех ни в коем случае не переплетался со смехом Расплюева. Как только Расплюев засмеется, у Нелькина — «это мне не компания» — он сразу сдернул свой смех и сейчас же настроился на будущую ноту — «как вас зовут», — чтобы опять был перелом.

*(Ильинскому.)* Дайте ему [Нелькину] засмеяться над вами, вы сконфузились, потому что в его смехе есть не просто смех, как над анекдотом, — он смеется, и в его смехе желчь, презрение. *(Ильинскому.)* Вы чуть-чуть сконфузились, а потом — смеется, тоже от конфуза, он ежится от конфуза, потому что два глаза Нелькина сверкают как два прожектора, и вы должны ощутить, что в атмосфере пахнет уже гарью.

«Как вас зовут» — тон допроса, как будто какой-то следователь.

*(Показ Боголюбову.)* Чтобы эта интонация после благодушия у Муромского, после темочки, где вы, Ильинский, выразили свое отношение к англичанам, — как будто все налаживается благополучно, а тут снова тон допроса. Смех несколько вас уже сконфузил, но когда в упор спрашивают, как вас зовут, он удивлен и вопросительно — «Иван Антонович», «“фамилия” — Расплюев», он как вор, как жулик, немножко настороже — нет ли тут какой-то неприятности. Когда придет полицейский, тогда вы поняли, что это было предвестником той самой полиции, — ему я сказал, а этому не скажу: «У меня нет фамилии». Это важно для Нелькина, такая ваша игра, потому что подчеркивается не просто заинтересованность Нелькина в имени, а он уже начинает играть предвестника будущего допроса.

Мы подбираемся здесь к Нелькину: будет ли он этот монолог резонировать или это в нем, в Нелькине, [заговорит] жандарм. Вот это очень важно. Вот смотрите: «расстроенный» — этого недостаточно в ремарке, он не только расстроенный, ему нужно разоблачать, причем [возможны] два способа разоблачения. Разоблачать спокойно, как судья, — но у Нелькина не такое настроение. Он ведь так подкарауливает. У него уже ситуация сложилась такая: Лидочку воруют и он пытается как-то этому противоборствовать, но это у него не ладится страшно. Поэтому сейчас у него единственная возможность раскрыться, но он раскрывается не мозгом, не рассудочностью к этому подходит, а он закипает. Он должен кипеть. Поэтому этот монолог, так сказать, должен быть монологом мочаловского характера. У него должно быть так, как бы этот монолог мог произносить Мочалов. Никогда на сцене мы не видели хорошего Нелькина.

Конечно, если это перевести на эпоху, когда жив был Мочалов, надо было Мочалову играть эту роль. Мочалов бы отошел и сказал: «Где нет зла…» *(показ)*, — и начинается кипение, я не могу его изобразить. Вот так же вы, вы должны вскипать так, чтобы зритель сказал: **{****23} «Ах, черт возьми, как он вскипел». Если этого кипения нет, то противно слушать. А если подогреть сильно, то будет хорошо.**

*(Ильинскому.)* «Как вас зовут» — ни с того ни с сего. Тут благодушие, временно удалось выкрутиться, Муромский уже надут, Муромский встречает гостей как хозяин, вы смеетесь, все хорошо — вдруг как-то жестко: «Как ваше имя?» — *пауза*. В паузе он должен как бы сказать — при чем тут имя. Фамилию вашу вам немного стыдно произносить, вы как-то стыдитесь своей фамилии — она не очень звучная, — говорит как бы извиняясь: виноват, Расплюев, ну Расплюев, ну что тут особенного. *(Показ.)* Тогда у публики предчувствие. Вообще, пятое явление нужно играть как предчувствие беды.

Расплюев немножко галстучек поправил, ниточку с жилетки снял и говорит «Расплюев» с прононсом, публика подумает, что, может быть, это французская фамилия какая-то.

Чем Нелькин тише, тем Расплюев громче. *(Показ.)* «О, нет, я не такого мненья…» — вдруг вы в качестве какого-то разоблачителя, тогда у Нелькина вскипит. Тут так же, как приблизительно у Чацкого, который говорит: «А судьи кто?» Сразу кипение, но не голосовое, нет крика, это — вздернулся человек *(показ)*, это внутреннее кипение. Бывает разоблачитель такой. Придет человек и выговор сделает, а сам не волнуется — начальник какой-то, для него это тоже отбывание повинности. У него, у Нелькина, — не отбывание повинности. За спиной любовь, любовь к Лидочке, любовь к семье — он Муромского любит своеобразно: помещик, с которым общие интересы; кроме того, Лидочка, которую он любит, на которую он молится, он заинтересован. Когда он вошел, он увидел, что все это наемно, все это жулики и все это воры. Он думает, **{****24} с какого конца начать, — начал с Расплюева, потому что Расплюев оперативно действовал в отношении булавки. Ему так и сказали, что приезжал Расплюев и т. д.**

Когда Нелькин сказал с трепетностью и страстностью монолог, у Расплюева в ответ на это необычайная развязность: «А что вы думаете, Петр Константинович…» — такая необычайная развязность и громкий голос на весь зал. Тут мы нарочно Кречинского поставим далеко от Расплюева, чтобы вдруг раскатилась на весь зал громкость.

Мне вообще нравится традиция, которая шла от Гоголя, потом перешла к Сухово-Кобылину — у них никогда не бывает безразличного отношения в музыкальном плане к имени-отчеству. Имя и отчество — это своеобразная формула, как формула химии, которая дает определенную реакцию. Гоголь на этом играет, на этом играет и Сухово-Кобылин, поэтому нельзя сказать так: «А что вы думаете, Петр Константинович» *(показ интонации)*, а нужно так *(показ другой интонации)*. Я вру, может быть, интонацию, но «Петр Константинович» вызывает его из какого-то угла, и это прозвучит как эхо.

Боголюбов. Всеволод Эмильевич, произносить этот монолог громко или тихо?

Мейерхольд. Закон: где хочется достучаться до сердца зрителя через волнение, всегда лучше не закрывать его звучность[ю]. Всякое волнение — оно тем будет скрыто, если оно не очень кричится, потому что крик — он всегда как-то вульгаризирует теплоту.

Актер, как Сальвини, когда играет Отелло, — то трудность состоит в том, чтобы не на крике дать страстность и волнение. И плохой актер от хорошего тем и отличается, что хороший, например Сальвини, говорит не на крике, а крикливо по эмоции, кричит эмоциями, а голос может быть и не особенно…

Вот такую задачу поставить перед собой надо вам — как можно больше страстности при малом количестве звуков. Другое дело, когда крик как таковой есть. Пожалуйста. Хотя [Моисеи] ухитрился в Эдипе, когда прокалывает глаза, дать звук не столько на громкости, сколько на волевых волнах, которые кажутся музыкальным приемом. У нас русские актеры привыкли в таких случаях орать. А французская школа говорит: ты ухитрись показать волевое ощущение, но чтобы…[[12]](#footnote-2)

Отсюда дельсартовская формула, которая говорит, что, если ты хочешь дать какую-нибудь силу, ты давай в такой мере, чтобы еще маленький запас остался неизрасходованным. А мы, русские, любим дать так дать — до конца, и ничего не остается. Тогда у публики разочарование: «Ну, голубчик, ты израсходовался». Эта теория Дельсарта относится и к эмоциям, и к жестам. Если ты жест выкинул, то выкинь так, чтобы я почувствовал, что завтра ты можешь выкинуть еще больше. Также если дирижер ахнет такое форте, что ясно, что оркестр нажал из последних сил, это не годится, поэтому хороший дирижер к форте подходит относительно предыдущего пиано, но чувствуется, что он может дать еще больше. Отсюда и закон, правильный закон о чувстве меры. Тем чувство меры на сцене и трудно, что нужно всегда играть, чуть-чуть не доигрывая. Отсюда у актеров Кабуки кажется, что вот‑вот они должны зарезать, когда бьются **{****25} на кинжалах, но вы всегда чувствуете, что между сердцем или глазом и кинжалом всегда есть расстояние…**

Чем больше люди кругом будут создавать паузы, у Нелькина все время пульсация будет увеличиваться. Он подкарауливает момент сделать разоблачение, но в атмосфере созданы заторможения. Это прием драматургии. Автор мог так сделать: пришел Нелькин — «Подите сюда, вы находитесь среди воров». А Сухово-Кобылин посвящает несколько страниц, несколько ситуаций дает, которые тормозят. Это есть техника письма. Это есть сложная оркестровка, под-ползание к основному мотиву через лабиринт всяких сложностей.

Со «Свадьбой Кречинского» произошло то же, что и с «Ревизором»: ее приняли и играли как фарс. Расплюев дурака валяет, и кончается пьеса вроде водевиля с жуликами. И полиция когда приходит, видно, что развязка как и там, в «Ревизоре»: жандарм приехал и — живая картина. И здесь прибежал Бек с полицией, всех арестовали и — конец.

**{****26} Если пересмотреть «Свадьбу Кречинского», как мы пересмотрели «Ревизор», то оказывается, что здесь все гораздо сложнее…**

*(Боголюбову.)* Опять возвращаюсь к тем же мочаловским волнениям, которые были у вас в том монологе. Здесь должна быть теплота, не дай бог, если в Нелькине дать резонера.

Трудность Нелькина [в том], чтобы его полюбили. В первых двух актах мы должны все сделать, чтобы его полюбили.

Ремарка «Он говорит редко». Из этого можно понять, что он цедит и как бы резонирует. Мы же должны это так расшифровать, что он берет на тормоз, потому что он еще не хочет выпускать из себя всего запаса горючего. Когда он возьмет Муромского и скажет: «Что вы делаете» — этим [он] тогда уже выяснится.

В древнегреческом театре вестник всегда был волнительным, он всегда говорил с волнением и встряхивал тех лиц, которые находились на сцене — вы, черти, спокойны, а там что делается, там подходят войска, там Антигона повесилась — вестники всегда волнения приносят с собой.

Роль Нелькина — это не вестник в том смысле, как понимают «вестник» в учебниках.

Самое главное, чтобы не было фальшивого, театрально-декламационного тона. У Кречинского — другое дело. Кречинский отличается от стиля тем, что он спокоен во всех случаях. В сложных случаях Расплюев никуда не годится. Он годится в отдушину, в форточку влезть и спереть — он только [этим] и занимается, и его бьют. В противоположность ему Кречинский сразу ориентируется. Как только пришел Нелькин, ему (Кречинскому) сразу понятна ситуация, ему сразу понятно, что его, то есть расплюевский, визит к Лидочке обнаружен. Расплюев не знает, как повернется дело, но он уже лыжи навострил, а Кречинский, наоборот, спокоен. «Солитер» — выражение лица изумленное. «Взял» — спокойно и тихо. Страшно напряженно у Кречинского: «А, так вот что…»

Почему замечателен Сухово-Кобылин? Потому что он продолжает традиции Гоголя, он не только знал быт, который он описывал, он знал, он изумительно знал сцену, он был подлинным театралом, недаром, может быть, он женился на французской актрисе[[13]](#endnote-13). Он знал многие эффекты сценические, он Нелькина дает Мочалову или Мамонту Дальскому[[14]](#endnote-14)… Он хочет еще дать необычайный эффект, поэтому здесь играется на сцене интересная ситуация, когда один попал в трудное положение, а другой хочет сорвать голову, поэтому здесь не крикливые фразы, а эмоции.

Вопрос. Как это сделать?

Мейерхольд. Это сейчас предложить нельзя, это будет зависеть от всей сложности сценической композиции, от всех сложностей сценометрии. Какой там режиссер — это сам актер должен [решить]: броситься с отказом или без отказа, оттолкнувшись или на освобожденное поле. Это Грассо знал такие сцены[[15]](#endnote-15).

Не думайте о реплике Кречинского, а вот как вы броситесь и какую вы в себе найдете ответную эмоцию? Крикливость или некрикливость — этого никто не может решить. Ремарка «кричит» относится к сценической ситуации, а не к голосовому выражению. Он, может быть, захрипит, а может быть, ничего у него не выйдет — **{****27} не будет слов. Это нужно оставить на отдаленное время. Лучше на репетиции не произносить фразы, а только броситься. А фраза вырвется потом хорошо. Это такая фраза, которую нельзя репетировать**[[16]](#endnote-16).

Нелькину дана тема: попал впросак. Актеру дано задание сыграть сцену: из-под вас выдернута почва. Вы пришли сюда разоблачать, вы пришли сказать то, в чем вы уверены, и вдруг вам показывают, что ничего подобного и что, если булавка окажется найденной, вас возьмут и выбросят из дому как подлеца, как совершившего подлейшую ложь. Вот актер стоит на сцене — какие тут фразы, он должен только эту ситуацию играть, он должен мимически играть. Средств тут тысяча, рецептуры — нет. Один снимает холодный пот с лица, другой будет долго стоять и смотреть в пространство и покачиваться. Ни один режиссер не осмелится предложить какую-нибудь рецептуру. У вас *(Боголюбову)* интуитивная роль, и на этом участке определится, насколько вы «в образе», как в старину говорили, и это старинные актеры знали. Я, например, видел такого актера, Галицкого. У него в одной пьесе была такая пауза — играл на растерянности, играл он в черном сюртуке, без грима, как принято: такую сугубо любимую роль играть без грима — где тут парик, никакой парик не удержится, где тут терять время, чтобы сидеть гримироваться, это утомляет; они приходили, такие актеры, шли в буфет, выпивали рюмочку, стопочку хорошего крепкого вина, потом шли раздеваться, глазком знак *(показ)*: «Мехамед, можешь давать третий звонок» *(смех)*, потом, после этого, начиналось черт-те что.

Так вот, в этой сцене он (Галицкий) стоял — ситуация вроде этой — и ничего не играл, только застегнул сюртук на пуговицу выше — так *(показ)*, и вся публика поняла, что все рушилось. Вот такие жесты передаются из традиции в традицию. И все провинциальные актеры стали застегивать на пуговицу выше, ничего не переживая.

Замечательный он был актер, а кончил трагически — дворник убил его железным ломом. Убил за то, что он его выругал; он его крепко выругал, а тот его хлопнул ломом. Это было в начале революции.

Атуева тоже попадает в атмосферу трагического плана. Поскольку идет сцена драматическая, тут уже все от первого до последнего актера должны играть драматическую сцену.

Тяпкина. У меня вопрос: должна ли она разрезать?

Мейерхольд. Она тоже задета, и она тоже старается развязывать узел драматической коллизии.

«Вот, сударь, что значит…» — старичок, у которого затряслась голова. Он пережил страшное волнение. В таких случаях старички принимают какие-то капли. Капает много гофманских капель.

А тот, Нелькин, все в том же настроении стоит — как вкопанный, покачиваясь, стоял, так он и стоит: «Господи, где я…»

Спрашивается, что является центром в этой сцене? Центром является поведение Нелькина. Публика должна ни за кем так не следить, даже за Кречинским, у которого такое выгодное положение, поскольку он является в этой сцене победителем, — для зрителя центром внимания всей сцены является Нелькин. Вот почему я настаиваю, чтобы Нелькин играл вот такую ситуацию. Чтобы публика думала: нет, не может быть, чтобы тут у него срыв.

**{****28} Нелькин должен рассматривать эту сцену как монолог. Монолог может быть словесный и может быть мимический. Атуева говорит, Кречинский говорит, а Нелькин все еще в состоянии этой качки, растерянности. Если бы женщина играла, то можно было бы сказать — «в состоянии обморочности». У него, конечно, этого нет. Мужскую роль труднее поставить, гораздо труднее, потому что надо не потерять своей мужественности. Вам нужно прочитать последнюю сцену «Двух братьев» Лермонтова — это стиль Лермонтова, у него еще дуэль остается. Тут нужен подступ такой, опять волнение большое… Должна быть теплота с точки зрения дрожи в голосе, своеобразная мелодраматическая теплота.**

*(Ильинскому.)* «Я этого перепела накрою» — злее, чтобы не было интонации Аркашки. Он тоже понимает сложность ситуации по всему поведению Кречинского. Он читает в его глазах и видит, что тут творится. Это не просто безразличный подголосок в роли, а тоже волнительно: «Будьте покойны, я этого перепела накрою» — чтобы чувствовалось, что у вас приказ душить человека.

В Беке пока наметилось два перелома — до булавки и после булавки. Мы уже имеем запас элементов будущей оркестровки, это — ваше поведение плюс ваши стоны и метания. Тут и движения и звук вместе. Он должен именно разметаться на сцене, он расплескивается на сцене.

Затем Лидочка, которая должна будет подвести себя к сцене рыданий — это к самому концу. У нее первые возгласы пронзительные, это «ай» — драматическое или, вернее, трагическое…

Нелькин, который получил удовлетворение, немедленно же подбежал к Лидочке — успокаивает Лидочку, то же самое и у Муромского, и у Атуевой. Эту развязку надо мимически сыграть, а затем совершенно спокойный голос полицейского чиновника, который разрезает это настроение. Он немножко зол на Бека, [потому] что он ему мешает своей истерикой произвести ритуал ареста.

Теперь так. Я уже говорил с Манделем, чтобы он нам на разовых пригласил самую трагическую актрису из Еврейского театра, которая должна будет играть жену Бека[[17]](#endnote-17) и должна на фоне всего восьмого явления говорить не громко, плача, по-еврейски, жалуясь в пространство о том, что случилось. Чтобы чувствовалась такая еврейская скорбь. Так что так — женщина-еврейка плачет и около нее какой-то мальчик либо девочка. Все это нужно, чтобы мы поняли, что для Бека это катастрофа, поэтому вся семья пришла. Для вас вся ваша жизнь построена [на том], чтобы добыть какое-то количество денег, чтобы жить. Тут не нужно размельчать Бека — [это не] просто какой-то еврей, который дает деньги (а так всегда делали).

Эта сцена должна быть наполнена голосами. У Лидочки тоже плач. Не может Нелькин успокаивать Лидочку, у которой нет плача.

Обыкновенно так было: обращали большое внимание на комическое появление полицейского плюс Расплюев — здесь смех не нужен. Но если этот смех окажется на фоне трагедии, он получит несколько другую, не водевильную окраску.

У Расплюева тоже есть ремарка — «совершенно растерявшийся», — у него тоже сорвалось. Ему тоже нельзя играть фарс.

*(Перерыв репетиции. После перерыва снова читали последний акт. Читали без остановок, никаких замечаний не было.)*

## {29} 6 декабря 1932 года Читка III акт Кречинский — Зайчиков, Расплюев — Ильинский, Нелькин — Кустов, Лидочка — Ермолаева, Атуева — Тяпкина, Бек — Свердлин, жена Бека — Минкова, полицейский чиновник — Фролов, понятые — студенты ГЭКТЕТИМа, музыка — рояль, тромбон

*(Репетировали с места: «Едемте, едемте…»)*

Мейерхольд. Давайте возьмем кусочек до того, как аккорд стукнул, до слова «сорвалось». Давайте в нем немножко разберемся, он идет ужасно не ритмично, причем предупреждаю, что стуки, которые я наметил, передвинутся немножко, а может быть, останутся так же. Это трудно решить, пока я делаю концепцию, которая в целом останется та же.

«Едемте, едемте» — *пауза*. Давайте разберемся в этой паузе. Принесли лакеи — их два, нет, их три, третий — тот, который является с подносом. Двое из них приносят шубы, боты, шали, шапки, и они стараются это барахло, эти предметы раздавать по назначению. Значит, игра, немножко напоминающая финал, но в другом духе, в другом плане. Каждый свой предмет возьмет, большинство предметов разобрали, а Кречинский даже успел набросить на себя, так как он наиболее торопящийся, он раньше всех окажется одетым в шубу.

В это время — как бывает, когда люди в передней одеваются, — почти нет разговоров, это бесшумная сцена. Это будет фоном для первого стука. Этот первый стук — короткий и решительный, энергичный, короткий стук. На это Кречинский скажет: «Что, что это?» Атуева, Муромский, Кречинский — громко. Лидочка молча изумляется. Обязательно скажут и Расплюев, и Атуева — «А?». Так что все. Это принадлежит не только Кречинскому, а всем. Значит, на стук — голоса. За дверьми, давайте условимся, когда первый резкий стук, Кречинский говорит отчетливо… Лучше Кречинский вообще не говорит, брякнул еле слышно… Тут у автора написано «кричит»: — «Не принимать!» — это зачеркнем раз и навсегда; скажет спокойно: «Не принимать никого». Федор был около Кречинского на фразе: «Не принимать никого», и сейчас же, как только Кречинский сказал, Федор бросился к дверям.

Дальше. Как только Федор бросился к дверям, то он натолкнулся на второй стук. В этом втором стуке, который будет таким же, как первый, — еще не ботами, еще не взламывают, а голоса и стук: «Отоприте, отоприте двери», и, как послышались голоса, Кречинский говорит: «Вот оно…» Федор, натолкнувшись на этот стук, снова бежит к Кречинскому после «вот оно». Кречинский спрашивает: «Кто тут?» Федор говорит: «Господин Нелькин, с ним еще кто-то…» После этой реплики Федора — третий стук, но это уже не стук, а ряд нервных стуков плюс настойчивые голоса: «Отоприте дверь», несколько раз повторяющихся. Чередование стуков с «Отоприте дверь». Кречинский схватит у музыкантов пюпитр, а Муромский и Атуева его удерживают. Муромский удерживает словами: «Успокойтесь…» Лидочка ничего не говорит, она оторвана **{****30} от этой сцены. Атуева и Муромский — дуэт: «Успокойтесь…» После этих слов Атуевой и Муромского Кречинский говорит Расплюеву: «Пойди выгони его по шее». Расплюев говорит: «Сию минуту», бежит к двери и тоже наталкивается на четвертый стук. Видите — волны к двери нарываются на стуки и обратно. После этого Расплюев говорит: «Их целая дюжина». Кречинский на это говорит: «Пошел, умри», и Расплюев: «Разве это легко — умереть?» Пятый стук — нервный стук. Первый, второй — сухие стуки. Третий — ряд нервных стуков. Четвертый — такого же сорта, как третий: чередование слов со звуком; и пятый такой же, как третий: еще более настойчиво, уже с таким предупреждением — «Отоприте, будем ломать, ломай, ломай…»; только в пятом стуке появляется тема взламывания двери.**

Кречинский: «Пустите меня, без меня это не кончится, я убью его как собаку». Или лучше сказать: «Я этого Нелькина убью как собаку» — лучше, чтобы тут звучала фамилия Нелькина.

Федор: «Михаил Васильевич, частный пристав» — ему кажется, что, может быть, Нелькин привел свору людей бить его, а тут уже частный пристав. После этого пятый стук и голоса, все смолкает за кулисами и будет только слышно взламывание двери без голосов. На этом фоне **{****31} будет хорошо слышно: «Частный пристав». С взломом не ладится, нетерпеливые голоса за дверью: «Что же, дурак, ну, взламывай, давай топор, а, не так…»** *(Показ, передразнивание голосов.)* Голоса всех за дверью — нетерпеливые. На фоне этих голосов Кречинский говорит: «Не отпирать двери». На реплику: «Ни с места» — почти одновременно аккорд, который дан по знаку Кречинского, и крякнули двери. После этого — вальс.

*(Читают с «Едемте, едемте…».)*

На первый стук у женщин пусть будет испуг: «Что, что случилось?», а у Муромского благодушие: «Что такое? Постучали?» — благодушно. У Кречинского — легко, а у Муромского — благодушие: «Стучат где-то». Кречинский низким басом, про себя — «Что такое?». Расплюев: «Михаил Васильевич, а?» — вот. Хороший квартет. Если Кречинский и Муромский — «Едемте, едемте…», то Атуева скажет: «Да, действительно, пора уже ехать» — как-то длинно. «Уже поздно», — говорит она. Так в характере Атуевой. Говорят все вместе, одновременно. На первой репетиции получается скуповато, а потом разойдутся — не удержишь. Так что давайте сговоримся, чтобы почувствовался этот квартет голосов.

**{****32} (Повторение со слов: «Едемте, едемте…» — 20 раз.)** Теперь так же, как этот, разберем следующий кусок. В следующей сцене все определяется поведением Бека. Тут несколько иной метод построения. Нужно сначала определить все бековское. Вот какая конструкция у последнего явления. Пять его кусков определяют всю конструкцию последнего явления.

1. Тема с вариациями: стекло заложил. Фальшивую булавку подсунул. Под стекло деньги взял. 6.000!

2. «Разбойник!» — эмоции: плачет, бормочет, бьется, кричит.

3. Кречинский *объявился* (для Бека). «Берите, берите его, в цепи его, убежит, держите его, вяжите его, мои 6000».

4. Булавка в руках Бека. «Она, она!»

5. «Господи, девушка-то». Бек вместе с женой, которая тоже говорит по-еврейски: доброта, кротость ангельская.

Первая ступень — высшая точка, вторая — плачет, бормочет — это некоторое спадение. Когда объявился Кречинский (третья ступень), опять поднимается на высоту — «убежит, держите, убежит, вяжи его, зверь!».

*(Свердлину — Беку.)* Вы сходите на Кузнецкий мост, там я знаю одного человека, он очень здорово технику знает, как рассматривать [бриллианты]. «Она, она…» — он, Бек, работает как технолог этого дела, тряпочкой как-то трет, в лупу смотрит.

Вот видите, это и определяет, это наша опора, в зависимости от этого уже все остальное сделаем.

Крик Лидочки — трагический вопль, она испугалась, что сейчас на ее глазах будут накладывать цепи на руки Кречинского (в третьем куске параллельно с криками Бека). Вокруг Лидочки группируются после этого крика Муромский, Атуева и Нелькин. Нелькин — немножко поодаль, но с такой же тенденцией. Нелькин — как-то нерешительно, потому что это он привел всех сюда, как-то неудобно ему.

**{****34} Поведение полицейского чиновника — сразу играет отношение к Беку, то есть: «Никанор Саввич, успокойте себя, сделайте одолжение» — тоже слова** ad libitum[[18]](#footnote-3). Это тоже только тема. Теперь, когда Бек играет спадение сил, только тогда полицейский чиновник: «Ваше имя, ваша фамилия».

После сцены Расплюева [у] Кречинск[ого] — движение, это для надувания зрителя. Бек бисирует тему третью.

Вся эта сцена требует большой тренировки, большой слаженности.

Теперь поговорим о музыке.

На реплику Лидочки «Это была ошибка» — Кречинский: «Опять женщина».

Чего мы добились? Мы добились партитуры ритмического хода.

*(Вс. Эм. распределяет музыку по чертежу.)* Вот, молодые режиссеры, учитесь, как работать. Легко потом.

Рояль играет роль не реалистическую, а ареалистическую. […]

## 8 декабря 1932 года[[19]](#endnote-18) I акт Читали: Атуева — Тяпкина, Муромский — Старковский, Лидочка — Васильева, Тишка — Чикул

*(Читали один раз весь I акт.)*

Мейерхольд *(о Муромском)*. Вот мы выработаем грим, и тогда легче будет оттолкнуться. Мы поработаем над внешностью Муромского — это решающее значение имеет, как он выглядит.

Тяпкина. Каких лет должна быть Атуева?

Мейерхольд. Я не люблю, когда годы определяют. По-моему, годы никогда в жизни не играют никакой роли. Есть старые молодые, есть старые старые, есть молодые старые.

Конечно, она молодая, очень молодая — по внутреннему содержанию, а в паспорте я не знаю, сколько ей.

Тяпкина. Тут такие деловые разговоры, если их просто говорить, по-деловому, — это нудно ужасно. Но как из этого выйти, я прямо не знаю.

Мейерхольд. Нужно найти ее внутреннее содержание, чем она наполнена, например в первом акте. Она наполнена очарованием, она так же совершенно очарована Кречинским, как и Лидочка. Что в первом акте для нее самое важное? Ведь и балы — это только окружение. Если бы вы в эту минуту не были бы влюблены в Кречинского, вы бы не старались делать бал. Вы же не танцуете, вы же не танцорка вроде тех людей, которые только любят в жизни танцевать; для вас танцы — это средство, чтобы встречаться. Бал — это только атмосфера, которая производит этот накал элементов эротических. Так что вы должны быть влюблены в весь мир и ссоритесь с Муромским из-за того, что он мешает. Он является буднями, а вы хотите украшаться цветами, хорошими туалетами, вы любите в зеркало смотреться, вы любите зеркала, вы любите расфрантиться и поехать на извозчике, чтобы щеки раскраснелись; **{****35} в ней такое сверхъестественное эротическое начало, а фамилия Атуева — «ату его». Она всегда за кем-то охотится: то для себя, то — в данном случае — и для себя, и для Лидочки. Одинаково вам приятно. Когда Лидочка танцует мазурку — вам интересно, вы немножко ревнуете: «Что он тебе говорил во время мазурки?» — это обнаруживает ревность.**

Поэтому те краски, которые вы сегодня давали, они ничего не выражают, они пусты. Все слова она говорит романтически, нужно вполголоса говорить, чтобы было еле‑еле, чтобы было улыбающееся лицо, она напевает какой-то французский романс. Вот почему нужно Федотова посмотреть, Федотова, Кипренского. В русской живописи, пожалуй, лучше всего [подходит] Кустодиев, когда он рисует дебелых баб, у него скопище элементов эротических.

Тяпкина. Что она будет делать в разговоре с Муромским?

Мейерхольд. Вся первая сцена должна быть вот на чем построена: Кречинский — вы знаете, что он сегодня заезжает в дом за Муромским, чтобы везти его на бега. Поэтому каждая встреча для вас — показ нового туалета, а Лидочку она инспирирует, чтобы она нарядилась как можно лучше.

Эта первая сцена с Тишкой должна быть заполнена сценой одевания, около нее должно быть достаточное количество слуг; может быть, это не мужские, а женские фигуры, которые помогают вам одеваться, щипцами завивают, и она, окруженная зеркалами, одевается[[20]](#endnote-19). Это нужно длительную сцену сделать, заполнить всю сцену и с Тишкой, и с Муромским.

Она трепещет. В ней пол бьет.

У вас стиль Островского получается, а тут Островский и не ночевал. Тут та же женщина, как и в «Ревизоре», это вообще женщина из гоголевских типов, а не из Островского. Это не купчиха. Когда мы ставили «Ревизор», как трактовали Анну Андреевну? Так же и офицерскую вдову, когда она приходит жаловаться Хлестакову: никакой в словах нет эротики, а в то же время эротическое начало, особенно это хорошо звучит в игре Сухановой.

Так же и у Атуевой: мимо слов играется очарование, эротическая нотка. Поэтому и говор у нее, скорее, не русский, а, скорее, манерная смесь французского с нижегородским. Она плохо усвоила французский язык, но она все черты французского языка перенесла на русский язык, она по-русски говорит как француженка, не владея французским языком. Когда она ссорится, она ссорится не как русская, а как француженка, она подражает всяким гувернанткам, когда они ссорятся, — в манере «Comédie Française»; она должна фордыбачиться, бросать предметы, такое тремоло в голосе, искусственное падение в обморок, как будто нарочно падает в кресло. Это не русская роль, и это в манере Сухово-Кобылина, его тянет ко всему французскому, и жена у него была француженка, наверное тоже стерва вроде Атуевой.

Тяпкина. Вы сказали, что мне эта роль подходит. По-моему, она для меня трудна.

Мейерхольд. Я никогда не ищу подходящего по внешним признакам, а [я ищу] по тому, что вы можете дать.

Кустодиев наряжает не в сарафан, он берет без пяти минут купчиху — даже, может быть, купчиху, — но он ее посадит так, нарядит в такое **{****36} шелковое платье, так заголубит глаза, такую брошку прицепит, что она перестала быть русской.**

Так же и Атуеву, мне кажется, надо дать не русской, а похожей на француженку.

Лидочка тоже должна это получить. Тут придется несколько изменить в тексте: «Тетенька, папенька» — это нужно снять[[21]](#endnote-20). У Лидочки тоже будет такая чопорность, такие струнки, она тоже выбивается из стиля Полиньки в «Доходном месте», она тоже будет такая кружевная, прозрачная, нежная, тоже иностранная — Коз…[[22]](#footnote-4) может быть, Брюллов. Это «папенька» звучит как деточка какая-то. Может быть, она скажет просто «папа» или даже «papá». Она коротенькие слова говорит: да, нет; говорит она нежно, а то очень водевильно выходит. Тут нужно немножко поправить Сухово-Кобылина — для 50‑х годов это звучало, а для нашего времени это звучит немножко противновато.

Атуева — она же могла старого швейцара иметь, но она мальчика взяла, это все недаром.

Она снимает с ног туфлю и запускает в Тишку, это она тоже вычитала из французских романов.

Атуева будет четыре раза показываться и будет в трех зеркалах отражаться. Ее много, она собой наполнила зрительный зал, и не одну видно, а четырех сразу.

Я хочу искусственно создать себе период — как у Пикассо период bleu[[23]](#endnote-21), — я создам период зеркальный.

[В сцене Атуевой] — чтобы было впечатление, что идет оперетка, — Атуева сидит в дезабилье перед тремя зеркалами. Около нее ее помощница, она ее укутывает. Все это какой-то сон… А этот, Муромский, газеты читает, трубку какую-то раскуривает, какие-то будни, скучновато смотреть на него. Муромский в халате, скучный, задрипанный, неряшливый, грязноватый старик, руки в табаке, он и нюхает табак и курит, сопливый он, неопрятный, навозом пахнет от Муромского, а ему в противоположность эта самая тетка Атуева.

Нелькин недаром такой — немножко отражение Армана Дюваля: тоже из деревни приехал, мужик, не умеет танцевать.

Эта пьеса в традициях французского театра. Это первоклассный мастер, Сухово-Кобылин, а играли его как эпигона. Хоть он и вырос из недр Гоголя, но у него своя манера, свои краски и, конечно, у него много французского в стиле — вот этим он и отличен от Гоголя.

И в этом отличие между Анной Андреевной и Атуевой — в той (в Анне Андреевне) нет французского.

Когда Муромский приходит, она вдруг из другой комнаты выкрикивает. Жалко, вы мало видели. Есть такие специальные французские пьесы, которые играют в бульварных театрах, там всегда выведена такая maman, которая разбрасывает предметы, на всех кричит, — это специальное амплуа, — всегда они толстые, всегда в капотах ходят; когда она сердится, она ужасно криклива, назойлива, неприятна. Если вы все это сделаете — тогда будут оттенки.

С Муромским она в гневе — этому идиоту она никак не может вдолбить, она теряет терпение, она с ним страшно криклива. Она пьесы французские видела, благодаря такому репертуару целая порода людей **{****37} развелась такого порядка, так же как от чеховского театра развелась целая порода Треплевых, которые играют Шопена… […]**

Старковский. Мне бы хотелось надеть валенки.

Мейерхольд. Это немножко не совпадает со стилем эпохи, тем более что у нас валенки всегда ассоциируются с эпохой гражданской войны. У него на ногах может быть тяжелое что-нибудь, какие-нибудь бархатные сапоги, может быть.

Для Атуевой нужно искать краски на грани опереточной непристойности — вот это в Атуевой должно быть. Тогда мы атмосферу получим.

Я думаю, что и Лидочка, хотя она ужасно скромна — Дона Анна, — но ее тоже потянуло не на Нелькина, а на Кречинского; не здоровое начало ее увлекает, а тоже извращенность, с Лидочкой тоже неблагополучно, она внутренне разложена тоже, Атуевой разложена. Атуева, наверное, часами добивается, как вырезать плечо, как раскрыть плечо, — она художник в этом смысле, все это знает ловко. Знает, что мужчин больше будет раздражать такой чулок или такой чулок; она не выбирает хороший покрой или стиль, а [выбирает] то, что больше мужчин дразнит.

А этот старичок [Муромский] — немножко диккенсовский, он приятный, он русский, он скупой, но не скупой Мольера, а [скорее], скупой Бальзака («Отец Горио»). Он за Лидочку печется, он боится, чтобы не впустить какого-то мужа, который его оберет, он — собственник. Кречинский это видит, он его на бычка ловит. В Муромском есть приятность — он балы не любит. Самое страшное в этой роли — чтобы не было дедушки из водевиля. Нужно искать сущность характеров.

Я задумал так: вся сцена обмолвки[[24]](#endnote-22) происходит на площадке лестницы — знаете, есть такая внутренняя лестница.

Я постараюсь не показать лица Кречинского до конца[[25]](#endnote-23). Он не снимет ни пальто, ни перчаток, ни калош, потому что он на бега едет, он на минутку заезжает, потом выходит вместе с Муромским во двор, возвращается, опять не входит, он все время на площадке. Диалог с Муромским — на площадке лестницы, а Лидочка и Атуева подслушивают. Когда Муромский говорит, он [Кречинский] сидит на перилах спиной к публике. Сама обмолвка идет не в комнатах, а на лестнице.

Нужно русскую речь у Атуевой обратить в такую манерную форсистость. Значит, здесь дурака валять надо. Начать с того, чтобы Атуеву обратить в образ почти эксцентрический по манере говорить, а потом смягчить.

Обязательно я бы дурака валял. Всю бы роль переписал, как будто говорит не русский человек, — всякая французская белиберда. Немирович-Данченко хорошо бы — не как сам Немирович-Данченко говорит, а как его передразнивают в Художественном театре, например Грибунин. […]

Еще одна черта у Лидочки, которой обязательно надо заняться, — это ее слезливость. Это лейтмотив роли. Она по всякому поводу плачет, тогда ее рыдания в третьем акте будут приятны. Ну вот, скажет публика, конечно, Лидочка теперь плачет. Это очень интересная черта. И опять — не от сентиментальности слезы, а от перезрелости фактической. Сорт слез должен быть немножко таким. Вы умеете плакать на сцене? *(Васильевой.)* Нужно очень хорошо плакать, музыкально, чтобы лились **{****38} слезы зву[ками]. Она будет плакать и от восторга. Два раза она плачет на протяжении первого акта и третий раз будет плакать там [в третьем акте]; для такой маленькой роли — много раз плачет.**

Чикул. На что обратить внимание, работая над Тишкой?

Мейерхольд. Во-первых, он не пьяница, а он вдруг подвыпил и так скрывает это. Чтобы не было впечатления, что пьяница с красным носом. Пьяница Тишка — это не интересно. Тут опять музыкально подходить надо. Ему выгодно вести сцену подвыпившим, тут интересно дать покачивание. […]

Тишку лучше сделать флегмой, недотепой, двадцать два несчастья Епиходова. Говорит он четко, подобравшись.

## 16 февраля 1933 года

Мейерхольд. Сегодняшняя репетиция имеет цель дать характер костюмов и грима. […] Мое мнение таково, что действие происходит зимой и в соответствии с этим надо будет дать действующим лицам и соответствующие костюмы.

*Лидочка* будет иметь два костюма. Первый — дневное нарядное платье, и второй костюм — нарядное вечернее платье. В платье должно быть больше пышности. Оно должно носить характер предвенечного.

*Атуева*. Я думаю, что вместо капота нужно будет ее одеть в халат. Халат даст больший контраст, когда она останется в дезабилье. Когда она снимет халат, то она останется полураздетой. В то время были модны восточные ткани. Надо будет дать ей халат из восточной шелковой ткани на ватине.

Следующее платье — дневное, эффектное. Третье платье — вечерний туалет. И Лидочка и Атуева в третьем акте должны иметь голые руки. В третьем акте прически у них должны быть более пышными.

*Муромский* должен быть совсем седым, причем не белая седина, а с оттенком крем, с желтизной, и очень запутанная голова.

*Нелькин*. Пальто, военный картуз (военный в отставке). Нелькина лучше дать как человека прошедшего военную школу, тогда дуэльный вызов прозвучит не по-штатски. Можно не давать ему красного околыша, чтобы избежать дворянской окраски.

*Кречинский* должен быть одет в брюки в полоску или клетку. Тогда были модны клетка или полоска. Должен у него быть очень широкий галстук, который закрывал бы ему подбородок. Это придает маску таинственности. Надо будет продемонстрировать для участников картину «Трус».

*Расплюев* появляется в первом акте как молчаливая фигура[[26]](#endnote-24). Его можно будет одеть в николаевскую шинель и воротник из рыжей собаки, который когда-то был черным, но от старости стерся. Брюки у него тоже должны быть черными, но с рыжеватым оттенком. Сюртук однобортный, левый рукав длиннее, чем правый: правый рукав у него обтрепался, и он его срезал.

Следующий его костюм — фрак, взятый напрокат с человека значительно полнее его, причем рукава у него очень длинные и болтаются.

**{****39} Бек** появляется в шубе. Костюм у него потрепанный, потому что он скуп. Когда он вбегает, то он на себе все рвет, поэтому надо будет дать ему батистовую рубашку, которая бы легко рвалась, причем рубашка обязательно должна быть грязноватая. Надо одеть его в боты, которыми он будет громыхать, кроме того, шапка и шарф. Хорошо бы ему еще уши подвязать платком, он боится их отморозить. Надо будет дать ему пейсы. Сюртук на нем чуть-чуть длиннее нормального.

*Щебнев* — модный купец, играющий в английском клубе. Надо будет подчеркнуть английский костюм, а голову оставить чисто «рюсс». Он покажется немного как Мюссе[[27]](#endnote-25).

*Федор* обнаруживает абсолютную бедность в доме. В третьем акте Федор одет в костюм «дворцовых» лакеев. Тут должна быть сплошная бутафорщина и театральщина.

Костюм *полицейского чиновника* должен быть очень элегантным, с оттенком столичного блеска. Это тип полицейского чиновника, который нравится дамам.

*Слуга* в доме Муромских одет как слуга — без парадности. Это тип дворецких, эконом. Видно, что он за Муромским ходит.

*Француженка* при Атуевой. Она в доме вроде дешевой гувернантки, которая соглашается работать и по хозяйству. Француженка должна быть немолодой. Одеть ее надо в костюм с претензией на моду, чтобы она казалась не из русской пьесы. Ей надо дать явно французский колорит.

*Содержатель кухмистерской* должен быть очень толстым человеком. Не надо давать его «стиль рюсс». Первый раз мы его покажем, когда он на минутку показывается в комнате. Вообще-то он ходит из комнаты в комнату. Одет он во фрак.

*Дворник* одет в тулуп, но не надо его делать похожим на современных дворников.

*Парикмахер* — тип француза. Курчавый брюнет средних лет.

*Лидочка* должна быть обязательно золотистой блондинкой.

## 21 февраля 1933 года II акт Читали за столом: Кречинский — Зайчиков, Расплюев — Ильинский, Федор — Башкатов, Крап — Маслацов и Маслюков, Щебнев — Бакулин

*(Читали весь акт один раз.)*

Мейерхольд. […] Атмосфера данной сцены: чувствуется, что денег нет, не топлено, вообще чувствуется что-то такое, что у него, у Кречинского, почва из-под ног уходит. […]

Я представляю, что он, Кречинский, не один, поскольку он Расплюева послал на промыслы. Это не просто игрок, это его жизнь, c’est la vie. Он крупно играет, подписывает фальшивые векселя, вещи какие-то перепродает. Но он не один, у него есть сообщники. Вот и здесь он спит, а около него сидят его сообщники. Это такая банда — они подбирают разные колоды карт, они крапят их, сортируют, кладут в какие-то **{****40} шкатулочки, они работают очень энергично. Это тоже оправдывается фразой Федора: «Вчера отправился куда-то и захватил две колоды, что есть лучшего подбора».**

Это действительно подбор, это целая организация, которая знает, что с этой колодой работает Кречинский, эта колода дается Крапу, а эта — Расплюеву, и все это идет через главного мажордома — Федора.

Вот такие трое сейчас сидят около Кречинского. Один из них сидит такой голодный маленький человек, который так изголодался, так изхолодался, что сидит закутанный и ворчит. А Федор при начале эпизода занят тем, что он из кладовки выбрасывает старую обувь, штаны, шаль какую-то. Он и говорит: «Рысаков спустили, даже одежды хватили несколько», а сейчас, как видно, дошли до того, что последний хлам продают, потому что ему нужно хоть как-нибудь держаться: прачке сунуть, извозчику заплатить.

Кречинский спит покрытый какой-то волчьей шкурой, на голове какая-то фесочка, какая-то кацавеечка. Он не в халате, халат делает его слишком парадным. Нужно, чтобы была резкая разница [в том], как он придет в первом и третьем актах; а дома он обмызганный. На ногах у него туфли, а не штиблеты, — какие-то восточные туфли, которые сохранились, он их любит, потому что ноги в них не зябнут. И вот он спит.

Потом я сделал следующее: в монологе Федора, для того чтобы дать Федору только главную пружину рассказа, я у него вынул несколько фраз, которые передал другим. Они вставляют какие-то придыхания — монолог Федора облегчен. Такая же история у Кречинского в явлении четвертом, например в монологе «Ну, я думаю…». Его в этом монологе прерывают. Основная мысль сказана Кречинским, а частные мысли говорит Крап[[28]](#endnote-26). Так что у Кречинского остается то, что наиболее выпукло, а то [если] сам монолог рассусоливать, тогда он не имеет нужной крепости. Например, «О, боже!» говорит Крап, не свойственно Кречинскому «боже» упоминать. Потом Крап говорит все те фразы, которые мелковаты для Кречинского: он человек актуальный, человек действия, человек авантюры, поэтому я у него вынул все, что мешает ему выявить природу этой своей силы.

Таким образом, Кречинский получает помощь, подстегивание. Потом, когда он говорит: «Скверно то, что я в последнее время связался с такой шушерой», — это говорится не просто в пространство, а он смотрит на Крапа, берет, бросает его на диван и начинает его мять — ему кого-то хочется мять, так он зол.

Когда Кречинский просыпается, то он не видит сначала Расплюева. Он проснулся — во сне ему снились потери, аресты, он вскакивает, как Ричард, — сон был такой страшный. Он сразу подбегает к бюро, шарит, вынимает пистолет и с этим пистолетом забивается в угол и молчит. Публика думает: кончится самоубийством. Потом он опомнился, пришел в себя, подошел к бюро, опять швырнул назад пистолет, поворачивается — видит Расплюева — и все понял: «Ты опять продулся», и начинается сцена.

Монолог Кречинского стал как диалог — легче говорить, когда рядом какое-то живое существо, и [он] рад даже, что кто-то реплики подает.

Так же и в десятом явлении: он остается один, рвет бумагу, письмо — **{****41} Федор стоит около него, опять живое существо. «Я за вас в огонь и в воду» — по-видимому, Федор является таким слугой, которому Кречинский единственному в доме доверяет, поэтому он и письмо пишет в его присутствии. Когда он читает письмо — он читает его наклонясь к Федору. Все проходит через руки Федора, он посвящен даже в его интимные дела. Худо было бы, если бы он один читал письмо, — монолог был бы внешне театральный. А когда Федор здесь, он (Кречинский) очень естественно стоит и перечитывает ему письмо. Тогда и у Федора получится некоторая теплота, а то он играет только служебную роль. От него веет какой-то теплотой. Он очень близкий человек, а то образ Федора фальшивый. Когда Расплюев говорит: «Смотри, он сходит с ума», Федор страшно взволнован: «Боже ты мой!» И всегда раньше это звучало фальшиво, всегда он только ходил с метелкой и пыль вытирал. […]**

## {42} 19 марта 1933 года I, II и III акты (частично) Кречинский — Юрьев, Расплюев — Ильинский, Муромский — Сибиряк и Козиков, Нелькин — Чикул, Атуева — Тяпкина, Лидочка — Суханова, француженка — Кулябко-Корецкая, горничная — Бат, Тишка — Консовский, Бек — Коновалов и Мехамед, Федор — Башкатов, Крап — Маслацов, Вощинин — Маслюков, полицейский чиновник — Фролов

Мейерхольд. Тишка отчего играет скандалиста? В конце, когда он показывает, что он не пьян *(проходит по прямой линии)*, почему он вдруг становится скандалистом? При Муромском он особенно делается скромным и особенно прикидывается тихим, а тут скандалист. И в начале сцены, когда он появляется из-за зеркала, он почему-то громок очень. Он ведь немножко пойман, так как он, в сущности говоря, не должен быть здесь. Он притворяется, что он чистит что-то, но он ухитряется чистить, когда она переодевается, — он в дырку смотрит, как она переодевается. Он фактически пойман, поэтому он тихонько говорит: «Я здесь, слушаю…»

Отходы от зеркала с лестницей — я поставил до середины, а ты доходишь до уровня стула, и поэтому сцена кажется растянутой. Он чуть-чуть отходит, вспомнил что-то и вернулся. Тут шагов шесть надо сделать, а ты делаешь десять.

Потом груба сцена — хоть он и говорит: «Знаю», она говорит о колокольчике, а ты думаешь, что она говорит не о колокольчике, [здесь] переключение нужно, чтобы было мягко и конфузливо, а у тебя такой стиль «рюсс». Такие бывают парнишки из пьес Островского — разбитные, нахалы, почти хулигански настроенные. Он же размякает в эротике, поэтому он делается скромным, но внутренне — хитрюга. Эта хитрость сквозит через конфуз, но в улыбке мы чувствуем, что в тихом омуте черти водятся. На поверхности скромность, почти женственно скромен он, у него женственность, мягкость. Надо вам посмотреть какие-нибудь картинки. Надо Сомова посмотреть. У него конфузливая улыбка юноши, у которого сквозит половая зрелость, но она еще внутри; внешне все еще юношеская целомудренность, а внутри все предпосылки к тому, чем ты будешь лет через десять. Ты будешь любимцем таких, как Атуева. Сегодня — Атуевой, а там тебя возьмет фрейлина Екатерины Великой — у тебя и карьера. А ты уже играешь карьеру. Тут только зародыш будущей карьеры, например это будущий Григорий в «Плодах просвещения», потом он будет распоряжаться уже как настоящий Дон Жуан. А здесь только зародыш, и этот зародыш нужно играть теплыми красками. А сейчас — грубо.

Я понимаю, еще трудно, нельзя еще требовать, но чувствуется, когда тенденция актера направлена к вульгарности. Чувствуется неприятная традиция современного театра, где гротеск понимают [так]: валяй как ни попадя. У нас сейчас требования к очень тонкой игре, кружевной. Эта сцена — одна из приятнейших сцен в пьесе по мягкости, по неожиданности, и нам счастливо удалось найти мизансцену на этой лестнице, эта сцена у нас на этот план перевелась органически. Это не то что выдумка **{****43} режиссера: ввел эротику. Двусмысленные фразы Атуевой очень хорошо припаиваются. И вот этой счастливой находкой надо воспользоваться, нужно ее разыграть кружевно. Здесь и моя ошибка в некоторых построениях мизансцен, я это изменю.**

Сегодня акт прозвучал так: отсутствие эмоций. Отсутствие мотивов эмоций. Всякая эмоция вызывается каким-нибудь мотивом. И вообще, весь акт сегодня показался страшно крикливым. Как этот акт должен звучать? Солнечно должен звучать. Потому что все солнечно настроены. Лидочка — потому что она вчера на балу получила то, что надо, потом она получила сегодня новое платье и она его сегодня в первый раз надела. **{****44} Она солнечна, потому что у нее новый, приятный наряд, она любуется собой перед зеркалом. Атуева солнечна, потому что она ждет Кречинского, она все приготовляет к его приходу. Тишка в приятном, солнечном настроении, потому что он подвыпил, потому что от этих гостей пахнет чаевыми; потом, его взяли грязного и нарядили в какой-то костюм — он уже видел себя в нем в зеркале. Муромский — и у Муромского солнечное настроение, он в хлопотах, все у него дела, и только портит ему настроение Атуева, которая все вверх дном ставит, в расходы его втягивает. Особенно у него хорошее настроение с момента преподнесения ему бычка.**

Сибиряк уже бросил распевать, но все же кое-где распевает — это чуть-чуть от Карпа осталось[[29]](#endnote-27). Затем он бобылит. Немножко кажется, что он не помещик-дворянин, а помещик из мужиков. Это не верно. Его нужно играть немножко барственнее, это должно сказаться в каких-то мелочах: в интонации, в позах, в движениях; а то он немножко мещанин во дворянстве. В нем должны быть все черты барина, говорящего медленно, ходящего медленно; но барин нервный. А то он мне немножко показался опереточным стариком и тоже немножко крикливым.

Необходимо ему дать на репетиции же все предметы для работы (чистка клетки), потому что работа даст верность, определенность интонаций, эта работа оставит все моменты нервности и ворчливости, но облеченные в живую ткань. Даже когда он кончит работу, он не просто сидит, а газету берет, садится на диван, очки надевает, читает. Он будет нервным, потому что она [Атуева] ему мешает читать газету, она втискивается со своими разговорами. Газета в руках будет жить в том смысле, что он ее мнет, нервно переворачивает, чтобы чувствовалось, что кипение не только в голосе, но и в руках. Иногда можно нервный жест сделать, а сказать тихо.

Атуева в сцене с Муромским должна не просто ходить — она быстро ходит, но она должна работать без передышки: то, скажем, два кресла стоят — она их переставляет; может быть дефект в ручке какого-то кресла, и она переставляет, чтобы незаметно было; когда она садится к зеркалу, она не только просто все в зеркало смотрится, она повернется к столику, берет какую-то пилочку, чистит ногти — она все время должна жить в своей на данный отрезок времени основной профессии — прихорашиваться, ждать гостя, приводить все в порядок. Одна забота — та, чтобы быть хорошенькой, обаятельной, другая — чтобы к приходу Кречинского все было в порядке. Например, она берет вазу с цветами и передает девушке, чтобы та налила воду. Я нарочно не уточняю все эти мизансцены, здесь важна свободная импровизация, чтобы актриса чувствовала себя как дома.

Пока я не буду сокращать сцену Муромского с Атуевой, если она не сладится, придется подсократить[[30]](#endnote-28).

Когда Лидочка подходит к зеркалу и стоит перед ним, Тяпкина не знает, что ей делать, а между тем так просто: подбегает к Лидочке, поправляет что-то, отбегает от нее, чтобы посмотреть, так ли все сделано, снова подбегает, все время одергивает ее юбки, даже может на колени встать и нижнюю юбку подтянуть; а потом она становится у зеркала рядом и сравнивает себя и Лидочку — нет ли слишком большой разницы в возрасте; вам кажется, что в этом костюме вы почти сестры. **{****45} Или, может быть, вы сравниваете, как эти два наряда координируются. Публика все это учтет. Так осматривать, как вы это делаете, можно только секунду, и получается, что видны белые нитки режиссера.**

*(Сухановой.)* «Он за меня сватался» — у вас осталась рука в воздухе, и вы ею машете. Лучше будет, если вы напоете вальс, который вы вчера танцевали. Напевает и помахивает рукой. Тогда у Тяпкиной и бег сразу, а вы в чарах вчерашнего вальса. Лидочка обязательно должна иметь в руках платочек. Плачете вы хорошо, но, так как не появляется аксессуар к слезам, не получается нужной мизансцены. Если платочек появится, который закрывает глаза, хорошо будет.

У Чикула ходьба безмотивная, вследствие этого у сцены нет напряжения. В этой сцене пружина у Чикула, а вихрь около этой пружины — у Тяпкиной. Мотив ходьбы такой: он в раздумье, это размышляющий икс, игрек, зет. У него есть какой-то свой мир. У него есть свой круг знакомых. Может быть, у него есть переписка с выдающимися поэтами того времени, как у Щепкина-актера были знакомства с литераторами того времени. Он похож в своих монологах на Чацкого. Он мыслящее звено в этой пьесе. Он в пьесе мыслитель, хотя это особенно ни в чем не проявляется, но все-таки проявляется. У него есть монолог, выдающий в нем мыслителя-общественника. Правда, в пьесе это не очень вылезает, но мы так построим, чтобы это вылезало. Он — Белинский[[31]](#endnote-29).

У Тяпкиной есть прекрасная сцена, когда она, задрав юбку, по сцене в каком-то жеманстве прыгает. Это должен быть легкий канкан. Когда я показывал сцену, почему она удалась? Я знаю, откуда природа жеста. Мы знаем, что природа жеста должна быть выяснена: из какого танца этот жест возникает. Менуэт — это одно, а канкан — это другое. *(Тяпкиной.)* Вы умеете танцевать канкан?

Тяпкина. Не умею.

Мейерхольд. Нужно посмотреть, нужно попросить Мосолову, чтобы она показала канкан. Не надо танцевать канкан, а только взять **{****46} повадку. У вас должен быть повтор. Второй раз такие же движения, когда вы подходите к Кречинскому, — вы опять повторили перед ним канкан. Там была репетиция генеральная, а тут вы сделаете еще более элегантно, более изящно. В этом тоже раскрывается ваша основная природа, вам надо было быть актрисой в «Фоли бержер», в «Мулен руж», а вы выдаете замуж Лидочку.**

[…] Пьеса в стиле французской комедии, поэтому нельзя Атуеву играть такой крикливой. Должна быть такая мягкость, которой мы добились в «Ревизоре». Райх — Анна Андреевна тоже кричала вначале. А теперь она ушла в тонкость кружевной отделки словесного материала.

Атуева не должна все время на одной ноте кричать на Сибиряка, вся нервность должна остаться, но через что-то такое. Потому что она тоже повторяет сцену из какой-то комедии. Когда она сердится, она в то же время наслаждается, она сама себя как бы видит на театре, она думает: ну чем я не актриса, если я так легко веду с Муромским сцену, — она так же выходит, как на театре. Атуева по природе своей актриса, а не просто тетка Лидочки.

В третьем акте она будет в более дурацком положении: она все время противоборствовала Муромскому, и теперь оказалось, что Кречинский — вор. Поэтому она так злится на Нелькина, когда Кречинский возвращает булавку, — вы без пяти минут спасли себя, оттого она так заграбастала булавку.

В третьем акте она смотрит страшными глазами.

## [Начало мая] 1933 года Беседа с актерами[[32]](#endnote-30)

Мейерхольд. […] *(Юрьеву.)* Фраза «Анна Антоновна, жены не сердятся, когда им мужья прически мнут» чуть-чуть у вас завуалирована в своей четкости. Эту фразу нужно выделить, так как на этом потом будет играть Тяпкина. Кречинский умеет самые тривиальные мысли вкладывать в необычайно красивую форму. Также фраза «… не о платье, а о том, что под платьем» — ужасающая циничность, ужасающая тривиальность и пошлость, но подана необычайно изысканно.

Недостаточно жестко начинается вторая картина. Она начинается в той же мягкости, как и первая картина, в суете не получается этой жесткости. А ведь после перерыва здесь должна уже вертеться стальная пружина. Начало этой сцены играет большую роль для развития всей сцены. Если нет такого начала, тогда оказывается, что сцена эта разрезана искусственно и [первая картина] могла просто продолжаться[[33]](#endnote-31).

*(Башкатову.)* Федор все время был идеально хорош на репетициях, а на спектакле он стал хуже. Мне кажется, это оттого, что вы играете в соседстве Восмибратова и от Восмибратова перешел немножечко этот стиль russe. Мы Федора не трактовали приехавшим из деревни, это городской человек. Башкатову я не ставлю это в упрек, ему это так же прощается, как пианисту, который все время играет Баха, и вдруг ему надо **{****47} сыграть Скрябина, — ему сразу трудно переключиться. Так что такая вещь может быть у актера с самой даже высокой техникой. Например, у Юрьева, когда он сыграл один раз Арбенина после того, как он много раз играл Кречинского, я увидел в Арбенине черты Кречинского.**

У Башкатова вдруг появляется «рубашечный герой». Есть такой момент, когда он сидит в кресле и рассказывает, потом вдруг *(Башкатову)* ты берешь свою шубу и распахиваешь ее — такой Грязной из «Царской невесты». Вот баритоны, которые поют Грязного, надо или не надо, так распахивают шубу. Говоря «Наполеон!», строже форму и никакой бытовщины не вводить. Одно время Федор на первом месте стоял по исполнению — теперь не на первом, пришло что-то постороннее и испортилась роль. Мне говорили уже в Ленинграде, что не согласны с моей трактовкой Федора, говорили, что получился башибузук какой-то. В Восмибратове этого хоть отбавляй, здесь же этого нельзя давать.

Немного тише надо давать звук в роли Расплюева, когда он выходит во втором акте. Возможно, что это из-за Дома культуры[[34]](#endnote-32), где из-за акустических особенностей большого здания пришлось увеличить звучание. Здесь же, в этом зале, чувствуется разница — чуть-чуть стало громче. Когда он выходит тихо, то хорошо, что публика этим немножко разочарована. Всегда в этом месте Расплюев выходил форсером, а у нас хорошо, что тихо начиналось. Этим начало и было изумительно. Вышел **{****48} такой** *(показ)* — весь такой тихонький, забытый, время от времени впадающий в транс меланхолический. Выход же страшно сумрачный.

Я думал относительно сбега [Кречинского с лестницы] и ничего не придумал в сторону изменения мизансцены. Но я предлагаю так: «Ступай и принеси» — сбег, стон и уходит в другую комнату. Расплюев сбежал вниз. Пауза. Кречинский выбегает прямо к перилам. Мотив этих перебегов такой: он мечется как лев в клетке — сцена метания. Даже во сне он мечется, потому что он сон видел кошмарный. Выбежал он в ту комнату — может быть, там графин с водой стоит, может быть, окно раскрыто и он просунул голову, чтобы освежиться… Пусть даже его уход безмотивным будет.

*(Ильинскому.)* Не надо выпаливать: «Воля ваша» — эта фраза ничего не означает. Изменять это не стоит. Когда мы меняем [текст], то мы за каждую фразу отвечаем: мы удаляем всякие русизмы или мы удаляем вещи, которые при нашей трактовке изменяют ритмы. Некоторые вещи мы менять не можем, так как получится тогда язык не Сухово-Кобылина, а, Шпажинского.

Когда [Расплюев] схватил часы, он так изумлен, он знает, сколько в ломбарде за них дадут. Поэтому: «Часы!» — надо с такой интонацией сказать *(показ интонации)*. Он как верный пес выполняет поручение. Поэтому момент ухода с часами должен быть большой значимости и **{****49} должен быть сугубо отмечен. Тут хочется, чтобы было впечатление большого назначения.**

Третий акт. Когда приходят [к Кречинскому] Лидочка, Муромский и Атуева, эффект страшный, но когда перешли на авансцену — все они страшно будничны, нет у них этого «А!» *(показ)* — впечатления от квартиры, красных ливрей и т. д. Публика поражена, а выходят актеры и не поражаются; и публика думает: наверное, мы ошиблись. Они должны восторгаться этими замечательными апартаментами, должны между собой шептаться.

Теперь несколько общих замечаний — это на тот случай, чтобы спектакль, скажем к 50‑му, 100‑му представлению, не имел тенденции соскользнуть в то нежелательное, что мы преодолевали, когда приступали к его созданию.

**{****50} Эта тенденция соскальзывания объясняется вот чем. Когда ставится какая-нибудь пьеса из тех, которые идут в других театрах, то невольно перед актерами [есть] хоть и плохие образцы, но все же образцы. Например, мы бы пожелали поставить «Вишневый сад» и сказали бы: «Давайте “Вишневый сад” сделаем иначе, чем в Художественном театре», нам бы это не удалось, потому что настолько блестящ материал в театре Станиславского, что он невольно будет увлекать и нас. И очень было бы затруднительно перестроить этот спектакль по-новому. И какие бы мизансцены мы ни придумывали — все же кое-где звучание было бы похоже.**

На одном докладе мне задавали в этом отношении очень трудные вопросы. Я благодарен иногда тем людям, которые задают мне, как на экзамене, ряд трудных вопросов в сфере театрального искусства. Когда задают вопросы каверзные или трудные, я ловлю себя на том, что мне трудно выворачиваться, потому что кое-что еще в нашей системе невыясненное, спорное, схожее с некоторыми параграфами [системы] Станиславского, может быть по-разному изложенными. И вот когда разные параграфы — мне нетрудно отвечать, а когда задают вопрос о близких параграфах, то на них очень трудно отвечать, так как хоть они и схожи, но мировоззрение у нас разное. Может быть, что явления схожи, но истолковать их можно по-иному. […]

Итак, возвращаюсь к затронутой мною теме: чем отличается игра актеров ГосТИМа от игры актеров других театров. Тут я должен сказать, что ряд сцен у нас идут так, что в других театрах так не сыграют. Например, Игорь Ильинский в целом ряде кусков. Но также должен признать, что много еще недостатков в игре наших актеров. Поэтому я и придумал устроить такую конференцию во второй половине мая, чтобы нам всем договориться[[35]](#endnote-33).

Реализм на данном этапе, к которому мы приступаем, не тот реализм, который был у нас два‑три года тому назад, — он другого порядка. У нас были реалистические сцены в «Мандате», в «Ревизоре», в «Списке благодеяний» в некоторых местах. Так что мы к реализму Сухово-Кобылина пришли не просто так — сразу. Потом, если в нашей игре есть нечто схожее с игрой актеров других театров, это не так уж плохо. Вот пример в поэзии: у Маяковского в «Во весь голос» и в некоторых других вещах есть вдруг строчки в ритме Есенина, которого он ненавидел, есть места, которые звучат по-пушкински прямо. Но это ведь не плохо. Ну что плохого, если мы будем где-то похожи в игре с каким-то хорошим театром не нашей системы, не нашей школы. Только тут есть опасность, что прежнее накопление смахивается, а оно обязательно должно просачиваться. Если оно смахивается, то какого черта мы так долго сидели над «Великодушным рогоносцем», над экзерсисами биомеханики, чтобы вдруг появилась «Свадьба Кречинского» и все куда-то исчезло! Вот отсутствие этого просачивания и делает это сходство.

Поэтому я и говорю, например, Атуевой: обратите внимание на Массалитинову и, Шевченко. Ведь, в сущности говоря, Массалитинова это уникум. Разве ей место в Малом театре? Конечно, не место. В сущности говоря, мы должны были бы принять ее к нам в труппу, это же ясно, мне так кажется. Может быть, какие-то вещи ей пришлось бы преодолевать, но мне кажется, что она — наша. Или, Шевченко. Я не знаю, как Константин Сергеевич относится к ней — положительно или нет, **{****51} вероятно положительно. Но все-таки особой заботы о ней как об актрисе там нет, все-таки она не так подается, как можно было бы ее подать.**

Это не значит, что я беру образцы [только] из Малого или Художественного театра, но, например, Шевченко — она там торчит, она там не вяжется, ни к чему она там, она там даром пропадает. Я приведу пример — скажем, Москвина, который видоизменил свою игру под влиянием нашего театра. Когда я его вижу, я всегда радуюсь — не пропадает даром наше существование в Москве, потому что существует видоизмененный Москвин, преображенный Москвин, воспитавший в себе приемы нашей техники. Я не знаю, кто ставил «Горячее сердце», но я скажу, что там в режиссерском плане просачиваются наши приемы. В «Мертвых душах», где доминирует Иван Михайлович Москвин, вы чувствуете наше влияние.

Я говорю об этом как об очень сложной диффузии, которая происходит в развитии всей театральной культуры в целом. А вы думаете, на нас не оказывают влияние другие театры? Например, театр Кабуки. И этого не надо нам чураться. Некоторые говорят: хороша системочка **{****52} Мейерхольда, если он тащит приемы Кабуки… А я говорю, что это-то и хорошо, что происходит такая диффузия в театральном искусстве, и не только один театр влияет на другой, живопись влияет на музыку, живопись на архитектуру и т. д. и т. д.**

Но это не значит, что актеры, играющие в спектакле «Свадьба Кречинского», могут успокоиться, что наконец-то Мейерхольд освободил их от неприятной необходимости пускать в ход биомеханику и наконец-то ГосТИМ стал похож на академический театр, — если это у кого-нибудь и есть, то это очень большая опасность. […]

Между прочим, насчет смеха публики. Самое трудное — не идти на поводу у плохой части публики. Какое мне дело, что публика смеется, я должен мимо этого строить себя на сцене.

Образец подачи на поводу у зрительного зала — это Мартинсон, когда он танцует. Чаплин велик тем, что всегда в корнях правдоподобен, за каждый свой жестик отвечает, что это правдоподобно. У Мартинсона это не выходит. Вот должно быть впечатление, что он на апельсиновой корке поскользнулся и упал, — этот мотив должен звучать. А если он сделал это, как какой-нибудь знаменитый акробат в мюзик-холле Берлина или Мюнхена, тогда это не интересно, это уже будет ложь. В commedia dell’arte бывают «шутки, свойственные театру», но все это допустимо при существовании мотива. Если же это просто антраша, тогда это никуда не годится. Этим серьезный театр отличается от несерьезного — там нет мотива.

Всегда должна быть организация зрительного зала в линии целеустремленности идейного плана. Все мотивы копятся, чтобы в результате спектакль был назван философским спектаклем. Каждый серьезный спектакль поэтому имеет в виду организовать мысль зрителя.

Нам нужно на этот счет серьезно договориться и иметь много бесед с труппой, чтобы она понимала значение всего этого, а то я иногда впадаю в отчаяние. […]

# {53} Дама с камелиями

**{****54} Постановка пьесы А. Дюма-сына была заявлена Мейерхольдом в 1933 году как первая часть «цикла спектаклей, посвященных женщине» (см.: «Литературный Ленинград», 1933, 20 дек., с. 3). На программе стояла надпись: «Цикл**I: Женщина (XIX. Семидесятые годы. Париж)». В дальнейшем предполагались спектакли о Софье Перовской (пьеса «Накануне» была заказана В. М. Волькенштейну) и о современной женщине (поэту Борису Корнилову заказывалась пьеса «Грунька», прототипом ее героини должна была стать ткачиха Груня Корнакова) — эти планы не осуществились.

С пьесой А. Дюма Мейерхольд встречался не в первый раз: весной 1914 года ему пришлось заниматься ролью Маргерит Готье с бравшей у него уроки актрисой А. А. Сувориной, дочерью и наследницей знаменитого журналиста А. С. Суворина, ставшей после его смерти хозяйкой Суворинского театра; тогда же, при выпуске «Дамы с камелиями» с Сувориной в главной роли (премьера 14 апреля 1914 года), Мейерхольд «провел ряд репетиций и корректировал спектакль в целом» (*Волков Н. Д*. Мейерхольд. Т. 2. М.‑Л., 1929, с. 300 – 301).

**{****55} Летом 1933 года Мейерхольд, приступая к работе над будущим спектаклем, отказывался считаться с закрепившимся в критике отношением к пьесе Дюма как к мещанской мелодраме, предназначенной для гастролерш. Редактируя статью М. М. Коренева о сценической истории «Дамы с камелиями», он пометил на полях: «В области драматического театра эта пьеса и явилась началом реалистического театра. И надо сказать, как это увязывается с работой Бальзака в области романа» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп.** 1, ед. хр. 3060). Накануне премьеры он назвал «Даму с камелиями» «одной из лучших французских пьес XIX века», положившей «начало реалистическому направлению во французском театре» («Известия», 1934, 18 марта).

Новый перевод с французского издания 1929 года был заказан театром Г. Г. Шпету, его сопереводчиками в программе названы З. Н. Райх и М. И. Царев, они работали с французским текстом, уточняя отдельные реплики и выражения. Кореневым были сочинены короткие итальянские реплики, которыми при первом появлении Маргерит перебрасывалась с двумя сопровождавшими ее поклонниками (один из них, итальянец Джиголо, принадлежал к действующим лицам, введенным «автором спектакля»). Коренев подбирал материал из произведений Бальзака.

Но основная инициатива в пополнении текста принадлежала Мейерхольду. Наиболее значительные текстовые вставки были сделаны в роль Маргерит во II акте.

Заимствованный из романа Дюма (на основе которого написана пьеса) монолог Маргерит дал возможность выстроить третий (финальный) эпизод этого акта — «Исповедь куртизанки». В первый эпизод II акта также был вставлен рассказ Маргерит о себе: «Не воображайте, что я — дочь отставного полковника и воспитывалась в монастыре. Я бедная деревенская девушка и шесть лет тому назад не умела подписать своего имени…» — и т. д.

В I акте среди гостей Маргерит появился введенный в пьесу «автором спектакля» мсье Кокардо — почитатель Флобера, его роль строилась из иронических прописей и афоризмов, взятых во флоберовском «Лексиконе прописных истин» («Дева — употребляется лишь применительно к Жанне д’Арк с прибавлением Орлеанская», «Банкиры — все богаты, арапы, хищники», «Артистка — обязательно распутна», «Куртизанки — это всегда девушки из народа, развращенные богатыми буржуа» и т. д.).

В ходе репетиций I акта (27 – 29 ноября 1933 года) Мейерхольд сделал попытку выстроить параллель между судьбами Маргерит и ее наперсницы Прюданс, загубленной бывшей актрисы. В этой сцене, по мысли «автора спектакля», должна была участвовать еще одна подруга Маргерит — Адель. «Адель поет куплеты, а Прюданс в мантии выйдет на подиум читать Медею… Когда Прюданс от экзажерации постепенно, незаметно для самой себя переходит в декламацию хорошего трагического тона, согретого теплотой и выдающего в Прюданс мастерство настоящей актрисы, Маргерит заслушивается ее декламационной напевностью в манере хороших актеров “Comédie Française” и тогда, любуясь Арманом, начинает:

Маргерит. Мсье Дюваль!

Арман. Мадам?

Маргерит. Вы ежедневно заходили справляться о моем здоровье, когда я была больна?

Арман. Да, мадам» — и т. д. (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 267).

В окончательной редакции было иначе: Прюданс пела фривольные куплеты, а Адель на втором плане изображала декламирующую актрису.

**{****56} В**III, «сельский», акт «автором спектакля» были введены роли весельчака-садовника, являвшегося с охапками цветов, толстухи-молочницы, слепого музыканта.

Эти дополнения настолько органично влились в ткань пьесы, что не только критика была убеждена в неприкосновенности авторского текста, но и актеры, даже такие, как Царев, который имел дело с французским оригиналом, считали, что Мейерхольд «оставил пьесу как она есть». Царев писал 31 марта 1934 года: «Успех превзошел мои ожидания. Вы представляете, какая ответственность лежала и на этом спектакле в целом и на мне, впервые показавшемся перед москвичами в таком откровенном виде. Волнений было масса. 18‑го на генеральной и 19‑го на закрытой премьере, да и на последующих спектаклях (билеты достать невозможно, барышники работают вовсю по баснословным ценам) публика, что называется, “аховая”, и большинство враги, конечно. Спектакль разорвался как бомба. В Художественном театре, у вахтанговцев — переполох. Актеры ходят по нескольку раз. Общее признание — что лучший спектакль сезона. Но дело не в этом, конечно. Первый раз после долгого времени Мейерхольд *оставил пьесу как она есть*, за малыми исключениями (кстати, только помогающими спектаклю) и подал ее с исключительным вкусом, точностью стиля, разнообразием mise en scène и со всей пышностью театральности. Наряду с этим во всех театрах буднично, серо и веет скукой. У нас зритель сидит с напряженным вниманием с 7 /2 до 12 11/2. У правительства тоже успех. Только пресса не знает, как себя вести. Как? Помилуйте — “Дама с камелиями”? У Мейерхольда! И забавнее всего, что люди, которые раньше бранили его за то, что он якобы коверкает пьесы, теперь кричат: “Да, но ведь это же не Мейерхольд! Где же новаторство, смелость, разбитие канонов и т. д.” Конечно, этим спектаклем он опять утер всем нос… Меня все поздравляют с большой победой…» (Письмо к О. М. Чайке. — ЦГАЛИ, ф. 3074).

Спектакль сохранял пятиактную структуру пьесы, но каждый акт делили на три эпизода, эпизоды I акта разделялись перерывами, в остальных четырех следовали один за другим без перерывов. В программе спектакля указывалось название каждого эпизода и давалось обозначение его музыкальных темпов.

Первый акт.

1. После Grand Opéra и прогулки по Fête. (Andante. Allegro grazioso. Grave.)

2. Одна из ночей. (Capriccioso. Lento (trio). Scherzando. Largo e mesto.)

3. Встреча. (Adagio. Coda. Strepitoso.)

Второй акт.

1. Мечты о деревенской идиллии. (Allegretto. Tenerezza. Intermedietto.)

2. Деньги графа де Жирей («Манон Леско»). (Moderato. Secco. Agitato.)

3. Исповедь куртизанки. (Lamentoso. Molto appassionato.)

Третий акт.

1. Bougival (предместье Парижа). (Giocoso.)

2. Буржуазная мораль. (Freddo. Dolce. Impetuoso. Lacrimoso.)

3. Погибшие мечтания. (Lento con dolore. Inquieto.)

Четвертый акт.

1. Пир Олимпии. (Tempo vivo. Tempo di ballo.)

2. Снова в роли куртизанки. (Tempo di valse. Allegro agitato.)

3. Parole d’honneur. (Espressivo. Piu mosso. Lugubre.)

Пятый акт.

1. Покинутая. (Tempo commodo. Largo e mesto.)

2. Позднее возвращение. (Amoroso. Coda. Spianato.)

3. «Жизнь идет!»

**{****57} Под руководством и при непосредственном участии Мейерхольда Коренев составил характеристики персонажей пьесы:**

«*Прюданс*. Лет 40. Благоразумие, осторожность — расчетливость. Легкомыслие. Чутка к тому, что делается с Маргерит — отсюда иногда опора трагического в пьесе. Веселость. В прошлом — актриса.

*Нанин*. 60 лет. Дуэнья, опытная в жизни. Фирс. Нянька — сестра милосердия в пьесе. Та, которая ощущает смерть. Осторожность, в прикосновении вкрадчивость, теплота, сердечность. Мемлинг. Пластически самая трудная роль в пьесе. […] Старуха с быстрой реакцией. *Не* инвалидка. Быстро говорит. Внешний облик — почтенная. Сухая, с морщинистой шейкой, с сухими руками. Ей нравится атмосфера влюбленности. Активно участвует в комбинациях между Арманом и Маргерит. […]

*Олимпия*. Стремительная (но текст может произносить медленно). Проститутка высшей марки. Носится по сцене. Поднимает пыль — трен аршин на десять. *Курит*. Ида Рубинштейн. Стилизуется. Единственная роль в пьесе, которую можно выстилизовать. Она придуманная особа. Ида Рубинштейн сама себя выдумала и такой себя подносит. Олимпия говорит нараспев, поет: французская комедия. Играет под Сару Бернар, плохо понятую. Змея.

*Нишет*. Невеста. “Вить гнездо”. Нежна. Одна из inséparables[[36]](#footnote-5). *Легкость* в произношении. Место в пьесе — весной принесенная в комнату ветка сирени. Искать у Боттичелли. Цветочек. Весна. Все нюхает. Одно мгновение приятна, а потом начинают тыкать. Основная линия: “Гюстав внизу”. Нишет — прозвище. Головка кошачья.

*Гюстав*. Молодой. Адвокат. “Голубки” с женой. Нежен. Юмор. Провинциал: резкая разница в костюме с Гастоном. Медвежонок.

*Гастон Рье*. Лет 35. Веселый. “Как будто навеселе”. Возбужденность — с легким оживлением. Циничен. […] Богема — представитель балов Quatre arts[[37]](#footnote-6). Облапит Прюданс. Борис Пронин? — Птичка. Насмешник. Хохотун.

*Сен-Годан*. “С вами всегда весело”. Старик — лет 60 (Жемье — глухой). Гастон в старости. Теплый человек. Чудак. Епиходов на французский лад? Подагрик. (Граф из “Провинциалки” — Тургенев). Любит петь — поет китайскую песню. На неожиданностях и чудачествах. “Вечно юн”.

*Артюр де Варвиль*. Довольство, благополучие. Спокойствие. Деловитость — с Нанин. Расчет (игра в карты). Средних лет. Военный. Тугой воротник, Жоффр. Посетитель изощреннейших кабаре. Любуется балеринами в первом ряду. Поет куплеты, может быть, не знает слов, импровизирует, весел, вспоминает шансонетки. […] Подтянутость. Должен скоропостижно умереть на параде от апоплексического удара. Ухажер. Вивер[[38]](#footnote-7). Костюм: красные штаны с лампасами, очень широкие. Верхняя часть костюма другого цвета (зеленый, синий?). Красивое кепи. Усы, борода à la Наполеон III.

*Граф де Жирей*. Лет 30 – 35. Не опасный соперник Арману? Порода? Утроба. Ветреник.

*Жорж Дюваль*. Носитель “умных вестей” (идиотизмов). “Столп общества”. Убежденный, искренний. Одержимый, страстный (не сухость). Не резонер. Должен вносить страстность в суждения. “Маньяк морали” (лживой, пакостной). Не носитель ложноклассической традиции: пришел, отчитал и ушел» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 271).

**{****58} Что касается характеристик Маргерит и Армана, то Мейерхольд составил графическую схему их взаимоотношений. Эта схема главным образом касается состояния Армана в каждом из семи кусков финального** V акта.

Музыку к спектаклю писал В. Я. Шебалин; в программе указано, что эта работа посвящена композитором Мейерхольду. Письма-задания, адресованные Мейерхольдом Шебалину, не только характеризуют построение музыкальной партитуры спектакля, но и являются прекрасным изложением режиссерской партитуры I и IV актов, насыщенных музыкой и контрастных друг другу по настроению (см.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы в 2‑х частях. Ч. 2. М., «Искусство», 1968, с. 287 – 292; в дальнейшем — Статьи…). О музыкальном оформлении «Дамы с камелиями» подробно написал непосредственный участник работы над спектаклем Л. В. Варпаховский в статье «О театральности музыки и музыкальности театра» (в кн.: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978, с. 301 – 345).

Задания режиссера художнику спектакля И. И. Лейстикову определялись тем, что действие пьесы было приурочено не к 1840‑м (как у Дюма), а к 1870‑м годам. «На действующих лиц этой замечательной драмы мы смотрим глазами Эдуара Мане», — писал Мейерхольд (Статьи…, ч. 2, с. 287).

Первое распределение ролей датировано 22 мая 1933 года — это вообще самое раннее свидетельство о работе над «Дамой с камелиями». К премьере состав почти не изменился. Отметим, что одним из исполнителей роли Варвиля был намечен первоначально Ю. М. Юрьев.

На премьере, состоявшейся 19 марта 1934 года, играли: Маргерит Готье — З. Н. Райх, Арман Дюваль — М. И. Царев, Жорж Дюваль — Г. М. Мичурин, де Варвиль — П. И. Старковский, граф де Жирей — А. В. Кельберер, Гастон Рье — М. М. Садовский (до его прихода в ГосТИМ в декабре 1933 года на эту роль намечались Э. П. Гарин, Л. Н. Свердлин, затем репетировали Д. Л. Сагал и А. А. Никитин); Прюданс Дювернуа — В. Ф. Ремизова, Нанин — Н. И. Серебрянникова; Сен-Годан — В. Ф. Зайчиков; Олимпия — С. И. Субботина (репетировали также А. Н. Хераскова, Т. А. Говоркова); Анаис — А. Я. Атьясова, Гюстав — М. А. Чикул, В. Ф. Зайчиков; Нишет — Н. М. Шахова, А. Л. Васильева; Артюр — А. А. Консовский, доктор — Н. В. Сибиряк, С. В. Козиков; Адель — А. И. Кулябко-Корецкая, Джиголо — А. А. Шорин, Кокардо — Н. К. Мологин, В. А. Маслацов; садовник — Ю. Ф. Донской, толстуха — Т. А. Говоркова, а также гости, игроки, танцующие, слуги и т. д.

Первая читка проходила 28 мая 1933 года. Летом 1933 года работа над спектаклем продолжалась во время гастролей ГосТИМа на Украине. Беседы (в дневниках театра они назывались «конференциями»), читки и репетиции начались в Харькове 6 – 12 июня, продолжались в Виннице (17 – 18 июня), Одессе (7 – 13 июля), Киеве (25 – 27 июля). Стенографистки в поездке не было. Коренев сохранил карандашные записи трех бесед (делать записи чернилами ему не позволяло качество имевшейся бумаги). С октября репетиции велись в Москве в разных помещениях (квартира Мейерхольда, кабинет директора ГосТИМа М. М. Шлуглейта, Украинский клуб и т. д.) и стенографировались не всегда.

Публикуются полностью три записи Коренева и отрывки из одиннадцати стенограмм, в которых хотя бы частичное освещение нашли узловые сцены спектакля.

## {59} 7 июня 1933 года Беседа с актерами[[39]](#endnote-34)

Мейерхольд. Хорошо бы, когда мы достанем русский перевод, организовать коллективное чтение романа Дюма, который нам даст, несомненно, большой материал для характеристик действующих лиц. Но хотелось бы, прежде чем выискивать характеристики, посмотреть на пьесу в целом с очень большой высоты. Нам придется так заострить пьесу, чтобы момент социальной подоплеки был близок современному зрителю и чтобы современный зритель уяснил себе, во имя чего пьеса нами берется. Ее без заострения смотреть нет сугубой надобности. Я хочу передать разговор между мной, Н. А. Розенель и А. В. Луначарским. Розенель увидела на доске режчасти объявление о чтении пьесы. «Как?! Вы ставите “Даму с камелиями”?!» — «Да». — «Анатолий Васильевич эту пьесу не любит». А. В. сделал паузу — «Я много раз ее видел и читал текст. В свете прежней трактовки мне она кажется пустой, но я воображаю, что сделает с ней Вс. Эм. Я считаю, что это может быть очень интересно». И со свойственной ему очень быстрой реакцией А. В. дал экспликацию пьесы, очень верную, хотя и без исключительной изобретательности. «Если Маргарита **{****60} Готье будет поставлена в окружение тех людей, которые будут заклеймены — с их ложным мировоззрением, с их отношением к таким вопросам, как честь, долг, мораль, отношение мужчины к женщине и т. д., — тогда пьеса становится для меня интересной, мне видно, для чего она нужна». Не знаю — сторож, студент, актер — кто-то прервал этот разговор. Но он попадает в самую точку.**

Я видел «Даму с камелиями» у гастролеров, затеи этой ни у кого не было. Видел и в русских театрах (в Суворинском), даже сам занимался какой-то ролью (с Ан. Сувориной), — везде эта сторона была забыта, а давали: простачок, благородный отец, старейший ухажер. Сердцевины и нет. Есть такие пьесы, где в центре женщина, но где требуется вскрыть окружение. «Нора», например. Муж Норы — банковский чиновник. Если играть его как добродушного человека, «Нора» не зазвучит. А может быть дано отношение к нему так, что всякая маленькая реплика будет выяснять его мировоззрение. Надо подчеркнуть, как он проявляет себя, в какой мере и где. Как подходит, целует и т. д. Диалог с доктором Ранком. Как ведет, какую ноту, как ласкает, как возникает эротический план в сцене с чулком, как письмо опустит в почтовый ящик, как скользнет письмо в дырку. Вообще «как» на репетициях очень много значит. Надо знать, что за фигура перед нами. Мы ставили «Авантюру Стенсгора» — переделку «Союза молодежи». Я помню Зайчикова[[40]](#endnote-35). Много было изобретательности в мизансценах, в переходах, но вся эта работа режиссера упала **{****61} бы в пропасть, потонула, если бы не было участия Зайчикова. Он играл какого-то старика и так окутал образ всякими деталями, что я его до сих пор помню, а посмотреть — в роли ничего нет. В нашей пьесе тоже — ничего нет. Сен-Годан — ничего нет, Гюстав — ничего нет, Арман — ничего нет, Гастон — ничего нет, Артюр — ничего нет. И всегда так бывает. «Привидения». Регина. Ничего нет. Но [роль] Регины надо дать первой актрисе в труппе. Если ничего нет, то надо выдумывать. Не в словах дело, а в том, что найдет актер — как вошел, как сел, и это [соз]дает необходимость в пьесе. В «Свадьбе Кречинского» — откуда мы взяли Крапа, Вощинина**[[41]](#endnote-36)? Ничего не было, а сейчас роли — заметные и трудные. Искусство актера — в ничего привнести характеристику, красочки, вздохи, придыхания, «а», «о». Это также ничего нет, если вы откроете какой-нибудь этюд Скрябина. У Скрябина был этюд — подошел, сел, сыграл — 40 секунд. Когда он садился, публика думала, что он будет жарить часа два, а он взял и сыграл 40 секунд, и никто не аплодировал. И только прошло несколько лет — раскусили. Чтобы получилось что-то, надо обязательно вскрывать биографию. Тут все насквозь ответственно. Грим не в том, чтобы вымазать морду, а в том, чтобы какими-то черточками вскрыть характеристику. Здесь опять свойство Зайчикова — Земляники. Когда я читал у Гоголя, — ничего нет, забыл о ней. А у Зайчикова мы видим громадное сочинение, он так ее пересказал, что сделал ее почти центральной ролью. Надо так работать над всеми ролями.

**{****62} Почему эту работу я считаю трудной? Мы будем работать по новому методу, почти от актера к режиссеру. Мы не приступим к мизансценировке, пока не вырастут междометия, пока не разбухнут роли в их характеристиках, а насыщать роли мы будем не по методу трюкизма, а по методу мотивизации — какое должно иметь значение это лицо в структуре пьесы. Скажем примитивно — порицаем или оправдываем, положительное лицо или отрицательное. Тут должна быть мимикрия. Анаис — ведь это же целая программа**[[42]](#endnote-37), целое определение буржуазии, как мы его понимаем. Я мог бы читать роли с точки зрения ложного суждения о долге, о морали, о чести, и они зазвучат как вынутые из роли, из живого образа, которые немыслимы у нас.

Почему я считаю спектакль глубоко современным? Потому что во Франции со времен Дюма ничего не изменилось. В Париже мы бывали в разных кругах и разных семьях. У моей секретарши[[43]](#endnote-38), например, — она банковский чиновник, с ней — ее мать, ее брат. Когда я хлопотал, чтобы достать денег и приезжал к разным лицам, она, будучи переводчицей, переводила и сама одновременно мне быстро шептала: «Улыбайтесь», когда там что-то говорят мне по-французски. Я ее в первый раз чуть не избил — а ну вас к чертовой матери! Я был неприятен, груб. Оказалось, во Франции (это теперь-то!) так надо. Если француз говорит «как merveilleux[[44]](#footnote-8)» я должен улыбаться и кланяться. Это «Улыбайтесь» — целая система фальши и лицемерия. Об этом много рассказывал и Эренбург. Это все техника. На кой черт все это мне нужно? Но потом, особенно в период горячих хлопот о театре, я и улыбался и делал черт знает что. Помню, я попал к какой-то директрисе «Аполло». Что я там только не делал! Я боялся, а вдруг кто-нибудь на меня со стороны посмотрит? Я не только улыбался, а произнес монолог, за который мне самому было глубоко стыдно, — просто разыгрывал роль какого-нибудь придворного в стиле Людовика XIV. Это фальшь липовая, надо ее дать. И ничего из этого во Франции не изменилось…

Мы были в одной семье. Глава семьи — англичанин, мать русская. Дети говорят по-русски, и я слышал такие от них вещи — ужас! Например, мальчик (один из двух сыновей) говорил: «Какая вы неинтересная, вы — актриса». Актриса, по их взглядам, — «б». Такая установка. У них уже принято расставлять всех по полочкам. Они со всеми по-разному говорят. Ну, что это — прислуга, шофер, портье, консьержка! И всегда поза: внутри плевать, а внешне улыбаться. Это лабиринт фальши. Я говорил отцу: везите их в СССР. Он бывал у нас и Россию любит, и, когда увидел, что у нас, сам мечтает послать их сюда. Пока он их отправил уже в Лондон. Там все-таки более здоровая система воспитания — гимнастика, спорт: «в здоровом теле — здоровый дух»; все же к нам немножко ближе. Ну, конечно, религия — обязательно. Воспитатель у них был из ксендзов, из школы пасторов. И я сразу увидел в жизни мольеровского ханжу. Оказывается, и Мольер еще жив, и его персонажи все еще живут до сих пор. По штампу мольеровских пьес сейчас очень легко написать современную французскую пьесу.

Чтобы все это возникло и у нас в спектакле, надо прибегать к усложнению характеристик. Я против гротесковости. Разительный пример: Бочарников в Восмибратове[[45]](#endnote-39). Развенчивать Восмибратова [надо] не тем. **{****63} Не в носе дело, а во внутренней характеристике. Он уткнулся в нос. А тут все в музыкальных приемах, в четкости интонационной, в бурном темпераменте, и все это даст внутренними средствами образ кулака. Прет опять кровь — носа не надо. А то зачем я буду исчерпывать калории, когда есть нос. У Зайчикова был в «Авантюре» минимум средств. Я помню: грим, повадка, старческая голова. И черт-те что получается, а ничего не было. Такая замечательная работа. […]**

Надо найти свежесть. Отсюда маленький шаг к тому, чтобы посмотреть на вещь как на гармонию личностей. Сначала самые драматургические данные, текст, а потом надо уже дать дыхание вещи. Нет веселья — надо достигнуть. Уже с помощью музыкальной. У кого задача быть в атмосфере скерцо, allegro — вот andante energico. Я против анданте очень вялого. Надо, чтобы подобранность была. Все на натянутой струне. Они приходят все благодушные.

Давайте о характеристиках.

Де Варвиль. Какая его должность? Мы его, — да нет, обоих, — посадим на диван, перед ним рюмочка спирта. Это нужно. Как он спокойно сидит — деловой разговор с Нанин. Не так надо вести сцену, раз говорят по-деловому. Французы — сантимники. Если деловые взаимоотношения, он свое получит. Вот Чехов М. А. Он страдает от этого. Он сделал dépense[[46]](#footnote-9), получил деньги, истратил на свой театр. А теперь должен платить долги, сидит в Ковно, превратился в поденщика, его держат за горло[[47]](#endnote-40). Сейчас он понемногу расплачивается и уже заметно уменьшил сумму долга. Он хотел бы вернуться, но не может — где он здесь достанет валюту? Вот это все надо дать — расчетливость.

Нужно читать книги. Бальзака, например. Откуда-то надо брать материал для характеристик, для роли. Если не в романе Дюма, то у других авторов. У Стендаля. Тут интересная работа. Мы перечитаем ряд великолепных вещей. От самого начала работы до конца надо все время насыщать свой мозг. Надо выписывать отдельные страницы, искать детали. Бальзак очень поможет. «Шагреневая кожа» — там есть бал, кутеж. Оттуда можно понатаскать много. Как стоит, как прислонился к камину и т. д. Таким образом вы накопите для себя как бы ремарки, почти режиссерские данные. Можете искать их и в живописи. И постепенно мы соберем и принесем сюда детали. Мы можем найти детали для Анаис, для Артюра. Вот еще «Отец Горио». Бальзак умел наблюдать, у него много разбросано. Мы можем найти для женских ролей — прическу, взгляд, как стреляют глазком.

Еще к методу работы. В силу акустических условий зала и в силу репертуара — «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом», «Командарм 2» — мы всегда работали немного с расчетом на размах, на расстояние. Всегда у нас орево стояло. Прямо барабанные перепонки лопались. Я считаю, что в этом отношении для данного спектакля мы должны изменить принципы работы. И я вспоминаю: и Гл. Н. Федотова, и Ермолова, и Ленский — все они говорили, что если вещь насыщена особенными тонкостями (как здесь), если трудно прощупываются внутренние ходы роли, то надо вещь брать с очень большой осторожностью. Нельзя начинать с того, чтобы громко произносить. Тогда все остается на поверхности. Но эту внутреннюю ритмику и нащупывание нюансов можно добыть только большой **{****64} сосредоточенностью, пытливостью. Было бы ошибкой на первых репетициях читать громко, полным голосом. На первых репетициях надо даже не шептать, а мурлыкать, начинать с того, что читаешь глазами. Тогда процесс освоения текста и роли будет верен. Тогда будет возникать атмосфера, будут возникать любимые места, которые произнесутся громче. Где-то молено даже пропеть. Это все шевелит воображение.**

Как возникают образы? Сначала маячит рука, потом плечо, потом ухо, потом походка[[48]](#endnote-41). А. П. Ленский очень любил беллетристику и был художник. У него было воспаленное воображение. Он был фанатик образа. Это не многим дано. У нас и ракурсы, и движения, и жест, и режиссер, умеющий вязать мизансцены. Вы знаете очень много секретов, и все же у нас механисты.

А по части воображения — нет, слабо. Не берут показа.

Надо больше наблюдать, видеть художников, перелистывать альбомы и т. д. А то всегда разрыв, «Geht nicht mit»[[49]](#footnote-10). Надо искать все на репетиции. **{****65} Мы будем репетировать в очень небольшой комнате, тесно сядем, чтобы можно было мурлыкать. Мы интимизируем репетиции и сразу же не просто сядем и будем читать, а вклинивать станем в диалог какие-то «а», «о», «ха», какие-то придыхания. И из этих вздохов будут возникать какие-то волны отношения, и в это время реплики идут. Надо, чтобы все время было дыхание. Гюстав и Нишет — они так сплетены, такая легкость, у них слова как бабочки летят. Гастролеры — Дузе, Сара Бернар — всегда подбирали с собой в поездку друзей. Должна быть страшная дружба — один подхватывает и поддерживает инициативу другого. Вот как Кельберер помог Гарину; не принималась фраза, а он салфеточку на лицо, и приняли**[[50]](#endnote-42). У него, должно быть, хорошие отношения с Гариным. Es gent **{****66} mit**[[51]](#footnote-11). Как Юр. Мих. не очень дружески поступает в третьем акте и снимает у Ильинского второе расшаркивание, заслоняет — выпадает звено[[52]](#endnote-43). Нет «до — ре — ми». Должна быть очень дружеская компания. Надо дружить друг с другом на сцене, какие бы ни были отношения за кулисами. Вспомните этику старых суфлеров. Это необходимо. Тогда возникает ансамбль. Какой был замечательный расцвет ансамбля в Малом театре, и ведь играли без режиссера. Ведь какой-нибудь Кондратьев[[53]](#endnote-44) подходил и спрашивал: «Мария Николаевна, вам удобно это кресло Людовика XV или вам принести барокко?» Или — «дрр» — давал звонок, перерыв 10 минут. Он был лысый, с цветочком в петличке и давал звонки, но звонки уже давал вовремя. Это очень важно — не так, как у нас.

Итак, надо больше читать. И изучать художников. Особенно Мане. А нам еще будут подкидывать материалы. Я сговорился с библиографом Пожарским, он работает сейчас в библиотеках специально для нас и будет присылать нам перечень книг и статей и выписки всех рецензий, касающихся «Дамы с камелиями»[[54]](#endnote-45).

## 9 июня 1933 года Беседа с актерами

Мейерхольд. Какие приемы дают веселье и печаль? Мажор и минор? Грубо намечено настроение I акта и V акта. I акт — общее состояние возбуждения, оживление большое. Общее настроение I и V актов очень ясно с точки зрения режиссерской, но в чтении V акта вдруг появилась «замогильность». Да, общее настроение V акта печальное, но некоторые лица должны нести с собой оживление. Например, Прюданс. Так бывает. V акт — комната, в которой умирает Маргерит Готье. Все, кто ни приходит, говорят под Метерлинка. Но в этом-то и прелесть жизни, что с одной стороны — печаль смерти, веет смертью, но приходят с улицы — веселые глаза, улыбаются, может быть, иногда искусственно вносят чувство радости, чтобы умирающий не чувствовал своего положения. Некоторые — искусственно, а некоторые — искренно. Иначе не будет верного распределения красок, если не будет радости.

I акт очень жизнерадостный, но не надо слишком поднимать тона, не надо орева; у нас орево, а тут — бурлящее вино, играет, пенится. Оживление, но чтобы чувствовалось, что это не Иматра[[55]](#endnote-46).

Гастон Рье — не ясно, как его давать: мажор? минор? возраст? Амплуа — простак. И обычно нарочно дают [роль] исполнителю простака, потому что он несет гарантию, что будет оживлен, так как простак не умеет иначе говорить, как с веселым глазком и в сереньких брючках.

В этом смысле я разбираюсь с амплуа. Амплуа — не шутка, потому что [есть] традиционные: возлюбленый, наперсница, простак, резонер. Это вещи очень определенные. И надо лучше искать в непр[ивычном] месте — Панталоне? Да или нет. [Капитан Фоблас?][[56]](#endnote-47) Старик, веселый, гурман, скучный, улыбающийся. С помощью этих формул надо его прощупать. Вот Сен-Годан. Сен-Годан в I акте, и из красок I акта надо взять для Сен-Годана [на балу] у Олимпии.

**{****68} I** акт построен у автора как праздник «четырех искусств»[[57]](#endnote-48). Это требуется сконцентрировать в деталях, и это может дать ниточку основную в поведении. Эти элементы надо внести за ужином и в концовку, чтобы I акт кончался традиционной карнавальной парижской пирушкой — напялить колпаки, надеть носы и запеть какие-то штуки, чтобы конец акта был очень бравурно-веселым. Тогда все печальное будет еще печальнее. Иначе будет скучно и не будет Парижа. Режиссерски это легко, а актерски — трудно. Как в «Ресторане» — сначала были все одинаковы, потом нашли[[58]](#endnote-49). [Но] потом Злобин стал делать, как Башкатов, один стал перенимать у другого и получилась обезличка. Одно лицо удесятерилось, и все расползлось. Сидят за столом — и нет характеров. В «Даме с камелиями», если выкинуть посыльного и слуг, то действующих лиц — 12 человек. Если все будут одинаковыми, будет обезличка, в особенности если будет одинаковость и в отношении игровых деталей, и в движении, и в дикции. Надо, чтобы были люди различных пород, хоть и одного класса. Это касается не только грима и костюма, но и изобретательности в области внутренних характеристик и внешних ракурсов. Человек «с моноклем» — его поведение уже иное, чем у человека в очках или без них. Это касается и бороды, и усов. Вот сбреет человек бороду — он другой не только внешне, но иное поведение. Пример: Роом, Аксенов. Это звучит парадоксально, но факт. Это надо уточнить в меру нашей готовности, надо раздраконить.

Давайте садиться за ужин. Маргерит — причина сборища. Все пришли, каждый что-то принес с собой. Каждый со своим товаром. Кто — устрицы, кто — шампанское, кто — землянику. Пришли, накрыли стол. Они не просто садятся. Важен ансамбль, важны женщины, кто-то глазком блеснет…

## 17 июня 1933 года[[59]](#endnote-50) Чтение присланного Пожарским

Мейерхольд. Мне нравится, что под обстрел взята вся эта компания. I акт проникнут настроением богемы. Подтверждается, что Сара Бернар в I акте делала упор на куртизанку, играла ее такой, какой она дается. Иначе нет перемены. Это будет удобно и исполнительнице Маргерит Готье. Будет удобно, что на Маргерит Готье [ощущается] дыхание парижской жизни, богемы. Тогда можно и дифференциацию сделать: например, фигуры высшего общества по одной улице пришли в Рим, а другие — по другой, а кто и переулочком. Какие из них — пики, какие — трефы, какие — бубны. Это не просто богема.

Обыкновенно француз, когда попал в какую-то чуждую среду, — он подделывается, старается понравиться. Это свойственно французам. Около шампанского, фруктов ведут подобающую беседу. Хочется разные группы [дать]. Де Варвиль, Сен-Годан — одна порода — богемное творчество. Пустить еще пару людей, чтобы эта фанфаронистость резче определилась. Тогда не оголен ужин. Придется привнести несколько острых фраз, немножко отточенных фразок, как это мы делали в «Ревизоре». Можно взять из Бальзака. Разговор за столом — из Бальзака, из Флобера, Стендаля. Какое-то время надо чтобы ушло на ужин, — ну, **{****69} 10 минут. Нужны какие-то фразы, а то ничего нет: «ха‑ха» да «хи‑хи». Например, в «Шагреневой коже» море бросков: нагнулся, видит — нога на ноге. Чтоб за столом шло черт-те что, тогда в это поверишь, а то банальнейшие сентенции. Страшно банально.**

Финал должен быть карнавальным. Иначе как показать Маргерит Готье в образе сверхпроститутки, чтобы в пейзаже III акта дать ее совсем иной. Мы делаем этот финал не для того, чтобы эффектную концовку дать, но чтобы дать разоблачительную сцену.

У Маргерит Готье две внешности: когда она возвращается из Grande Opéra, она работает под парижскую даму. В ложе ее не отличишь от какой-нибудь comtesse’ы[[60]](#footnote-12). Облик — общебуржуазный. Но когда она пошла переодеться, села за стол — она должна разгримироваться. Она разгримировывается к импровизированной вечеринке. Тут уже богема. Надо пересмотреть Мане. Надо залезать и к другим художникам. Но во Франции все еще живет эта требуха. В празднике «Quatre arts» действует одна непристойность.

Пока идет диалог Маргерит с Арманом, за кулисами должны уже быть готовы nus[[61]](#footnote-13), и мужские и женские. У итальянцев есть такие костюмы. Как вожак и участница, Маргерит должна в конце явиться в костюме карнавальном, потом сбросить и — «баня». На этом мы будем показывать быт общества.

И в заключение должен быть веселый канкан.

**{****70} Когда придет из Оперы Маргерит, ее сопровождают Консовский, Шорин и Кулябко-Корецкая**[[62]](#endnote-51). Приятно — две дамы и два кавалера.

Застольная песня — может быть, diseuse. Одну поет Прюданс, потом — Кулябко-Корецкая[[63]](#endnote-52). Шебалин сделает. Должно быть грубо, в стиле Мистингетт[[64]](#endnote-53). Прюданс должна напиться и изображать. Она — как толстая Иветт Гильбер 80‑х годов. Они нагишом будут. Одна должна петь шансонетку, а другая завернется в тогу со шлейфом и будет изображать Медею. Она посещает бульварные театры и смотрит и шуточные пьесы и трагедии с убийством.

Олимпия в стиле Иды Рубинштейн[[65]](#endnote-54). От запястья до плечей — браслеты. [Палочки] всякие костяные и прочее. Четки. Тут и монастырское, и Персия, Индия, и под мышками щекочет. Я боюсь дебелого тела. Она ходит как змея.

Варвиль — посетитель изысканнейших кабаре. Любитель Мистингетт. Любитель женской красоты. В этом будет дифференциация, а то я ужасно боюсь, может получиться катастрофа — все похожи друг на друга (как во «Вступлении»). Заражают один другого. Мы еще не научились делать индивидуальных характеристик, чтобы одному не заезжать в огород другого. «Земля дыбом» — все одинаковы. «Великодушный рогоносец» — все одинаковы. «Смерть Тарелкина» — везде орево и все одно и то же. У нас опыт дал массовый стиль — комплект людей без лиц.

Варвиль — тугой воротник. Посетитель кабаре. Любит сидеть в первом ряду. Поет куплеты. Может быть, не знает слов и импровизирует. Весело вспоминает куплет. Первая сцена первого акта — нетерпение, смотрит в окно. Навеселе, после хорошего обеда. Подтянутость. Должен скоропостижно умереть на параде от апоплексического удара.

Начало акта — комедия.

## 21 октября 1933 года II акт

Мейерхольд. Нишет и Гюстав, как два голубка, купаются в атмосфере любви. Как эта любовь не похожа на любовь Армана и Маргерит: там любовь с маленьким надрывом, там приходится распутывать концы прошлого, кроме того, — машина денег. Это входит неприятным звеном. Если бы Арман мог бы швырять деньги, как его конкуренты… Он получает какие-то доходы, но этого мало. Гюстав и Нишет — они бедные, им достаточно того, что они имеют. И нужно, чтобы они были страшно веселые, так что надо что-то придумать, какие-то вещи, чтобы это крутилось весело. Они в море цветов. Принесенные из полей цветы они режут, отбирают, группируют. Они устраивают такой азарт около этих цветов. Игра тогда будет. Нужно, чтобы публика видела, как они работают, как они группируют цветы по вазам. В дом втекают свежие цветы. Тут можно будет дать вход садовника. В них [в Гюставе и Нишет] начало чего-то бодрого. Главное содержание, что они приехали в гости и нашли для себя нужную обстановку.

**{****71} Я бы хотел, чтобы это была золотая осень. Тогда можно будет желтизну внести. Мне не хочется лета. Мне хочется именно такой натюрморт. Жизнь расцветает, а Маргерит на краю гибели. Нужен контраст здесь — здесь подкрадывается червоточина. Тогда и Дюваль-отец будет звучать со своей пресной моралью.**

## 23 октября 1933 года II акт Читали: Маргерит — Райх, Прюданс — Ремизова, граф де Жирей — Кельберер, Арман — Царев, Нанин — Серебрянникова

Мейерхольд. Прюданс должна быть тверже, а то ей — Маргерит — не на кого опереться; если это будет, то у Маргерит будет тонкость, а у Прюданс — вульгарная линия. *(Показ интонации.)* Она очень проста, очень terre à terre[[66]](#footnote-14). У нее не снижение, а бравада. Она такая промотавшаяся личность, она из этого не делает никакого секрета. Цинизм такой мужской у нее. В ее природе есть что-то мужское. Есть во Франции такой тип, очень много таких попадается, такая эмансипированная женщина *(показ)*, — так стоит, так курит *(показ)* — женский фат промотавшийся и забулдыга, тертый калач. *(Ремизовой.)* Если у вас так будет, тогда Маргерит легко, а то Маргерит придется тон брать.

Маргерит же, наоборот, будет такая рассеянная. У нее в голове Арман, она немножко в тумане, ей можно невпопад сказать, невпопад сделать. А у Прюданс — пружина.

**{****73} (Ремизовой.)** «Значит, любовь?» — как будто вы рады, что она попала в ловушку. Здесь какая-то сложная должна быть интонация, а у вас примитивно, просто.

«Он заходил вчера? И сегодня придет?» — очень настойчиво.

«Дорогая, я буду молиться за вас» — в такую беду вы попали — в тоне актрисы.

Дювернуа должна быть [такой], как будто она сердится на что-то. В этом и будет ее стервозность. Она не чутка. Она влипает, как какой-то контраст. Она и с лакеем зла, она со всеми зла. У нее свой мир, чего-то у нее не ладится.

## 9 ноября 1933 года IV акт

Мейерхольд. Обстановка таким образом. Лестница. Стулья поваленные означают перила, которые обозначают путь лестницы. Лестница подымается и кончается аркой. Образовавшийся полукруг окаймляет стол, за которым играют, — стол по левую сторону лестницы. Тут, справа, нечто вроде холла, который является преддверием к следующей комнате — скажем, залу, где танцуют. Затем здесь, около лестницы, на авансцене, полукруглая кушетка, на которой сидят, и у арки опять полукруглое сиденье; а в глубине большой диван, который замыкает сцену.

За столом сидят: Гастон, Артюр, Прюданс, два старика, один черноволосый итальянец, но, может быть, будет сидеть больше народу. Старик служитель еще около карт. Старики сидят спиной.

Прюданс стоит впереди стола, облокотившись на стул. У Прюданс двойная игра: она следит за игрой, а рядом сидит молодой человек, с которым она переговаривается. Так как у меня еще нет твердого текста, то **{****74} пока договоримся делать шум. Тут нужно так насытить сцену эротическим началом — сцена цинически переплетенного анекдота. Не бойтесь сильного звучания, здесь слова должны быть слышны. К следующей репетиции мы подработаем словесный материал.**

## 11 ноября 1933 года IV акт Адель — Кулябко-Корецкая, Анаис — Атьясова, доктор — Сибиряк, Артюр — Консовский, Гастон — Никитин

Мейерхольд *(Кулябко-Корецкой.)* Нет азарта в крике, поэтому и не звучит. У вас — как маленькой кошечке ногу отдавили. *(Вс. Эм. передразнивает Кулябко-Корецкую.)*

*(Атьясовой — показ пения.)* Надо запомнить — ведь это совсем детский припев.

*(Кулябко-Корецкой.)* У Кулябко это не танец, а скакание козлом, а это должен быть канкан, вы [должны] настоящим образом его танцевать. *(Показ канкана.)* Вот, я принес сегодня книгу, там есть целый ряд канканирующих движений, посмотрите рисунки.

Вы с похоронным лицом все это делаете, это не бюро похоронных процессий. Вы должны танцевать канкан с пением. Только что окончившаяся сцена пения Атьясовой вами продолжается, начинается новая сцена с большим нарастанием[[67]](#endnote-55).

В искусстве всегда в переломах очень важно начало. Тут всегда должна быть точность *(показ пения)*. Вы должны значительно веселее это делать. Адель это поет с комической гримасой, а вы весело *(показ пения* **{****75} Кулябко)**. У вас совсем другой характер. Там — пародия, пародия на какой-то комизм, а у вас настоящее веселье…

Нет мотива у вас. В теле нет песни, вы тело берете отдельно, а голос отдельно, и нет координации. Я же передаю всю песню в теле и движении *(показ)* и легко и весело. Тетя. Сделать каждый может. Мне не нужно, чтобы вы только сделали, нужно хорошо сделать. Нужно принести мастерство актера, а не только выполнение задания режиссера. Надо надстройки делать. Я только даю задачу, а вы ее должны мастерски сделать. Ведь мы переходим теперь на новый этап овладения техникой. Высокое мастерство должно быть. Вы сколько лет на сцене?

Кулябко-Корецкая. Двадцать четыре. Это не важно — сколько. Вот я уже два года ничего не делаю. Застой будет, если ничего не делаешь, сидишь только.

Мейерхольд. А я два года не ставлю пьесы, а на третий — поставлю. Если по-вашему смотреть, то я должен каждые два дня ставить пьесы. Актер не только должен работать, но и думать. Думать надо, думать над ролью надо. А у вас — кооператив.

К концу мотива, тактов за пять, вы уже должны приготовиться. Первое правило биомеханики: пока не поставил себя в позицию начала, нельзя ничего начинать. Вы должны прекратить ваше хождение…

Не надо высоко пищать. Вы тянете ноты. *(Показ пения.)* Разве я пою? Я согласные отстукиваю. У меня голос совсем не работает — губы работают, у меня все во рту, я согласные делаю звучащими. Я делаю звучащими все согласные, а вы поете. Тут петь нельзя, за вас поет оркестр, а вы должны барабанить согласные, и веселье тогда придет.

*(Сидящим за столом.)* Теперь давайте за вас примусь. Фраз нет. Ни одной фразы нет, они должны выплескиваться. Это не значит — орать, а ясность должна быть, а у вас *(передразнивает)* — нет фраз. […] Не слышно: «Две тысячи франков»[[68]](#endnote-56) *(показ интонации)*. Это происходит от его фатовской манеры. У фразы тоже должна быть своя поза. Всякая **{****76} фраза может существовать, если она обусловлена каким-то положением человека, его поведением… Тут нужно обязательно придумать позу фразы. Если нет этого, то фраза производит впечатление — как будто наняли человека и заставили его говорить. В данном случае нужно поставить себя в положение пренебрежительного отношения к вопрошающему на вопрос: «Сколько в банке?» — сказать** *(показ)*: «Две тысячи франков» — тоже с жестом. Я не знаю, может быть, можно что-нибудь лучше придумать, но нужно эту фразу окрылить какой-то позой. Ракурс, у фразы должен быть ракурс. Вот у Корша так говорили — лишь бы сказать фразу, а нужно ее вздыбить: фат — так скажет, старичок — иначе, меланхолик — иначе. […]

*(Консовскому.)* «Сколько в банке» — говорит, идя к карточному столу и пританцовывая. Ему тоже мелодия нравится, ведь он тоже сюда пришел и танцевать, и дурить, он тоже прожигатель жизни. Нужно сразу в походке показать весь его блеск. Он с моноклем в глазу. Ход ваш очень важен. *(Показ хода с пританцовыванием, руки засунуты за жилет.)* Ему нравится танец Анаис. Потом, когда вы проиграете, вы будете относиться к ней пренебрежительно, а пока вы ею тоже заинтересованы. […] Артюр быстро достает папиросу *(показ)*. Надо с блеском: раз — и папиросу в зубы.

Консовский. У меня нескладный карман, поэтому не выходит быстро.

Мейерхольд. Ну надо же быть хоть немного изобретательным. Если слишком глубокий карман, сомни кусок бумаги и положи в карман, а сверху папиросу, нельзя же полчаса шарить в кармане папиросу.

Опять, что такое: из кармана папиросу в зубы и сразу руки под жилет? Это конец сцены, а потом начало новой сцены, новый ход.

**{****77} Все нужно разрубать себе на куски, и все куски должны быть четкими. Здесь начало нового элемента, с новым элементом приходит новый ритм. Установку на новый элемент надо делать четко. Продержите хорошо точку, и вы хорошо войдете в новый элемент. Как пианист упражняется в трудных пассажах? Он делит этот трудный пассаж на элементы.**

Искусство — это чередование игры форм. Все формы большие, а элементы этой формы тоже маленькие формочки. Нужно эти формочки строить, а строить их нужно сознанием. Пусть сразу не выходит, но я должен видеть тенденцию, что вы эти формочки строите, и я буду спокоен, что хотя у вас не выходит, но потом, я знаю, выйдет. А если хорошо будет построена форма, тогда и самочувствие придет, тогда и насыщенность будет. Искусство — это самоограничение. Кто это сказал, Гете? Правильно. Надо себя сковать, тогда будет искусство, а не то, что придет в голову, по настроению — ахну; есть такие мастера, которые могут себе позволить роскошь импровизации. Когда вам будет лет тридцать пять, и вы, может быть, сможете себе это позволить. Вот Зайчиков это может, он импровизацию может пять минут провести, и будет формально правильно.

## 15 ноября 1933 года Закрытая репетиция IV акт. Финал. Планировка

Мейерхольд. Начало сцены — Маргерит как на угольях. Стоит. Со словами «Умоляю вас…» — начинает двигаться.

Арман — сначала взгляд укора, а потом поворот спиной, а потом снова поворот при фразе «Никогда» — в глаза брошено.

*(Царев не хочет делать поворота спиной, Вс. Эм. объясняет.)*

В повороте спиной есть какая-то гордость, в спине есть какое-то упорство, потом лицом никогда так не сыграешь, как спиной. И кроме того, ты выиграешь еще место, и на ее фразу у тебя будет гораздо длиннее ход.

Смотрит на нее в упор: «Это все, что вы хотели мне сказать?» Хочет уйти.

Маргерит — «Кто бы поверил» — немножко отступя. Она так поражена его движением уйти, что, когда он двинулся, она попятилась назад, и впечатление, ассоциация с некоторой обморочностью.

«Кто бы поверил…» — пауза. «Что наступит день» — обморочность. Фразу несколько порывисто сказать.

«Кто бы поверил…» — остановилась как вкопанная.

*(Вс. Эм. много раз повторяет выход Армана и первые фразы этой сцены, он предлагает не торопиться идти вперед, а закреплять найденное.)*

Арман: «… и есть все, что вы хотели мне сказать» — пошатнулся. Подумал, что в этом случае ему лучше уйти, и медленный поворот — так тоньше будет, чем просто поворот. *(Показ Цареву: пошатнулся, поворот…)*.

«Говорите, я слушаю…» — она делает маленькое движение, на что он говорит: «Вы хотите оправдываться». Она идет со ступеньки на ступеньку маленькими-маленькими шажками. Эта сцена вот что будет обозначать, если рассказать о ней: вошел Арман, и мы видим, как Маргерит **{****78} чуть-чуть, постепенно, маленькими шажками все время продвигается в сторону этой точки перил, через которую она ему протянет руку. Вся эта сцена будет такое впечатление производить: он упорно стоит и не приближается, она осторожно, немножко-немножко приближается и говорит: «Дайте мне вашу руку, Арман» — и на это его толчок: «Никогда…»**

*(Повторение.)*

Вошел — демонстрация должна быть, чтобы была такая мужская демонстрация. Становится в позу, демонстративно стоит: я тут буду слушать *(показ, как стоит Арман)*. Это такая типично мужская повадка: стал в позу человека, который будет холодно слушать. Тогда вся ее мягкость будет встречать с твоей *(Цареву)* стороны жесткую броню. Ты — недоступнее, тогда у нее будет еще мягче.

Здесь два мира противопоставлены. Одна мягка, другой жесткую броню надел. Чем начало будет жестче с одной стороны и мягче с другой, образуется своеобразный тормоз — сцена все не может начаться. […]

Арман слушал, демонстративно сел. Демонстративно, резко говорит, сидя, говорит таким тоном, [каким] Варвиль говорил, когда брал ее за руку: «Вы останетесь здесь». Вдруг здесь варвильская нота, такая мужская нота резкости. Если это резко будет построено, тогда сильнее будет финал. Все его позы должны поражать резкой мужской демонстрацией.

Все посылы ей — через плечо. *(Повторение.)*

*(Показ, как сидит Арман, развалившись в кресле.)* Сидит немножко не в стиле эпохи. Немножко по-студенчески уселся. Сама поза тебя выдвигает на большую демонстративную мужскую хамскую резкость самца, который отвергает. Садится на правую сторону, тогда будет в голове хороший поворот, а если сядешь налево, то нет резкого ракурса. При таком ракурсе выпятится белая накрахмаленная грудь, и это тоже будет подчеркивать резкость. *(Все это при словах: «Я знаю, мадам, вы дрожите за своего любовника…»)*

«Что вам до того, жив я или мертв» — вскочил и перебежал к лестнице. Стоит облокотившись на перила, как будто испугался ее подхода. Опять новая демонстрация, новый вызов, новая резкость.

*(Повторение: «Вы можете быть убитым…»)*

Арман первую фразу «Что вам до того…» в ходу говорит. «Когда вы писали…» — все время через плечо бросает. «Я его убью, если даже за этим последует моя смерть…» — на пороге.

Маргерит: «Вы знаете, что я его не люблю» — двинулась маленькими шажками, она не решается стоять рядом с ним, опускается на стул. Здесь сцена переломится с помощью случайно, стихийно возникшей новой мизансцены.

Арман: «Я его убью…» — при переходе перекидывает цилиндр в левую руку. Здесь должна быть очень волевая пружина жеста всей этой сцены *(показ разных движений Армана)*. У него вспыхнула накопившаяся ненависть к Варвилю, он смотрит в пространство, как будто Варвиля видит перед собой.

«Вы его любите, этого уже достаточно, чтобы я его ненавидел» — все в той же экспрессии, как «я его убью…» — в том же кипении, не закрывай клапаны кипения.

«Почему же вы отдались ему» — тоном, как будто бы она на скамье подсудимых. «Тогда я скажу…» — уже не на крике, уже на шепоте, уже заглушенно.

**{****79} Маргерит: «Да, да… я подлая тварь…» — встала.** *(Отбегает по авансцене вправо.)*

Арман: «Хорошо» — впечатление орла, налетающего на свою жертву. «Почему же вы отдались ему?»

«Тогда я скажу» — это моноложно говорит, на замедленном темпе. Он ей вдалбливает, ей, непонимающей. В этой сцене должно быть ритмическое разнообразие; очень опасно, если все будет на крике. Ступенчатость должна быть в монологе. *(Показ произнесения монолога Армана.)*

Маргерит — она под впечатлением этого наката: «Да, да, ты прав…» «Ты прав» — отшатнуться как можно больше, насколько хватит экспрессии, потому что в этом будет знак отказа для следующей сцены, когда она на коленях: «Арман, молю…»

Арман стоит спиной, а она садится в кресло, немного спустилась, и впечатление, что она на коленях перед ним. И после этого ее монолог.

Маргерит *(показ Райх)*: «Да, да, ты прав, я жалкая, подлая тварь». «Да, да, ты прав» — громко, а потом, отступя, тихо еще раз: «Да, да, ты прав».

«Арман, умоляю тебя на коленях» — *порыв*.

На коленях она не должна стоять, она садится в кресло, повернувшись к нему, — получается впечатление, что она стоит на коленях. Она садится в кресло, вернулась в прежнее состояние на кресло.

Арман перед «Хорошо, только с одним условием» ходит взад и вперед, потом — «Хорошо». Тут *слом сцены*.

**{****80} Царев**. Я не понимаю этой паузы. Тут один момент деловой сделки: «Хорошо, но с одним условием», а второе — реакция уже не делового порядка, а субъективного порядка. Там рациональное, а здесь эмоциональное.

Мейерхольд. Ну, снимем эту паузу — только хуже будет.

Райх. Мне здесь трудно сидеть к нему лицом, мне неудобно, нужно изменить, придумать другую мизансцену.

Мейерхольд. Не могу я другую мизансцену придумать, когда я ее не чувствую.

*(Повторение.)*

Арман: «Никогда». Арман бежит по лестнице, возвращается, идет вниз по лестнице, опирается на перила.

«Скажи мне, что ты еще меня любишь» — на коленях. Поворачивает ее, обнимает ее *(показ Арману)* — обнимает ее, треплет. Чтобы был трепет в руках, а то застывает в позу. *(Показ движений руками.)* Чтобы была такая трепка, голова ее мотается. Говоря, все время впаивает: «Маргерит, Маргерит», как бы просит, чтобы она смотрела ему в глаза, чтобы она слушала его.

«Маргерит, Маргерит, я вас прошу» — отбег к стулу, а потом опять к ней *(показ Цареву)*.

*(Показ Цареву сцены на коленях.)* Чтобы руки живые были, страшно нервные руки, тогда легче текст побежит.

Маргерит. Она без сил: «Ты знаешь, что я твоя раба, собака» — в полуобморочном состоянии. Я хочу, чтобы она откинулась, чтобы она была в полуобморочном состоянии, а он влекся к ней. Он поворачивает к себе ее лицо. И после этого лицо ее должно быть совершенно открыто.

«… но это счастье невозможно» — сразу вскочил и отбежал.

«Да, да, я его люблю» — Арман схватывает цилиндр, бежит в глубину. В цилиндре бежит. Бежит к дверям, распахнул двери и кричит: «Милостивые государи и милостивые…» — публика оттуда не выйдет, она как бы остается стоять в дверях.

Арману нужно как можно выше подняться, чтобы орать, как с какой-то вышки: «Вы видите эту женщину…» У Маргерит порыв на авансцену. Когда он говорит, она все время движется, держится за перила, поднимаясь, все время смотрит на Армана. К моменту, когда он ее закидывает деньгами, она падает на колени. К этому моменту вбегает из двери Варвиль, бежит через всю сцену, поднимается на площадку, останавливается и кричит убежавшему Арману: «Вы подлец».

## 2 декабря 1933 года I акт, эпизод 2

Мейерхольд. После стихотворения [Армана] первая, кто встанет из этой группы на фоне аплодисментов, — это Маргерит, она сразу подойдет к Арману, крикнет: «Вальс», тянет Армана на авансцену и сразу начинает с ним танцевать. […]

После стихов Маргерит все стало ясно. Лирика ее хлопнула, повалила с ног; мы стихи выберем такие, которые взяли бы ее сердце[[69]](#endnote-57). […]

Вальс. Сперва вихрь, потом толчея, а когда стулья удалят, опять вальс **{****81} расстелится. Вся эта сцена основана на том, что, схватив свою даму, [молодой человек] не сразу начинает вальсировать, а сначала несется. В этом они получают разрядку своей пьяной энергии. Если здесь сразу начать танцевать, то это будет «винер вальцер», а мне нужен не немецкий вальс, а французский — они пользуются всяким поводом, чтобы показать вихрь своего галльского темперамента. Вальсо-канкан. Это вальс с приподнятыми ногами. Но Арман и Маргерит танцуют всерьез.**

Потом все, пара за парой, несутся в галопе за кулисы, некоторое время сцена пуста, а потом горстями влетают назад. Возвращение в два па, страшно вихрево. Потом так устали, что должны бухнуться кто куда — кто на пол, кто на рояль, все стонут, говорят что-то ad libitum — видно, что измотали последнее сердце: вино плюс вальс. *(Показ актерам, кто куда валится, показ поз, стонов и т. д.)* […]

Сцена с бокалами. *(Все с бокалами в руках окружили Маргерит и Армана.)* Случайная мизансцена, которая дает ассоциацию — жених и невеста. Арман на минуточку Подколесин, он отходит, у него немного конфуз: они могут дать такие реплики, что ты *(Цареву)* со стыда сгоришь. В этой теме отход Армана Дюваля в сторону.

Гастон — он инициатор этой сцены, он единственный не утомлен. *(Никитин передает бокал Арману, берет себе, а Маргерит приходится самой брать бокал.)* Гастон никогда не допустит взять [себе] бокал прежде, чем передать бокал даме. Это невежливо по отношению к Маргерит, и публика это заметит, все заметят это; может быть, Литовский не заметит.

«Пьем за здоровье Маргерит Готье» — блеск фразы. Шумят стаканами. Арман стоит у угла рояля.

«Теперь ваша очередь выступать, Маргерит…» — Маргерит выходит, и все за ней, она освобождается от них к нему, Арману; юноши просят Армана, они думают, может быть, если он попросит, — она споет.

Все гуськом идут за Маргерит и пристают: «Спойте, спойте, спойте, Маргерит, вы так хорошо поете» — слова ad libitum, нужно заполнить сцену звучанием, чтобы она не была обнаженной, схематичной, нужно, **{****82} чтобы она была игривой, пьяной, они из всего делают балаган, они дурят. Тихая сцена, слова произносятся тихо; на фоне этой тихой сцены у них, Маргерит и Армана, — сердце, а у всех остальных — балаган.**

Когда Арман говорит Маргерит: «Спойте…», то все аплодируют Арману — «браво, браво, Арман».

*(Вс. Эм. устанавливает мизансцену этой сцены, расставляет всех около Маргерит.)* Мужчины впереди, они затейники этой сцены, дамы стараются идти сзади, потому что эта банда напившихся все время наступает на их хвосты.

Хорошо расположено. Конструкция хорошо сработанной машины красива, потому что хорошо сработана. […]

## 3 декабря 1933 года I акт, эпизод 2 Замечания после репетиции

Мейерхольд. Менять в этом эпизоде больше [ничего] не буду. Все основные положения в отношении мизансцен сохраняются. Теперь в пределах установленного. Нужно сейчас же, как можно скорее, — потому что дурные навыки могут укрепиться, — нужно немедленно же, с завтрашнего же дня, репетируя этот эпизод, перестроиться. В каком отношении? Убирать орево. Все орут, как будто это «сцена на Яузе» из «Царя Федора Иоанновича». Там задача: открывается занавес — все орут, потому что это Азия. Так вот, второй эпизод — пока Яуза. Все орево должно быть снято. […]

**{****83} Вовсе не становится веселее, что все орут, — как раз наоборот, если орево убрать и сохранить четкое произнесение текста, будет веселее. Когда все орут, тогда мысль в этом голосоведении без согласных теряется. Это преобладание гласных: а‑а‑а, о‑о‑о, у‑у‑у — и ни одной согласной — получается, что фразы не слышны, и получается то, что называется на театре «мы уроним тон». Нужно обрести состояние оживления в** *постоянном* пребывании на сцене, то есть внимательно относиться к фразам, произносимым партнерами: кто-то фразу сказал, вы засмеялись, подошли к нему и т. д., а то все шарахаются. Никитин — главный шарахающийся в пьесе. Он дошел до того, что кажется, что у него не две руки, а несколько рук, — так он ими размахивает. Кто же во фраке такие движения делает? У него должны быть полудвижения… Вся игра должна быть сдержаннее, нужно думать только о легких поворотах, легких ракурсах. Локти ближе к телу держать, движения короткие, удары все короткие — ну, как на рапирах дерутся; разве можно на рапирах драться и размахивать? Значит, все должно быть на легких ударах.

Теперь дальше. Почему [создается] впечатление, что все как-то растекается? Надо спросить, кто же здесь центр всего. Центром является Сен-Годан, поэтому и оправдана фраза [Гастона]: «Вечно юн старина Сен-Годан» — недаром Дюма включил эту фразу. Он предполагал, что Сен-Годан, который вечно юн, — он заводила. Он был приглашен к Маргерит, потому что, когда приходит Сен-Годан, он вносит оживление; да он и конкретно это оживление вносит: устрицы, шампанское, о маскарадных костюмах тоже он вспоминает и т. д. Так что он является центром. Поэтому его и заставляют рассказать историю о желтом фиакре, потому что знают, что, когда Сен-Годан начнет рассказывать, он что-нибудь придумает, — так он и сделал, надев женское платье. Все это нужно исполнителю Сен-Годана обрести, и с этим придет необыкновенный подъем. Он подходит к Маргерит, задает ей вопрос, но не ждет ответа — он подошел к ней с этим вопросом только потому, что увидел, что она сидит одна. Так же он обращается к Варвилю и к другим, он везде берет на себя инициативу переходов, перепланировок, и этот темп нужно обрести.

Теперь нужно, чтобы каждый актер провел для себя беспрерывную линию поведения в акте, что совершенно не может сделать режиссер, — тогда мне нужно будет за каждого беспрерывно играть. Я могу только наметки, основные вехи игровых моментов дать, а актер должен сам распределить свое поведение на сцене. А у вас получаются дыры. Нельзя, чтобы, сыграв одну веху, потом себя ликвидировать и возникнуть во второй вехе, — тогда он не будет в состоянии включиться. Вот сегодня я следил за Консовским и нашел у него постоянные провалы. Например, стоит спиной Консовский и слушает игру Сен-Годана. Он стоит спиной, но по спине я вижу, что он не слушает его, нет этой живой спины, которая внимательно слушает, он думает: спиной стою, значит, никто не замечает, играю я или не играю, дай я отдохну. В этом акте нельзя отдыхать, здесь беспрерывная идет игра. Эта сумма беспрерывного поведения и создаст впечатление жизни, впечатление, что сцена трепещет. Нет этого трепета теперь. Каждый думает: вот я покажу свой номер [так], что все вознаградится, — и не вознаграждается, раз он стихийно возник из этого орева.

Теперь, что такое пьяный человек. Ну, как вы думаете, это просто **{****84} человек, который качается? Пьяный человек выдает себя тем, что он вдруг локтем опрокинет вазу с фруктами или вдруг ложку с блюдца уронит, или вино красное выльет на скатерть. Пьяное состояние нужно незаметно показать. Это же не те пьяные, которых в карете «скорой помощи» увозят к Склифосовскому. Они танцуют, они перебегают друг к другу, [кто-то] ни с того ни с сего обнял Маргерит. Шатающихся фигур нет. Вдруг нарядился в женский костюм, и я поверил, что подвыпил человек, — разве трезвый будет переодеваться? Все в меру подвыпили и веселы. Вот на это надо обратить внимание.**

В итоге — орево должно быть отменено, движения должны быть очень быстрые, но без шарахания, без стремительной жестикуляции, без накидывания друг на друга; чтобы было впечатление, что все хорошо, что все ладно.

Теперь, там, где танцы, я опять вижу, что никто не умеет танцевать. Это не допустимо. Танцы возможны только при условии, что все замечательно танцуют. Отсюда оргвывод: надо обязательно открыть параллельно с репетициями этой пьесы танцкласс, в котором будут проходиться вальс, галоп, кадриль. А то даже в такт не попадают, не знают, как в три па танцевать, как танцевать в два па. Молодежь должна обязательно возобновить уроки биомеханики. Шорин, который был одним из лучших учеников по биомеханике, — у него теперь ничего не осталось. Где же эта легкость движений, где же равновесие, где же вывороты искусственные? Причем, возобновив уроки биомеханики, нужно вести их в костюмах лаун-тенниса, чтобы привыкнуть делать движения не в трусах, а в костюме. Во фраках заниматься нельзя, вы их быстро испортите, нужно сделать костюмы — что-то вроде костюма для лаун-тенниса: какой-нибудь фланелевый пиджачок, чтобы чувствовался пиджак, жилет, чтобы взять движения в руки.

Не вредно было бы и женщинам заняться движением. Вот не умеют ходить с хвостами. Хвост хвосту рознь. Этот хвост является частью костюма таких-то годов, которые обязывают ходить иначе: во-первых, так затянута талия, бюст выкидывается вперед, а зад с помощью турнюра выпячен назад. Правда, к концу 70‑х годов турнюр подсократился, но привычка предыдущих лет заставляет выпячивать зад… Длинная юбка обязывает к иным движениям, чем короткая. Поэтому Субботиной [Олимпии] нужно пересмотреть все моды, пересмотреть все журналы, особенно карикатуры в английских и французских журналах, и вы увидите, что все женщины такого стиля, как вы и Прюданс, ходили не так, как вы ходите. Вы ходите змеинообразно, а вы должны ходить выпятив грудь *(показ походки с выпяченной грудью и выпяченным задом)*. Она грудью налезает на людей, а зад выпячивает. И получается другая походка. А то — костюм один, а походка этому костюму не соответствует. Нужно сейчас же работать над походкой. А то получится разрыв, который получился в «Свадьбе Кречинского». Я не могу смотреть первый акт. Мы делали установку на Домье и Гаварни, а играют Тургенева — это легче играть. Юрий Михайлович [Юрьев], благодаря своему грандиозному опыту, чувствует стиль, у него глаз наметан, он этот стиль подчеркивает, а женские фигуры играют себе Тургенева, потому что ходят в Художественный театр. Ходите в Художественный театр, но учитесь, как *не надо* играть. Вот «Мертвые души»[[70]](#endnote-58) — это не я говорю. Пришел ко мне, Штидри и говорит: «Это же не Гоголь, они ходят так же, как у нас **{****85} за границей, когда играют костюмные пьесы». А костюм, который нужен Тургеневу для его красок, — не тот костюм, который нужен Гоголю для его красок. Когда вы читаете описание мужских костюмов у Гоголя, вы видите, что это совершенно другое, чем у Тургенева. И на сцене это ужасно заметно.**

Вообще, если говорить о культуре театрального искусства, надо сказать, что актеру надо знать изобразительное искусство. Не в том дело — нарядиться или не нарядиться. Нужно постоянно перелистывать эти увражи, нужно наметывать глаз, нужно знать, какая разница между Гаварни, Ренуаром, Мане. Если вы будете знакомы с изобразительным искусством, вам легче будет играть тот или иной стиль.

Режиссер всегда копается в иконографическом материале, он постоянно смотрит его, насыщается. Чтобы решиться на какую-нибудь мизансцену, соответствующую данной эпохе, надо хорошо знать изобразительное искусство. Ведь подумайте — так гораздо легче. Режиссер насыщается этим материалом, а потом выплескивает — жесты, мизансцены, прически, ракурсы. Я недавно снова просмотрел Мане, всего 15 рисунков — мало, но как много он мне дает. […]

Этот эпизод очень трудный. Если на всю пьесу надо положить 50 репетиций, то на этот эпизод надо 150 репетиций. В нем уже рисунок виден, но он еще не совсем выполняется. Какая же это Франция — это бедлам! Вот 14 июля, когда весь Париж танцует, — какая сдержанность, черт знает какая сдержанность, а все пляшут… Они Яузы не устраивают, это им не свойственно, у них по-другому и улицы расположены, у них другой ритм, другой быт. А у нас получается Россия-матушка. Это вовсе не Франция. Там если увидят на улице пьяного, то вся жизнь во Франции остановится. Это у нас, в Брюсовском, каждый вечер слышишь крики «Э‑э‑э», «О‑о‑о», а когда подойдешь к окну, то видишь: стоит у стены и… — во Франции этого нет *(смех)*.

Ну, до завтра.

## 1 февраля 1934 года III акт. Первая планировка

Мейерхольд. Прюданс сидит в ожидании Маргерит — чтобы было впечатление, что она ждет.

Арман входит, остановился, наткнулся на Прюданс и сразу: «Прюданс?» — сразу делово, как бывает на ходу, — я шел и сразу: «а!», чтобы было впечатление: споткнулся и — «Прюданс!», а не она «и ахнуть не успел, как на нее медведь насел». Он сразу берет ее в переплет. Сразу встраивается акт в колесо событий. Здесь очень важно, чтобы сразу завертелось колесо событий.

А ожидание Прюданс надо обязательно показать — может быть, она в это время сумку с квитанциями заготавливает.

А может быть, сцену открыть: Нанин уходит и относит какую-то посудинку. Мы следим за Нанин, и вдруг входит Арман. Арман может даже не поздороваться с Прюданс, потому что он очень озабочен, как там [во втором акте] он не поздоровался, так и здесь. Он начинает тираду, а она через плечо: что такое за допрос? что я, украла что-то? Тогда **{****86} ему легче говорить, он все время видит ее лицо. А она все время в своем мире и ему только через плечо бросает.**

Арман, выходя, может бросить: «Нанин, где Маргерит?», а та ответит: «Маргерит в саду…» — тогда будет больше определенности для зрителя.

Нанин ушла и ты *(Цареву)* начинаешь с Прюданс беседовать.

*(Ремизова говорит: если Нанин говорит, что Маргерит в саду, тогда я должна вскочить и пойти туда. Мейерхольд с этим не согласен: что же она, побежит ее искать в саду? Она будет ждать ее прихода.)*

Арман не очень близко подходит к Прюданс, ему даже противно близко подойти. Она — фактотум[[71]](#endnote-59), она в этой штуке участвует, тебе она немножко противна, лучше дальше от нее стоять. Если он дальше стоит, то он как-то снисходит, он должен с высоты своего величия с ней разговаривать.

Нанин может не здороваться с Арманом, но, когда она обернулась, она может про себя сказать: «Здравствуйте, мсье Арман» — нужно, чтобы привет был в ее лице.

Здесь тройной переплет. А Прюданс — у нее на устах фраза: «Даже не здоровается!» Здесь такое трио: Прюданс, Нанин, Арман.

Чувствуется, что Арман застрял на пороге, и тебе *(Цареву)* нужно скорей, скорей получить от нее какие-то сведения.

«Почему же вы скрыли от меня все это» — здесь переход надо сделать в зависимости от той экспрессии, с которой ты это скажешь. Если сильная экспрессия, то есть ты берешь под обстрел ее, в этой фразе уже есть укор и желание обнаружить в ней стервозность, тогда можно сделать такой переход *(показ перехода)*.

Если очень сильная экспрессия, тогда лучше прямо перейти, и так как она глаза не показывает и через плечо говорит, то прямо резкий переход [к столу вправо].

Она же вот какая стерва, она сразу чувствует, что это для него мучительная вещь, она буквально здесь инквизитор: вот вы какая шантрапа, довели женщину до того, что она продает, закладывает, — это не просто сообщение, знаете, есть такие люди, которые любят неприятные вещи сообщать другим. *(Мейерхольд показывает интонацию Ремизовой.)* Она угощает его сведениями неприятными, тогда у него будет еще большая резкость, а то получается, что он не раздражен. Ему нужен в этом акте большой накал. Вообще в этом акте нужно, чтобы было действие страстей.

Прюданс — она все в обвинение ставит ему, что Маргерит заложила лошадей, бриллианты…

Эффект бросков будет всегда больше, если вы будете там, в своем мире, — что-то перебирает в сумочке и вдруг бросает: «Проданы!.. Заложены!..» — и опять к столу, опять к своим делам. Тогда эти фразы будут звучать более резко, а то слишком сладенько выходит. Вы ему мстите, что он всегда забывает здороваться, — есть такие люди, которые очень щепетильны к таким мелочам. […]

Как только Прюданс закончила, то он остался как бы сам с собой, видно, что у него мучительные соображения. Он так расстроен, что он не замечает ее. Он как-то ориентируется в себе. Он вдруг сделался сумрачно озабочен, он как бы сам с собой, как будто один в комнате. Соображает, как выйти из этого положения. […]

**{****87} (Маргерит выходит из сада.)**

Она должна сказать что-то за кулисами, скажем «Нанин!», тогда Арман ее услышит.

Все трое — [Нишет, Гюстав, Маргерит] — идут из сада, но разными путями.

Прюданс встает и идет навстречу Маргерит, Маргерит обнимает ее, целует и проходит мимо, к Арману.

Здесь стол, посвященный Сезанну: на нем гора фруктов, на него они [Нишет, Гюстав, Маргерит] кладут цветы, начинают на нем разбирать букеты.

Нишет и Гюстав стоят спиной и разбирают цветы, они ужасно рады, что в этом процессе они оба вместе.

Арман стоит [у барьера] и говорит: «Побрани, Прюданс…», а она то к нему, то к столу. Она вся в солнечном свете, она слушает его, а сама все время в движении, у нее волны движений. А эти — [Нишет и Гюстав] — с цветами работают, а Прюданс села [около трельяжа], и чувствуется, что Прюданс — действующее лицо, которое озабочено другими делами, ей не до солнца, не до цветов, она как нотариус приходит, она агент для поручений, сидит в стороне и ждет своей очереди, она нервничает, раздражается, курит. Такие неприятности, а они в ус себе не дуют, что это за компания! Вот такие мысли ее терзают. Все с молотка идет, а они с цветами…

Арман уходит через дом; когда проходит, делает какой-то кивок через окно Маргерит.

В окне она еще раз говорит: «Возвращайся скорее». А он отвечает: «Через час, через час…», чтобы это укрепить в сознании зрителя.

Перед «Все улажено» Нишет и Гюстав берут груду цветов и переходят за окно и там украшают цветами комнату, чтобы сцена Маргерит и Прюданс была интимизирована.

«Все улажено» — она боится, все ли ее поручения Прюданс сделала. Нужно, чтобы ее нервничание передавалось в движениях, чтобы было впечатление, что Маргерит немножко на угольях. И, задавая вопросы, она боится роковых ответов.

«А бумаги?» — «Вот они!» — Маргерит вдруг бежит к Нишет, она боится ответа, поэтому отходит, и, когда выясняется, что все хорошо, бежит стремительно к Прюданс.

Когда Прюданс ушла, — Маргерит к Нишет и Гюставу, а те оба — как в клеточке два голубка, и оттуда, [из-за окна], все разговорчики.

Маргерит все время скользит, она счастлива, что это ее дом, что это ее цветы, она любит все это, она все время в движении, в движении.

Как будто весна ворвалась в пьесу. Здесь максимальная весна, страшно должно быть радостно. Мы даже вводим здесь садовника, который приносит ящик набранных цветов или рассаду, толстуха-молочница пришла с молоком, чтобы пейзаж был очень насыщен красками весны, это почти Боттичелли.

Мы Маргерит никогда не видели такой. Она приехала в деревню, и видно, что она распускается здесь, как цветок, она всех любит.

Маргерит возьмет стакан и наливает молоко, дает молоко парное даже Гюставу и сама дует молоко — чтоб были здесь совсем рубенсовские корни: плоды, цветы, кубышка молока, чтобы чувствовалась земля. В новом здании, когда мы будем показывать этот спектакль, мы выведем **{****88} настоящую корову и Маргерит будет сама доить молоко — этот акт я посвящу Эйзенштейну**[[72]](#endnote-60).

Садовник принесет ящик с горшками, и они — [Маргерит, Нишет, Гюстав] — будут вместе с ним расставлять эти горшки с цветами.

У Маргерит вдруг никакой чахотки — просто здоровая баба. Чтобы раздразнить публику, мы чахотки не играем.

Маргерит всех угощает молоком, она даже садовнику даст выпить молока. […]

Она сейчас в весне, вдруг, ни с того ни с сего вскочила на скамейку и срезает какой-то листик, потом берет горшочек с цветами и почему-то ставит его на стол. У нее все время непроизвольные жесты хлопотуньи, она хлопотунья в своем хозяйстве. «А, Жозеф» (садовник) — опять какой-то прыжок, она Жозефа уже любит потому, что он краснощекий парень. Толстуха пришла — она ей тоже рада. Все это потому, что вдруг проснулась в ней ее деревенская природа. Это не литературщина: «Я деревенская девушка…» — она такой была. Вот это надо здесь показать. Здесь должно быть перенесено действие в Нормандию. За сценой все время слышны звуки деревенского оркестра. В Финляндии такие ходят музыканты. Нужно, чтобы была ассоциация, что это деревня. Тогда этот акт получит разрядку. Он лежит между первой половиной пьесы и второй. Тогда будет контраст между концом этого акта — сценой Дюваля и Маргерит. Начало солнечное — и вдруг в это солнце врывается Дюваль и опрокидывает все. […]

## {89} 8 февраля 1934 года III акт (с прихода отца Дюваля)

Мейерхольд. […] «Я женщина, и я у себя дома» — она так остро реагирует на резкости отца Дюваля не потому, что он говорит: «Однако Арман…» и т. д., а дело в том, что в традициях Франции дом — это святыня: например, в дом не приходят арестовывать, арестовывать принято в кафе или где-нибудь еще, но не дома. Надо дать понять: «вы забыли, мсье, что вы оскорбляете женщину, которая у себя дома». Она говорит это с чувством француженки, которую оскорбляют в ее собственном доме, что не принято. «Вы светский человек, значит: у нас во Франции дом — это святыня, я думала, что вы понимаете это, вы светский человек». Здесь все должно быть суше, проще, деловито, как француженка, не допускающая оскорбления в своем доме.

«Не говорите, я умоляю…» — это порыв. *(Райх вскакивает мягко, повертываясь при словах: «О, мсье…»)* Не верно, здесь должна быть большая порывистость, как будто бы ее электрическим током ударило *(показывает Райх)*. Это нарочно вставлено, чтобы уколоть зрителя предчувствием. И это надо сыграть обязательно как предчувствие, иначе это хоть вычеркивай.

Иногда ты только вздрогнешь, но реакция должна быть мгновенной *(показ: встает при первых словах и делает движение — рука к губам*, **{****90} потом отступает очень резко и прикладывает голову к трельяжу. Смотрит то на Дюваля, то на публику и только к концу мягко поворачивает голову и закапывается в трельяж, то есть поворачивает лицо в кулисы)**. Ты же играешь иначе — в трельяж сразу закапываешься, и публика не видит лица. Очень важно на этом маленьком кусочке, чтобы глазки сверкнули. На первых фразах не страдание, а испуг. Тут не страдание, а омрачение, предчувствие, а ты играешь страдание. Она просто испугалась и омрачилась, а ты играешь тремоло.

*(Мичурину — Дювалю. Монолог о дочери и т. д.)* Мягко стелит, а жестко спать. *(Показ Мичурину.)* Я раскрываю внутреннюю пружину, и она очень обнажилась. Внутри он требователен и настойчив, но внешне он этого не выражает. Дюваль говорит как человек, который, прежде чем сказать главное, крутится около этой темы.

«Я уеду из Парижа. На время расстанусь с Арманом». Когда она сказала: «На время…» — тут должна быть большая мимическая игра у отца, который хочет не на время. Вы *(Мичурину)* тут уже увидали, что ваш монолог пошел псу под хвост. Она идет к цветам — у него большая мимическая игра: «Как так? Она не поняла». Нужна живая реакция на «на время». Когда она повернулась, публика должна заметить его жест.

*(Райх.)* Когда ты согласилась — «на время расстанусь…», — поскольку появляется выход из довольно трудного положения, это надо играть немного спокойнее. *(Когда Мичурин обнимает Маргерит, а она кладет голову ему на грудь, Мейерхольд просит, чтобы не было, как в мелодраме.)* […]

Маргерит: «Никогда» — возглас может быть засурдинен, но в большой экспрессии, в большом порыве.

*(Мичурину.)* «Необходимо» не разделять на слоги, она не даст вам закончить.

*(Райх.)* Постарайся не страдать, а обезуметь. Это лицо не выражающее страдание, а это лицо напуганного бобра. Это первая мысль, когда бобер понимает, что его будут расстреливать. *(Однажды Мейерхольд говорил, что бобер перед тем, как его расстреливают, в эту минуту начинает седеть.)*

У тебя два толчка эмоциональных: «А» и «Никогда», а нужен один. Повернулась и сразу говорит: «Никогда». Сразу скачок, без трамплина. Когда «необходимо» — делаешь трамплин и сразу поворот и «никогда». При отходе лица не показывай, [а спиной отходить] — *пауза*. Публика не должна видеть лица здесь. Только один глазок, потом держит паузу, раскрывается и начинает монолог: «Вы же не знаете, как мы любим друг друга…»

Чем дольше [пауза], тем лучше, — тогда ты сильнее экспрессию сделаешь. Это по мизансцене одна из вернейших сцен.

Райх. Можно вместо «с Арманом» сказать «с вашим сыном».

Мейерхольд. Нет. Ей не до того, чтобы формировать фразы. […]

*(Мичурину.)* «Вы любите Армана три месяца…» — так как у вас большой и очень трудный монолог, предлагаю начать его не у стола, стоя перед ней, — в случае если она бы подняла голову, вы прямо ей в лицо скажете. Поэтому по мере роста монолога он отходит, переходит к правому концу стола, потом к стулу, потом переходит к левому концу стола, потом **{****91} на минуточку опускается на стул и только к самому концу поднимается, подходит к ней и говорит монолог прямо в лицо ей. Здесь очень важно, чтобы была большая градация, а то очень однообразно. Переходы помогут вашему волнению. […]**

## 25 февраля 1934 года Планировка V акта (с выноса Маргерит)

Мейерхольд. [После обморока Маргерит] *(Цареву)* — вскочил, потому что все эмоции, которые возникают, возникают стремительнообразно. Эта сцена — как будто бы перед отъездом. «Маргерит, мы сейчас же уедем» — как будто он готов ее схватить и уже уезжает.

«Мы никогда не вернемся в Париж» — опять любовное состояние, но уже в другом положении.

«Скорей, скорей» — Маргерит начинает приподыматься, но он не стремится поддержать ее, а стремится приласкать — нельзя, чтобы было впечатление, что ты *(Цареву)* ее поддерживаешь.

[После одевания и первого падения в кресло] — «Ничего, ничего…» Нанин тоже повторяет: «Ничего» — для нее это привычно.

Маргерит закрыла лицо, когда он затревожился, она приподнялась **{****92} и — «ничего, ничего», а вот после «Не могу…» — здесь уже серьезно. Там только усталость, а здесь уже серьезно. […]**

Маргерит немножко энергично идет от Нишет [вправо], а потом утомилась и — «Арман, дай мне руку…». Арман уже подготовлен к будущему оцепенению.

Я предлагаю вот что: Маргерит идет мимо окна *(Мейерхольд показывает последнюю сцену — подходит к окну, левой рукой тянет занавеску, открывая окно, откуда падает яркий солнечный свет, садится в кресло, говоря: «Жизнь идет, она потрясает меня», и остается так сидеть, держа в руке занавеску. Рука с занавеской падает, когда руку берет Арман, занавеска откидывается на прежнее место)*.

Арман подбегает, смотрит в глаза Маргерит, потом берет руку, шарахается назад к окну и цепенеет. Гастон приближается к Арману на фоне занавеса, [заднего]. Когда Арман сел, быстро подбегает Нишет, становится на колени перед Маргерит и говорит: «Ей простится многое, потому что она очень любила».

## 17 марта 1934  года Беседа с труппой После генеральной репетиции

Мейерхольд. […] Сначала частности, а потом общие замечания. Выход Кокардо в первом эпизоде не отмечается отчетливыми возгласами: «А! Мсье Кокардо!», причем не дается возможность произнести слова «Маскарадные костюмы!». А он, Кокардо, должен сказать **{****93} это, как вошел, а потом уже «А! Мсье Кокардо!». И радости нет оттого, что это маскарадные костюмы.**

Не отчетлива вся история с Флобером у Шорина. Нет четкой текстовой подачи и дикции. Если будет пропущена вся эта история с Кокардо, пропадет главное: публика не будет понимать, что это за личность. От Шорина зависит судьба Кокардо в пьесе[[73]](#endnote-61).

Консовский уж очень полюбил цилиндр и совсем его не снимает. Я уже говорил, что Консовский временами в цилиндре, временами без него. Шорин это уже делает, а Консовский все уже освоил и, понравившись себе в цилиндре, не хочет с ним расстаться. Поэтому он ходит как на улице. А он должен, шаля, его [цилиндр] надевать, чтобы видно было, что иногда для «шуток, свойственных театру» нужен этот цилиндр.

Нанин недостаточно отчетливо говорит: «Ужин подан». Это немного докладообразно. [Надо], чтобы публика понимала, что сейчас вся мура начнется, потому что сейчас они пойдут ужинать.

Всегда, когда выходит кто-нибудь из тех действующих лиц, которые появляются в эпизоде первый раз, нужно, чтобы Шорин и Консовский (Джиголо и Артюр) обязательно их приветствовали. Когда Зайчиков входит, нужно, чтобы молодежь сказала: «Привет, мсье Сен-Годан», и публика будет ориентирована, кто это действующее лицо. Выходит Прюданс: «А! Мадам Дювернуа!»

**{****94} Зайчиков немного злоупотребляет своими «А‑а‑а‑а!», это задерживает темп и не в образе.**

Кулябко-Корецкая не знает, как построена сцена, когда она подбегает, говоря насчет того, что Прюданс живет через дворик. Она не понимает сценометрического расположения данной сцены. Здесь слева Шорин и Консовский, у окна Маргерит Готье, Олимпия сидит на одном из стульчиков справа, и она, Кулябко, должна вкомпоноваться в участок между Маргерит и Олимпией, а она всегда имеет тенденцию загородить актеров.

Но мне не это интересно, что она загораживает, а то, что нужно знать композиционный план. Кулябко-Корецкая хорошо работает по-коршевски, но абсолютно плохо по-мейерхольдовски. Она композицию сцены не изучает и думает, что все это от лукавого, и этим грешите не вы одна. Вот вы стоите между Маргерит и Олимпией, но здесь играет роль даже один метр вправо и один метр влево. Один метр в сторону — и уже ломается композиция. Это не только режиссерское дело, но и актерское. Тут нужно освоение техники нового композиционного принципа.

Мехамед[[74]](#endnote-62), отметьте, пожалуйста, чтобы выпускать Нанин и Кокардо раньше. Там довольно длинный путь от кулис и до сцены. Когда начало марша, уже их выпускайте, тогда они подоспеют. Марш — это уже есть начало ужина, и поэтому Нанин идет докладывать. Ужин уже на столе, и поэтому Варвиль играет.

**{****95} Консовский. Все выкрики, которые он делает, по существу хороши, когда он приводит Адель. Выкрики по эмоциональному построению верные, но по способу выражения они вульгарны. [Консовский кричал: «Перед вами актриса — изумительная, сногсшибательная, очаровательная…»]**[[75]](#endnote-63) Выкрики надо делать без хрипа. Крикливо, но без хрипа, а то не слышно, что он говорит, и потом слишком импровизационно в смысле расстановки слов. Нужно иметь программу последовательности, которая имела бы литературное выражение. Надо построить все эти прилагательные так, чтобы они имели какую-то последовательность и литературно звучали. Я попрошу Варпаховского написать их. «Сногсшибательная» можно оставить, хотя это русификация, но один раз это сделать можно, не грех.

Плохо, что не все кричат: «В зал, в зал, в зал!» — и нет акцента инициативы, что кто-то первый закричал. Кто-то даже должен сказать: «Здесь тесно танцевать», и тогда: «В зал!» А то по режиссерскому плану очень выходит.

У Прюданс не выходит сцена: «Так говорить про женщину…», потому что Садовский (Гастон) тихо говорит: «Она мне сказала…», и получается, что он в шею ее целует.

Кельберер (де Жирей), когда говорит слуге: «Пальто!», нужно немного громче и более приказательно, а то впечатление, что он робко говорит. Он позвонил и важно, красиво произнес: «Пальто!» *(Мейерхольд показывает интонацию)*. Потом цилиндр лучше прямо ставить на скамеечку для ног.

Не забывать — это относится ко всем — об отсутствующих стеклах (в окне в третьем акте, в двери во втором акте и т. д.). Все хватаются так, что руки пробиваются через стекло.

[…] В сцене Прюданс и Армана в третьем акте чувствуется какая-то неспетость — это не дуэт, а оба солируют. А между тем эта сцена дуэт[ная], причем у Прюданс в некотором роде служебная роль в том, что она подбрасывает огонь в этот костер каких-то сведений о Маргерит, она тут разоблачительница каких-то тайн.

*(Ремизовой.)* Вы очень в образе, так редко бывает актер в образе, как вы.

Выход графа де Жирей — немножко из Ибсена, есть какая-то ибсеновская медлительность. Я бы стал спиной к публике, когда снимает пальто. Сначала вышел *(Мейерхольд показывает)*, а потом спиной говорит: «Добрый вечер». Потом я бы говорил это больше Нанин, а не Валентину. Так же и «Дьявольский холод».

Костюм хорош у графа. Только очень актерское лицо — без бороды, борода была бы красивее. *(Кельберер говорит, что он отменил брюки в клетку.)* Это единственный костюм из мужских костюмов, который удовлетворяет с точки зрения эпохи. Очень мало в пьесе клеток. Очень хорошо, что у него брюки в клетку, он этим отличается от других, и видно, что он был в другой стороне; а так как есть указание, что он из Лондона, **{****97} то видно, что он одевается в Лондоне, а это очень резко отличает его от других.**

Вообще, это эпоха клеток. Это и дает остроту. Должен сказать, что мужские костюмы у нас ужасно не удались, поэтому надо хвататься за последние ниточки.

[…] *(Садовскому.)* Рога со сцены виднее будут, если вы их сделаете вторым и пятым пальцами, а не вторым и третьим. *(Танец Сен-Годана.)*

Ремизовой я рекомендую два веера иметь и куплет петь с маленьким веером, а этот *(Ремизова пела с большим веером из страусовых перьев)* веер тяжелый. Кроме того, маленький жесткий веер даст лучший ракурс, а то страусовые перья нарушают, тяжелят сцену, такой веер хорош в сценах мягких, нирванных, а в этой сцене надо остренький веер.

Получился замечательный, совершенно неожиданный для нас эффект с серпантином, который повис на занавесах. *(Накануне на репетиции, во время карнавальной сцены, так высоко подбрасывали серпантин, что он длинными нитями свисал через протянутые тросы, что дало необычайный эффект и вызвало восхищение у присутствующих на репетиции.)* Это очень хорошо, что после всего этого кавардака дождь повис. И хорошо, что Садовский воспользовался этими нитями для своей игры, — эту игру можно оставить и несколько осложнить. *(Садовский, подходя к Маргерит, тянул свисающие нити, перебирал их в руках и т. д.)*

[…] Все убегают танцевать, Сен-Годан стоит, подходит к роялю и хочет взять аккорд, но получается черт знает что, и он немножко удивленно на рояль смотрит — почему не выходит.

*(Цареву.)* В третьем эпизоде, когда вы чокаетесь правой рукой, когда она говорит: «Пейте, пейте же…», — лучше левую руку держать на лацкане, это покажет некоторое пренебрежение и фасон. Это была эпоха фасона, так что лучше левую руку на лацкане, а не оставлять ее просто висеть.

Карточный стол. Обещали Про[[76]](#endnote-64) пригласить, чтобы он показал приемы игры, а то так, мура, черт-те что делается, вроде «Орел или решка». Никакого азарта, никакого внимания. Эта сцена требует особого разговора…

Второй эпизод первого акта. С точки зрения размещения материала, с точки зрения отсутствия длиннот и скучных мест — теперь идет хорошо, но надо все время помнить, что здесь, в этом эпизоде, важнейшим является оживление, а получается, что все-таки люди не радуются тем шуткам, которые разбросаны в этом эпизоде, нет того, чтобы был огонь, радость, сцена не блестит, а ковыляет. Единственная сцена, может быть, из-за ее свежести, идет лучше — это сцена смеха, в ней есть нужное оживление; а все остальные сцены немножко казенны, лежит отпечаток того, что зарплату задержали.

В четвертом акте, в первой половине, все очень на месте, но на всем лежит отпечаток какой-то академической скуки, несмотря на то, что там черт-те что наворочено. Нужно во многих местах рассыпать смех, а то **{****98} смех Олимпии кажется искусственно введенным. Франция — самая веселая страна, нет другой страны, где было бы такое веселье на улицах, в кабаках, в разных залах на Монмартре. Это страшно веселая нация, и если у них какое-то веселье, — скажем, есть такой праздник, когда на улице все танцуют: танцуют старики, дети, старухи, молодые. Весь Париж танцует. Французы любят танцевать, любят наряжаться, любят дурить. А у нас получается немножечко веселье из театрального клуба. Немножко чувствуется Боярский, тень Боярского и Филиппова или Гаркави**[[77]](#endnote-65). Это ужасно. Он, Гаркави, может быть, и остроумен, но тяжел, я его не люблю, такие — немцы. Французы же всегда веселы, а у немцев тяжелый вид. Нужно следить за собой, за своими движениями, за [своими] шутками.

# {99} Пиковая дама

**{****100} Опера П. И. Чайковского была поставлена Мейерхольдом в Ленинградском государственном Малом оперном театре (МАЛЕГОТ). Премьера — 25 января 1935 года.**

Одним из инициаторов постановки был известный дирижер С. А. Самосуд, возглавлявший этот молодой коллектив, до 1931 года существовавший как филиал бывш. Мариинского театра. Самосуд рассказывал, что первая мысль об обращении к опере Чайковского «родилась в своеобразном полемическом запале, когда нам с Всеволодом Эмильевичем пришлось смотреть эту оперу в Ленинграде с известным тенором[[78]](#footnote-15) в роли Германа. Артист пел так “эффектно” и так бессмысленно, “не по существу” созданного Пушкиным и Чайковским, и так много вампуки было вокруг, что Мейерхольд, наклонившись ко мне, стал говорить: “Надо поставить такой спектакль, чтобы эту постановку им пришлось со сцены смыть…”» (*Самосуд С. А*. Статьи, воспоминания, письма. М., «Советский композитор», 1984 г. с. 62).

«Вернуть Чайковскому Пушкина, оркестровой речи — истинный смысл было нашей задачей», — говорил Мейерхольд, выступая у микрофона перед радиотрансляцией «Пиковой дамы» из МАЛЕГОТа 15 февраля 1935 года (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 662).

По указанию Мейерхольда поэт В. И. Стенич работал над новым либретто. Действие было перенесено из екатерининского века в николаевский (в финале бала вместо Екатерины II на сцене появлялся Николай I).

Изменения и купюры более всего коснулись первой картины оперы. Сцена гуляющих в Летнем саду кормилиц и детей была заменена подсказанной повестью Пушкина сценой игры в карты у конногвардейца Нарумова; картина делилась на пять последовательно сменявших друг друга эпизодов, в первом из которых изображалась гусарская пирушка и певица-травести в военном мундире пела, стоя на столе, куплеты на музыку хора мальчиков. Во время репетиций этот эпизод носил рабочее название «Асенкова» — он был навеян старинными театральными легендами о триумфальных выступлениях В. Н. Асенковой в травестийных ролях. Роль Елецкого была уничтожена; в первой картине его партию передали Счастливому игроку. Графиня и Лиза в этой картине не появлялись, квинтет («Мне страшно…») был исключен.

Из второй картины (эпизод № 6) исчезли русская пляска Полины, хор подруг, выход гувернантки. Графиня в этом эпизоде также не появлялась, ее голос слышался из-за кулис.

В картине бала (эпизоды № 7, 8, 9) камерные сцены (эпизоды № 7 и 9) давались как «крупный план»; они шли перед специальным занавесом. В эпизоде № 8 использовался «общий план», в программе отмечено: «Занавес раскрыт». На музыку арии Елецкого Стенич написал лирические стихи, с которыми в одном из уголков большого зала светский поэт обращался к кружку слушавших его дам; пастораль «Искренность пастушки» была заменена пантомимой «Любовная записка», сочиненной В. Н. Соловьевым в манере Калло; ее сюжет зеркально повторял ситуацию с запиской, которую Герман передавал Лизе; вокальную партию пасторали исполняли как концертный номер на итальянском языке три певца-любителя.

Экспликацию спектакля Мейерхольд изложил на первой встрече с труппой 4 мая 1934 года.

Репетиции начались 17 сентября 1934 года и шли почти ежедневно до 28 сентября (ГосТИМ гастролировал в Ленинграде). Уезжая, Мейерхольд оставил указания **{****101} режиссеру-ассистенту Н. А. Басилову и в следующий приезд репетировал с 22 октября по 2 ноября.**

О репетиции 25 октября 1934 года рассказано в двух статьях В. М. Богданова-Березовского (в «Вечерней Красной газете» 31 октября 1934 года и в «Литературном Ленинграде» 1 ноября 1934 года). Во второй из этих статей говорится: «Метод работы Мейерхольда в опере чрезвычайно интересен. Это метод точнейшего учета специфики музыки и вместе с тем свободного с ней обращения». В своих записях по поводу этой статьи Мейерхольд возразил на последнюю фразу: «Не свободного» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 287). В тех же заметках говорится: «Приближение к Пушкину не через текст. Приближение к Пушкину через музыку с помощью атрибутов выразительности актерской игры и режиссерских планов». И далее: «Линия актерского образа должна сочетаться с линией партии певца».

Сохранилось немало свидетельств о том, как бережно обращался Мейерхольд с молодыми певцами, с которыми впервые встретился в работе. Вот одна из записей Н. А. Басилова: «23 декабря. … Г[ерман] уронил фуражку, М[ейерхольд] подбежал на сцену, чтобы поднять ее и положить на тумбочку тихо, тихо; увидел, что [фуражка] упала за барьер, слез туда, вернулся и опять положил ее на место. Г[ерман поет]: “Моей” — М[ейерхольд] аплодирует. Г[ерман] соврал ноту и, остановившись, сказал: “Ну и спел!” М[ейерхольд] орет: “Ничего, ничего, хорошо, Ковальский, не волнуйтесь, все идет прекрасно”. А К[овальский] сам нервничает — устал: ведь это единственный раз за все время ошибся…» (ЦГАЛИ, ф. 2385, оп. 1, ед. хр. 37, с. 95).

И. А. Феона, описывая одну из последних репетиций «Пиковой дамы», приводит слова Мейерхольда, обращенные к С. П. Воронину, репетировавшему эпизодическую роль Нарумова: «Молодец, Воронин! Талант! Вот именно так и надо — с экспрессией и темпераментом» («Звезда», 1978, № 11, с. 175 – 176).

Атмосферу репетиций передают некоторые записи Басилова. Он, в частности, записал, как 25 октября, репетируя массовую сцену «Гусарская пирушка», Мейерхольд «расшевеливает актеров-мимистов»: «Он хватает актера и трясет, поднимая его в воздух, несколько раз (аплодисменты)». О том же эпизоде упомянуто и **{****102} у В. М. Богданова-Березовского: «Спотыкаясь, опаздывая, бегут статисты и статистки. Тогда Мастер кидается к ним, поднимает одного из них на руки и бежит с ним через сцену. — Вялости не должно быть!» («Вечерняя Красная газета», 1934, 31 окт.)**

Рассказы певцов о работе с Мейерхольдом опубликовал сразу после премьеры ленинградский журнал «Рабочий и театр». Н. Л. Вельтер подробно рассказала о своей работе с Мейерхольдом над ролью графини в книге воспоминаний (см.: «Театральная жизнь», 1990, № 1).

Семнадцатого ноября 1934 года Мейерхольд выступил с докладом «Пушкин и Чайковский» в Московском клубе работников искусств в Пименовском переулке. «Публика на вечере была отборная, такие киты редко собирались вместе в “Кружке”. Я помню нечто похожее на встрече с китайским актером Мэй Ланьфаном. И Мейерхольд не обманул надежд, он был в ударе», — вспоминает А. П. Мацкин («Театр», 1990, № 1, с. 36). Подробные изложения доклада появились в «Литературной газете» (20 ноября), «Известиях» (20 ноября), «Советском искусстве» (23 ноября), «Советском артисте» (30 ноября). С небольшими сокращениями текст этого доклада был опубликован в брошюре, выпущенной МАЛЕГОТом к премьере («Пиковая дама». Л., 1935).

Последний этап работы продолжался (с небольшими перерывами) с 19 ноября 1934 года до премьеры 25 января 1935 года.

Четыре акта оперы были разделены на 14 эпизодов. Приведем их окончательные названия и (в скобках) рабочие варианты этих названий:

Прелюд. (Пролог. Пейзаж.)

I акт. Первая картина. 1. У Нарумова («Асенкова»); 2. У Нарумова. Крупный план (Первый выход Германа); 3. У Нарумова. Игра в карты (Дуэт Счастливого игрока и Германа); 4. У Нарумова. Сцена перчаток (Сцена перчаток); 5. У Нарумова. Балкон и ворота (Баллада). Вторая картина. 6. Комната Лизы.

II акт. Третья картина. 7. Бал. Перед занавесом; 8. Бал. Занавес раскрыт; 9. Бал. Перед занавесом.

III акт. Четвертая картина. 10. Спальня графини.

IV акт. [Пятая картина][[79]](#footnote-16). 11. Комната Германа; 12. Бывшая Зимняя канавка (На улице); [Шестая картина]. 13. Игорный дом; [Седьмая картина]. 14. Больница.

Основные партии пели: Н. И. Ковальский (Герман), А. И. Соколова (Лиза), Н. Л. Вельтер (графиня), О. Н. Головина (Полина), В. П. Грохольский (Томский), Е. Г. Ольховский (Счастливый игрок), С. П. Воронин (Нарумов), И. В. Лелива (Девушка-гусар). Это был первый состав, с которым Мейерхольд начинал работу. В премьерной программе почти на каждую роль указано по нескольку исполнителей, но в стенограммах репетиций первого периода работы упомянуты только исполнители первого состава. С остальными составами Мейерхольд, по-видимому, работал на последнем этапе, когда репетиции не стенографировались.

Н. А. Басилов в черновике письма Мейерхольду, содержащем отчет о работе с первым составом (кстати, как и стенографистка, он обычно называет персонажей, а не исполнителей), упоминает о Г. М. Нэлеппе как о предполагаемом дублере Ковальского: «С Нэлеппом пока ничего определенного добиться не могут, а Ковальского одного ни в коем случае оставлять нельзя, так как он чувствует себя неважно» (ЦГАЛИ, ф. 2385, оп. 1, ед. хр. 37, л. 95).

Басилов вел свои записи в течение всего репетиционного периода (на их основе **{****103} позже он написал исследование о мейерхольдовской «Пиковой даме», рукопись которого хранится в ЦГАЛИ). Рабочие записи Басилова очень конспективны и касаются только тех вопросов, которые входили в прямые обязанности режиссера-ассистента; полной картины репетиций они не дают, но отдельные репетиционные моменты освещают. И хотя он вел свои записи неумело (его работа у Мейерхольда начиналась с «Пиковой дамы»), они имеют несомненную ценность. Мейерхольд просматривал блокноты Басилова и делал в них своих заметки. 21 декабря он записал: «Ковальский. Сказать, как он должен сесть после смерти (падения) графини. Напомни мне. Я сам ему расскажу» (ЦГАЛИ, ф. 2385, оп.** 1, ед. хр. 37, л. 130а). В тех же блокнотах 5 января 1935 года Мейерхольд повторяет одно из своих указаний художнику спектакля Л. Т. Чупятову: «Спальня графини. Никаких пейзажей в картинах, везде *только* портреты различных размеров» (там же, л. 154). Это указание содержится и в более ранних документах. Результатами работы Чупятова Мейерхольд, по-видимому, доволен не был. А. К. Гладков рассказывает: «Большей частью в процессе создания спектакля он [Мейерхольд] довлел над соучастниками и определял своей волей их работу, но случались и осечки. После премьеры “Пиковой дамы” в Малом Оперном театре он сказал на премьерном банкете художнику Чупятову в ответ на поздравление: “Если я еще когда-нибудь с вами встречусь, я перейду на улице на другую сторону…”» (*Гладков А. К*. Театр. Воспоминания и размышления. М., «Искусство», 1980, с. 124).

Тридцатого января 1935 года, слушая участников диспута о «Пиковой даме», устроенного в ленинградской Государственной академии искусствознания (ГАИС), Мейерхольд записал свои возражения оппонентам, преимущественно музыковеду А. Е. Будяковскому: «Надо нас судить по законам, которые мы перед собой поставили», «У Пушкина линия любви не так сильна», «Герман безумен в самом начале. Эротическое начало всегда проступает», «Герман — тот, каким его должен видеть современный человек» и т. д. (Выступления А. А. Гвоздева на этом диспуте см. в кн.: *Гвоздев А. А*. Театральная критика. Л., «Искусство», 1987, с. 226 – 234; выступления Д. Д. Шостаковича, И. И. Соллертинского и Мейерхольда — в журнале «Советская музыка», 1990, № 6, с. 55 – 67.) Сохранились стенограммы только за первый период работы с 17 по 28 сентября. Их вела постоянная стенографистка ГосТИМа Н. Б. Тагер; когда ГосТИМ закончил ленинградские гастроли, она, вероятно, вернулась в Москву, где при ее участии шла работа над спектаклем «33 обморока».

Публикуются отрывки из доклада-экспликации спектакля от 4 мая 1934 года, из восьми стенограмм и из записей Н. А. Басилова, содержащих сведения о работе над теми эпизодами, репетиции которых, очевидно, не стенографировались.

## 4 мая 1934 года Доклад на собрании коллектива Ленинградского государственного Малого оперного театра о постановке оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама»[[80]](#endnote-66)

Мейерхольд. Дорогие товарищи! Задача сделать «Пиковую даму» лучше, значительно лучше, чем эта опера представлена в других театрах, по-моему, задача в высшей степени неблагодарная, потому что сделать лучше или значительно лучше — это будет уже плохо. Если посмотреть в 1934 году «Пиковую даму» на сцене бывшего Мариинского театра, просидеть **{****104} вечер на этом спектакле, то действительно нужно из оперного театра бежать и всякую попытку улучшить оперный театр, находящийся в таком состоянии, [оставить] — этим никто не должен заниматься. Бывает отвратительная постановка, но минут на 20 – 25 постановка может дать радость, потому что показывает — как не надо. Вы видите 25 минут, как не надо делать, и это дает громадную пользу, потому что тогда я знаю, как надо. А тут приходишь в такое отчаяние, что не знаешь, как себя вести в таких случаях.**

**{****105} Мы берем на себя большую ответственность. Рядом с таким безобразием надо дать что-то замечательное, чтобы, как минимум, после этого они сняли бы свою постановку.**

Вот как надо рассуждать, принимаясь за эту работу. Поэтому не скрою, что я приступаю к этой работе с большим волнением, потому что она должна быть работой показательной. Но может ли режиссер и такой выдающийся дирижер, который находится у вас, как Самосуд, что-нибудь сделать, если весь коллектив, который будет принимать участие, не проникнется **{****106} тем, что я говорю: величайшей ответственностью не перед Мариинским театром, а перед культурой. Надо так сделать, чтобы все говорили: да, в Стране Советов в области культуры работают действительно высококвалифицированные, высококультурные люди.**

Прежде чем приступить к этой работе, мы должны себя рассмотреть со всех сторон — можем ли мы. А то может быть такая вещь: потрачено очень много труда, затрачено очень много денег, а результат будет очень плохой. Я могу с уверенностью сказать, что у нас в большинстве театров разучились работать, а разучились потому, что в каждом театре — лебедь, рак и щука. Мы никогда не смотрим на спектакль как на единое целое, где каждый вставляет свою частицу. Обыкновенно бывает так: задумывается постановка, привлекается обязательно высококвалифицированный режиссер, привлекается высококвалифицированный художник и каждый работает врозь, каждый — за свой страх. Художник получает заказ от режиссера, потом отправляется в свою лабораторию, там что-то изобретает, что-то выдумывает. А пока режиссер по своим планам, которые он предложил художнику, начинает репетировать и на репетиции все время говорит: здесь будет то-то, здесь будет то-то… Никто из актеров не слушает, что будет: когда будет — тогда будет. А сейчас: направо — так направо, налево — налево, подниматься — поднимаются, целоваться — целуются, обниматься — обнимаются, ложиться — ложатся. Пожалуйста! Мы все это можем!

И когда наступает премьера, вернее, когда наступает первая монтировочная репетиция, подготовляющаяся перед спектаклем за неделю — за две, то все удивляются. Актер удивляется так: «Поднимаемся… две ступеньки какие-то… чего поднимаемся? опускаемся…» Вообще все все время удивляются. Костюм дали. Актер делал определенные движения, а потом появились какие-то атрибуты костюма, которые сковывают эти движения и не дают ему двигаться. И вот актер перед зеркалом смотрит и не понимает, почему же у него движения связаны. Вообще, всякая постановка — это ряд сюрпризов. Композитор удивляется, что у него какие-то странные декорации стоят. Дирижер удивляется потому, что он ожидал, что будет светло, а стало темно: оказывается, что у декоратора была какая-то своя почтенная задача. И получается неразбериха. И зритель начинает удивляться *(смех)*, потому что, когда получается полная неразбериха, нет никакого содружества, а это-то зрителю заметно, и он видит, что функционируют лебедь, рак и щука.

Я думаю, что, приступая к работе, прежде всего нужно сказать себе так: всякий спектакль есть целое, в которое части входят не разорванно, а органически. Эта органическая спайка частей, конечно, должна происходить не от монтировочных репетиций к генеральной, а с самой первой репетиции. Поэтому режиссер должен очень хорошо договориться с дирижером, режиссер и дирижер вместе должны очень хорошо договориться с художником. Все это должно быть выражено в рисунках, в набросках, планах, эскизах, макетах. Костюмы должны быть представлены перед работающими в спектакле не накануне монтировочных репетиций, а с самого первого дня. Таким образом, идеальным спектаклем будет тот, который будет с первых же шагов иметь в своем распоряжении если не все, то, во всяком случае, многие элементы будущего спектакля. Этот будущий спектакль должен проступать в период репетиций. В нашем театре, которым я руковожу, мы с первой же репетиции аксессуары вводим. **{****107} Правда, может быть так, что аксессуары дорогие и трепать их на репетиции невозможно — можно или разбить, или испортить, но форма обязательно вводится: если это графин, то это должен быть графин — пусть он будет меньше, но это не должен быть топор, которым человек размахивает** *(смех)*. Затем можно части костюмов давать. Скажем, если человек в плаще ходит по сцене — почему ему сразу не дать плащ? Если это будет плащ не из дорогой материи, как на спектакле, то пусть он будет сделан из дешевой материи, но это должен быть плащ. Все аксессуары необходимы, потому что жест должен быть выработан вместе с предметом, потому что нельзя мотать рукой, когда в этой руке будет тяжелый меч, — тогда жест будет другой. Это все трюкизм. Но это надо говорить, поскольку видишь результаты этой работы. Это первое.

Второе — вам необходимо, мне кажется, походить и посмотреть такие спектакли, как «Пиковая дама» в Мариинском театре, потому что надо знать, в чем тут секрет. Кажется, все на месте: когда вы слушаете большой оркестр, управляемый высококвалифицированным дирижером, вы видите, что все на месте. Если вы сидите с партитурой, вы видите, что все правильно. Абсолютно нет ни одной ошибки, ни одной купюры — до такой степени обожествляется партитура, до такой степени ее любят, что ничего не изменено. Но это все не звучит. Это все вяло, без акцентировок, а главное — без мыслей.

Ведь мы с вами взрослые люди, некоторые седые — неужели мы этим делом можем заниматься, если в том, что мы делаем, нет мыслей? […] Когда мысли начинают бродить, когда со сцены они начинают переплескиваться в зрительный зал и там начинают бродить, когда это волнение передается на улицу, в массы, тогда наше дело становится не гаерничеством, не балаганом — ничего подобного. Это нужное, хорошее и весьма полезное дело. Но эти мысли передаются в театре или нет?

Я считаю, что [Мариинский театр] их не передает. Потому что в «Пиковой даме» все благополучно, все на месте, действующие лица правильны: где написано, что поет сопрано, там поет сопрано, где тенор — там тенор, баритон так баритон — не подкопаешься. Я приводил пример: вышел на сцену Герман… А я имел несчастье читать Пушкина — что же мне делать теперь? Я вспоминаю Пушкина немедленно, мне нет дела, что либретто писал Модест Чайковский. Это меня не касается. Я знаю, что писал Пушкин, что сделано по Пушкину. Если Модесту Чайковскому не удалось выразить Пушкина, то можно через голову либреттиста дать Пушкина. Вот много было Иванов Грозных: по Ключевскому, по Соловьеву, по Платонову, но я вижу, что этот Ключевского читал, а этот Соловьева, а этот Покровского. И это видно потому, что на сцене передается вовсе не портрет, а мысль, не текст, а подтекст.

Ради этого мы и любим театр. Скажем, есть пьеса «Гамлет», Шекспира. Но ведь Гамлетов было сто, а может быть, и тысяча, и все они разные, потому что каждый привносит свою мысль, свое отношение, свое мировоззрение, свой кругозор. Один делает слабовольного, а другой дает с сильной волей, третий дает тучным, а четвертый, напротив, — сухим и подвижным, один дает ленивым, а другой — энергичным. Вот, собственно, чем мы занимаемся, вот наши амплуа, вот в чем состоят наши должности. А здесь я гляжу: выходит человек, имеющий хороший рост, лицо у него красивое, затем есть у него и умение, мастерство вокальное замечательное, выразительные средства у него богатейшие. Я вижу, **{****108} что у него замечательная школа, он учился и вообще здорово делает — волнует даже, если закрыть глаза** *(смех)*. В общем, здорово получается. Но я никак не мог прощупать: что же он хочет передать этим телом? Что он хочет выразить? Хорошо — ну, запечалился. Я спрашиваю себя: что же он волнуется — оттого, что любит Лизу, а она не отвечает? Что же это — печаль от любви без взаимности? Нет, не понятно… Добивается он трех карт. Мне интересно: почему человек волнуется, треплется, зачем ему нужны три карты? *(Смех.)* Он достал ключ от потайной двери графини, залез к ней ночью и требует какие-то три карты. Зачем они ему? Я хочу понять — не могу. […]

У меня было мучительное желание вскрыть, почему и для чего — на протяжении всего спектакля, когда выходил Печковский, я ни разу не понимал его движений, даже с точки зрения тех законов, которые он сам себе ставил. Разумеется, самое правильное в искусстве — это судить по законам, которые поставил себе человек, дающий свою продукцию. Буду, думаю, судить его по его законам. Ну вот, поскольку он нежно пел и нежно говорил фразы Лизе, я думал, что он ее любит. Он ночью влезает через какую-то дверь, через балкон, пробирается тайком — одним словом, идет таким путем, которым не полагается обыкновенному человеку входить *(смех)*. Я наблюдаю. Думаю, любит он Лизу, значит, он должен чего-то добиваться от нее. Но вижу нет ничего такого, нет того, чтобы «напирать», вульгарно выражаясь, нет того, чтобы прижать ее к углу и добиваться чего-то *(смех)*. Нет, он то отойдет, то подойдет, то отойдет. Он от нее на некотором расстоянии, вроде как «моя хата с краю» *(смех)*. Я потом понял, что он не очень хочет сливаться с Лизой и он идет врозь, потому что ему будет 80 букетов, а ей ни одного, чего же тут путаться *(смех, аплодисменты)*. Я эту лавочку вскрыл, но это особая задача *(бурные аплодисменты)*.

**{****109} Эта задача ничего общего с программой Петра Ильича и Александра Сергеевича не имеет. […]**

Сделав эту маленькую предпосылку, я скажу, что мы должны поставить себе эту задачу, чтобы наш спектакль прежде всего был высококультурным. Пусть мы «маленькие» в том смысле, что у нас нет Печковских, что много молодежи в нашем театре, что вы не овладели еще всеми знаниями вашей техники, что вы технически не очень высоко стоите, — я не знаю, но допустим, что так — лучше сказать о себе меньше, чем больше, и тем не менее мы сделаем большое дело, если поставим себе задачу — добросовестно отнестись к тому, что перед нами имеется.

А перед нами имеется великолепная, по признанию всех, музыка П. И. Чайковского, но очень порочный сценарий Модеста Чайковского. И мы спрашиваем себя: что П. И. Чайковский, делал установку на Модеста, своего брата, или на Пушкина? И мы должны сказать, что он делал установку на Пушкина, потому что мы вообще знаем П. И. Чайковского, мы знаем его по его письмам, по биографиям, которые написаны о нем; есть, наконец, среди нас люди, которые знали лично Чайковского. И мы должны сказать, что это был человек очень высокой культуры. Недавно была издана его переписка с Мекк[[81]](#endnote-67), и мы видим, что, конечно, Модест — Модестом, но Петр Ильич знал и любил Пушкина. У него две вещи написаны на материале Пушкина, и, конечно же, он любил и хорошо знал Пушкина. Если Модест не успевал подбрасывать ему соответствующий материал, то он сам кое-какие слова подставлял, — важно, что всей своей музыкой он стремился выразить то, что он услышал, читая «Пиковую даму». Он через голову Модеста многое давал, потому что, когда мы смотрим сейчас спектакль и пытаемся оторвать Модеста и вставить первое попавшееся, что нам приходит в голову из «Пиковой дамы» Пушкина, значит, мы произвольно всовываем, *произвольно*, и то только потому, что это произвольное мы берем из материала Пушкина, оно больше впаивается и больше сливается с музыкой, чем то, что дал Модест Чайковский. Но если постараться сделать это не произвольно, а вдумчиво, изучая, вслушиваясь в то, что есть в музыке Чайковского, и если мы из «Пиковой дамы» будем брать материал осмотрительно, то эффект получается исключительно большой. Стенич, который по нашему сценарному плану вставил новые слова на те места, где были слова, вставленные Модестом Чайковским или им выбранные, достиг того, что мы видим, как вещь зазвучала гораздо значительнее.

Вот этой работой мы и занялись. Мы не говорим, что у нас все совершенное. Мы еще, вероятно, до того, как начнем работать с актерами, попытаемся целый ряд мест улучшить и еще вдумчивее отнесемся к работе, еще старательнее сделаем работу, с большей щепетильностью, с большей ответственностью мы сделаем первый шаг к тому, чтобы это дело показать в лучшем свете. Не нужно очень заноситься, не надо говорить, что мы сделаем «Пиковую даму» — и стоп! Что не придет другой, гениальнее нас, и сделает лучше. Мы должны помочь больному организму — оперному театру, — который, с нашей точки зрения, находится в ужасном состоянии: те театры, которые именуют себя большими, они поставили баррикады, они не выпускают ничего свежего. Разве нормально, что Малый [оперный] театр поставил вещь, Шостаковича, театр Немировича поставил[[82]](#endnote-68), то есть все театры, которые позволяют себе роскошь экспериментировать, а ни Большой, ни Мариинский не ставят. Прокофьев **{****110} сколько бился, чтобы «Игрока» поставить — не ставят, «Стальной скок» — не ставят. Пробить дорогу молодому композитору очень трудно. Это показывает, что не все благополучно. Кто же заправляет, если не понимает, что надо энергично бороться, что надо освежить театр.**

Я имел удовольствие слушать Рахманинова. Он в качестве дирижера выступал в Москве и продирижировал «Пиковую даму»[[83]](#endnote-69). Он заставил услышать то, чего мы раньше не слышали: неужели действительно это есть? Может быть, он новый инструмент приписал — совершенно новое звучание. Если мы сделаем очень маленькое дело, но внимательно, очень бережно, с большой заботливостью, мы сделаем большое культурное дело, а за нами — более талантливые, более энергичные, более передовые люди сделают еще больше — не на этой вещи, так на других.

Наша попытка состоит в следующем: перечитав «Пиковую даму» Пушкина, сопоставив то, что есть у Пушкина, с тем, что было в распоряжении Чайковского, мы видим, что можно очень осторожно, не насилуя ни в какой мере композитора, не производя над ним мучительных, болезненных операций, можно вытянуть возможно большее количество мотивов, которыми полна повесть Пушкина «Пиковая дама», — этого будет достаточно, чтобы вещь зазвучала по-новому.

Я приведу резкий, почти парадоксальный пример, как можно дать, то есть проводить известные мысли на театральных приемах своеобразного контрапункта. Вы понимаете отлично, какое место занимают в опере куски музыки, объединенные названием «интермедия» — спектакль, который любительски показывают на балу во втором акте гостям. Что бросается неприятного в глаза в этом самом куске? А то, что главная мысль, будем даже вульгарно говорить — основная сюжетная линия — вдруг на минуточку прерывается. То ли нужно было дать отдых зрителю, то ли это дань банальным построениям либретто в старых операх… Между тем музыка превосходная, и было бы жаль, если бы пришел какой-нибудь варвар, скажем прямо, какой-нибудь фашист, и вычеркнул бы этот кусок, сказал бы: «нельзя» — как фашисты проделали с «Кориоланом», Шекспира, где камня на камне не оставили[[84]](#endnote-70). Так вот, оставляя на месте всю эту превосходную музыку, нельзя ли так сделать, благо все так складывается в этом либретто, что на бал [автор] вытаскивает и графиню, и Лизу, и Германа. Можно на сцене этот спектакль так построить, что основная линия, которая вас увлекала в первом акте, вас заинтриговывает, и вы следите за ней, несмотря на то, что идет кусок, который, по замыслу автора, является оторванным.

Можно так построить план сцены, можно так построить отношение гостей к спектаклю, можно так показать положение на балу Германа и Лизы, что, несмотря на то, что там идет спектакль, мы можем следить за ними, слушая музыку, которая как будто оторвалась от основной музыкальной концепции и является как будто самостоятельным куском. Смотря интермедию, мы продолжаем следить за судьбой действующих лиц. Ничего, что в этой музыке это не получит отражения, ничего, что в партитуре вы не найдете соответствующих мест.

Дело в том, что проблема сценического движения теперь также стала категорией музыкального порядка. Сценическое движение на сцене получило такое же значение, как движение в музыке, и, вводя в эту ткань движения музыкального порядка, вплетая в музыку ткань, которая находится в распоряжении оркестра и дирижера, мы получаем добавления, **{****111} которых раньше не было. Когда некоторые занимались реформой оперы, они, с моей точки зрения, делали ересь. Это с легкой руки великого учителя, хорошего и даже замечательного мастера, — с легкой руки Далькроза. Далькроз, когда показывал свои упражнения, с моей точки зрения, делал ужасные вещи: он заставлял девиц танцевать вальс, Шопена или мазурку, Шопена, и они, вслушиваясь в музыку, старались передать, изобразить движениями все те кусочки в вальсе или мазурке так, чтобы было полное совпадение. Мы на движение так не смотрим. Мы считаем, что под марш** funèbre[[85]](#footnote-17) можно построить веселые движения и наоборот, под веселую музыку можно построить мрачные движения, сюжет придумать мрачный, и можно добиться того, что это будет совпадать. Вот как мы смотрим на движения. […]

Я вас утомил, но я быстро расскажу основные сцены нашего плана, которые дадут некоторое представление о том, как потечет спектакль «Пиковая дама».

Картина первая. Начало нами рассматривается таким образом. В этом мне помог очень сильно Самосуд, который вообще является вдохновителем целого ряда мест, и вообще об этом мастере слишком мало говорят и слишком мало его знают; вот когда Мотль жил в Мюнхене, то все знали, что он живет в Мюнхене, а когда говоришь: Самосуд, то говорят: Самосуд? Я где-то слышал… Этот мастер помог мне вскрыть целый ряд вещей, которые относятся не непосредственно к его области, а к целому ряду других областей. Начнем с «Пейзажа». «Пейзаж» нами употребляется, конечно, не в прямом смысле слова, а как terminus technicum[[86]](#footnote-18), как условное название. Там, может быть, никакого пейзажа не будет, но под словом «пейзаж» разумеется некоторая музыкальная, если можно так выразиться, абстракция, некоторое настроение, которое предполагает, что душно было бы прослушать это настроение в замкнутом интерьере — хочется воздуха, слушая эту музыку. Тут 36 тактов в начале первого действия заменяют собой бывший Летний сад. Никакого Летнего сада в это время нет, а что-то другое, а что — мы еще не решили. И я поставил себе вывеску запретительную: «В пейзаж вход пока запрещен» *(смех)*. Есть вещи, которые нужно решать значительно позже…

Эпизод первый. Вечеринка у Нарумова. Столовая. Ужин. Компания офицеров и девиц легкого поведения. Среди этих девиц одна в костюме гусара исполняет гусарскую песню. Кто хорошо знает историю, вспомнит черты Асенковой, которая выступала в одном водевиле в гусарском костюме и имела очень большой успех. Не обязательно, чтобы она была Асенковой, пусть будет какая-нибудь любительница, которая видела Асенкову и подражает ей. Веселье затухает. Общее оживление начинает медленно замирать, и та столовая, в которой вечеринка проходила, погружается во мрак. А с правой стороны опускается портьера, которая дает возможность перед ней показать, как говорят в кино, «крупным планом» — Чаплицкого[[87]](#endnote-71) и Сурина. Разговор идет об игре, и они попутно говорят о Германе, причем тема Германа в музыке появляется раньше, чем появляется сам Герман. А у нас ужасно в опере любят, чтобы делалось так: вот идет Герман, шагает из-за кулис *(Мейерхольд показывает, как шагает Герман)*, и вместе с его шагами появляется в музыке и его **{****112} мотив** *(смех)*. Он «в общем и целом выражает» музыку. Но за такое «выражение» можно выйти из-за кулис, взять у пожарного каску, потом брандспойт и ахнуть ему водой *(смех)*. Тема Германа может появиться раньше, чем выйдет Герман, а нам интересно, чтобы Герман, как только он выйдет на сцену — а это буквально секунда, такой своеобразный форшлаг, и в этот форшлаг он в портьеру просунул голову — и сразу его фраза. Вот как лучше будет.

Затем эпизод третий. Со стороны, которая погрузилась во мрак, хор застольную песню доносит до зрителя через мрак — не надо, раз хор запел, его освещать, не всегда даже удобно освещать, иногда через мрак можно дать иллюзию, что там черт знает что происходит, — интереснее засекретить этот хор в смысле сценического выражения.

После этого Герман и Томский приближаются, происходит диалог, левый бок освещается, правый, под портьерой, убирается; где был стол накрыт, возникает карточная комната — идет игра. Девиц больше нет. Князь выиграл, его поздравляют, сопоставление счастливого игрока и неудачника. Игра продолжается, некоторые реплики — «везет», первое упоминание вскользь о графине — появление первой темы графини. Тут очень важно совпадение, потому что то, что касается графини, в музыке так отчетливо выражено, что было бы бестактностью дать иначе; тема графини по Пушкину — тема навязчивая, которая в мир Германа вносит большое волнение, и эту тему нельзя засорять ничем иным. Другой игрок выигрывает, и Герман в волнении. Конец игры. Рассвет. Томский предлагает расходиться по домам.

Эпизод четвертый. Мы видим, как гости Нарумова идут и на ходу бросают еще несколько реплик о графине. Здесь опять надо сделать так, чтобы тема графини сделалась навязчивой.

Слева, где был ужин, где был карточный стол, возникает узкий балкон, вроде веранды, увитый плющом; здесь на балконе возникает группа людей с Томским во главе, а с другой стороны — прозрачные ворота, около которых стоят князь и Герман, оторванные от той сцены. Начинает дуть ветер, гроза кажется атрибутом балагана — так неожиданно и фальшиво она возникает. Надо дать ей подготовку. Баллада Томского — она упирается в завывания петербургского холодного морского ветра, раздувающего плащи. И тогда этот рассказ получает иное цветение в этой холодной обстановке; и тогда Герман, который хотел после реплики князя уйти, остается у ворот и слушает балладу. Баллада — это необходимое звено для поворота сюжета, это оружие, которое должно выстрелить. Это не вставной музыкальный номер, а номер, который должен совершить поворот в сознании Германа. Герман в воротах. Реплика вслед князю. Хочет уйти. Останавливается и слушает балладу Томского. Компания расходится. Чаплицкий шутя предлагает Герману заняться секретом графини. Герман остается один. Этот ветер и не зигзаг молнии, а очень отдаленная зарница, которая даже сценически, с помощью электротехники, не выражается. Отдаленный гром, надвигается темнота, и Герман на этом фоне пытается овладеть тайной.

[Эпизод шестой]. Комната Лизы строится таким образом, что видно, как эта комната связана с галерейкой, где иногда собираются люди послушать музыку. Дальше, вероятно, комната графини, но из комнаты Лизы есть кроме главного хода, который ясно обозначен, идущего в клавесинную и через который дальше придет графиня, — есть маленькая **{****113} винтовая лесенка, которая показывает, что в комнату Лизы можно проникнуть из людской, из нижнего этажа, из комнаты, где швейцары находятся и т. д. И тут большое пространство, которое показывает, что здесь мы ничего не даем, что мы предполагаем часть комнаты, но мы ее не даем. И с помощью пустого просцениума, который я потом дам, мы показываем, что здесь пустое пространство.**

Дальше показываем окно на улицу и Германа. Герман в первый раз попадает в дом не с помощью знаменитого ключика, который ему передает Лиза и которым он открывает потайную дверь в комнату графини, а влезает как настоящий вор через окно: увидев, что это окно не закрыто, увидя, что в швейцарской никого нет, он рискует пробраться в дом, проникает на винтовую лестницу и рискует постучать в комнату Лизы. Так мы видим самое возникновение Германа. В то время как Лиза будет вести разговор с Машей, прощаться, Герман уже появляется перед домом Лизы; и даже тогда, когда Лиза с Полиной поют романс, во время этого дуэта, Герман уже находится перед домом, он уже стучится в дом. Тогда опять романс, который сейчас выслушивается как вставной номер — как мура вставная. Между тем надо так сделать, что Полина романс поет, а мы видим Германа, который стучится в дом, хочет проникнуть туда; мы видим, что не любовь его влечет — он решает овладеть тайной, не тема Лизы его интересует, не любовная канитель, а пробраться к графине, достать шифр, как выиграть. И мы на Германа смотрим иначе: не Герман — любовник, а Герман — одержимый как Казанова. Биография Казановы — разве это собрание любовных авантюр? Ничего подобного. Это особый тип человека — маньяка, стремящегося превратить свою биографию в целый ряд авантюр, где любовные мотивы только средство к достижению цели — обогащению: жить припеваючи, не работая, а грабя, воруя, срывая цветы удовольствия. Это социальный мотив. Герман — такого же рода одержимый: богатство, деньги, выиграть, сделаться богатым без труда, счастливым случаем, там — выиграть в карты, там еще что-то, но все вертится вокруг этой темы. Мы это видим.

На расположении комнаты Лизы мы не будем останавливаться. Понятно, как здесь обернется дело.

Главное и основное для меня во всех мотивах объяснения Германа, то, что мы банально называем «объяснением в любви» — тут трудность для актера показать лжелюбовь, показать некую экзажерацию страсти, но фальшиво: его глазки смотрят в сторону расположения комнаты графини, а он говорит: «Я вас люблю», а сам смотрит, как бы пролезть к графине. Как построить любовную игру, чтобы публика видела, что это способ проникнуть к графине в комнату? А если он будет искренне распевать, а? Что мы тогда будем с ним дальше делать? Это ружье, которое больше не выстрелит. Тогда, после того как Лиза бросилась в Неву, он тоже должен был бы бултыхнуться в Неву. Надо как-то выворачиваться!

Бал я показал, как надо поставить: чтобы бал был фоном, а на этом фоне остается тема Германа.

[Эпизод десятый]. Спальня графини. Обыкновенно, когда начинается музыка, вводящая в спальню графини, то мы, до того как появится Герман, мы, собственно говоря, Германа не ощущаем. Герман должен возникнуть, действовать с первого же такта музыки. […] Показана спиральная лестница, идущая слева на середину сцены, окаймляющая всю сцену таким образом, что на большую высоту поднимается лестница до **{****114} комнаты Лизы, опять опускается и приводит в комнату графини, причем комната графини не должна быть мрачной.**

Графиня молодится и становится в свои сто пятьдесят лет своеобразной невестой — все у нее страшно светло и все напоминает ее же в гробу, потому что старух кладут в гроб еще белее, чем невест, и самые белые ткани надевают на старух, когда их кладут в гроб, самые белые цветы, самые белые страусовые перья… Сцена должна напоминать склеп. Если стоит ваза, то в ней иммортели, если стоит какое-нибудь кресло, то оно кажется белым мрамором. Вся мягкость кажется жесткостью, вся мягкость в жесткости необычайно прозрачна.

Вот эту комнату-мавзолей графини окаймляет лестница — вся в золоте или серебре (это дело художника), но во всяком случае от нее веет грациозностью и блеском. Вокруг лестницы расположена картинная галерея. Бегут портреты предков графини, так что Герман, идя по этой галерее, идет как будто по XVIII веку, натыкается на портрет графини и тут получает разгадку того, что она из себя представляет. На лестнице спит слуга (так у Пушкина), но Герман проходит, не разбудив его. Он доходит до комнаты Лизы и решительными шагами проходит мимо и, наконец, спускается до комнаты графини.

Вот так мы думаем поставить это.

[Эпизод одиннадцатый]. Комната Германа. Две глубокие, сходящиеся под прямым углом стены. В углу круглая печка, дающая ассоциацию, будто это какой-то могильный памятник — обычная в 30‑х годах печка, кончающаяся вехой или фигурой. В углу у печки кресло, справа столик с зажженной свечой. Слева стена совершенно голая. Герман спит в кресле. Денщик вносит письмо. Герман спит. Просыпается[[88]](#endnote-72). […] И затем сон Германа. Мы показываем сон как сон. Две тюлевых пелены движутся во взаимно противоположные стороны, колеблются, сталкиваются, и на них рисуется сцена похорон, траурная процессия, катафалк самого Германа. И внезапно Герман просыпается и в испуге кидается к столу. Мрак — и дальнейшее интермеццо идет в темноте. После этой сцены в темноте Герман стоит в углу, забившись между печкой и креслом, и глядит в угол, который кончается пустой стеной, и ведет сцену с призраком, причем этому призраку для его появления нужно только колыхнуть плечом. Опять-таки это не под музыку движется призрак или его выдвигают. *(Вс. Э. шагает, изображая появление призрака. Смех.)* Это все балаган и ужасная вампука. Нет, будет висеть тюлевая занавеска, часть тюлевого платья графини, чуть-чуть очертание профиля — то есть так, как принято у замечательного, Шекспира показывать тени, — тактично. Тень, призрак — это сценическая формула, это не мистика. Тут без чертей и без призраков на сцене не обойтись. Пусть не будет чертей и призраков, пусть не будет религии в жизни, но на сцене это можно — разрешается.

Эпизод тринадцатый[[89]](#endnote-73). Улица ночью. Показывается ниша, часть какого-то старого петербургского забора, который кончается нишею, определяющей ворота, калитку. Там стоит Лиза как бы в ожидании Германа. Тут мы позволяем себе роскошь: услышать во вступительных тактах к замечательному романсу Лизы («Ах, истомилась…») — и в этом заслуга мастера Самосуда — услышать в этом напряжении Германа, а не Лизу, потому что начальная музыка сумрачными волнами дает впечатление, что где-то здесь находится Герман. Мы даем так, что сразу же Герман **{****115} идет по тротуару — сумрачный, закутанный в плащ. А Лиза маячит тут же, ей страшно хочется, чтобы он пришел. Он возвращается, и они проводят свою сцену.**

Затем игорный дом. Стол для игры в карты. Здесь игроки за столами, но тут все сливается вместе. В первой сцене был отдельно ужин, отдельно игра — здесь вместе и игра и ужин. Здесь часть сцены занята ужином и девицами. Хор вместе с девицами, игра, и вот сюда, в эту игру, вплетается разговор о Германе — и песенка Томского. Вы это знаете. Я не буду больше об этом говорить.

А дальше мы идем так же, давая интермеццо, куски музыки в темноте, и после этого мы застаем 17‑й номер Обуховской больницы, где показаны две глухие, подходящие под угол стены, напоминающие комнату в казарме, но там была печь, а здесь кровать; Герман стоит в углу, в левом переднем углу, и здесь опять возвращается музыка призрака, причем весь кусок повторяется Германом, который, сходя с ума, повторяет тот мотив, который слышал из уст призрака, и лепечет эти слова.

На этом кончается действие. Таково было наше стремление влить сюда максимум из того, что было растеряно Модестом Чайковским при построении музыкального плана, и как можно больше втянуть из Пушкина. Вот какая задача стояла перед нами.

Извините за слишком большую речь, но приходится разворачиваться длинно, когда перед нами такой трудный, тяжелый путь построения такого ответственного спектакля.

Я горжусь, что мне приходится в эту работу включиться с таким замечательным коллективом, каким является ваш театр. Ваш театр на оперном фронте является театром передовым. Но, товарищи, обязательно нужно знать, что мы берем на себя большую ответственность, и здесь шутки плохи. Нельзя на этой работе сломать себе ногу или шею — мы не имеем права на это. Мы должны во что бы то ни стало крепко взяться за эту работу.

Теперь считаю своим долгом сказать следующее. Я много останавливался на себе, много останавливался на Самосуде и совсем не останавливался на работе Бориса Владимировича Асафьева, который приложил к этой работе очень много труда, уже очень многое сделал. Я очень жалел, что сегодня, вследствие случайности (он забыл какую-то из своих записей и не мог зачитать свои суждения) вы не можете составить мнения о работе, которую он сделал в виде наброска. Но я считаю своим долгом отметить, что ваш театр должен гордиться, что он в своих стенах имеет такого выдающегося знатока искусства, каким является Б. В. Асафьев, и покорнейше прошу вас вместе со мною его поприветствовать.

*(Бурные аплодисменты.)*

## 17 сентября 1934 года Эпизод I

*(Мейерхольд прослушивает партии солистов, не останавливая их. Солисты поют, стоя на сцене, как на эстраде.)*

Мейерхольд. Речитативные моменты не нужно кричать. Это такая сцена — связующая, и тут не нужно драматизировать, а так: **{****116} ноншалантно**[[90]](#footnote-19); а то все время напираете и такое впечатление, что по всем поводам стараетесь. А это такое место, по которому следует только скользнуть. Это я говорю в смысле характера. А то впечатление: кричат, кричат, кричат все. Если будет некоторое притихание, то все арийные моменты — они сейчас же выделятся. Нужно всем быть более небрежными, они все фаты, прожигатели жизни, они мимоходом говорят, как денди, сквозь зубы, проходя, — а потом где-то значительно в главном месте скажите.

В этом эпизоде наиболее характерно, что все сосредоточены какой-то мыслью, которую они повторяют. Даже в ремарках прежнего текста попадаются такие места: «задумчиво», «сумрачно». Жизнь-то бьет ключом, люди пьют, веселятся, в карты играют, но музыкальный план у автора уже подготавливает зрителя к тому, что это пролог, введение в мрачную пьесу, она обещает впереди события страшноватые, поэтому нужно всем делать прицел на эти события, даже тогда, когда кто-нибудь иронически относится к кому-нибудь, например: «Он немец…» Если же эти слова прокричать, они перестанут быть ироническими. Знаете, как это нужно говорить: сквозь зубы, покуривая трубку.

Нужно здесь что-то придумать, чтобы подогреть события страшные. Можно даже ясную фразу затуманить, закрыть вуалью. Тогда второй план выявляется. Одно — хорошо произнесенная фраза, как она написана, а под ней нужно прочувствовать подкладочку. Как костюм *(Мейерхольд показывает и выворачивает пиджак)*, костюм — такой, а лежит на такой подкладочке. Вот подкладочка должна проступать. В период начальный не будем давать сильного звука, вместо форте будем давать меццо-форте, а потом уже Самосуд распорядится; подготовление должно быть не на крикливости. Если же это подготовление будет идти на крикливости, у нас могут ускользнуть некоторые нити. Если же мы будем давать меццо-форте вместо форте, план задумчивости — он прощупается.

Если перевести на технический план, мы все в этой пьесе должны быть Гамлетами. Все вы должны примериться, будто бы все это очень значительные фигуры. Тогда придет понимание этой всей музыкальной ткани. А то вы на музыкальную ткань накидываетесь вне плана внутренней сосредоточенности, и кажется все каким-то белым. Даже Томский, который пропоет основную арию, — в остальных сценах ему должно казаться, что он тоже Герман. И это должно быть у всех. Не должно быть впечатления, что все они в отношении Германа играют служебные роли. У каждого из них есть своя биография, каждый из них имеет свою характеристику, у каждого из них в кармане кошелек с золотом. Это все люди насыщенные. Не должно быть, как прежде было: Герман — и для него все. Он и выйдет эффектно, и уйдет эффектно, и костюм у него лучше всех, а остальные — вроде статуй: это люди без характеристики и без своей личной жизни. А здесь у каждого, даже у самой маленькой роли — Сурина, — есть своя судьба… Если я отвлекусь от Германа и буду смотреть только за Суриным, я увижу, что, черт возьми, может быть, это и есть Герман, может быть, я пропустил, может быть, он будет играть самую важную роль. Он в первом эпизоде должен таким быть, что, может быть, так повернется, что он окажется главным действующим лицом пьесы. Нужно убедить зрителя, что это не статист.

**{****117} Нужно прямо всем наметить свое отношение к Герману: кто-то его любит, кто-то ненавидит. Не должно быть безразличных фраз. Нужно придумать какие-то акцентировки, чтобы я понимал, что, вот Сурин — за него, за Германа, а этот — его враг. Это должно зрителя все время занимать, а то выходят люди и поют вроде оратории.**

Наша задача — не только показать, что голоса хорошие, что у них у всех здоровые голоса, что у них легко дыхание работает и т. д. Но это не интересно, это по причине механизма голосового. Мне, например, [слушать] пластинку Карузо не интересно. Он ничего не дает, кроме того, как показывает, какой у него изумительный аппарат голосовой, какое дыхание, какая диафрагма. Между фразами, которые можно затушить и спеть легко, он все время показывает, что дыхание вот, мол, какое. И я думаю: что же я буду механизм слушать, хоть он и идеальный, хоть он и стоит 20 000 долларов. Есть много вещей, которые дорого стоят и не доставляют удовольствия.

Вот Федор Шаляпин — он как раз не занимался тем, что форсил качеством своего аппарата. Он всегда разыскивал в материале, который был в его распоряжении, внутреннюю линию, психологическую линию, или мыслительную, так сказать. Он всегда показывал или характер, или образ: или он пьяный, или буян, или, как в Мефистофеле, — весельчак, серьезноватый весельчак. Или давал сильную характеристику в Дон Кихоте. Отсюда и его манера произносить музыкальные фразы и отсюда все его акценты.

Акцент должен быть результатом понимания всего того, что на сцене происходит, а не того, чтобы аппарат показывать — в порядке он или не в порядке. Артист никогда не должен показывать болезненного состояния своего аппарата. Я, может быть, сегодня сиплю, но я так спою, что будет лучше, чем когда у меня голосовой аппарат в порядке и я публику очаровываю своим [пением]. Конечно, я не говорю о таком моменте, когда это вредит вашему здоровью, когда у вас бюллетень. Я говорю, что все фразы должны быть настолько насыщены значением, что публика не заметит вашего нездоровья.

Простите меня за это отступление. Итак, давайте пропоем еще раз и — потише. А потом нам Самосуд скажет, где какая громкость нужна, правда?

Самосуд. Правильно, совершенно верно.

*(Солисты пропевают еще раз весь этот эпизод.)*

Мейерхольд. Недоразумение произошло такое. Я сказал, что пьеса насыщена страшным, и так как я сказал, что нужно все выражать, учитывая фразы словесные, то все вдруг стали немножко, если можно так выразиться, «надсонировать», все стали такими Надсонами. Даже тогда, когда фразы не грустные, они немножко с надрывом произносятся, — только остается взять гитару, — получилась печаль почти цыганская, надрывная.

*(Чаплицкому*[[91]](#endnote-74)*.)* У вас вопрос: «Ну, что, приятель, как дела?» — как будто бы издевка *(показ интонации)*. Я буду вульгаризировать. Тут что важно? Что вы ее легко произносите, потому что она, так сказать, с нашей точки зрения, так себе фраза — ничего под ней нет. Эту фразу нужно произнести очень просто: что, приятель, плоховаты дела? Еще нет ничего страшного, печального, значительного. Поэтому важно, чтобы эта фраза была очень легкой. Потом, как только буква «р» — она у вас утраивается, **{****118} учетверяется, и это создает впечатление надрывности. Я нарочно перевожу на план технический. Устранить это легко.**

Потом, у всех прозвучало одинаково — не разберешь, кто выигрывает, кто проигрывает, а кто злорадно следит за проигрыванием и выигрыванием.

*(Повторение всего эпизода сначала.)*

«Конечно, я продулся страшно» — неприятно от этого «стррррашно».

Вы очень подходите к этой роли, и у вас замечательно идет, но как сказали это «рррр» — так это цыганщина. Проще!

*(Герману — Ковальскому.)* Так, как вы поете, получается впечатление, что вы холодный резонер, что вы докладываете кому-то свое ощущение, а сами как будто о другом каком-то говорите. А это же личное впечатление, которое вы излагаете. Аппарат, аппарат здесь нужно обязательно сократить и заглушить.

*(Самосуд просит Германа петь меццо-вочче. Мейерхольд ищет, какую позу дать Герману поющему, он подходит к тумбе, облокачивается на нее, ищет удобное положение (Герман пока поет свою арию). Нашел-Ушел довольный.)*

**{****119} (Герману.)** Когда выражаешь тему сугубо театральную, представляешь человека в плащ закутавшегося, завернувшегося в плащ. Тогда у вас большая будет сосредоточенность, чтобы было впечатление, что вы в глубокомысленном раздумье. Это не мистика, конечно, но я нарочно так говорю, чтобы вы поняли смысл игры. И тогда, хорошо закутавшись, стоит у тумбы человек, — если отвлечешься от вашего костюма, военного мундира 30‑х годов — впечатление Гамлета. И рука, которой вы закрываете лицо и опять его открываете, — все это дает то же впечатление. Эта рука даст собранность.

И следующая игра: уселся, коряво сидит раскинувшись *(показ, как сидит в кресле)*, расстегнул мундир — это эпоха умных людей, и он своим сидением подражает Пушкину, Лермонтову. Здесь должна быть показана атмосфера Петербурга в традициях стихов, в рукописи ходящих по рукам, на площадях; декабрьское восстание где-то позади… И вот, если вы это в своих позах дадите, то публика будет слушать и это будет впечатление куска, оторванного ото всей эпохи.

Вот так мы будем постепенно разрыхлять этот спектакль. Поэтому мы здесь везде будем цепляться не за натуралистическую игру — играют в карты, а потому всех к картам потянуло. У каждого из них либо нисхождение, либо восхождение в погоне за какой-то жизнью, у каждого сломана жизнь, у каждого за спиной есть своя судьба, которую он принес на сцену и здесь разыгрывает. В сумме будет впечатление — как во сне. «Пиковая дама», сочиненная Пушкиным, — это своеобразный миракль. Мы и будем давать впечатление не то какого-то миракля, не то какого-то сна. Это вымысел, и должно быть впечатление вымысла. И тогда иначе играть мы будем. А то очень тривиально — ходят гусары, и нам не интересно. Нужно дать очарование вымысла Пушкина — Чайковского — Самосуда — Мейерхольда — Грохольского — Ковальского и т. д. И мы все вместе создадим впечатление такого вымысла. Это интересно! Это интересно!

## 18 сентября 1934 года Эпизод «Комната Лизы» Лиза — Соколова, Герман — Ковальский, графиня — Вельтер, [Полина — Головина]

*(Начало — с дуэта Лизы и Полины. Мейерхольд грубо намечает мизансцены. Лиза и Полина стоят около рояля и поют. За роялем — аккомпаниатор. Лиза и Полина поют романс. Мейерхольд просит дать им в руки ноты, чтобы они держали ноты, смотрели в них и пели с листа.)*

Мейерхольд *(Лизе и Полине)*. Лучше было бы, если бы вы держали ноты одна с одного края, другая с другого. Чтобы не было впечатления, что вы поете про петербургскую ночь. Когда будете смотреть в ноты, это будет красивое пластическое движение, и глаза, опущенные в ноты, — опять создастся впечатление, что они поют конкретно какого-то Моцарта. В середине где-нибудь перелистните ноты, даже два раза можно, чтобы ощущался ветер перелистанных нот. Стоящая ближе к роялю ноты сложит и отложит на рояль.

**{****120} (Мейерхольд показывает Полине, как складывать ноты и как их отложить на рояль. Несколько раз он повторяет этот показ. Все движения мягкие, плавные, простые.)** Кончили петь, в люфтпаузе между двумя номерами — акт сложения нот; потом [Полина] обращается к Лизе, Лиза движется влево в какой-то забывчивости — тогда эта перекладка получит значение движения, какое-то дыхание воздуха в промежутке, которое дает какое-то пластическое выражение. Полина смотрит на идущую Лизу и переключается на номер более чувствительный, потому что вас настроение Лизы немножко в это перевело. Романс, который вы поете, — это, наверное, очень популярный романс, который вы каждый вечер поете, как только собираетесь вместе, собираетесь и говорите… Как я говорю: «Левочка Оборин, сыграйте Скрябина», — говорю я, когда он ко мне приходит. Это она поет не просто номер, а популярный романс, вы в этом романсе купаетесь, вы поете его с наслаждением, с наслаждением поете его не для публики, а для себя; и прежде чем вы начнете петь *(Полине)* — чуть-чуть взгляните на Лизу, чтобы это «чуть-чуть» связалось с состоянием Лизы. Тогда это не будет концертным номером. […]

*(После повторения дуэта Мейерхольд показывает ход Лизе во время пения Полины: «в беспечности игривой…» — пошла и остановилась; «и я…» — опять пошла. Потом опять остановка. На второй раз: «И я…» — опять пошла. Показ, как Лиза сидит: правая нога назад, левая впереди. Правой рукой закрывает лицо, потом меняет — левой рукой закрывает лицо, потом встает, левой рукой держится за перила, наклоняется вперед, потом переход к правой тумбе, переход через правое плечо, облокачивается на тумбу, голова вниз, поворот через правое плечо, отклонив голову немного назад, переходит к столику, садится в кресло у столика, наклонив голову. После показа — буря аплодисментов Мейерхольду.)*

Где ремарки у автора «Лиза плачет»? Она все это должна *до* этого сделать, а там — она уже не должна плакать. «Немые» слезы были за сценой. Я могу о слезах говорить после того, что я плакал, тогда и публика лучше поверит в эти слезы, она поверит, что вы способны каждую минуту разрыдаться, но нельзя слезы пускать в пении. Этого выразить нельзя. Музыка сильнее это выражает, поэтому эти слезы нужно до этого выразить.

*(Полине, поющей романс.)* Из вашего поля зрения выпала Лиза, но, когда вы кончили, вы повернулись — Лизы нет; делает переход по лестнице, куда ушла Лиза, и направляется к Лизе, останавливается и оттуда ей говорит: «Вот, вздумала я песню петь…» Теперь оправдывается эта фраза, потому что вы застаете Лизу в состоянии наклоненной головы, в фюнебровой позе. Вы подошли к порогу и говорите: ну вот, зря я эту песню пела.

*(Стеничу.)* Теперь, Стенич, в зависимости от этой некоторой сгущенности придется сгустить красочки в тексте. […]

Когда Полина ушла, из-за ширмы выходит Маша; предполагается, что она убирала там что-то и прямо выходит к Лизе.

Лиза переходит к перилам к моменту арии «Зачем немые слезы». Ах, какое место замечательное!

**{****121} «Не простудились бы, барышня» — лучше бы сказать: «Ложились бы спать, барышня», а то «не простудились бы» — это эпидемию гриппа в городе напоминает.**

*(Лиза повторяет ход во время интермеццо.)* Хороша Лиза! Что делать — ничего не поделаешь, очень хороша!

*(Конец хода Лизы, интермеццо.)* Хорошо было бы, чтобы она, остановившись в самом заключительном месте, ручки на перила положила. Это даст точку, завершение куска. Сразу как услышала последний такт интермеццо — передвинулась.

*(Повторение хода Лизы. Интермеццо.)*

Молодец, Лиза! Головку наклонила хорошо. Вспоминаешь Возрождение. […]

*(Мейерхольд показывает Лизе движения во время пения: «Откуда эти слезы…»)*

Перед склонением головы тут так и просится… Общесценический закон: всякое движение… всякому экспрессивному движению должен предшествовать знак отказа, причем этому знаку отказа придан другой смысл, чем в музыке. Можно так сесть и уронить голову *(показ)*. Тут же можно сделать в отношении музыки некоторое опоздание. *(Показ: прежде чем наклонить голову — отклон головы назад и с большой экспрессией наклон головы вниз.)* Отказ может быть вместе с музыкой, а склонение может быть, когда аккорд уже сыгрался и вы его довершили. Так даже лучше. Так больше артистизма, чем вместе с аккордом, потому что пластика имеет право немного опаздывать, она как бы соответствует педали.

*(Мейерхольд показывает еще раз Лизе: отклоняется медленно, медленно* **{****122} назад, мечется вправо и влево, привстает…)** А! Видите как! И слезы очень легко будут петься. Это crescendo, имеющее подъем, совпадает с вашим телесным дыханием и тогда самое дыхание превращается во вздох и пение является следствием этого дыхания всего тела, то есть движение само предполагает дыхание, а оно вместе с тем пластически очень хорошо совпадать будет.

*(Повторение арии Лизы.)* Не торопитесь, вы очень хорошо подняли голову, но вы еще тормозите. Вы хорошо подымаетесь, только заторопились, занервничали.

Опустили голову, потому что опять слезы капают.

Непременно волнение, которое возникает в новой музыке, — волнение это должно быть отмечено отказом. Вы отступаете, отступаете, немного поворачиваетесь и вступаете в новый план. Это некоторое ваше волнение тем, что вы отступаете назад, производит впечатление некоторой обморочности. *(Показ.)*

Все волнение здесь показано в покачивании. Это как будто тень отца Гамлета. Перед обмороком люди всегда покачиваются — и падают. Этот обратный ход даст впечатление испуга, и мы будем сосредоточенно следить за вами: что с ней, не упадет ли она? Мне нравится, что она вдруг опускается на стул — как бы ноги подкосились. Это дает такую трепетность. Она села не потому, что устала, а потому, что ноги подкосились.

Перед «О, боже!» или где вам угодно, это субъективно, вы сами должны почувствовать где, вы должны сыграть испуг: отклонилась и опять смотрит в окно. Этот маленький акцент покажет ваш испуг, вы можете вдруг броситься в постель, закопаться в подушки, чтобы его не видеть, но магия Германа — и вы опять на него смотрите.

[…] Лиза идет к двери, заглядывает и выходит на ступеньки и смотрит вдаль. Вышла из комнаты — потому что душно, а символически — это магия Германа тянет ее.

Во время ее большой арии Герман прошел влево и стоит слева. Становится там к концу ее арии. Это нужно будет рассчитать, чтобы было точно.

Первый толчок Германа в окно. Как только звякнула ручка, Лиза посмотрела, отступила и сразу бежит по лестнице в комнату, а когда она бежит, то прыжок Германа в окно и второй аккорд, когда Герман берется за самую дверь.

Когда Лиза бежит по лестнице в комнату, здесь все должно быть очень стремительно на протяжении этой очень коротенькой музыки.

«О, ночь!» — должно быть форте-фортиссимо.

*(Мейерхольд просит, чтобы на репетиции давать что-нибудь металлическое, чтобы был звук, когда звякнула ручка, за которую схватился Герман.)*

*(Ход Германа.)* Идет вразрез музыке, идет рывками, чтобы не совпадало с музыкой, а шло вразрез.

*(Герман повторяет ход.)* Хорошо! Молодец! В чем дело? *(Показ хода рывками.)* Все тело посылайте!

Герман распахнул двери, идет на ступеньки и в дверях говорит: «Не пугайтесь!» — говорит, держа дверную ручку в руке.

*(Герман повторяет.)* Хорошо!

**{****123} «Проститься!» — ей вслед. Он хоть достаточно нагл, но здесь игра в кошку и мышку. Он мог бы войти, но, как кошка перед самым ударом, он не входит. Все равно все знают, что он войдет и она не убежит, но вы дольше держите сцену на тормозе — он знает, что она не уйдет.** *(Показ прыжка Германа.)*

«Проститься!» — вошел — но не вошел. *(Показ Герману.)* Переступил порог: «Проститься!» Он не будет, как Ромео, сразу нападать на нее.

«Не уходит!» — не смотрит на нее, стоит у перил, все время тенденция к уходу, а не к ней; это ее вы обманываете — такой деликатный, не остается. Если он сразу полезет к ней, тогда она, наверное, убежит. Это величайший денди, это предел дендизма. Вы должны их линию сейчас трактовать, как Дон Жуана и Доны Анны. Тогда лиризм Чайковского получает новое цветение. Ничего нет кроме секса. Если в Дон Жуане секс где-то глубоко, то здесь дендизм на поверхности, а все остальное скрыто.

Лиза: «Зачем, зачем вы здесь, уйдите!» — все время идет по ступеням. Подсознание ее толкает к нему, а на поверхности она отталкивает его. Перед фразой «Я закричу» она дала обратный ход, чтобы в публике было впечатление, что вы не просто будете кричать, а что вы будете звать людей сюда.

У Германа здесь сцена просительная, здесь необходима та же деталь: должен сверкнуть тот самый пистолет, которым вы будете нацеливаться на графиню. Здесь он тоже: вот я здесь, на пороге, умираю — тогда у нее движение, она сбежит вниз, чтобы остановить его от выстрела.

Сверкнул пистолетом — и сразу руку вниз. *(Ковальский оставлял руку с пистолетом поднятой.)*

*(Показ Лизе схождения со ступеней.)* Весь этот пассаж музыкальный принадлежит схождению Лизы со ступеней. Идет тяжело по перилам, а он — в это время ему ясно: после жеста с пистолетом для него ясно — ну, выиграно! И у него спокойный параллельный ход. Он совершенно ясно, отчетливо входит в комнату, подымается по ступеням и становится позади нее, кладет руку на перила и закрывает ей вход наверх. Она уже в вашей власти, и тогда, осторожно и деликатно закрыв вход, он деликатно начинает говорить.

Боже упаси Герману класть руку на нее. У него руки сложенные. Руки здесь очень важны: держит руки около шеи сложенными.

Лиза. Вы сомнамбуличны, вы никого не видите. Нет мира у вас. Глаза — в пространство. У него трезвая голова. Он все ощущает около себя, но тоже не в упор, тоже к ней немножко через плечо, чтобы было впечатление, как там — Полина и Лиза. Ноты дают рассеянность. Здесь никакого натурализма. Здесь сплошная стихия двух людей, которые на фоне изумительной музыки, как в «Тристане и Изольде», колеблются, плывут, — чтобы было впечатление вашего качания, внутреннего качания. Чтобы это был дуэт — почти впечатление концертного номера. Лиза стоит опершись на перила и со страхом смотрит в пространство: он совершенно трезв. Нужно, чтобы музыка здесь дурманила. Это почти настроение японского театра, где музыка играет роль дурмана, — на то она и музыка, чтобы так овладевать слушателем.

Ковальский. Он влюблен?

Мейерхольд. Мы требуем — влюблен. В прежней редакции[[92]](#endnote-75) **{****124} было так, что мы боялись соскользнуть в пинкертоновщину, если он будет очень уж негодяем и подлецом. Так что мы некоторый лиризм оставляем.**

*(Герману.)* Если вы сразу дадите страсть, то не будет развития.

Конечно, вы сделаете позу страстности, подымете плечи и руки. Но не давайте слишком много страстности, страсть еще будет иметь развитие большое.

Ария Германа. Первый момент Герман стоит, второй кусок, после нарастания, он поворачивается — и будет тянущаяся фигура к револьверу. На этом коротком куске это только и сумеете сделать *(показ поворота и хватания за пистолет)*. «Пусть смерть придет!» — Лиза отступила и руки прижимает к лицу. «А!» — у нее испуг, она не смотрит на него, а с закрытым лицом стоит обращенная к публике.

«Красавица!» *(показ: прикладывает ее руку к щеке Германа)*.

«…»[[93]](#footnote-20) — быстрый бег Лизы вниз. Тут вы потеряли самообладание, потеряли настолько, что забыли точность топографии. Лиза бежит совсем не в ту сторону, куда ей надо, чтобы показать, что все опрокидывается как во сне. Как во сне мы лезем в воду, в яму — вовсе не туда, куда надо.

Герман садится около Лизы, тянет левую руку, потом и правую, она чуть-чуть отходит. «Моей, моей…» — отклоняется назад, потом опять к ней. Становится на колени.

*(Здесь был очень сложный показ, который невозможно было записать. Репетиция заканчивается тем, что поющий Ковальский (Герман), заканчивая последние такты пения, одновременно и поет, и аплодирует показывающему мизансцены и движения Мейерхольду, все присутствующие подхватывают его громкими возгласами удовольствия и удивления и долгими аплодисментами.)*

## {125} 21 сентября 1934 года Бал. Сцена пантомимы

*(Мейерхольд просит пропеть все партии. Прослушивает музыку и пение. После прослушивания снова повторяют этот кусок, но перед повторением Мейерхольд дает поющим в руки ноты («Концертный номер» — говорит он). Планирует эту сцену так: слева концертный номер, справа — графиня и Лиза. Пантомима идет на фоне музыки* *andante)*.

Мейерхольд. На фоне пантомимы нужно связать Лизу и Германа. *(Герману.)* Вы должны выйти до усиления. Вы принесли усиление. Ваш выход предшествует усилению — нужно две‑три нотки обождать, чтобы вместе с собой захватить это усиление.

Здесь медленность вхождения. Усиление выразит ваш выход. Вы его (усиления музыки) не подчеркивайте. Перед усилением вы сделали движение на сцену, затем делаете два‑три шага, усиливается музыка и не нужно больше его подчеркивать. […]

*(Показ Лизе.)* Пока должно быть не легативное движение, а толчки, отвороты. Потом эти движения должны приобрести легативный характер. Сейчас же внесите акценты некоторых толчков. Взгляды — как толчки. Прощупать это нужно с клавиром. […]

*(Повторение игры взглядов.)* Здесь движения как будто бы кукольного театра. Давайте для начала сутрируем, а потом мы замягчим. Сначала сделаем почти на кукольной резкости, а потом, когда мы все акценты будем иметь, тогда мы все это смягчим.

Я ставлю пантомиму так: там сюжет с мотивом письма и такая же сцена идет здесь. Абсолютное зеркало будет, так что эта параллельная сцена не будет мешать другой, а наоборот, поможет одна другой. Эта сцена будет фантасмагорией. Сцена пантомимы будет поставлена в манере **{****126} Калло и будет усложненным аккомпанементом к сцене Лизы и Германа**[[94]](#endnote-76), а здесь реалистически конкретная параллель. Это все затуманит наш вымысел, абсолютный вымысел. […]

*(Герману.)* Только не акцентируйте фразы жестами. Жесты сами уложатся, благодаря верным посылам тела. У нас конечности наши — они, так сказать, работают не сами по себе, а они работают так, как я пожелаю; если я пожелаю быстро — они вот так *(показ быстрых движений)* замотаются.

Жесты должны сами уложиться, я о руках не должен думать. Поэтому я бы предложил заложить пока ручки в брючки, а потом, когда вы найдете правильные положения тела, руки сами найдут свое правильное положение. Если я затороплюсь, они, естественно, вырвутся из карманов; потом, если я пойду тихо, они опять спрячутся *(показ)*. Если вы не дадите телу нужного положения, то все ваши движения, все ваши жесты будут нарочными. Жесты движутся толчками тела, и не нужно об этом думать. Поэтому репетировать предлагаю лучше так: вышел и… *(показ: спрятал руки в карманы)*. Это чисто педагогический совет. […]

«О, как я жалок…» — не нужно ничего играть. Чем меньше в этом куске игры, тем лучше мы проникаем в ваш мир. Первый только бросок, потом остановился — и как угодно, какие угодно движения, только чтобы чувствовалось, что на крепких движениях. Тогда выйдет, абсолютно выйдет. Здесь такая замечательная экспрессия вложена, что чем неподвижнее, тем лучше, тем страшноватее будет. Вас ужас сковал. Тогда это дойдет. […]

Выход Лизы. Лиза робко входит. «Послушай, Герман» — ворвался просто кусочек воздуха. Выход Лизы должен дать впечатление вхождения в дуэт.

«Послушай, Герман» — здесь надо дать полную иллюзию любовной сцены. *(Показ Лизе: такая полуобморочность, что Мейерхольд качается, качается и, облокачиваясь на Соколову, падает на пол. Аплодисменты и смех присутствующих.)*

«Ты, наконец!» — вы здесь не выпевайте ноты, а вы их… Ну, вы хорошо знаете: пойте, как ноты с двумя хвостами, а вы даете жирненькие. *(Смех.)*

Лиза, когда вы вошли, вы держите руку вытянутой вперед, как бы вы через минуту [его] коснетесь, и это даст Герману тоже напряжение в теле. Держите руку немножко как на картине Возрождения *(показ)*, а касаться Германа рукой нельзя, нельзя.

Вы пришли и говорите, вы остановились немножко изумленно: почему же он не рванулся? Потом вы правой рукой поддерживаете дрожащую руку Германа — и опять удивление: хорош любовник, который дрожит!

Когда он пятится — боже упаси ловить эту руку. «Ты, наконец» — только тогда посыл руки. Когда она его подхватила левой рукой, вы *(Герману)* оставайтесь в вашем состоянии, которое пройдет: либо вы напьетесь пьяным, либо крепко заснете — крепко заснете, как человек после убийства. Вы все время в состоянии такой воспаленности.

**{****127} При появлении Лизы Герман поворачивается, потому что услышал какой-то шорох или как бы духами ее запахло, которыми она всегда душится.**

«Герман, не мучь себя», — говорит она, потому что видит, что он как в бреду, у него мозг горит.

[Когда] Лиза поддерживает руку Германа — не должно быть впечатления, что зацапала. Вы должны играть вашу чистоту, и этот момент будет это акцентировать.

Передав ключ, Лиза берет уже левой рукой под локоть, а правой передает ключ, но нельзя перемещаться, движения должны вытекать одно из другого. […]

## 23 сентября 1934 года Комната графини

*(Мейерхольд показывает ход Германа — по лестнице наверх в комнату графини.)*

Мейерхольд. Герман стоит и смотрит в пространство — незнакомая местность, он ее изучает *(показ: снова медленный ход по лестнице)* — смотрит, смотрит, идет, идет, чтобы было настроение немножко воровское. Повернуться может первый раз, посмотрев на спящего слугу *(дойдя до середины лестницы)*. Идет и все время назад озирается. Фразы свои обязательно сказать на площадке перед дверью. Пока не будет настоящей лестницы, нам не удастся уточнить этот ход. Сейчас нам важно вслушаться в характер музыки для того, чтобы в самом ходе вашем была такая сосредоточенность. Чтобы было — не просто пришел, а что он идет с большой осторожностью: иногда озирается, иногда изучает планировку. Как только прошел мимо спящего слуги — время от времени озирается: слуга может спать, когда вы прошли мимо, но он может проснуться, когда вы отошли от него на десять шагов.

Дойдя до двери комнаты Лизы, нужно коснуться ручки двери, чтобы больше подчеркнуть, что вы не войдете туда. Коснулся дверной ручки и продолжает идти мимо, чтобы для публики было ясно: хотел, но не вошел. Идет дальше, снова смотрит на спальню, всматривается в эту комнату, пройдя мимо портрета, еще раз останавливается.

Нельзя делать порывистого движения, увидев портрет. Идя вперед, вдруг смотрит налево от себя — и не нужно рывка, в движении нет порыва, хотя в вашем речитативе будет. Смотря на портрет, можете какую угодно порывистость выражать, но самый момент подхода — медленный. Не бойтесь этой медленности, до слов «А вот она…» у вас еще есть три такта. Вы идете, всматриваетесь в портрет, и публика вместе с вами будет смотреть. Здесь не нужно вашими движениями выражать музыку — музыка порывистая, а вы, наоборот, тормозите. Сойдя с лестницы, вы еще раз остановитесь и искоса посмотрите на портрет — одним глазком посмотрите еще раз на него. Этим вы выразите, что вы еще прикованы к портрету.

«Шаги, сюда идут» — и юркнул под лестницу.

Идет Лиза, за ней Маша. Лиза не видит, что Маша идет за ней. Повернулась, увидела Машу: «Не иди за мной…»

**{****128} Выход графини.** *(Мейерхольд просит актрису, исполняющую роль графини, тише петь.)* Мне трудно найти графиню, если будет много музыки.

Она переступила порог, сказала: «Полно врать вам» — и сразу пошла к креслу.

После «Полно врать вам» все приживалки скрылись, их уже нет, остались только графиня и одна служанка и: «Ну, времена» — этот весь разговор с ней одной; она (служанка) сейчас же примостилась, стала на колени, чтобы показать, что перед вами все стелятся, она станет на колени перед вами и будет снимать с вас обувь: откуда бы вы ни приезжали, вы первым делом освобождаетесь от обуви и надеваете какую-то теплую обувь. *(Показ служанке.)*

Мне бы хотелось, чтобы, когда вы сказали, что теперь не умеют ни танцевать, ни петь, — не нужно в ней играть без пяти минут умирающую. Здесь должна быть такая сосредоточенность: переключение вашего мира в мир воспоминаний. Вы только что вернулись с какого-то бала, и то, что вы там видели, все это вам дало страшную энергию — настолько, что, когда вы сказали, что такой-то и такой-то меня слыхал и я как теперь все вижу, вы обязательно приподыметесь. Вы не останетесь в этом кресле, вы перейдете к камину, на нем стоят какие-то вазы, свечи — чтобы здесь было настроение какой-то густоты и тяжести. Она встала, облокотилась на камин и сама для себя спектакль делает. Это почти номер, **{****129} выполняемый вами. Становится около камина, и он как будто обнимает ее, и вы станете частью этих вещей.**

После того как вы прогнали служанку, опять опускаетесь в кресло и смотрите в потухающий огонь камина, как будто бы вы грустите. Вы перед собой видите ваше прошлое. И она не засыпает, а грустит.

Бодрость, которую вы принесли с бала, во всем скользит: поет с особой манерой и жестикуляцией, чтобы чувствовалось, что это для бала арийка с движением. Нужно, чтобы мы поверили, что вы в молодости могли увлекать людей, из-за вас стрелялись.

Почти нет старости. Пошла уверенной походкой. Тогда мы поверим, что [в кресле] вы не спите, а грустите.

*(Герману.)* На половине пения Герман подкрадывается, затем подходит к двери и осторожненько закрывает ее, затем проходит за ширму, и вас нет; и только на сцене финальной — ваше появление.

Надо публике дать почувствовать, что у Германа там (за ширмой) воровская сцена, сцена крадущегося человека, человека с опаской идущего.

Когда вы вошли — она отклоняется, а вы пятитесь назад. Решительное вхождение, как бы набрался мужества, — и после этих трех шагов решительных такой нерешительный отход назад. Так правдоподобнее. Тут должно быть правдоподобно, а то фальшь оперная.

Вы должны все время иметь ухо в музыке. Как крадется, как остановится, как опять крадется, как входит… И в самом движении графини есть бесконечная мелодия, непрерывающаяся мелодия, влекущая вас к фразе: «Не пугайтесь». «Не пугайтесь» — есть последняя точка вашего хода, и этим она увязывается с музыкой.

Он вышел для того, чтобы стать перед ней, и поворачивается, а музыка вас догонит. Это не изобразительность, а это есть дыхание вашего движения, которое счастливо совпало с дыханием в музыке. *(Ковальский* **{****130} повторяет эту сцену.)** Хорошо! Естественно! Не считайте! Оно само совпадет.

«Не пугайтесь!» — все время держит руку *(показ)*, как будто бы он боится, что она развалится от испуга. У него все время величайшая осторожность — как будто бы вы пришли к одру умирающего и вам нужно получить ответ: да или нет. Вы будете страшно осторожно говорить. Тут он смело вышел, он нахал, и вдруг сразу — осторожность. *(Показ Герману. Показ вызвал бурю аплодисментов.)*

«Три карты» — графиня привстала и снова опустилась.

У Германа все время величайшая мягкость и осторожность, не давайте крикливых звуков.

После «…»[[95]](#footnote-21) — графиня привстает и пятится, пятится до ширмы. *(Герману.)* Когда вы видите, что она имеет тенденцию уйти, вы идете за ширму и возникаете оттуда: может быть, у нее есть какой-то еще ход, какая-то потайная дверца — вы ее не должны выпустить. Как только она двинулась — он за ширмы. *(Герману.)* Вы можете еще не показываться и только к концу появиться из-за ширмы. Пусть публика не знает, что вы там делаете.

После «… взять на себя» графиня резко встает и идет назад. Резко встала, резко качнулась назад и начинает пятиться.

Когда: «… откройтесь мне» — должна быть у Германа уже тенденция к уходу за ширмы. Он поет и уже оттуда видит ее движение уйти. Уносит фразу за ширму.

Вся сцена в переломах одного характера на другой.

*(Показ сцены графини: сидит согнувшись на стуле, Герман над ней: «… да или нет?» — медленно соскальзывает на колени как бы для молитвы, подымает руку ко лбу — как бы для крестного знамения — и падает мертвая.)* И лучше упасть не с аккордом, который выражает ваше падение, а после него.

*(Показ Герману его движения, параллельного движению графини к стулу.)* Там, в начале сцены, вы осторожны, мягки, а здесь совсем другой. Выходит выпрямленный, сразу берет широкий план, говорит: «Старая ведьма!» — как бретёр входящий, это Дантес! *(Показ движений — аплодисменты.)* Послушайте, как музыка переключается, и все это возьмите.

Герман вдруг стал совсем не тем, каким он был. Там он был кошечкой, изысканным денди, а вдруг — хам *(показ — смех и аплодисменты)*, — идет, как тридцать шагов отсчитал, — это дуэлянт.

После «Ах!» она опустилась, он опускает руку с пистолетом — вы же не будете убивать *(Ковальский держал руку с пистолетом все время поднятой)*. Он только попугал ее. Потом вы освобождаетесь от пистолета, подходите к ней и говорите: «Ну, говорите» — и не нужно тут убийства играть. И начинает все мягко. Все движения мягкие. Вы там только что кричали — следующее обязательно тихо.

Сцена «Она мертва, а тайны не узнал я». Тут у Германа очень сложное состояние. Если эта сцена будет сделана как центральная сцена, она будет пушкинской. Если вы будете пугаться, играть мелодраму — никто не поверит. Здесь должен быть усложненный план. Здесь все время эмоции, которые возникают стихийно. Вы ждете, что будут слезы — они **{****131} не брызнули, они высушиваются и, наоборот, возникают тогда, когда их меньше всего ожидаешь, — такой парадокс. Между тем кажется, это и даст дыхание этой музыке Чайковского.**

Лиза открыла дверь, идет со свечой, остановилась: «Что здесь за шум?» Бежит по ступеням к мертвой графине: «Что, мертва, и ты ее убил?» — на колени перед графиней. Здесь такая порывистость движений.

У Германа все время меняются настроения: то он изыскан, то он дуэлянт. Свой монолог говорит смотря в публику, как будто это не Лизе.

*(Показ Лизе: «Я в дом пустила вора, убийцу».)* Бежит наверх. У Германа первый порыв бежать за ней, когда же он увидел, что она в бегстве, то он останавливается, и финальная сцена — ваш взгляд на графиню. *(Сложные показы Мейерхольда и долгие аплодисменты участников репетиции.)*

## 24 сентября 1934 года Комната графини

Мейерхольд. […] Герман схватился за ручку двери, но оторвался, как будто бы обжегся. Здесь ход должен быть пластическим, а музыку мы должны воспринимать как биение вашего сердца. Если вы это ощутите, вы пойдете верно.

Выход Лизы. Лиза идет быстро. Она торопится на свидание, и естественно, что она идет быстро. Идет вразрез с музыкой.

*(Маше.)* Не торопите ваш уход. Лиза ушла, вы должны смотреть ей вслед, потом пошла, пошла, пошла и еще раз посмотрела туда, куда ушла Лиза, и только потом ушла. Она вся в Лизе, все настроения Лизы — ваши настроения. Надо обязательно это показать. […]

Выход графини. Еще не переступила порога, уже кричит в коридор свою реплику: «Полно врать вам!» Или лучше вместо «врать» — «Полно льстить мне…» — лучше! *(Вельтер.)* Сколько вам лет?

Вельтер. Тридцать пять.

Мейерхольд. Вот так и играйте. Мы не хотим Бабы Яги. Есть много старых, лет семьдесят пять — восемьдесят, которые высохли, но не горбятся. Я вот на днях видел бабушку В. В. Софроницкого, присутствующего сегодня у нас на репетиции; он мне говорил, что ей семьдесят пять лет, я думал, что увижу «пиковую даму», — ничего подобного! Она сильная, ходит быстро. Мы пошли в лес, и она с нами шагала превосходно, только палочка была в руках. Вот и вы должны обязательно быть совсем сильной, крепкой, она высохла, но осталась прямой; только напряжение в теле может быть, она не может быть мягкой.

«Я устала…» — не нажимайте, завуалируйте звук, чтобы чувствовалось в этой фразе утомление.

Ход очень медленный. Здесь нельзя, чтобы были видны белые нитки музыкальной партитуры, — иногда нужно, чтобы они были видны, например, в куплетной форме; это же речитативная форма, и здесь нельзя, чтобы это было видно. Ваши фразы все речитативны, нужно, чтобы я поверил в характер вами произносимых слов, чтобы вы меня убедили, **{****132} что вы устали, что вы сейчас опуститесь от усталости в кресло. Потом, у вас в ходе не ритмичность, а метричность; а нужно, чтобы была ритмичность. У вас шаги попадают на сильные удары музыки, а вы должны идти так медленно, чтобы этого совпадения не было. А как сделать, чтобы этого не было? Это трудно для музыкального человека. Очень трудно разбить метр и выставить только ритм. Тут нужно секрет знать. Для того чтобы движения не были метричны, надо вдруг остановки делать. Вот вы идете, опираясь на палку. Служанка взяла вас за правую руку, вы ее отстраняете, та переходит и берет вас под левую руку. Этой остановкой вы уже выбились из метра** *(показ)*, вы идете дальше, но в силу своей музыкальности вы опять попадаете на метр; вы тогда останавливаетесь, посмотрели на комнату Лизы и опять вышли этой остановкой из метра. […]

Графиня торжественно опускается в кресло — у вас должна быть скорее тенденция к распрямлению, чем к сгорбленности. У вас все хорошо. Хорошо, как вы оперлись на ручку кресла, как передали палку из правой руки в левую… Вы должны привыкнуть к этой палке, вы должны знать каждый миллиметр этой палки. Вы просите, чтобы вам на репетиции давали ту же палку, которая будет на спектакле, вы от репетиции к репетиции полюбите ее, чтобы она не была бутафорией — это опасно. […]

*(Показ служанке: выбегает с туфлями и становится перед камином в немного искривленной позе — вытянутые руки, голова в плечи, вся верхняя часть туловища сильно вытянута вперед.)*

Все время вымысел. «Пиковая дама» Пушкина есть сплошной вымысел, ничего такого нет, что происходило. Это сплошной кавардак, вымысел, и поэтому каждая деталь в спектакле должна производить то же впечатление вымысла. Поэтому нельзя просто подбежать к камину и греть **{****133} туфли, нужно чуть-чуть искривленно встать** *(показ)*, и это не будет нелепо, как не кажется нелепым многое во сне. […]

Выход Германа. Проходит за ширмами, незаметно показывает себя зрителю между ширмами, потом, до музыки, высунулся и потом только сделать последний акцент.

Сейчас наша задача: пусть будет много ошибок, но важно настроение ухватить — это страшно трудно. […]

«Жить не долго вам…» — графиня приподымается, она потрясена этими словами, она себе назначила жить не меньше девяноста семи лет и вдруг — «Жить не долго вам…». Она пятится со стремлением убежать, но ошиблась: вам нужно было броситься к двери, а вы пошли между ширмами.

Как только она бросилась, у него фраза и — за ширмы. Из‑за ширмы громкие фразы Германа. Эта громкость будет оправдана, потому что, поскольку он «за [ширмами]», постольку эта сцена может звучать громче.

«Скажите мне» — из глубины ширмы.

После «Скажите мне» — рывок, про себя разозлиться *(показ)*.

«Да или нет» — графиня становится на колени, как будто бы хорал начинается.

«Мертва, мертва» — остается сидеть, а не бежит по лестнице. Герман сидит на стуле, без жестикуляции, и чем вы скованнее в этом состоянии, чем меньше жестикуляции, тем лучше.

Если бы можно было — я боюсь оперным артистам это предлагать, — чтобы вы опустили голову на руки и, не поднимая лица, спели бы сильные ноты. Если бы вы могли это сделать — пропеть эти фразы как можно громче, но при этом так вот закрыть лицо — я прямо вам в ноги упаду. **{****134} (Показ. Аплодисменты.)** Музыка как будто бы возникает из вашего поворота.

Технически весь секрет в том, что, чем крепче будете держать рукой стул, тем весь поворот будет вернее.

И пойте это место с надрывом, со слезами — все ушло у него из-под ног; поэтому, когда Лиза говорит: «Ты, ты здесь…», он: «Она мертва…» — и опять впадает в свое состояние отчаяния. И Лизе он говорит просто, без жестов. Видите ли, он лепечет, как способны лепетать с ума сошедшие, — здесь уже намеки будущего безумия вашего.

*(Лизе.)* «Она мертва!» — пятится назад, отходит к стулу, на котором сидит Герман, а потом бросается к графине.

*(Соколова на коленях пятится, ползет назад. Мейерхольду этот момент понравился, и он его оставляет.)* Хорошо, она ползет на коленях, потому что ноги у нее подкосились, и остается на коленях, так как они не поднимаются у вас.

## 25 сентября 1934 года Сцена «У канавки»

Мейерхольд. Занавес поднялся. Герман идет по тротуару вдоль решетки. Решетка нужна, чтобы подчеркнуть, что пейзаж сюда *(показ на публику)* продолжается, что вода вдоль оркестра.

Настроение здесь — холодной ночи. Петербургская погода, моросит. Герман кутается в плащ и смотрит в сторону зрительного зала. Стоит в три четверти. Как только остановился — сейчас же закутался.

Ничего нет, кроме пейзажа и фигуры.

**{****135} Оркестр начинает свое введение.**

Герман вошел сосредоточенно. Остановился и смотрит.

*(Ковальскому.)* Опять идете в таком метре. Надо все время разбивать метр музыки. А то он идет как тень отца Гамлета, как в провинции: музыку напишут — и актер под марш идет.

Идя, чуть-чуть приостанавливается, оглядывается, продолжает кутаться, потом опять чуть-чуть продвинулся.

Вы сосредоточенно смотрите в одну точку, видно, что вы пережили в прошлом многое: тут и спальня графини, и неразгаданность тайны, а потом появление графини — за спиной большие события, и он эти события, кутаясь, несет в себе. Поэтому он больше смотрит, больше думает, чем стоит.

Одновременно, когда входит Лиза, Герман уходит. Нельзя сделать так: он ушел, а она пришла, а нужно, чтобы наплывно было. Поэтому Лиза, выходя, смотрит туда, откуда вышел Герман, а он уже прошел. Когда Герман идет в [левую] кулису, публика видит, как Лиза выходит. Чтобы у публики было: вот она должна его увидать, но она его не увидала. И сразу, как только его не стало, Лиза уже здесь.

*(Герману.)* Здесь очень опасно играть печальный ход. Герман не печален, он тревожен. Он маниакален, у него эти «три карты», мозг его воспален. А если сделать печаль — это будет сентиментально. У него нет настроения печали. Его сейчас всего лихорадит — именно лихорадочность у него. Он как будто чего-то ищет. Здесь настроение — «медный всадник».

Ее выход и его уход — одновременно. Тогда скрябинское легато будет.

А у Лизы сосредоточенность — сосредоточенно смотрит, так, как будто бы она думает его увидеть в конце Мойки.

«А Германа все нет, все нет» — никаких движений и игры телом, а как в бинокль смотрит, напряженно. Если спросить, что это за музыка — это напряженность, поэтому и телесно нам нужно показать эту напряженность. *(Показ Лизе — напряженно смотрит в сторону, откуда вышел Герман.)* Как будто мы выискиваем точку и следим.

«Ах, истомилась…» — и вот тут первая игра. Ее напряженные движения ослабевают, она сразу как бы сдалась, реакция, ее тело страшно слабо. Опустив голову, она переходит к правой колонке, прислонилась к колонке и начинает: «Ах, истомилась…», голову наклоняет и поет почти с закрытыми глазами. Наклонила голову, развязала какой-то шарф, медленный переход… чтобы показать публике, что здесь какой-то перелом. Развязала шарф, как будто душно. Начало арии более экспрессивно; вы чуть-чуть спускаетесь со ступенек, чуть-чуть по диагонали, чтобы вы оказались немножко впереди колонны.

После арии переход по диагонали к перилам, смотрит в воду, опять смотрит в ту сторону, откуда вышел Герман.

«А если он солгал» — она вцепилась в холодные перила и не отрывается.

Герман вышел, стоит у колонны, а Лиза не видит его и продолжает свой монолог в ожидании. Потом вдруг вы почувствовали из-за спины его — и сразу к нему; опять здесь усложненный режиссерский план, а не примитивно — один ушел, другой пришел и т. д. Здесь музыкально одно вытекает из другого, одно вливается в другое.

**{****136} Нужно, чтобы выходу Германа предшествовала музыка, мы через вас услышим музыку: вас увидев, мы услышим музыку. Это тоньше.**

«Ах, Герман, приходи, сжалься…» — продвигается вправо по перилам, повернулась на последнем такте, даже повернулась тактом раньше, чтобы успеть изумиться пластично. *(Показ Лизе.)*

Она пробудила его в его трансе. Он остановился.

«Ты здесь?» — бег — придыхание.

«Ты здесь?» — нужно распределить на придыхании ход. *(Показ.)*

У Германа в голове одно: «Три карты, три карты». Вы потом будете говорить с ней, будете петь дуэт, но не активно, а как эхо — он как в трансе, а не то что цапает ее в объятия, как это делали. Это не дуэт Хозе с Кармен. У нее будут доминировать ходы, движения, а у вас только дыхание. Тут в движениях должно быть только противоречие, а не совпадение. […]

Герман посмотрел на нее, но тотчас же глаза в публику, чтобы публика поняла, что, хоть вы и пришли на свидание, но ваша лихорадочность, ваш взор, который блуждает в пространстве, — хоть вы и пришли сюда, но вы весь там. Вы рассеянно явились на свидание.

Нужно показать ее отношение к нему, переполненное чувством любви: вы его любовью окутываете, поэтому ваша рука близко к его губам, а у него такая зябкость. У нее мотивы сестры милосердия. Эта сцена может показаться картиной Возрождения: младенец в руках матери. Здесь должна возникать мысль о необычайной чистоте, идущей от Лизы. И в вашей трактовке, в вашей физиологии *(Соколовой)* это будет самая чистая Лиза, которую видели в театре. Это очень важно для всей нашей концепции. Лиза в пьесе прозвучит как жертва, случайная жертва, которая попала под колеса жизни. Вы цветочек, который топчут неизвестно почему и отчего.

В этой сцене очень важно, чтобы не в профиль, а все в три четверти — все время идет по диагонали.

Она его уводит все время, здесь мизансцены мягкие-мягкие, естественно, что она не хочет на улице вести эту сцену, это целомудрие, а не то, чтобы при всем честном народе на тротуаре свою любовь расплескивать.

Герман стоит — одиноко, страшно одиноко, страдает, в лихорадке.

Дуэт Германа не надо сладко — итак уже сладко написано, так что не нужно подсыпать сахара, там и так двести процентов сахара. Он сумрачно поет: «Все было только страшным сном» — видите, как в музыке построено — по-баховски, поэтому не надо услащать, а сумрачно, повторяет как эхо слова Лизы. Он как эхо, без настроения повторяет концы ее фраз.

Она — вся в стихии, которая образовалась вследствие ее движения к Герману: и то, что рука ее на его плече, и вы [Герман] в этой стихии — и вдруг он выходит, подымается к другой колонне, как будто хочет бежать назад. В голове вы должны уже иметь концовку этой сцены.

На последней ноте дуэта надо оторваться от Лизы, качнуться, подняться еще раз — качнулся потому, что одна нога на ступеньке, — и еще раз качнуться. […]

*(Лизе.)* «Опомнись, Герман!» — с нежностью сестры милосердия.

На фразе «О боже, он безумен» [Герман] сел на холодный камень, совершенно невольно вспоминается сцена, когда графиня упала.

**{****137} Был дуэт, который по меньшей мере должен был кончиться поцелуем, и вдруг он начал говорить о золоте…**

По-моему, так надо: его жест, сел, и она: «О боже, он безумен!»

Когда Лиза побежала с фразой «Постой!», она его остановила, потом она его правую руку гладит: «Приди в себя», а он отворачивается и куда-то говорит, она сейчас же с другой стороны смотрит ему в глаза, все время ищет его глаза, а у него глаза вне мира этого, а технически вся штука будет — глаза в зрительный зал. Он не видит, что она перешла, он продолжает смотреть в ту же точку. Здесь скульптурный ракурс *(показ)*.

«Несчастный человек!» — одергивает плащ, закутывает его в плащ, ведет, чтобы видно было, что она его больного ведет, точно в постель больного ведет *(показ)*.

Герман только успел пройти два‑три шага — он первые движения сделает с ней — потом повернулся и опять назад: «Да, я узнал…» — опять твердит то же самое, опять мотив тот же звучит. А она опять пришла к нему, после того как он оторвался, опять канителится с плащом.

Герман вырвался и бежит в противоположную сторону, чтобы показать, что он адрес путает, чтобы у публики было полное впечатление, что он уже безумец.

Когда Герман ринулся, она инстинктивно ринулась за ним и смотрит ему вслед.

Конец сцены: «О, Герман! Герман!» — у публики должна остаться неясность, что будет: упадет ли она, уйдет ли, побежит, — а мы возьмем на реостат свет, и все окутается мраком, и все переключим на оркестр, чтобы не было удовлетворенности у зрителя. Мы ее оставляем в показе какого-то крика, в котором она замерла, и неизвестно, упадет ли она, побежит ли — неизвестно, неясность. У нее тоже своего рода безумие.

## 27 сентября 1934 года Сцена у портрета графини

Мейерхольд. В сравнении с тем, как я репетировал раньше, я меняю: только после того как [Герман] скажет: «От чудного и страшного лица…», после этого вы двинетесь, чтобы эта фраза обозначила ваш отрыв от портрета. Тогда эта сцена будет гораздо выразительнее.

*(Оркестру.)* Немножко медленнее, выразительнее при повторении этого a tempo; пусть будет показан этот сценический момент, что он отрывается от портрета.

*(Герману.)* Как будто с какой-то магической силой вы вывернулись, и тогда фраза будет сразу понята. Такой поворот должен произойти сразу после: «… этого страшного лица» — и застыть на переходе оркестра на новую тему — на старую тему, но в новом изображении.

*(Оркестру.)* Это значительнее, может быть, потом Самосуд переменит, но нужно, чтобы было осознано дыхание новой сцены.

*(Ковальский повторяет сцену у портрета.)*

Хорошо! Очень хорошо! И не только повернуться, а сделать один шаг на одну ступеньку и — «Да!», чтобы я понял, что вы теперь пойдете к ней. […]

## {138} Сцена графини

*(Герману.)* «Для кого беречь вам вашу тайну?» — более легативно по движениям, и отворачивается, а потом движение *(показ)*, чтобы пение явилось результатом этого движения.

*(Мейерхольд показывает, как держать руку. Напряженная рука, пальцы сжаты все вместе на словах «Если в вашей груди билось когда-нибудь сердце…»)* Рука — это есть стремление, как будто он хочет коснуться ее плеча.

*(Ковальский сделал тот же жест ладонью вверх, Мейерхольд останавливает.)* Если рука так, то это уже Ромео, который просит Джульетту о чем-то, а это *(ладонь вниз)* жест убеждения.

*(Мейерхольд несколько раз показывает этот жест рукой и просит Ковальского: «Только не растопыривайте пальцы».)* Правая рука к груди: «Скажите, скажите, откройте мне вашу тайну». *(Ковальский повторяет.)* Хорошо! Хорошо!

У графини постоянное положение: либо будет обморочность, либо будет смерть — отсюда стремление к вытягиванию у нее.

Она может акцентировать свое отношение к нему только палкой. Этот жест палкой достаточно выразит ее испуг, поэтому не нужно играть испуга, мы верим, что она испугана, поэтому такая минимальная игра будет сильнее. У нее пульсирует сердце — 120, а для нее обычно — 40, у нее, у старухи, ослабленное сердце, а тут вдруг 120!

*(Ковальскому.)* «Скажите мне!» — найдите обязательно опору. Надо отклониться и найти опору в камине. Он переводит этот монолог в план большой значимости, поэтому он отклонится.

Чтобы связать себя с музыкой, после «Зачем вам она?» быстрый переход к камину.

Монолог «Может быть, она сопряжена…» — этот монолог наиболее монументальный, в нем вся таинственность раскрыта. Значимость — это не значит кричать, нужно, чтобы все это было закутано флером таинственности; если же все это просто прокричать — он превратится просто в такого резонера, слишком terre à terre.

*(Герману.)* Ваша растерянность, ваша неудовлетворенность и внутренняя трагедия — это дает ей возможность не звать людей. Вы так себя по-джентльменски ведете, что ей не нужен колокольчик, чтобы звать людей. Вы ее магией своего джентльменства взяли. Вы пришли не как бандит — брать за горло.

Перемена мизансцены: бег графини не к ширмам, а к двери, дверь оказалась запертой — она бежит к стулу. Не должно быть впечатления, что она специально к стулу пошла, она должна проходить мимо — и вдруг упала на стул.

*(Графине.)* Вы должны воспринимать аккорд после «Да или нет» как хорал, вы именно опускаетесь на колени для молитвы.

## Комната Лизы

Лиза стоит у арки сзади какой-то статуи, которая немножко жутковатой должна быть. «И странный гость исчез» — идет как сомнамбула, идет по какому-то пустому вестибюлю.

**{****139} Герман: «Не пугайтесь, умоляю вас!» — и тот же жест, что и старухе.**

Вынув револьвер, нужно его сейчас же положить на тумбу, чтобы только мелькнул пистолет, этого достаточно, не нужно игры с ним.

После «Проститься» нельзя остаться без движения — маленькое движение к Лизе: я сюда ни за чем не пришел, кроме как проститься, — и отошел, наклонил голову. Это вас выведет немножко вперед и, кроме того, это акцентирует внутреннюю природу этой фразочки.

«Зовите» — «Нет!», «Нет!» — сам себе, то есть — не могу, хотел, но не могу; если громко закричать, то все разрушится. Это с внутренним страданием, немножко с придыханием, немножко драматизируя это «Нет!».

«Кричите, зовите всех!» — сквозь личное страдание, все в придыхании. «Я к смерти присужден» *(показ)* — сумрачно, не крича, и все больше и больше наклоняет голову. Без пяти минут самоубийца. *(Показ.)* «Я к смерти присужден» — а потом начинается новая тема: поднял пистолет, и эротический план вдруг исчез и для нее, она смотрит глазами сострадающего человека. […]

Перед andante — быстрый ход и доигрывание музыки, но вы не должны шевелиться, как только зашевелитесь — эта музыка не будет концом эпизода. Эта музыка кончает, но не начинает события, а andante начинает новый эпизод.

## 28 сентября 1934 года Комната Лизы

Мейерхольд *(Полине.)* Немножко громче пойте, не драматизируйте романс. Романс здесь является фоном. Драматизация передана Лизой. Вам нужно петь объективно, только передавая форму, и тут даже больше оттенков грусти, чем драматизации, а у вас очень драматично, по-итальянски получается.

Сразу, как только голос графини, Герман сразу перебегает к двери, так что слова «Графиня, боже правый» она говорит вам, уже стоящему у двери, она издали кричит ему: «Бегите…»

Два такта до появления голоса графини они уже оба прислушиваются и затем, то есть на третьем такте, — ее (графини) голос. У вас пауза — сосредоточенное молчание, как будто вы услышали приближающиеся шаги, потом аккорд, который обозначает прислушивание.

*(Герману.)* Ваш бег должен быть такой, как вы входите под лестницу. Тот самый ход, но быстрее. Это не бег, а как тень проскользнула. Тут не нужно совпадения с музыкой, она сама совпадет по характеру, а не по метрическому совпадению.

Плохо акцентируете прислушивание — сосредоточеннее надо.

Только по словам Лизы мы видим, что вы еще не ушли — он хочет уловить момент. Порыв Лизы: ну что же вы стоите! бегите!

Пять тактов до слов графини Лиза медленно движется ей навстречу. Психологически это понятно: она хочет графиню встретить как можно дальше, чтобы быть подальше от Германа. Она идет навстречу графине, графини еще нет на сцене, мы вас *(графине)* выпустим к самой реплике: «Что ты не спишь». Лиза идет, идет, идет — и вдруг озирается.

**{****140} Лиза и графиня. Никакой игры, кроме — графиня и Лиза друг на друга смотрят. Лиза как вкопанная стоит.**

Тут так у нас: в этом окне [справа] графиня будет стоять окаймлена окном, будет казаться ожившим портретом, сквозь оконное стекло и в этой рамке все проговорила, тоже неподвижно, и Лиза неподвижно ее слушает.

Одновременно нужно сделать уход графини и выход Германа, то есть вы притаились у двери. […]

Когда Герман поет: «Три карты!», Лиза стоит далеко от него и смотрит назад, куда ушла графиня.

Лиза спускается, останавливается, натыкается на пистолет и к концу его тирады сует ему револьвер — это совпадет с концом тирады: «Смерть, я не хочу тебя». Лиза спешит отдать ему револьвер — он (револьвер) может ее скомпрометировать. […]

Герман только разок взглянул на пистолет, а потом взял его и сунул в карман, а «Смерть, я не хочу тебя!» — не глядя на пистолет. А то очень тенденциозно и буквально. Это должно быть случайным совпадением, чтобы это не было дешевой символикой.

Пистолет брать левой рукой и не выхватывать. Он говорит свой монолог, она переступила порог и держит в руках пистолет, а он машинально берет из ее рук пистолет, оставаясь в музыке, это все он делает как находящийся в состоянии транса. Вы машинально берете, а мысли остаются те же; только при условии — машинально взял из ее рук пистолет — можно оставить это так. Если вы это так не будете делать — мне придется это место снять. […]

Лиза сперва спиной к нему, а когда пришла реплика, она повернулась и — «Безумный человек!», чтобы было ощущение его какого-то своеобразного демонизма, который у него стихийно возник, и он вам кажется страшным.

«Ты снова жизнь в меня вдохнула!» — не глядя на Лизу. Он всегда, когда обращается к ней, смотрит куда-то над ней. И то, что вы на нее не смотрите, даст то, что тот мир вас все время держит сильно в руках, а к ней — это все в тумане. Кроме той сцены, когда вы к ней поете, вы все время не смотрите на нее. […]

У него здесь постоянные колебания: то любовный мотив возникает, то эти «три карты» — это надо четко показать в мизансценах. По-моему, это один из счастливых и удачных моментов у Чайковского по музыке, здесь это качание у Чайковского выражено замечательно.

«Прощай!» — она скользнет вправо, она боится, что он опять подойдет к ней, она быстро-быстро отступает; тогда он направляется к выходу, потом у него порыв к ней, почти что бросается в объятия, но этого делать не надо, это будет ужасно тривиально, по-оперному.

Лиза бежит наверх, и тогда Герман бежит большим размахом, бежит за ней, выпрямился.

Лиза ринулась к двери, потом назад и — «Нет, живи!».

Когда Лиза убегает наверх, Герман обязательно бегом к окну, и снизу оттуда идет эта тирада на расстоянии. Но я не уверен, что это верно, я посмотрю еще.

Я бы оставил неясность концовки. Если мы будем концовки делать неясными, то это будет лучше, чем определенность. Лучше неясность, чем определенность.

**{****141} Попробуем второй вариант: «Нет, живи!» и «Красавица!» — протягивают один снизу, другая сверху руки друг другу.**

*(Повторение сцены графини.)*

Мы лучше дадим графине веер, это даст хорошее эротическое преображение [во время романса], а палка может дать Бабу Ягу.

*(Палка в руках снимается совсем.)*

Она идет без палки, она держится то за камин, то за стул, то за служанку, а на балу мы ей дадим dame de compagne[[96]](#footnote-22).

## 26 октября 1934 года Эпизод 13. «Игорный дом»

Мейерхольд. Ну, давайте сделаем только набросок. Герман вошел, по привычке светского человека поклонился (наклон головы), увидел поле битвы, отставил стул прямо к столу. А Томский быстро встал, пошел к вину, налил, но не пьет — стоит и смотрит. Затем пошел, сел и пьет, играет и пьет. Вино — стимул для азарта.

Герман показался и идет очень медленно (с [момента] наклона головы). Взгляд маниакальный перевел на зеленое поле. Очень важен этот выход Германа. Я его центрировал нарочно.

Все поворачиваются к Герману, отмечая его вход. […]

Герман поет как бы никого не видя, сам в себе.

«Что ждет нас *смерть*» — скидывает со стола гору карт: смерть не абстрактна, а связана с ними (с картами).

«Мы все тут встретимся» — встал.

«Начинайте» — сейчас важно найти вхождение в новую ситуацию. Перед этим вы порывистость давали: порывисто бросились, порывисто откинулись, порывисто откинули руку. Вот эту порывистость надо дать почувствовать. И дальше идет осторожный подступ к следующей ситуации, к новому периоду.

Вы мягко делаете — нужно порывистее: он как бы в лихорадке. Здесь очень уместно сыграть порывистость в музыке и в движении. Здесь совпадение вполне уместно. […]

Правая группа будет решена как рубенсовская, с огромным натюрмортом: там вкусно, сладко, оттуда не могут оторваться; а левая, где идет игра, будет дана в трепетании. […]

## 27 октября 1934 года Эпизод 13. «Игорный дом»

Мейерхольд. Ч[екалинский] идет к хору уже с бутылкой и стаканом, в который он наливает вино.

С[урин] стоял у закусочного стола и что-то ел, а затем, повернувшись к столу, он пьет — занят той же трапезой и подает как бы невзначай: «А где же Герман?»

**{****142} Ч[екалинскому] в ходьбе не надо торопиться, темперамент пусть остается. Это молодой, но уже бывалый кутила. Они все опытные. Тут тему карт еще не надо вести. Карты дать только с приходом Германа.**

Тут должен быть прозрачный план, а у хора — густой. На столе там натюрморт: букеты цветов, цветы валяются на столе, фрукты, бутылки, стаканы — там все занято этим, и хор — все заняты. Кто чистит яблочко для своей дамы, апельсин приготавливает как розу, там вино наливают, фокусы с яблоками, с картами и пр. Здесь очень густая игра деталей, в сумме чтобы все жило. А то напускают человек пятьдесят и говорят: «Жарьте» — получается чушь. А лучше — каждому острую игру.

Кто-то наметил моментик и стрельнул цветком через головы в свой объект. Но ловить не надо — все заняты своим делом. Кто-то, наполнив бокал, тянет его к даме: выпейте, мол. Это самый первый момент. Весь этот массив хора надо облегчить — разузорить его вот этой игрой. И этого будет достаточно.

Тройки на полу показывают фокусы на картах. Кто-то тянется из глубины и подает букет. Надо, чтобы гуляли предметы. Они и создают иллюзию жизни. Вплести мотивы любви — ревности. Кто-то завязывает салфеткой голову… Но не повторяйте мотивы и разнообразьте.

Нужны белые пятна, бокалы блестят.

Все это на фоне первой части хора, но не смазывать хор.

Как только хор кончился — сразу же застыть. Игра кончилась. Тут же перейти на тихую игру — чтобы я переключился на следующую сцену и забыл о вас.

*(После песенки Томского.)*

Дайте всем устроиться, а Томскому вернуться на место (на фермате), и потом уже начинать. Томскому — «ура», в него летят цветы из хора, он любимец всех, на него посыпалось, извините, как на Печковского.

Дыхание фермат у Чайковского огромно, их значение огромно. Они прямо бетховенские, как сказал С[амуил] А[брамович].

Как только Чекалинский сказал: «За дело, господа, за карты!», Томский переходит, Сурин садится на старое место, махнув слуге, который уберет поднос.

На пол не должна упасть ни одна карта. Не мешайте Герману, не предвосхищайте.

Кто-то должен подчеркнуть приход Германа. […]

## 28 октября 1934 года Эпизод 13. «Игорный дом»

Мейерхольд. Группа стоит очень тесно, так, чтобы скрыть проход графини. Герман: «Кто желает…» — Чекалинский идет, протискивается из группы к столу. «Позвольте, я…».

Медленно идет графиня. Садится, никто ее не видит. Ее приход на тормозе, чтобы она совсем медленно [села]. И когда она поет: «Нет, ваша дама бита» — [Герман] медленно, изумленно подымает глаза [на старуху] и прямо Н[арумову] выкриком орет, отшатнувшись: «Какая дама?»

Тяжеловесный и медленный аккорд в басу.

**{****143} Старуха идет после слов [Чекалинского]: «Позвольте, я поставлю».**

После аккорда — паузу, и только после этого слова г[рафини]: «… что у вас в руках» — поднимается левая рука вперед, затем всем корпусом она опрокидывается, опираясь на спину Томского. В этот момент будет снят свет — как будто она куда-то провалилась. […]

## 30 октября 1934 года Эпизод 5. «У Нарумова. Балкон и ворота» (сцена Германа — «Гром»)

Мейерхольд. *(Ковальскому.)* «Мне буря не страшна…» — и перед «баста» надевает шапку. […]

Снимает фуражку и плащ. Держитесь перед калиткой, а то вы во двор входите.

Все время чтобы плащ жил. Энергия внутри вас все время передается в плащ. Тут волевой кусок — единственный во всей пьесе.

Прямо к грому: «Гром, молния» — вызов стихии. Правая рука вверх, тело за ней. Он рад, что тут все силы стихии грохают на него. […]

«Гром, молния» — больше в жесте силы, энергии — в пальцы, в кость, чуть тряся [ими] от напряжения.

Счастливое совпадение — высокого жеста и высокой ноты.

И на «Умру» — жест: кинулся вниз.

С плащом — бойтесь симметрии. Всегда асимметрия, и плащ должен одним концом быть на полу, и мягко перекидывайте его. Работайте больше с плащом. *(Показ.)*

*(Аплодисменты Мастеру после конца репетиции.)*

## 8 января 1935 года Эпизод 14. «Больница»

Мейерхольд. Герман сидит с левого края кровати, крепко вцепившись в кровать руками, голову чуть [низко держит].

«Запомни» — медленно сменяет руку. Отъезжает назад. Склонение головы и руки одновременно.

Схватился за железо, а потом стал уже отодвигать — сперва колонки — руки на [перила], а затем, упираясь в них, отъезжает и затем, в концовке, голову опускает все ниже. На последней «тройке» упала голова на [перила]. Схватил крепко голову, как будто его жжет, ломит голову, отодвигается напряженней. Взгляд в [одну] точку. Такая страшная сила в руках — как будто бы ломает железо.

Графиня поет это место[[97]](#endnote-77), стараясь делать более легативно, как призрак. Вы же можете более злее внутренне, более стаккативно, как бы с точками — согласные более твердые, более злые (и по нотам так), вы этот рисунок дайте более близким Чайковскому — как по нотам.

После «сряду» — резкий поворот головы: «Где — сряду?» Как будто бы в лоб что-то кольнуло. Конвульсивно схватил левой рукой лоб и медленно голову с рукой опускает на перила.

**{****144} «Семерка» — больше мелодраматизировать, тремолировать, чуть-чуть покачивая голос, как бы в ознобе** *(показ)*. Когда придут служители, то они не смогут оторвать вашу руку от кровати.

Сначала крепко-крепко взяли руками за железные перила и потом сильно тряхните головой вверх. Ракурс будет самый устойчивый. А то у вас слабовато.

Резкий рывок — но голову медленно опускать. У опущенной левой руки пальцы растопырены, а правая начинает судорожно сжатой кистью медленно еще виться по железной перекладине вниз. Очень-очень медленно.

Кровать стоит. Герман весь в белом. Врубель, «Бессонница». Сломанные линии матраса, одеяла и страшно сломанный, деформированный… Прямо оттуда все и взять. […]

Впечатление должно быть такое, что вы хотите сломать, деформировать кровать.

# {145} 33 обморока

**{****146} Постановка чеховских водевилей была задумана в связи с исполнявшимся в январе 1935 года семидесятипятилетием А. П. Чехова. Подготовка спектакля освещалась в прессе скромно, много больше внимания уделялось шедшей параллельно работе Мейерхольда над «Пиковой дамой» в МАЛЕГОТе. Первое интервью режиссера, содержащее изложение его замысла, появилось в «Правде» лишь в день премьеры, 25 февраля 1935 года. 11 мая в Клубе мастеров искусств Мейерхольд сделал доклад «Моя работа над Чеховым» (изложение см.: «Советское искусство», 1935, 17 мая; текст доклада опубликован в Статьях…, ч. 2, по стенограмме, хранящейся в ЦГАЛИ).**

На этот раз не было обычной для Мейерхольда предварительной переработки текста. «Словесная мозаика Чехова построена по строгим законам и не допускает переделок. Мы в нашей постановке очень строго держались чеховского текста, **{****147} допустив только незначительные перестановки фраз, необходимые для заострения некоторых положений», — объяснял свою позицию режиссер («Мейерхольд о путях своей работы». — «Литературный Ленинград», 1935, 8 сент.).**

В «Юбилее» были намечены заранее участники массовой сцены — служащие банка; остальные изменения и дополнения — небольшие перестановки текста, введение бессловесных персонажей, танцевальные и пантомимические эпизоды — возникали в ходе репетиций.

Принцип оформления спектакля, выработанный под руководством Мейерхольда художником В. А. Шестаковым, изложен в заметке А. В. Февральского: «Здесь органически соединяются элементы трех различных методов вещественного оформления, выработанных ГосТИМом: лестницы — от “чистого” конструктивизма, щит с дверью (в “Юбилее” и в “Предложении”) и павильон нового типа (в “Медведе”) — от системы щитов; занавесы как фон — метод, впервые примененный в “Даме с камелиями”. Легкость фактуры, светлые тона, мягкие линии характеризуют это оформление. Его эмоциональной направленности отвечает ровный яркий белый свет, все время льющийся на сцену» («Советский театр», 1935, № 2 – 3, с. 9).

Сохранились отрывочные сведения о ходе работы над вещественным оформлением. На одном из режиссерских совещаний Шестаков предлагал решать «Предложение» в теплых тонах, «Юбилей» — в холодных, «Медведя» — в заглушённых и в соответствии с этим подбирать используемые на сцене вещи. На совещании в феврале 1935 года Мейерхольд говорил: «Вещи должны быть безвкусными — безвкусица 80 – 90‑х годов. Эпоха Александра III отличалась безвкусием. Но это, конечно, не значит, что покупать вещи нам нужно в Мосторге» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 812, л. 10). В протоколе одного из совещаний упомянуто, что к 4 февраля будет готово общее оформление — лестницы, портальные щиты и барьеры.

Рассказывая о том, что в первой же беседе с актерами (9 ноября 1934 года) Мейерхольд начертил на доске схему оформления, В. А. Громов упоминает, что по бокам сцены предполагались две эстрады для оркестра, аккомпанирующего «обморокам», причем размещен оркестр должен был быть следующим образом: «слева — духовые инструменты, которые будут сопровождать мужские обмороки, справа — струнные для женских обмороков, а посередине — рояль для “философски абстрактных моментов”» («Встречи с Мейерхольдом». М., ВТО, 1967, с. 481). В сохранившемся плане-чертеже Шестакова также намечены две боковые лестницы и под каждой из них — оркестровая площадка.

Эти эстрады в окончательном варианте отсутствовали. Намерение разделить оркестр, возможно, было связано с замыслом Д. Д. Шостаковича, который по просьбе Мейерхольда собирался писать «музыку под обмороки». Поскольку этот план не осуществился и музыка написана не была, необходимость в разделении оркестра, очевидно, отпала.

Музыкальное сопровождение «обмороков» было подобрано в соответствии с режиссерским решением каждого водевиля. В «Юбилее» использовались мелодии И. Штрауса и Ж. Оффенбаха (на одной из репетиций исполнитель роли Шипучина стал напевать мелодию из «Веселой вдовы» Ф. Легара; Мейерхольд остановил его: «Веселая вдова» была написана гораздо позже, надо из «Летучей мыши» или «Периколы» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 300, л. 89)). В «Предложении» звучала музыка П. И. Чайковского, в «Медведе» — романсы Э. Грига.

Репетиционные работы начались в сентябре 1934 года во время гастролей ГосТИМа в Ленинграде, Мейерхольд был занят тогда «Пиковой дамой» и в читках водевилей, скорее всего, не участвовал, их вел режиссер-лаборант Н. В. Сибиряк.

**{****148} Экспликацию спектакля Мейерхольд дал после возвращения ГосТИМа в Москву в беседе с актерами 9 ноября 1934 года. На следующий день, 10 ноября, начались репетиции «Предложения»; они продолжались до 1 декабря, когда в работу был взят «Юбилей», репетировавшийся с перерывами (Мейерхольд уезжал на выпуск «Пиковой дамы») до середины января 1935 года.**

В самом конце января Мейерхольд ненадолго вернулся к «Предложению» и завершил работу над ним. С 8 февраля начались читки «Медведя»; 19 и 20 февраля Мейерхольд дорабатывал «Юбилей», а с 25 февраля по 23 марта шла работа только над «Медведем». Премьера состоялась 25 марта 1935 года.

Предварительное распределение ролей не известно. Судя по записям режиссеров-лаборантов, исполнители определились в ходе проб и читок. Но в актерском составе «Предложения» и «Юбилея» после первого периода репетиций произошли существенные перемены.

Роль Ломова в «Предложении» неизменно оставалась за Ильинским. Роль Чубукова и Натальи Степановны начинали репетировать П. И. Старковский и М. Ф. Суханова; спустя девять репетиций их сменили В. А. Громов и А. Я. Атьясова, а 1 декабря 1934 года Мейерхольд (переключавшийся на работу над «Юбилеем») поручил режиссеру-лаборанту Сибиряку ввести на роль Натальи Степановны Е. В. Логинову. Познакомившись на прогоне 28 января 1935 года со сделанным в его отсутствие, он провел еще две репетиции, после чего утвердил к премьере Ильинского, Громова и Логинову. Режиссер ввел в «Предложение» трех безмолвных персонажей — служанку девку Машку (С. П. Фефер) и появлявшихся в финале гостя с букетом и гостью с букетом (П. В. Капралов и М. И. Голованова). А. К. Гладков вспоминал: «Когда совершалось последнее примирение Ломова и Натальи Степановны, неожиданно вбегала пара в утрированно-модных костюмах конца прошлого века: он с белым букетом в руках, она с красным. Он подносил букет Наталье Степановне, она — Ломову. Вступала музыка, и две пары вместо традиционной водевильной концовки с куплетами танцевали несколько фигур кадрили. Это были не просто танцы, это была законченная юмористическая танцевальная миниатюра с флиртом, мимолетной ревностью, обменом партнерами и пр. Не знаю, пришел ли Всеволод Эмильевич на репетицию, уже придумав эту концовку. Если б это было так, вероятно, он заранее назначил бы вторую пару танцующих, попросил бы приготовить музыку и вызвал бы балетмейстера. По ходу репетиции казалось, что это было импровизацией. Визитеров он назначил из числа сидящих в зале актеров. О музыке условился тут же, букеты по его требованию принесли из реквизитной, а что касается танца, то он поставил его сам с удивительным вкусом, чувством эпохи, грацией и иронией. […] Увлекшись, он сочинил, поставил и отделал весь танец сам, тут же на репетиции, потратив на это всего двадцать минут» («Встречи с Мейерхольдом», с. 497).

Вскоре после премьеры, в мае 1935 года, роль Ломова была передана Н. В. Чистякову. Сохранился недатированный черновик объявления по театру: «Сегодня в водевиле “Предложение” роль Ломова исполняет экспромтом арт. Чистяков за Игоря Ильинского, не прибывшего к сроку из предоставленного ему дирекцией отпуска. Роль Натальи Степановны исполняет в первый раз арт. Кулябко-Корецкая» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 811). В программах гастролей ГосТИМа в Харькове в июне 1935 года значатся Ильинский и Чистяков, Логинова и Кулябко-Корецкая. В 1936 году роль Ломова играл в основном Чистяков, а также С. Я. Хмельницкий и С. В. Козиков. В программах 1937 года один раз указан Ломов — Л. Н. Свердлин. Роль Чубукова оставалась за В. А. Громовым.

Первая пробная читка «Юбилея» состоялась 23 ноября 1934 года; в ней участвовали четыре состава (Шипучин — К. А. Башкатов, А. А. Темерин, В. А. Громов, **{****149} Н. А. Поплавский; Хирин — В. Ф. Зайчиков, В. А. Громов, А. В. Кельберер, Н. К. Мологин; Татьяна Алексеевна — Е. А. Тяпкина, М. Ф. Суханова, Т. А. Говоркова, А. И. Кулябко-Корецкая; Мерчуткина — Т. А. Говоркова, Н. И. Твердынская, А. И. Кулябко-Корецкая, В. А. Маслацов). В результате этой пробы наметился основной состав для начавшихся 1 декабря репетиций с Мейерхольдом: Шипучин — Башкатов, Хирин — Зайчиков, Татьяна Алексеевна — Тяпкина, Мерчуткина — Говоркова; Говоркова репетировала сначала Татьяну Алексеевну, затем Мерчуткину, после прогона 27 декабря была возвращена на роль Татьяны Алексеевны; впоследствии она играла обе роли в очередь с основными исполнительницами, которыми стали Е. А. Тяпкина (Татьяна Алексеевна) и Н. И. Серебрянникова (Мерчуткина).**

В. Ф. Зайчиков, назначенный на роль Хирина, участвовал в первой репетиции 1 декабря. Но с 5 декабря роль Хирина репетировал А. В. Кельберер, оказавшийся ее основным исполнителем; в тот день стажер Н. С. Ованесов отметил в своих записях, что Мейерхольд расстроен, раздражен и не желает заниматься сценами Хирина: «Как у актера, который не справляется с этой ролью, так и у режиссера какая-то нечеткая работа» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 810, л. 22). Уход Зайчикова из «Юбилея» (и затем из «Медведя»), по-видимому, серьезно нарушил творческие планы Мейерхольда и был причиной того, что репетиции «Юбилея» какое-то время не ладились. «Мастер был в трансе, ему все не нравилось, раздражен, кричит на актеров», — записал стажер А. Зилов о репетиции 10 декабря 1934 года (там же, л. 43). Позже роль Хирина играл также Н. В. Чистяков.

Роль Шипучина почти весь период работы готовил К. А. Башкатов, но прогон 27 декабря показал, что Шипучин не получился. 28 декабря на эту роль пробовался Н. К. Мологин. «Мологин ему нравится больше Башкатова, так как в его исполнении больше наглости», — записал оценку Мейерхольда стажер Л. В. Варпаховский (там же, л. 10). Но основным исполнителем роли Шипучина стал М. А. Чикул (Мологин играл в очередь с ним). «Чикул очень верный тон взял вначале, сразу взял водевильные интонации в монологе», — говорил Мейерхольд на репетиции 2 января 1935 года. Работая с ним и Мерчуткиной — Серебрянниковой, Мейерхольд перестроил первоначальный рисунок, сопровождая свои новые предложения (как отметила стенографистка Н. Б. Тагер) «изумительными показами». Из персонажей, введенных режиссером, в «Юбилее» выделялись член банка, который по ошибке читал поздравительный адрес не Шипучину, а чучелу медведя, подаренному сослуживцами директору (Н. А. Поплавский), и юноша с хлопушкой (в программе спектакля — офицер), которого играл А. С. Бахтин.

В «Медведе» исполнители основных ролей определились сразу: Попова — З. Н. Райх и Смирнов — Н. И. Боголюбов. Позже у них появились дублеры — Н. М. Шахова и Д. Л. Сагал. Роль Луки начинал репетировать Зайчиков, он участвовал в читках (с 8 февраля) и в первой репетиции 25 февраля. Мотивы его отказа от роли, нарушившего планы Мейерхольда, не ясны. Какое-то время Луку репетировал Н. В. Сибиряк, на последнем этапе роль перешла к С. В. Козикову, ставшему ее основным исполнителем.

Процесс подготовки спектакля оказался зафиксирован очень неравномерно. Записи ленинградских читок не сохранились. Репетиции с Мейерхольдом стенографировала постоянная сотрудница театра Н. Б. Тагер. Уровень ее записей в эти годы значительно вырос; теперь она фиксировала не только речь Мастера, но пыталась обрисовать его поведение, объяснить суть показов и т. д. Но многие записи остались ею необработаны, не перепечатаны, в них есть неясные места. Отсутствуют (по-видимому, не были расшифрованы) записи двух важных — последних — репетиций «Юбилея» (19 и 20 февраля); в заметках, сделанных на этих репетициях **{****150} А. К. Гладковым, указано, что стенографистка на них присутствовала.**

Сохранились записи стажеров и режиссеров-лаборантов. Каждый из них имел особое задание: на репетициях «Предложения», например, А. К. Гладков писал об Ильинском, Е. Н. Горбунова — о Сухановой, А. И. Егоров — о Старковском, Секи Сано давал зрительную запись с планами мизансцен, Л. В. Варпаховский отмечал изменения в тексте. Характер их записей, скорее, ученический, но в сумме они дают некоторое представление о ходе репетиции. Частично эти записи использованы в примечаниях.

Публикуются 5 из 15 сохранившихся стенограмм по «Предложению», 6 из 10 по «Юбилею» и 4 из 10 по «Медведю». Почти все они даны в отрывках. В публикации принят порядок, в котором репетировались водевили — сначала «Предложение», затем «Юбилей» и, наконец, «Медведь».

## 9 ноября 1934 года Чеховские водевили экспликация В. Э. Мейерхольда

Мейерхольд *(пишет на доске афишу спектакля)*. Вот афиша!

Спектакль посвященный памяти

А. П. ЧЕХОВА

(«Юбилей», «Медведь», «Предложение») Музыка под обмороки Д. Д. Шостаковича

План оформления и афиша — и больше не о чем говорить. Тут по плану и по афише вы уже видите основную установку, какая делается в отношении трактовки этих трех водевилей. Собственно, можно было взять эти водевили, можно было взять вместо этих — другие. Тут выбор не имел значения. Можно было поставить «Юбилей», «Трагик поневоле», «Предложение», так что мы не говорим, что наш выбор единственный, который возможен.

Давайте говорить об этих обмороках. Я возьму «Юбилей», возьму страницу 283[[98]](#endnote-78), монолог, Шипучина: «Довольно, довольно, для юбилея это слишком мрачно» *(читает дальше)*. Когда я нападаю на такое место, я отмечаю: ставлю крестик или звездочку. *(Читает дальше.)* «… такое напряжение, что достаточно какого-то малейшего пустяка, чтобы я расплакался…» — первый приступ обморока.

Иду дальше — смотрю, ловлю, 288‑я страница, ремарка «вздыхает» — отмечаю, «мне дурно» — отмечаю; страница 292, Шипучин: «Нет, я этого не вынесу» — приступ, «нет, я не вынесу *(плачет)*» — отмечаю; Татьяна Алексеевна: «А! *(кричит)*» — отмечаю; «Ах, дурно, дурно» — отмечаю; Мерчуткина: «Ах, ах, батюшки, в глазах темно! Ах *(падает без чувств)*», обе тихо стонут — два обморока рядом.

*(Читает дальше.)* Обморок, граничащий с истерией и помешательством. Мы сейчас подсчитаем *(перелистывает, книгу, считает)* — 14 обмороков.

Берем «Медведь». Уже в самом начале Попова: «Ах!» — плачет. Все идет как будто гладко: «Он так любил Тоби!» — и это выливается в монолог, и она в полуистерическом состоянии бросает эти слова. Это так называемый Л. О. — легкий обморок.

Монолог Смирнова: «От злости все поджилки трясутся и дух захватило. **{****151} Фуй, боже мой, даже дурно делается!** *(Кричит.)* Человек!» — отмечаю: обморок. Пишу второй обморок.

Лука хватается за сердце: «Батюшки!», падает в кресло и говорит: «Батюшки, угодники, дурно, дух захватило» — обморок.

«Дурно, воды!» — продолжается обморок. Смирнов вдруг кричит: «Человек! Воды» — обморок.

*(Перелистывает страницы, считает.)* Восемь. Двадцать два обморока вместе с «Юбилеем».

В «Предложении» невероятно много обмороков. *(Читает «Предложение».)* Чубуков — пускает слезу, значит, первый приступ. Ломов: «Ужасно холодно» — значит, такой обморок, когда происходит озноб. Действие происходит летом, а ему вдруг холодно. «Ломов быстро идет к графину и пьет воду». «Ломов хватается за сердце» — явный, отчетливый обморок.

Здесь все время тончайшие градации обморока. *(Читает еще некоторые места из «Предложения».)*

Сейчас будем считать.

Я, когда писал письмо Шестакову, я писал, что ориентировочно 33 обморока[[99]](#endnote-79). Пожалуй, будет больше, когда актеры заиграют и почувствуют сладость этого jeux de théâtre[[100]](#footnote-23), то, пожалуй, получится больше.

Эти обмороки, сумма обмороков, и станут стержнем этого спектакля.

Какой вывод сделать?

Так как вы уже изучили историю водевиля, вы знаете, что характерной особенностью водевилей является их lazzi — термин из commedia dell’arte — «шутки, свойственные театру». Без этого водевиль немыслим.

Некоторые думают, что характерной чертой водевиля является то, что там есть пение и куплеты. Это не верно. Не это является особенностью водевиля. Главная особенность водевиля — это «шутки, свойственные театру». У Сибиряка есть много выписок, касающихся водевиля как жанра[[101]](#endnote-80). Нужно, чтобы вы эти выписки прочли, и тогда вы увидите, что самая характерная особенность водевиля — это балагурство, шалость всякого рода.

Когда Чехов приступал к излюбленному для него жанру, он выбрал из всех этих lazzi эту «шутку, свойственную театру». У него нет людей, падающих без всякого повода или с поводом через окно, у него нет людей, вылезающих из-под стола, нет влезания в окна, нет аксессуаров, излюбленных в водевильном театре. Там есть целый арсенал бутафории, излюбленный в водевилях. И французский, и русский водевиль после 30‑х годов XIX века стал выходить из своих черт, свойственных ему, и стал переходить в жанр легкой комедии, и водевиль стал терять свою самую характерную черту, водевиль угасал как водевиль и передавал свои черты другому жанру.

Чехов в своих водевилях взял одну черту, тоже характерную для водевиля — это частое падение в обмороки. Тут, может быть, сказалось, что он был врачом. Чехов был врачом, который до конца своих дней считал себя больше врачом, чем писателем, и страшно обижался, что к нему не обращались за советами. Он очень это любил, любил вынимать трубочку, щупать пульс и смотреть в горло. Может быть, это обстоятельство послужило на пользу тому, что он эту особенность водевиля **{****152} взял в своих водевилях. Если вчитаться в эти пьесы, то видишь, что, играя их, придется прямо советоваться с врачом, настолько здесь большие детали этих обмороков, что нужно клинические наблюдения делать, чтобы водевиль — водевилем, шутка — шуткой, но чтобы получить правдоподобие. Если Смирнов и Лука делают так** *(показ обморока)*, то надо, чтобы сквозь игру, свойственную театру, проступало какое-то правдоподобие. Может быть, это и будет смешно, но должно быть не только водевильное падение — театрально-механическое, а может быть, здесь нужно будет вложить некоторое участие актера в такое своеобразное перевоплощение на секунду, чтобы сквозь эту шутку сквозило правдоподобие.

С помощью этих обмороков эти три вещи получают единый стиль. Кроме того, мы объединим их еще тем, что мы их оформляем в одну рамку, которая для них является общей. Окутывая все эти три вещи в один массив оформления, мы тоже получим единство. Здесь меняются действующие лица, меняется обстановка, но все это держится общим оформлением — обмороками. Дальше это единство стиля особенно подчеркнуто введенной музыкой. Мы делаем две эстрады — налево и направо, которые могут поместить на одной — 5 музыкантов, на другой 7 – 9. В середине — рояль, налево помещаются только духовые, деревянные и ударные, направо — струнные. Я рассказал Прокофьеву, и ему этот замысел очень понравился, и он посоветовал, что, когда будут писать музыку для левой эстрады, чтобы было такое сочетание инструментов: две флейты и бас-кларнет, может быть, они наиболее выразят эти мысли, которые нам нужно довести[[102]](#endnote-81).

Теперь: деревянные, ударные и духовые — они заведуют мужскими обмороками, а струнные заведуют женскими, так что будет чередование двух тембров: тембр деревянных и нежный квартет, квартет струнных. А в середине — рояль, [который] заведует философской абстракцией, когда актеру нужно сказать очень важную мысль, вывод. Когда же на сцене какофония, когда включаются несколько обмороков, тогда — как пишут на партитуре — tutti: две эстрады и рояль — все вместе.

Чтобы публика останавливала внимание на обмороках, всякий раз вывешивается плакат с титром, где говорится: «3‑й обморок», «5‑й обморок», чтобы у публики не терялся счет, чтобы публика знала, за что она деньги платит: раз написано на афише «33 обморока», чтобы не было 32, а то она деньги обратно потребует[[103]](#endnote-82).

В смысле техники хорошо было бы, чтобы на момент обмороков действие немного задерживалось. Истерик всякий раз, когда впадает в истерику, он через несколько секунд овладевает собой, но держит еще для декоративности эту истерику на некоторое время дольше — медицински это замечено. Ему приятно, что люди суетятся — кто бежит за водой, кто за валерианкой, а он уже овладел собой, но ему приятно, когда за ним ухаживают, и он все еще продолжает пребывать в состоянии истерики.

А тут, в водевилях, истерики налицо, тут не только женские истерики, но и Смирнову нужно показать, что ему дурно, чтобы завладеть этой женщиной. Ломов спорит — тут уже настоящая истерика, тут актерство истерики, и он, как каждый актер, должен продержать выдуманный ракурс: приятней лежать на пухлой, мягкой руке, чем приткнуться к стенке. И публика будет любоваться этим обмороком. У целого ряда **{****153} людей истерика может быть с примесью эротики, тогда это особенно интересно задерживать, так как публика это любит!**

Получая этот стержень, мы видим, что пьесы эти сделать очень легко. Мы получаем ключ подхода к этим вещам. Когда я взялся за них, я не знал, как их делать, — я люблю трудную работу, и я считал, что взять эти водевили для инсценировки — задача очень трудная. И только когда я наткнулся на этот ключ, я увидел, что эти вещи сделать очень легко. Только от истерики к истерике ехать, от обморока к обмороку жить, только подкарауливать, когда этот приступ начинается. […]

Обыкновенно раз водевиль, значит, бешеный темп. Но темп, как известно, в сценической формуле может быть и в другом. Интерес, сосредоточенный интерес зрителя — это тоже темп. Хотя он говорит медленно, но каким-то внутренним движением можно показать быстрый темп *(читает отрывок из текста Ломова — «Предложение»)*. Тут начинается это зарождение — хватается за виски *(показ)*, щупает пульс, облокачивается о косяк, причем ноги трясутся, садится, где не принято садиться, а между тем все это просто, без особенного нажима, очень просто, почти скупо. Мизансцены должны быть очень скупые, очень спокойные, даже на них может лежать печать любительских мизансцен. Обстановка может быть как в театрах с бедной фантазией: покатая площадка, один-два стула — очень скупо.

Просцениум: балкон, когда людям нужно выйти на воздух. Впечатление должно быть — балкон, где сквозняк. Здесь ветер, и он их обдувает. Здесь (на середине сцены) меньше воздуха и душно. Здесь (на авансцене) такой барьерчик. Может быть, через барьерчик наклоняются и **{****154} машут платком — надо тогда почувствовать, что здесь сквозняк. Может быть, даже дать это почувствовать, раздувая платок.**

Эти водевили — простое дело, которое требует от актеров, чтобы они очень хорошо знали текст, здесь нельзя не знать его великолепно. Здесь очень ритмически тонко. Фраза «Живем помаленьку, ангел мой, вашими молитвами и прочее»[[104]](#endnote-83) — она трудна, потому что она у автора хорошо слажена. Здесь проза получает впечатление почти поэзии. Тут можно наврать очень сильно, поэтому прощупать характер надо.

Относительно музыки. Нам нужно обязательно это время начала работы потратить на то, чтобы ощутить эту опору музыкальную, без которой вы жить не сможете. Например: «Я приехал к вам, уважаемый Степан Степаныч, чтобы обеспокоить вас одною просьбою. Неоднократно я уже имел честь обращаться к вам за помощью, и всегда вы, так сказать…»[[105]](#endnote-84) — пауза. У него начинается обморок, уже дыхание обморока есть, и на реплике «и всегда вы, так сказать…» уже инструмент вступил, очень осторожно, может быть одна флейта, которая чуть-чуть звучит, и, пока он пьет воду, уже музыка дрожит, а когда идет такая естественная фраза Чубукова: «*(В сторону.)* Денег приехал просить! Не дам!», музыка снята — обморок кончился.

Дальше: «Уважаемый Степанович… виноват, Степан Уважаемыч…» — раз перепутал, значит, обморок есть. Это может пошло зазвучать, это такой провинциализм как прием. Другое дело — мы умышленно вводим этот провинциализм в «Свадьбу Кречинского». Здесь же совсем иначе. Здесь «Виноват, Степан Уважаемыч» — это экспрессия. *(Показ: движение к графину, наливает воду, пьет.)* И как он будет идти и как покачнется, как пойдет, это опять должно быть отмечено — и опять музыка. И потом все это приведется в порядок и будет: «Я так рад… давно желал» — и вдруг Чубуков пускает слезу. Почему? Потому что Ломов его заразил этим настроением, этой нежностью.

В смысле техники за текст надо взяться с величайшей нежностью. Нужно за него приняться не так очень terre à terre *(показ: читает текст)*, а с величайшей осторожностью. Должен на всем лежать некоторый зной. Жарко, хорошо, и поэтому все какие-то осторожные очень. Льется пот **{****155} струей от всякого малейшего покачивания. С этой осторожностью овладеть этой вещью легко.**

«Медведь» — легче. Труднее — «Юбилей». Там помимо обмороков есть элементы глубокой сатиры. В этой вещи Чехов берет под очень сильный обстрел характеры: характер директора банка, который сам себе пишет адрес, подносит альбом и т. д. Шипучин по характеру сделан так же сильно, как Хлестаков, Обломов, — это из такого рода характеров[[106]](#endnote-85). В этой вещи есть зарождение большого характера. Поскольку эта задача перед актером стоит и тут будут большие трудности, это нужно сделать очень ярко и отметить такую породу людей. Нужно, чтобы публика сразу почувствовала, с кем она имеет дело. Роль, Шипучина не настолько определенна, потому что не найден еще стиль, потому что эта роль очень трудна, — я это говорю потому, что я бывший актер.

У Чехова есть намеки на такой характер. Есть это у него в Кулыгине в «Трех сестрах», когда человек выходит и говорит: «Я доволен! Я доволен!» Эта черта есть в, Шипучине, и это очень трудно. Это очень трудно — найти такого актера, который сразу был бы отвратительным в своем этом апломбе, чтобы сразу был назойлив, неприятен: просто хочется встать из партера и плевать ему в лицо — так отвратительна самовлюбленность, самоуверенность в этой фигуре, Шипучина. Это шипение без изюминки, без подлинности — только одно шипение. Это нужно выразить. Тут очень легко впасть в банальность, и это будет очень плохо при тонкой отделке остальных участков.

Теперь, какие вопросы? Я коряво, как всегда, говорил, наверное, массу не договорил, но думаю, что общий характер ясен, он проступает, цель достигнута. Может быть, кто-нибудь скажет в этом направлении или что-нибудь новое откроет в смысле характера этих водевилей.

Мне бы хотелось — может быть, сами актеры скажут, на какие они стреляют роли.

Громов. Какая будет последовательность пьес?

Мейерхольд. Можно было бы кончить «Предложением» и включить в его конец весь зрительный зал, хорошо, если бы вынесли в зрительный зал шампанское, и все зрители стали бы чокаться с поженившимися людьми; если бы сговориться с каким-нибудь коммерческим магазином… Только тогда нас закроют — люди культуры чем занимаются! Но это я все шутки ради.

Последовательность — это нужно сейчас решить, потому что композитору это необходимо, так как музыка будет написана по методу сюиты. Один обморок должен в другой втекать.

Мы должны в течение этих 3 – 4 дней решить расположение. Нужно лучше всего читать все три вещи подряд и пробовать, как они звучат в [таком] порядке[[107]](#endnote-86). Или же надо посоветоваться с композитором.

Сибиряк. Я вел дневник читок этих водевилей в Ленинграде[[108]](#endnote-87) и могу прочитать этот дневник. *(Читает дневник.)*

Мейерхольд. Сказать: давайте читать весело — это очень трудная задача. Нужно брать участки отдельные и осторожно их прощупывать.

Есть старики такие восьмидесяти — девяноста лет: чем они старше, тем они больше любят старое вино. Вот такому старику дают вино … года, бутылку, сохранившуюся от Наполеона, пробка уже гнилая, старая; ну, наливает он рюмочку и не пьет, а нюхает. Оно выдохлось. Тогда он начинает **{****157} шевелить рюмку, и, когда зашевелил, опять оно стало пахнуть.**

Вот и нужно осторожно прощупывать участки и не давать себе волю эту веселость преувеличить, [иначе] вы обязательно соврете. Нужно так, чтобы мы смотрели на вас и любовались, как она (веселость) осторожно возникает, а возникнет она, наверное, на 300‑м спектакле, и надо на это идти. Вообще, всякий хороший спектакль должен идти на верный провал на премьере. На премьере только планы — план режиссера, план актера, но заиграть — это нужно пуд соли съесть. Я вижу: в «Свадьбе Кречинского» Ильинский только начинает играть. И я сегодня не узнаю своего плана и думаю: неужели это было в плане? Там были только корешки — и вдруг они пустили цветение. Конечно, и это должно идти с величайшей осторожностью. Темп — его купить нельзя ни за какие деньги. Ну, я читаю быстро, и оттого темп? Не всегда! Может, случайно актер нападет таким образом на темп — тогда он выиграл 200 000! Он может напасть случайно, но как это найти? Пускай мы должны на это идти первое время, пускай будет скучновато, но зато будут верные корни.

Но вот о чем нужно договориться — это, конечно, о характерах. Не в таком смысле, как в школах, но давайте поговорим о характеристиках этих действующих лиц. Дома вы можете эти характеристики для себя составить, но у нас, мне кажется, если речь идет о характеристиках, то обыкновенно это бывает в плане музыкальном: от природы он сангвиник или [меланхолик] — это план музыкального темпа. А как он говорит: немножко скороговоркою или тянет — это не темп, это характер.

Характер лица объясняется походкой. Этим искусством хорошо владеет Сибиряк, выбирая жестикуляцию, свойственную данному характеру, ракурс, беря это не как аномалию, а как черту. Тик Мальро[[109]](#endnote-88) — какая у него природа? Мы не говорим: пожалуйста, принесите удостоверение, как ваш тик называется по-медицински, ведь это может быть и манера. Поворот головы: у одного голова вниз *(показ наклона головы)*, у другого — вздернута.

Нужно, чтобы эти люди жили, как будто бы они подхвачены, подсмотрены в лабиринте людской жизни. Чехов нашел эти особенности, и это не является бытовизмом. Это музыкальные явления.

Это нужно прощупать, чтобы не было банально. Лука — лакей, старик; если это будет как в водевиле в провинции — это будет противно. Лука должен выйти таким, чтобы публика в него влюбилась, несмотря на его возраст. Поэтому нужно выискивать какие-то характерные черты. Можно показать Луку таким, чтобы публика обязательно почувствовала к нему «влеченье — род недуга»: ах, интересный Лука, вот он какой интересный!

Мы хотим, чтобы через эту работу прошло большое количество людей, чтобы был ассортимент большого количества ансамблей, чтобы были разные комбинации — с одной стороны, Ильинский — Ломов, а с другой — Маслацов — Ломов.

Мерчуткина может быть Ремизова, Говоркова, Ильинский. Интересно, вдруг такой парадокс — мужчина играет женскую роль. Интересно может получиться. Отчего Мерчуткиной не походить на мужчину?

Лука — может быть Маслацов, может быть и другой.

Не нужно устанавливать штампа. Поскольку роль играет Маслацов, он не должен ее играть, как Логинов. Тут jeux de théâtre нужно, [а] не особенность характера, и здесь заявку делают на эту «шутку, свойственную **{****158} театру». Но в смысле сочетания — тут нужно наше вмешательство. Нельзя соединять Маслацова, когда играет Тяпкина или Серебрянникова**[[110]](#endnote-89). Тут надо комбинировать, тут физические моменты играют роль. Мне бы казалось, что не очень приятно, если такой парадокс: Мичурин и Атьясова (Смирнов и Попова). Здесь гротесковая опасность. Я бы побоялся, что у публики не в тот адрес смех будет, — слишком резкое различие между физическими данными одного и другого. Это рискованно. Мы должны ориентироваться на другое, а не на то, чтобы только начудить, — слишком большое оригинальничание это опасно.

Как играть? С ролями или без ролей? Я бы считал — сразу под суфлера. Хотелось бы, чтобы в руках не было ролей. Если у кого хорошая память, тот выучит легко. Без ролей может сразу жестикуляция зажить. Когда вспоминаешь наши провинциальные работы — нам удавались комедии **{****159} Фульда, нам удавалось взять их, благодаря тому, что мы без ролей сразу выходили. Мы прочитывали, тему знали, а потом мы шли прямо под суфлера, очень хорошего, конечно. Правда, иногда своими словами скажешь, но все же было удачно. Этот обычай — репетировать без ролей — для некоторых случаев очень хорош. Чтение же за столом придется немножко сделать.**

Надо в этой работе брать быка за рога, учитывая, что идти надо обратным путем: к водевилю прийти конечным результатом, а начать не с водевиля.

«Медведь» — надо будет найти ключ к Луке через отношения между ним и Поповой. Какой это тип слуги? Тот, который в доме имеет право сделать хозяину нотацию, выговор. Лука может посягнуть на то, чтобы не стоять перед Поповой, а сидеть. Он, может быть, обедает с ней за одним **{****160} столом. Я не говорю, что это наверное, а — может быть. Тут 30 вариантов. Фирс разговаривает с [Гаевым], и говорит как отец с сыном, он за ним ходит как нянька, и этим показана такая нежность и мягкость. Такие же черты имеются у Луки. Нельзя Чехова брать оторванно от его системы драматургии; вы также найдете родственные черты и в его беллетристике. Вот в Луке можно найти общие черты с Фирсом, и это нужно. С другой стороны, Лука должен еще идти вот от чего — например, как он есть яблочки: он не ест сырые, он ест только печеные и не в холодном виде, а в теплом, причем кожу не ест, а только мякоть. Вот такие вещи надо знать о действующем лице, потому что это отразится на его жестах. Хорошо было бы, если бы Лука говорил пожевывая, это он может.**

Лука тоже герой, он большой герой, он даже участвует как герой. Он мужественен, он вроде старого [солдата], он, может быть, мог войти в треуголке. Он привел крестьян, а сам достал из шкафа треуголку ее покойного мужа — Наполеон! И может быть, он единственный с саблей идет, а все остальные идут с граблями.

Кстати, о таких деталях. У нас в «Свадьбе Кречинского» исчезла одна деталь. Когда мы характеризовали Муромского, мы говорили, что он вечно чистит клетку какого-то снегиря и ходит с птичкой и клеточкой. И эта деталь определяла характер Муромского больше, чем интонация или ракурс актера. Куда эта деталь исчезла? Нет больше ни клетки, ни птички.

Надо также знать, что у Луки в кармане. Если заглянуть, то окажется, что у него в правом кармане такая смесь находится: крошки от сухаря и в бумаге завернутый нюхательный табак, и вдруг, ни с того ни с сего — наперсток. Все это определяет его жесты, его характер.

Хорошо бы, если бы у Луки пара пальцев не разгибалась *(показ)*. Актеру неудобно было бы всю роль так провести, чтобы пальцы так *(показ)* торчали. Я думаю, что это отразится на интонации.

Сумма всего этого есть то, что именуется образом.

Актеры большей частью обо всем этом не думают.

Есть это у кропотливых авторов, например в «Игроке» Достоевского. Попробуйте выписать для характеристики действующего лица наиболее характерные черты героев. Вы прямо поразитесь, до чего этот человек в точности знал поведение всех действующих лиц своего романа.

О Толстом и говорить нечего. Толстой однажды заметил Чехову: «Вы не драматург, потому что у вас все действующие лица говорят вашим языком». И это верно; и только на последней работе Чехов поправил эту ошибку — на «Трех сестрах»[[111]](#endnote-90).

Поскольку у каждого лица есть своя языковая поступь, у нас строится так, что она характерна только для Луки, и нужно, чтобы актер, играя эту роль, принес с собой ассортимент этих особенностей. Но все время надо помнить, что это водевиль. Нужна необычайная простота. Если у вас десять таких особенных черт, нужно выбрать две, но которые особенно характерны для этого образа.

# {161} Предложение

## 10 ноября 1934 года Читали: Ломов — Ильинский, Чубуков — Старковский, Наталья Степановна — Суханова

Мейерхольд *(Старковскому.)* Мне кажется, не [надо] вкладывать слишком большой радости. Не делайте вид, что он, скажем, три года с Ломовым не виделся; вы, вероятно, виделись с ним на прошлой неделе, вы пьянствовали, может быть, вместе. Я не знаю, так ли это, но лучше на это идти, чтобы не выдавать такой радости. Обыкновенно так принято — начинать пьесу крепкими тонами, чтобы не говорили: вы начали некрепко, поэтому пьеса не пошла. Не стоит на это идти, пускай начинается не на крепком (по-профессиональному говоря) тоне. Не нужно очень большой трепетной радости. Хоть он и говорит: «Голубушка, кого вижу! Иван Васильевич! Весьма рад!..» — пусть публика не поверит, что весьма рад, тем более что строчка: «Именно нехорошо соседей забывать…» — как будто не очень благополучная, как будто не очень искренняя. Давайте к этому пробираться, чтобы не прозвучал этот крепкий тон. Понимаете? Значит, еще меньше звука, еще меньше дрожи в голосе, потише так.

Действие происходит в усадьбе Чубукова. Зной страшный. Ломов же напяливает на себя крахмальную рубашку, туго застегивает воротник. На площадку льет безумный свет, мы дадим максимальный свет. Мы включим массу ламп, так что прямо Сахара на площадке.

*(Мейерхольд просит пианиста дать маленький кусочек музыки Чайковского — секунду, маленькую фразочку на первый обморок Ломова*[[112]](#endnote-91)*.)*

Мы вчера так договорились, что те куски, которые лежат вне обморока, — их почти не играть, по ним, так сказать, скользить. Со стороны актерской, в смысле раскрашивания кусков, они должны производить впечатление скучноватых кусков. Нужно идти на это, потому что чем **{****162} это будет бескрасочней, тем больше все, что около обмороков, получит цветение.**

Ломов во фраке, который им одевается в десять лет раз, он слишком затянут в жилет и слишком помочами перетянулся, и еще что-то там жмет под мышками, трет воротник — вы уже стали носить воротники сорок второй номер, а надели тридцать девятый. Вообще, все мешает и жара страшная, пот льет, он только и делает, что платком вытирает пот. Это хорошо, что постоянно что-то мешает действующему лицу жить на свете. И это подталкивает вас на то, чтобы сказать: «Вы один можете помочь…» — и что-то такое задавило. Тогда будет оправдана реплика: «Да не размазывайте…» — он ведь давно пришел, уже два раза пил воду, а все ничего не началось.

«Говорите сразу» — «сразу» приобретает уже большой оттенок. Это помните «Хирургию»? «Не тяни, а дергай» — для него «сразу» как «дергай».

У меня так отмечено, и мне кажется, что это правильно. У него фрак. Он приехал во фраке и в крылатке — ведь он берег фрак от пыли. У него такая люстриновая крылатка, на которую хорошо села пыль. И вот он говорит: «Сейчас», уходит куда-то, снимает с себя крылатку — значит, уже какой-то процент жары отпадает, после того как он снимает крылатку. Затем он развертывает газету, а в газету у него завернуты шапокляк и перчатки; он развернул газету, вынул шапокляк, потом перчатки, причем перчатки еще не расправленные — значит, их нельзя надевать. И вот он говорит: «Сию минуту» — и все ждут. И тогда при таком накоплении всего уже сцена заживает, уже возникнет темп сцены, в самой ситуации этот темп есть, а до этого какой-то прелюд, вступление довольно длительное. И заинтересованность тогда будет большая, и тогда обмороки будут иметь свой raison d’être[[113]](#footnote-24).

Ломов не сразу скажет: «Простите, дело в том, что я приехал…» Перед тем, как произнести это, у него легкий обморок, легкий, легкий, легкий предобморок.

Чубуков после «Просить руки вашей дочери Натальи Степановны…» сразу ушел в другую комнату, и оттуда слышно: «Мамуся!»

Потом возвращается и говорит: «Повторите еще раз!» Тогда у Ломова положение хорошее: сидит и не может расправить перчатки. А там уже: «Мамуся!»

*(Старковскому.)* Слез у вас нет. Во время слез Чубукова у Ломова очень длительная канитель. Чубукову лучше не на тексте давать слезы, слезы без текста. Он, может быть, пускает слезу еще оттого, что он принял на себя, он гениальный актер, объятия свои он так поставил, что они вызвали соответствующую реакцию. Так как весь текст будет в тисканье, то у него потом будут слезы вместе с водой. Я ведь отметил, это, как пред-, пред-, предобморок у вас. Вы тоже умучились на этой сцене, тоже пьете воду.

Ремарку «растроганный» [на словах «Уважаемый Степан Степаныч, как вы полагаете, могу я рассчитывать…»] — зачеркнуть. Не растроганный, а деловитый. Чтобы это было очень деловито.

*(Ильинскому.)* Теперь мы должны отдать дань традициям водевиля. Мы должны дать монолог Ломова не как монолог, а как обращение к зрителю. **{****163} Идет на авансцену, садится и говорит публике: «Наталья Степановна отличная хозяйка…» Во время этого монолога он уходит на сцену на ступеньки, выпивает воды; уходя, как бы говорит: «Извините, пожалуйста», а потом возвращается и говорит: «А не жениться мне нельзя». Чем проще вы скажете, тем лучше, — в мучительной простоте говорит.** *(Мейерхольд прочитывает монолог Ломова.)* Как к врачу приходите и говорите, когда врач спрашивает: «На что вы жалуетесь».

Выходит Наталья Степановна: «Ну, вот, а папа говорит — иди, там купец за товаром пришел» — этим передано остроумие Чубукова, и нужно это очень просто сказать.

*(Ильинскому.)* А у вас трудность вот в чем. Вы ведь предупредили Чубукова, и вы рассчитывали, что самое трудное — сделать предложение — от вас отпадает; вы думали, он скажет: пойди, он хочет на тебе жениться, а он переделал и сказал: пойди, там купец дожидается. Трудность получается. Вы думали, что за вас все скажут, а вам теперь нужно строить сцену. Трудно!

Наталье Степановне в противоположность Ломову надо дать очень здоровое начало. Она вышла в фартуке, она там горох чистила *(читает текст Натальи Степановны)* — страшно terre à terre. Простота и темп, который обусловлен этой простотой. *(Читает текст Натальи Степановны.)* Я очень плохо читаю. *(Показ: смотрит удивленно со всех сторон на Ломова, он сел, она его жестом руки приподнимает, он приподнимается, она: «Вы, кажется, во фраке».)* Сцена очень водевильная. «На бал едете, что ли?» — а потом: «Правда, зачем вы таким франтом?» Видите, как трудно. *(Ильинскому.)* Ломову нужно начать снова канитель, которую вы так сравнительно легко сказали Чубукову.

«Конечно, вы удивитесь и даже рассердитесь, но я…» — вот фраза пошла и вдруг пред-, предобморок. Со стула качнулся и к стакану пришел уже с подкосом ног боковым каким-то подходом: сначала подкос ног, а когда пьет… *(показ: стучит зубами по стакану — «ужасно холодно!»)*.

Для нее: «В чем дело?» — может быть, он ей сообщит, что умер какой-то знакомый или родственник. *(Показ интонации.)*

Вот теперь, кажется, этот монолог должен быть чистым. Там, где нет обморока, я хотел, чтобы было чисто все абсолютно. «Я постараюсь быть кратким. Вам, уважаемая…» — страшная мягкость, гладкость, безаппеляционность. Чтобы страшно осторожно начиналось это вступление, чтобы вследствие его [было] естественно, что нет другого выхода, как выйти за него замуж. И поэтому публике будет ясно: если не падение в обморок, так что-то с ним должно сейчас случиться, — чтобы у публики была встревоженность.

*(Показ монолога Ломова.)* Вы сладость получите без движения, когда только голова будет покачиваться. Это, может быть, единственная тирада, которую он выучил. Как мы часто в трудных разговорах готовимся, как начать, — в таких случаях всегда приготовляешь первый период обращения, его несколько раз повторяешь. Поэтому будет впечатление, что это заучено. Пусть это так и дойдет как заученное.

У Ломова: «Мои!»[[114]](#endnote-92) — тут очень большая градация. Пока еще она наступает на вас, а вы слегка обороняетесь: «это недоразумение!».

Ломов: «Нет, мои!» — машет головой. Чтобы публика любовалась, чтобы на всю жизнь она запомнила этот жест [отрицания головой]. […]

«Даже досадно!» — Наталья Степановна ушла.

**{****164} Ведь этот спор должен идти очень просто, чтобы не было навязчивого тона двух спорящих по-водевильному людей. Здесь обязательно должна быть простота. Между прочим, в русском водевиле так и произошло, когда водевили стали играть такие актеры, как Мартынов, Самойлов, Живокини, Ш[умский]. Они внесли новую черту легкости, простоты, ужасной простоты, правдоподобия интонационного, и водевиль получил новое цветение именно в этой легкости. До этого в водевилях играли штампами амплуа: дедушка-старичок или молодой человек с тросточкой, субретка и т. д. Они играли штампами, а Мартынов, Самойлов и другие стали играть водевиль с необычайно естественной интонацией — просто и очень правдоподобно, с таким тонким знанием бытовых нюансов. […]**

Весь спор лучше без темпа, на внутреннем, сдержанном упорстве, которое не выливается, поэтому для актеров это должна быть мучительная сцена. Хочется прорваться, а вы держите себя. […]

## 15 ноября 1934 года Ломов — Ильинский, Чубуков — Старковский, Наталья Степановна — Суханова

*(Читается начало водевиля до появления Натальи Степановны.)*

Мейерхольд. В этом куске, до появления Натальи Степановны, у нас, значит, есть три обморока *(глядя в текст, считает обмороки Ломова)* — раз, два, три, четыре, пять — и все одинаковы по характеру. Поэтому нужно не бояться, что они все друг на друга похожи, это даже лучше. Тогда у публики получится впечатление, что это как тик у человека. Так как они, эти обмороки, одинаковы, то публика даже привыкнет, и на пятом обмороке она уже совсем привыкнет к этим одинаковым выражениям и одинаковым приемам. Может быть, придется потом внести разнообразие игрового характера, некоторые нюансы, маленькие отступления, некоторое разнообразие, но об этом мы еще пока не будем думать, не знаю, понадобится ли это — может быть, не понадобится.

Теперь мы поправим ошибку, которую мы допустили. Это когда начинается у него эта истерика, — он ведь истерик и неврастеник, — когда он кричит: «Сударыня, никогда я чужих земель не захватывал…» Здесь первый раз обморок другого порядка. Там только пред-, пред-, предобморок, а здесь он уже имеет другое выражение — выражение какого-то истерического припадка. *(Ильинскому.)* Ошибка в том, что вы слишком быстро смахивали этот припадок. «Не позволю, не позволю, не позволю, не позволю!» — можно даже несколько раз повторить, то есть этот обморок развить как истерический, чтобы у публики был немножко испуг, что это может обратиться в слезливую истерику; и если бы это была женщина, а не Ломов, наверное, здесь были бы слезы — тогда мы позволили бы сделать сцену со слезами, как в «Юбилее», когда гонится бухгалтер за Татьяной Алексеевной, — там она может позволить себе слезы. Здесь это не получится. «Не позволю! Не позволю! Не позволю!» — застынет в воздухе. И дальше надо музыку снять и там, [на тексте], уже музыки не делать. Там начинается перепалка: «Мои!» — «Наши!» Это держится в том же самом напряжении, как, например, бывает сухая гроза, дождь не выпал, блеснул гром и застыл, и публика прислушивается — что, будет **{****165} еще удар? Оказывается, появляется еще удар: «Не позволю!!» — «Мои! Мои!» — и т. д.**

Это все один припадок, который держится очень долго.

Ремарку «Ломов держится за сердце» я бы предложил перенести к словам «Если бы, сударыня, не это мучительное сердцебиение». Не стоит этого эффекта хватания за сердце там брать [«Воловьи Лужки мои»… и т. д.], а перенести этот эффект сюда, а то там это путает немного. И не хватается за сердце, а держится за сердце.

*(Берется снова начало водевиля.)*

*(Старковскому.)* Посмотрите, пожалуйста, ремарка: «Чубуков, идя навстречу…» Лучше сделать так. Ломов входит в комнату, когда никого нет. Это будет более по-водевильному. А потом входит в комнату Чубуков **{****166} и несколько удивлен. Действие происходит в усадьбе, и часто бывает, что приходит кто-то, а вы в это время заняты чем-то в кладовке; а затем он вошел в комнату, а вы в это время возвращаетесь оттуда. Это лучше будет. Этим мы дадим Ломову маленький пантомимический прелюд, и потом ход Чубукова и двойная игра у Чубукова — удивление, что он давно не приходил, а раньше приходил ежедневно, каждый день, что ли, и теперь вы его давно ждете, и тогда будет выразительнее встреча: «Кого вижу?» Если заинтересованность будет большая у Чубукова, легче будет построение фразы и мягче будет.**

«Иван Васильевич!» — восклицательный знак, а не вопросительный. Вы смотрите на него с удивлением, хотя ну что же подозрительного в том, что он в крылатке стоит; но хоть вы и не видите еще, что он во фраке, но вы видите, что что-то не так, а что не так, вы еще не знаете — это лучше так. […]

*(Ильинскому.)* «Наталья Степановна…» — совершенно спокойно, как будто уже другое действующее лицо. Перечисления — по методу Смелякова. *(Показ: «Хорошая хозяйка, недурна…» — Мейерхольд загибает правой рукой пальцы на левой руке; на словах «Чего же мне еще надо?» тоже загибает палец. Эта игра вызывает смех у присутствующих.)*[[115]](#endnote-93)

Перед «Шум в ушах!» напомнить надо публике жестом руки к сердцу, чтобы публика подумала — опять сердцебиение; а — «шум в ушах!» — и опять дрожит. А потом возвращается, садится и говорит с публикой, как с врачом. И начинается новая сцена. Сел и вдруг вспоминает брачную ночь, смеется и говорит: «А не жениться мне нельзя» — и все смеется. Эротика! И публика вдруг в вас поверила. Там она не верила, там он был импотент, тут же она вспоминает молодого жеребчика такого, когда выбегает жеребчик в поле и вдруг начинает звонко смеяться. Вот от какой печки вы должны танцевать. Вспомните брачную ночь, и потом возраст критический. А потом уже будет обращение к доктору: «Уважаемый доктор Кончаловский[[116]](#endnote-94), у меня порок сердца и постоянные сердцебиения — и смеется, — но я понимаю, что это от другого, потому что жениться пора — возраст критический, а вы, уважаемый профессор Кончаловский…» и т. д. *(Показ.)* И тогда легко уже остальное.

Давайте прервем и после перерыва начнем с выхода Натальи Степановны.

**{****167} (Перерыв.)**

Выход Натальи Степановны — трудный. Чехов ее выпускает в фартуке и неглиже. Если бы ей сказал Чубуков, что там приехал Ломов, она бы тогда побежала в комнату, быстро бы переоделась и вышла бы в порядке; потому и понадобилось Чехову эту шутку Чубукова выдумать, что «купец за товаром пришел», — и она выскочила как была.

Выход ее должен напоминать такой выход в итальянской комедии — это бывает часто. Может быть, эта сцена напоминает «Трактирщицу» Гольдони, когда [Мирандолина] гладит белье, а в это время входит какой-то Ф[орлипополи]. Так что это мотив итальянской комедии.

Нужно ее вывести в подчеркнутом неглиже, чтобы на глазах у Ломова она могла оправляться. У нее заколота юбка и нога обнажена, может быть, она босиком — чтобы был мотив выхода крестьянки, а не выхода барыни. Крестьянка вошла, подол у нее засучен, рукава сильно подняты — чтобы было впечатление мотива эротического порядка, чтобы выход был таким: она небрежна, волосы растрепаны, а потом у нее начинается работа — привести себя в порядок, и поэтому она неловко отступает. Она, пожалуй, не только горошек чистила, она работала: с чисткой горошка связаны еще какие-то процедуры. Это утро Натальи Степановны, когда она в работе. И тут, конечно, нужно будет Наталье Степановне в помощь дать фигуру, которая играла бы роль служанки, девочки лет четырнадцати-тринадцати[[117]](#endnote-95), которая вдруг, в момент самого нарастания диалога, приносит гору тарелок — и грохает их на стол невпопад. (В усадьбе вдруг придет в голову навести порядок, и вдруг начинают все оттуда вынимать, чистить, мыть…) И вот во время такой уборки застает Ломов Наталью Степановну. И дальше, когда начинается спор, она может вдруг переключиться на перетирание тарелок. Гора тарелок — и она вдруг со стуком начинает их перетирать и перекладывать. И шум, стук, создаваемый тарелками, придаст ответным репликам более заостренный вид. Мне кажется, это было бы правильным — так заострить эту сцену.

*(Выход Натальи Степановны.)*

Сразу — «А!» — и не знает, куда деваться. «А папа сказал…» — и быстро, быстро начинает приводить себя в порядок.

*(Ильинскому.)* «Вам, уважаемая Наталья Степановна…» — здесь не должно быть разнообразия. И на одном придыхании. Здесь ужасно важно, в этом монологе, чтобы он произвел впечатление для слуха зрителя, что это не монолог, а длинная фраза, взятая на одном дыхании.

Этим искусством — так произносить [монологи] — в истории русского театра владел Ленский, у него в Фамусове была почти такая же интонация *(показ интонации)*. И не то что однообразно — на этом фортеле он шел и давал волны повышения и понижения, но эти повышения обусловливались и логическими ударениями. Его интересовало одно: состояние человека, который задохнулся, который набрался духу, — а так и по смыслу выходит — и хочет в минимальное количество времени сказать максимально много («Я буду краток»). Он подсел к ней и… *(показ интонации)*. Я плохо прочел, я передал вам, что здесь темп и потом дыхание, взято одно дыхание *(показ интонации того же куска)*. Так Ленский читал свой монолог к Чацкому, он там тоже торопится, хочет убедить Чацкого, и у него так легко, легко и музыкально получалось. Впечатление музыки — как будто бы стихи и музыка, а не логические **{****168} ударения. Не рисунок, а воздух такой. Придыхание взять на «И род Чубуковых…». Поэтому и вышло потом: «Виновата! Виновата, виновата, я вас перебью»** *(показ интонации Натальи Степановны и изумления у Ломова)*. И уже у публики боязнь — опять обмороки начинаются, вот сюжет уже появился — и опять обмороки, которые не дают спокойно жить в зрительном зале.

«Я говорю про те, про те, про те…» — настойчивость большая. *(Показ Ильинскому игры на слова: «Входя клином» — показ обеими руками, как входят клином.)*

Ломов все время то к ней, то назад. Там, [на сцене], вам будет легко. Около балюстрады, которая служит линией рампы, будет стоять большой круглый стол, около которого вы будете устроены: она будет сидеть по ту сторону стола и вам будет удобно через большой стол тянуться и опять откачиваться. Будет большое поле между вами и нею. Нужно ставить на репетициях большой круглый стол, чтобы он служил этим большим полем, который разделял бы действующих лиц.

*(Ильинскому.)* Вы только к ней наклонитесь и тут же отклонитесь. Тут два плана надо играть. Отклон от Натальи Степановны — вспомнил брачную ночь, а может быть, от нее луком пахнет[[118]](#endnote-96).

Монолог Ломова. Первое дыхание — «Я буду краток» — и выдохнул. Второе дыхание — «Моя покойная тетушка». Третье дыхание — «Род Ломовых…».

*(Сухановой.)* Наталья Степановна про себя должна сказать какое-то «стоп!» — и вытянула руку. И потом: «Виновата! Я вас перебью…» […]

## 17 ноября 1934 года[[119]](#endnote-97)

Репетиция назначена в час. Предполагался «Медведь». В. Э. назначает «Предложение». Оказывается, Ильинского нет в театре. За ним посылают. Он приходит с большим опозданием. Режиссерский стол и стол для репетирующих стоит на сцене, зрители сидят в зале. Когда Ильинский приходит и проходит через зал, ему шутливо шикают. Он проходит на сцену, быстро подходит к В. Э.: «Я думал, сегодня “Медведь”…» В. Э. пожимает ему руку и дает сигнал к началу репетиции. На Ильинском коричневый темный костюм.

В. Э. говорит о графине, Ильинский смеется. В. Э. показывает раздеванье Ломова. Ильинский, стараясь на ходу уловить мысль В. Э., спрашивает, показывая на спинку стула: «Он здесь вешает накидку?» В. Э. показывает. Ильинский смеется и с явным удовольствием повторяет всю игру. В зале смех.

В. Э. говорит: «Больше круг вокруг стула». Ильинский на ходу увеличивает круг.

Ильинскому не сразу дается однотонность интонаций: «Я приехал…» — и т. д. В. Э. показывает ему — [предлагает] помочь себе в этом ритмическим постукиванием по стулу. Ильинский делает, но интонации уже пошли и постукивания не нужны. […]

В. Э. показывает, что Ломов закрывает лицо руками. Ильинский улыбается, что не очень смешно, но очевидно, чем-то помогает ему в строении образа, и улыбка — реакция удовлетворения.

**{****169} Ильинский улыбается, когда В. Э. показывает ему игру с перчаткой.**

Когда В. Э. показывает Старковскому плач с платком — Ильинский улыбается.

Переход после слов «Сейчас…» у Ильинского не получается. Не схвачен ритм марша к партнеру. Он повторяет несколько раз это, не достигая точных результатов.

В. Э. показывает мизансцену монолога. Ильинский репетирует без очков, и из зала ему кричат, чтоб он не упал в оркестр, когда выходит к рампе (он близорук). В. Э. распоряжается поставить вторую доску. Ее не сразу находят. Идет длинная проволочка. Ильинский ждет, что-то бормоча под нос, очевидно, повторяя про себя какие-то трудные интонации.

Помеха с доской нарушает ритм репетиции. После этого она идет совсем вяло.

Когда В. Э. показывает интонации монолога и обращение в зал к доктору, Ильинский смеется и делает это, смеясь после каждого обращения.

Дальнейшая часть репетиции идет совсем вяло, В. Э. показывает почти все время Сухановой. Ильинского явно затрудняет игра с партнером, отставшим от него в разработке роли, и он сам начинает путаться там, где не путался, когда повторял показы В. Э. один.

Показанную в прошлый раз В. Э. пантомиму в конце явления Ильинский повторяет очень конспективно, не развязывая галстука, как В. Э., а едва дотрагиваясь до него.

## 20 ноября 1934 года Ломов — Ильинский, Чубуков — Старковский, Наталья Степановна — Суханова

Мейерхольд. *(Начало разговора о собаках.)* Грациознее, чтобы публика не воспринимала, что из этого может быть ссора.

*(Ильинскому.)* «Стар?» — Ринальдо Ринальдини, разбойник. «Да я за него пяти ваших Откатаев не возьму» — скрестив руки. *(Показ: сложенные руки поднять выше к лицу, голову наклонить и надвинуть на глаза цилиндр. Показ произношения: «хоть прррррруд пррррруди — рррр!»)* Вдруг, ни с того ни с сего[[120]](#endnote-98). *(Мейерхольд смеется.)*

*(Уход Ломова после «Я вижу, Наталья Степановна, что вы считаете меня за слепого или за дурака».)* Это хорошо, что после такого Ринальдо Ринальдини — такая реалистическая сцена.

«У меня сердцебиение» — двигаться быстрее: сказал — и опять быстро, быстро идет. Остановка, быстро идет и остановка.

«Сердцебиение, нога…» — дергает ногой. У него ничего нет, это он чтобы их раздразнить. […]

Первый вальс возникает, когда они смеются над заснувшим Чубуковым.

Здесь должен зародиться свадебный бал.

[Ломов после третьего поцелуя][[121]](#endnote-99) — отошел и нацеливается, как бы ее приглашая [на тур вальса]. *(Показ Ильинскому: момент игры при появлении молодых людей с цветами)* — отбежал от Натальи Степановны, потому что они в это время вошли.

*(Показ кадрили.)* Немного тяжелая музыка, черт ее возьми, для кадрили. **{****170} (Мейерхольд бросает танцевать. Пианист пробует новую музыку. Мейерхольд опять показывает танец, танцует с большим темпераментом и долго, не устает, его показ вызывает аплодисменты у сидящих на репетиции. Мейерхольд доводит пантомиму до конца, подводит всех действующих лиц к рампе и объясняет: «бокалы, туш, ура!»**[[122]](#endnote-100)*)*

## 25 ноября 1934 года Ломов — Ильинский, Чубуков — Старковский, Наталья Степановна — Суханова, Машка — Фефер

Мейерхольд *(Старковскому.)* «Кого вижу?» — когда второй раз изумление — дольше держать. И только когда Ломов остановится, тогда только второй раз: «Кого вижу?»

А перед тем когда он говорит: «Садитесь, покорнейше прошу!» — перед этим переход и — «брысь!» — как будто увидел, что кошка в молоко залезла; и вы этот переход делаете, тогда у вас такая рассеянность. И опять может кошка в молоко залезть, поэтому он не смотрит на него, а смотрит [влево на кошку]. Тут важно на Ломова не смотреть. Кошка — это будет цель перехода.

И после фразы не уходите сразу — еще стоит и смотрит, смотрит, потому что еще изумлен. Он хоть и не видит еще, что Ломов во фраке, но он немножко изумлен, что какой-то он сегодня особенный, и поэтому еще смотрит, чтобы публика думала, что что-то случилось. Потом он идет, а сам смотрит в одну точку, говорит: «Садитесь, пожалуйста», а сам продолжает смотреть на кошку.

*(Финал: выбег Капралова и Логиновой с цветами; много раз повторяется кадриль.)*

*(Начало. Старковскому.)* Выходите уже с развернутыми руками — такое большое изумление, что он может преувеличить — изумился раз и на всю жизнь.

*(Ильинскому.)* Игорь Владимирович, руки без движения. [«Одним словом, вы один только можете помочь мне…»] Волнение внутри, поэтому руки беспомощны, как заволновался, так… *(показ)*. Тогда энергия перешла в слова и весь этот текст произносится одним словом. И потом не ронять лицо, а то вы закапываетесь, и публика сочтет это за обморок — не дай бог, если она это сочтет за обморок. На «одним словом, вы один…» — можете наклониться, но лица не ронять. Эта тирада идет на одном дыхании.

Все начало слишком тихо, тогда подозрительно — водевиль ли это? Нужно, чтобы и выход был водевильный. А то очень трудно вылезти из трясины вяловатого общего тона. […]

В первой половине водевиля надо добиться большей легкости в отношении декламационной стороны, тогда медлительность покажется несколько иной; сейчас медлительность хорошая, но она должна быть другой немного окраски, ее можно счесть за забывчивость актера, у публики может быть разочарование: ах, вяло началось. Немножко напряженнее всю декламационную сторону! […]

*(Сцена Чубукова и Ломова.)* Сцена быстрого темпа. В этой сцене, когда они стоят у стола, как будто не надо смотреть друг на друга, а обязательно **{****171} отвернувшись.** *(Показ интонации: «Позвольте, драгоценный мой…»)* Тут не только быстрый темп, но однообразие интонации людей, которые орут друг на друга. *(Ильинскому и Старковскому.)* У вас нет энергии, а есть быстрый темп и мягкость игры. А сердца нет в сцене. Сердца у них кипят, они подзадоривают друг друга, у Ломова тоже вспыхнула страсть, надо обязательно, чтобы он выделился. Публика разочарована: а где ж его болезни? Тут трансформация у Ломова.

*(Старковскому.)* Когда Чубуков ссорится с уходящим Ломовым, он не покидает Наталью Степановну, он положил руку на ее плечо и только ему отмахивает, как будто он какое-то сокровище держит и боится, чтобы оно не вскипело, — он как бы успокаивает ее. Здесь нужны две неподвижные фигуры при подвижности виляний Ломова — тогда подчеркивается этот эффект.

*(Ильинскому.)* Когда фат садится (перед «Итак, Лужки мои!»), ногу на ногу положить, тогда удобно сидеть и [получается] такая штука *(показ жеста ногой)*.

*(Старковскому.)* Быстрее про собак, еще быстрее, чем тот тон при первой ссоре, и поэтому однообразнее. *(Старковский не знает наизусть текста.)* Лучше возьмите книжку и читайте. *(Мейерхольд показывает интонацию читая.)* Настолько трудно, что даже не справишься сразу, это безумно трудно, но это должно по-французски блестеть, с приемами французского водевиля, и нужно очень быстро.

*(Старковскому.)* После «И интриговать!» вы далеко отходите и вам трудно возвращаться.

И теперь, когда он отмахнулся на сцену «интриган!» — тут абсолютный параллелизм, должен тоже отмахнуться. Как он отошел — и вы перешли. Все броски издали — тогда это красиво: «Мальчишка! Щенок!» — боятся друг к другу подойти, так страшно вскипели, что они кричат, а близко не подходят, а то обязательно мордобой должен состояться. Когда кипят страсти — тогда отбегают друг от друга и также от тяжелых предметов отбегают подальше.

## 28 января 1935 года[[123]](#endnote-101) Ломов — Ильинский, Чубуков — Громов, Наталья Степановна — Логинова, Машка — Фефер

*(Прогон без остановок. Во время просмотра Вс. Эм., делая у себя заметки, все время вслух удивляется многим изменениям, возникшим за время его отсутствия. Он все время удивляется, откуда возникла то та, то другая мизансцена, удивляется введению многочисленных игровых моментов и делает предположение, что это «работа Сибиряка». Следя за игрой Логиновой (которую он видит в первый раз), в самом начале ее появления он бросал рядом сидящим следующие реплики: «Нравится мне Логинова!», «У нее более русский, более здоровый эротизм, чем у Атьясовой», «Венециановщина!», «Способная Логинова актриса!». Но потом, когда в ее игре он увидал много лишнего и резкого, он поморщился, и чувствовалось, что она ему уже меньше нравится. На какую-то сцену, введенную Громовым, он говорит: «Зачем это ввели? Это уже грозит. Это же водевиль, а не какая-то патология»; или: «Загрязнено ужасно! Нельзя же так* **{****172} играть. Все основано на тонких ритмах. Как только грязь играется, так весь рисунок потерян».)**

## Замечания после просмотра

Мейерхольд. Может быть, оттого, что давно не репетировали, я не знаю, в чем дело. Очень грязно все. Ужасная грязь.

Ильинский. Я все забыл.

Мейерхольд. У вас, Игорь Владимирович, наиболее благоплучный участок, а у остальных исполнителей страшное загрязнение какими-то деталями, которые появились как украшения, как дополнения, а между тем они не нужны совсем. Почему появилось такое количество новых игровых моментов, которые совершенно путают и дезориентируют? Например, появилась сцена, когда Логинова за рукав тащит Громова: «Папа, чья собака лучше…» — этого не было.

Ильинский. Многие недоразумения оттого, что они репетировали без меня, и для меня многое оказалось новым.

Мейерхольд. Я понимаю, когда репетиция идет на укрепление определенных элементов, ранее установленных. А получилось: к элементам установленным добавились еще какие-то детали, которые растопырили, раздвинули вещь. Это та же история, как с «Лесом»: когда играет Игорь Владимирович, спектакль кончается в 11.30, а когда Свердлин — в 12. Полчаса игровых моментов, вплетенных в ткань, — ее разрывают. В искусстве не может быть детали, которая идет за счет расползания временного отрезка. Это невозможно.

Сейчас нужно вернуть «Предложение» в состояние той наивности, которая была. Значит, надо прямо перечислить все детали, которые вещь эту испортили. Эти детали часто отвлекают от Ломова, что недопустимо: я начинаю следить за какой-то сложной игрой Громова и не вижу и не слышу Ильинского. Или когда Логинова вытирает тарелки, когда Ильинский держит полотенце в руках, — это отвлекает меня от Ильинского. В это время она уже *не* вытирает тарелки.

Есть целый ряд деталей, которые отвлекают от главного. Тут так разработана сцена, когда Наталья Степановна сидит на стуле, а около нее Чубуков: «А ваша тетушка…» — тут так раздраконена их сцена, что я отвлекаюсь от сцены Ломова. У Ильинского главная сцена, а там только подача реплик. А если там большая игра, то я смотрю то туда, то сюда. Оттуда, [где Логинова и Громов], я должен слышать выкрикивание реплик. Один-два раза я на них посмотрю, а потом смотрю на сцену Ильинского. Мне надо, чтобы публика от сцены Громова и Логиновой была отвлечена[[124]](#endnote-102).

В целом ряде участков смешаны аккомпанемент с ведущей мелодией солистов. Есть целый ряд моментов, когда солирует какой-то номер, а в это время [другие] аккомпанируют, а у нас получается — то дуэт, то трио. Когда принесли [только] ружье, оно попадает в руки Громова; но когда принесли ружье, шляпу и ягдташ, нужно все это взять и надеть — время ушло и, таким образом, акцент внезапности пропадает[[125]](#endnote-103). Внезапно появилось ружье, внезапно оно оказалось в руках у Громова, внезапно он нацелился — тут все стремительность и неожиданность — deus ex machina. Если же такое нагромождение игры — вещь оказалась испорченной.

**{****173} Нанизывание деталей с подогреваемостью в сторону патологии становится клиническим. Я, правда, говорил о корнях клинических в обмороках, говорил о Чехове-враче, но я говорил о корнях; а когда это на поверхности, это не годится. Надо играть как водевиль, а не как клинику, мне не интересно смотреть клинику.**

Почему это все произошло — давайте разберемся.

Громов. Некоторые детали мы пробовали с тем, чтобы показать их вам и проверить — что можно и что нельзя.

Мейерхольд. Кто — мы?

Громов. Я говорю про свою роль и имею в виду Николая Васильевича [Сибиряка], с которым мы советовались. Мы накапливали какой-то материал, чтобы его вам предложить. Некоторые детали появились потому, что хотелось подобраться к рисунку, не делать просто механически.

Мейерхольд. Это идет от корней, от той болезни нашей труппы, которая портит наши пьесы. Единственная пьеса, которая сохранилась, это «Великодушный рогоносец», который до сих пор идет без этих язв. Остальные же спектакли все решительно распались. Жаль, что нет Мичурина, он констатировал бы, что такой великолепный эпизод, как «Ресторан» во «Вступлении», распался[[126]](#endnote-104), потому что все играют, отдельные участки деталируя, так что получается эпизод, а в нем еще маленькие эпизоды, и каждый эпизод имеет тенденцию превратиться в главный, так что можно сделать между ними антракты и «Ресторан» давать как отдельный спектакль.

Такая же болезнь испортила эту вещь, и я не знаю, что делать. Надо забыть все, что мы делали и начать сначала. Что же делать? Я обвиняю Сибиряка.

Сибиряк. Я отказываюсь от этого обвинения. Для всех ясно, что причиной неудачи сегодняшнего показа является музыкальная сторона, которая была не на высоте. Затем, репетиции у нас были без Игоря Владимировича, и, кажется, в продолжение двух недель.

Ильинский. Вы хотели, чтобы «отлеглось», а когда я начал репетировать, то я почувствовал, что в этом плане трудно играть: во-первых, я забыл сам, а во-вторых, я вдруг почувствовал, что все совершенно по-новому идет.

Мейерхольд. Пожирнело, что называется.

Сибиряк. Поскольку здесь главной целью был ввод Логиновой, то, естественно, мое внимание было направлено на нее, и считаю, что Логинова как введенная в спектакль — удовлетворительна.

Мейерхольд. А разве я сказал, что она неудовлетворительна? Все удовлетворительны, но пришли какие-то элементы, которые вещь эту сделали жирной, сдобной: прислуга сделала пирог и она столько туда жира напустила, что все после обеда умерли скоропостижно, потому что она вместо фунта масла положила шесть фунтов. […]

Дело в том, что с приходом деталей приходит известный ритм, новые навыки, которые потом трудно убрать. Они могут отвести актера от основного ритмического рисунка. Вот пример — история с так называемой кошкой, это «брысь!»… Одно дело, когда «брысь!» сказано мимолетно — секунда, как будто человек поперхнулся. А если сцену с кошкой поставить — это уже другое, сцена уже время приобрела и уже испорчен эффект «поперхнулся». Ведь «поперхнулся» — это акцент, это удар барабана, [когда] дирижер показывает палочкой. *(Показ.)* А если этот **{****174} барабан начнет вдруг играть специфические барабанные триоли, а дирижер подождет, а потом пойдет дальше? Какие мы ни плохие музыканты, но если мы ставим музыкальный спектакль, то мы должны хорошо знать чередование музыкальных кусочков в этом спектакле.**

Сибиряк. Трудно было без Ильинского, он давал тон этой четкости.

Мейерхольд. Козиков повторял временно, у него написано в роли все то, что написано в роли Ильинского.

Сибиряк. У него не совпадало с музыкой. Я повторяю, что ничего катастрофического нет, и завтра все эти моменты уберутся.

Мейерхольд *(Сибиряку.)* Показывая новые детали, ты должен был быть на страже интересов времени. У тебя захронометрировано? Ведь на минут 10 больше идет.

Сибиряк. Я за целое «Предложение» не могу ответить. Я могу ответить только за ввод Логиновой.

Мейерхольд. Смотри, Сибиряк, мне кажется, что у тебя было желание украшать, у тебя как актера этот грех имеется, и я в тебе — режиссере — узнаю того актера, который тоже не прочь эпизод в эпизоде разыграть. […]

Ильинский. У меня такое впечатление, что вышла недопустимая вещь, получилось — частью ввод, а частью новое продолжение работы и трактовки, поэтому Козиков даже не мог защитить свою линию роли, так как он только начал вводиться, а уже все пошло по другой линии.

Громов. Возможно, что у меня слишком много деталей, я по своей роли очень четко знаю, что у меня было и что есть нового, — если бы я получил общие замечания, то, может быть, этого бы не было. Есть места, где я ужасно боюсь, например эпизод с кошкой, — я совершенно согласен, что он выпячен. […]

Мейерхольд. Я вас понимаю. Дело в том, что всякое движение на сцене — для режиссера, для актера — должно быть поставлено на базе мотивации, это безусловно так. Но я не об этом говорю. Это дело меня не касается, у каждого актера может быть свой способ эту базу подвести. И каждый актер в силу своей индивидуальности это по-разному решает. Ведь верно? В это я не имею права вторгаться, не имею права. Я не об этом говорю.

Вы можете как угодно мотивировать, а я говорю о времени, о водевиле на этой сцене и главным образом — о подразделении сценической игры на главное и второстепенное, ведь не может быть все главным. Вы тоже, если проанализируете свою роль, [увидите] моменты, когда вы солист, а когда вы являетесь хористом. Вот о чем я говорю — когда второстепенная часть превратилась в главное. Даже скажу — в деталях можно произвести изменение мизансцены, но в пределах установленного времени и в пределах полного осознавания, где главное и где второстепенное; а то еще есть главное, второстепенное, третьестепенное, четвертостепенное — вот даже так, тут страшная есть градация. Есть даже такие вещи, которые надо умышленно затушевывать, чтобы они были мимолетными и неприметными для зрителя… Вытащите из Эрмитажа картину Веласкеса, и вы увидите, что у него не дописан целый план. Отсюда не следует, что директор Эрмитажа может взять на себя право вызвать из Академии художеств Бродского и сказать: «Веласкес только наметил, а вы допишите». В искусстве, в живописи, в скульптуре часто **{****175} так бывает. Есть в одном месте в Италии работа Микеланджело, я видел, — это кусок мрамора, и из этого куска мрамора торчит только коленка, ничего больше нет… Некоторые думают, что это неоконченная работа, — ничего подобного, это оконченная работа, которую он выпустил из своей мастерской. И это считается одним из выдающихся произведений Микеланджело — видите, какая штука?**

Я об этом говорю, а не о том, что мы запрещаем вводить это масло в те куски, которые у вас есть. Пожалуйста, но уместите это в пределах времени. […] «Предложение» еще не давали, а уже оно загружено. Вот почему я испугался и бью в набат: может быть, уже дезинфекцию производить надо, санитаров из Авиахима вызывать — спасите, здесь скарлатина начинается!

*(Ильинскому.)* Первый раз только одернул жилетку, а второй раз, когда опять говорят о фраке, — тогда он закрыл руками разрез брюк.

*(Громову.)* Пока Ломов развертывает свой цилиндр, сейчас Чубуков производит впечатление нетерпеливо ждущего — когда же это окончится. Поэтому в зрительный зал вносится некоторое беспокойство. Вы лучше: «Ах, сейчас» — и берете трубочку, выковыриваете находящийся там табачок, а потом оборачиваетесь: «Во фраке?», то есть застаете позу [Ломова]. Вы выдумайте удобный ракурс для этой игры, но смотрите: игру нельзя сделать an und für sich[[127]](#footnote-25), а то она отвлечет от Ильинского.

Когда вы убегаете за кулисы, чтобы кричать: «Наташа», — в это время музыка, которая обозначает обморок Ломова; так лучше, убежав, дождаться конца музыки и потом крикнуть, а то музыка еще не закончила выражение, относящееся к Ломову, а вы в это время вскрикнули. Это надо музыкально проработать.

«Влюблена небось как кошка!» — лучше наклониться на ухо, тогда будет понятно, почему, несмотря на то, что на ухо, — кричит. Парадокс.

*(Логиновой.)* Сцена с полотенцем. Она вытирает тарелки, он вырвал полотенце, вы удивленно посмотрели: что за нахал — полотенце вырвал, — и смотрит на него до того момента, когда она вырвет у него полотенце. А потом перешла — и уже игра с полотенцем.

Когда Наталья Степановна перешла после ссоры и машет рукой с блюдечком, мне все равно — ладонью ли она стукнет или блюдечком, пожалев ладонь, — такая деталь не мешает, потому что она в характере. *(Логинова удар блюдечком делала по своей инициативе.)* После этого она садится лицом к публике, но когда [Ломов] начинает говорить, она пересаживается, ибо ей удобнее спиной к публике, потому что артистке очень трудно здесь держать лицо на публике, мимически это трудно. Вообще на сцене, когда лицо повернуто на публику, бывает большое затруднение для мимической игры. И здесь лучше повернуться затылком, потому что здесь не настолько богатый мотив, чтобы мимическую игру выдумать. А если спиной — публика больше будет воображать, что вы тут делаете — кусаете губы или еще что.

Те, кто убирают стол и стулья, — это не действующие лица в пьесе, это слуги просцениума. Я боюсь, чтобы мы не забыли придумать им костюмы; те, кто приносит шампанское, — это тоже не действующие лица **{****176} в пьесе, это как в Кабуки — «люди в черном»; у нас не в черном, конечно, надо будет им придумать парадные костюмы. […]**

Теперь дальше. Театр, который прославился как театр, как искусник в области движения, этот театр вдруг на 15‑м году своего существования оказался бессильным вести пантомимическую игру, пантомиму в ее чистом виде как игровую специфику, как форму. Ведь тут часто бывает так: обмороки построены, чтобы заменить в водевиле куплеты, — там были куплеты как отступление, тут у нас обмороки. Сейчас они еще не выпячиваются как отступление в силу еще мною не разгаданных причин, они еще лежат в цепи последовательности текстовой, а они должны быть как рефрен — песня с рефреном. Так и тут нужно, чтобы обмороки вытарчивали как своеобразно найденная форма, которая заменяет собой куплет в водевилях.

Тут есть одно место — так сказать, ансамблевая пантомима. Чубуков спит, Ломов и Наталья Степановна стоят и смотрят на него, музыка начинает играть, и начинается пантомима. Они хохочут, выражают: «Ага! Заснул! Как смешно, что он заснул в такой момент, когда помолвка — ха‑ха‑ха!» Один кусочек этой пантомимы, потом пришла ей в голову шалость: поскольку Чубуков лег, его закрыть. [Это] вторая тема — закрывают его для того, чтобы воспользоваться этим его сном и поцеловаться. Наталья Степановна отошла, видит, что она лицо Чубукова не покрыла. И я должен видеть, что она опять подходит к нему не за чем иным, как закрыть лицо, — третья сцена этой пантомимы. Закрыла. Ломов топчется, она видит, что он топчется, и угадывает, что ему хочется ее поцеловать, — четвертая сцена. Друг друга будут целовать, стали в позу — пятая сцена, целуют друг друга и т. д.

Тем пантомима и отличается от балета: балет имеет право не иметь сюжета, он распоряжается последовательными танцевальными номерами, а пантомима не может быть без сюжета — должна обязательно быть программа, поэтому эту программу надо играть, чтобы публика поняла, что идет; а то идет какая-то канитель, я в сюжет никак не могу проникнуть, и тогда пантомима кажется той абстрактной игрой, какой занимается Камерный театр, — прыгают люди, а непонятно, для чего прыгают. Есть там такие красавчики, как Румнев, которые такой игрой занимаются, и публика есть, которая этим интересуется; я думаю, что наша публика этим интересоваться не будет. Если Логинова будет прыгать, то скажут, что в балете Семенова лучше прыгает, чем Логинова. Значит, ты должна играть эту программу и играть ее приемами пантомимы. Нужно это сделать. […]

«Начинается семейное счастье» — и все как один человек медленно тянут шампанское — медленно, потому что семейное счастье — это длинная и скучная история, чтобы публика поняла: ну, действительно начинается. Чтобы было впечатление, что действительно будут эти ссоры лет семьдесят пять. А то немножко формально вы все пьете — некоторые быстрее, некоторые медленно. «Начинается семейное счастье» — и сразу ко рту бокалы. Пьют глотками — сладкий напиток пьют быстро, а здесь они должны пить какой-то неприятный напиток, как будто это хина, разведенная в спирте. Это лучше, это даст впечатление конца, завершения.

И лучше, если у нас будет снято на реостате и мы медленно-медленно свели бы свет — была бы настоящая чеховская концовка.

**{****177} Конечно, мой пессимизм берет «гроссо модо»**[[128]](#footnote-26), но все-таки я сигнализирую опасность, что нужно вернуть эту вещь в состояние четкости и чтобы это не испарялось.

Громов. Откуда я технически буду выходить?

Мейерхольд. Там будут на заднем фоне стоять ширмы, и вы уходите за ширму, и там вы будете ждать выхода. Вам осталось воткнуть палку в метелку и так вы с незаконченной работой вышли. А пока вас нет, публика будет рассматривать Фефер[[129]](#endnote-105).

*(Громову.)* Когда идет сцена с Игорем Владимировичем, «Мамочка, зачем же так кричать?» — громче фразу.

Сцена «Что за комиссия, создатель…» — мотив вашего перехода, раздражение на нее; но это было раздражение по адресу Ломова, и вы его у себя держите, оно осталось, потому что вы раздражились, что она упала в обморок. Вы обмороков боитесь как огня — возня страшная! Надо валериановые капли капать, окна закрывать, чтобы с улицы не пришли, — так что у вас здесь раздражение двойное. Эта сложная комбинация двух раздражений дает мотив перехода. Когда вы кричите: «Что за комиссия, создатель…» — тут крик уместен и не смазывайте его.

Ильинский. Мне играть в парике?

Мейерхольд. Оставьте свою стриженую голову и прилепите какой-то завиток, который он будет цилиндром то накрывать, от открывать. Публика будет думать, что странная болезнь какая-то, — пусть публика недоумевает, смешно будет. *(Ильинский смеется.)* Я думаю, что он такой, — знаете, бывают блондины, ужасные блондины, которые на солнце совсем выгорают. Это смешно будет, может быть. Можно прямо на голове нарисовать тонкие прядки — бывают такие ужасно жидкие волосы. Ленский всегда мечтал, чтобы у него были обриты брови, — так вот, можно вам ресницы выдернуть *(Мейерхольд смеется)*: перед каждым спектаклем будет приходить в уборную специальный человек и пинцетом выдергивать брови. *(Смех.)*

*(Логиновой.)* Характеристика роли у Логиновой превосходная, она принесла живые корни, в основе все верно. Выход прекрасный, стоит прекрасно, первый кусок весь хорошо, а потом пошло от лукавого.

**{****178} Когда актеры увидели «Юбилей», что-то пришло в «Предложение» от «Юбилея». Но в «Юбилее» ничего общего с этим нет. У этого водевиля большая прозрачность, чем у «Юбилея». Здесь такое нежное звучание, а у «Юбилея» более грубое звучание. В «Юбилее» больше духовые, деревянные и ударные инструменты, а здесь большая прозрачность скрипок. В «Предложении» вальс играют такой** *(Мейерхольд напевает)*, а в «Юбилее» тоже вальс, но какой: «у‑у‑у!» *(Мейерхольд кричит)*, а здесь, в «Предложении»: «тра‑та‑та» *(напевает опять Мейерхольд)* — Штраусиада такая! Обморочные места здесь такие нежные… *(Аплодисменты.)*

Лойтер[[130]](#endnote-106). Первое время меня Громов радовал, на фоне громовской игры Ильинскому было легко играть, а сейчас, во-первых, получилось, что они — Громов и Логинова — его заглушают, и, кроме того, имеется огромнейший нажим, главным образом, нажим в мимике. Некоторая условность водевильной формы — она легка, а тут она патологична; и немножко меня удивляет Громов, хотя это можно объяснить тем, что он из другой школы.

Мейерхольд. Как раз он очень выпадает из мхатовской системы, и в нем очень много чеховских[[131]](#endnote-107) приемов, так как он долгое время являлся его правой рукой в целом ряде заграничных работ, поэтому он нас с Чеховым по другой линии очень роднит, — вспомните его старика Муромского в «Деле», Мальволио и др.

Лойтер. Логинова — она радует, но мне кажется, что ей надо было бы дать черты хозяйственности. Она должна быть бой-бабой.

Мейерхольд. Трактовать ее старой дамой не было у нас в плане; немножко перезрелой можно ее дать: много было женихов у нее, но по разным причинам Чубуков ее не отдавал. Хозяйка же выражена уже достаточно: во-первых, костюм, во-вторых, ее работа и общий тон ее.

Обаяние у нее своеобразное, есть образ. Меня поражает, что Логинова, которая так давно не играла, технически очень сильно выросла — меня прямо удивляет, как это случилось, несмотря на отсутствие технической работы. Я, следуя заветам Станиславского, говорю, что ей помогла режиссура: она купалась в режиссерской работе[[132]](#endnote-108), и это ей очень помогло. Помогло осознанию многих вещей, которых без режиссерской работы не было бы. Станиславский говорит, что каждый актер должен пройти через режиссуру, — пройти, а не перейти; всякий же актер, который окунается с головой в режиссуру, — он перестает быть актером.

**{****179} (Громову.)** Вы простите меня, все, что я говорил относительно вас, я говорил с сознательным гиперболизмом, чтобы вы меня лучше поняли. У меня глубокое убеждение, что вы будете эту роль играть превосходно, только надо взять себя в шоры.

*(Мейерхольд сидит, молчит, думает о чем-то, несколько минут проходит в молчании, потом кто-то из присутствующих задает Всеволоду Эмильевичу вопрос о том, как проходила его работа в бывш. Михайловском театре, так как Вс. Эм. накануне вернулся из Ленинграда, где работал над «Пиковой дамой» в Малом оперном театре.)*

Мейерхольд. Мне нравится этот театр, который оказался много лучше, чем я раньше о нем думал. Благодаря дирижеру Самосуду там подобран очень интересный и сильный коллектив. Там легко работать. Ведь я все-таки с певцами встречался не так много. Актеры, с которыми я работал, очень серьезно репетировали и хорошо овладевали [материалом]. Это рецензия не моя, а таких актеров, как Монахов, который был на репетициях. Он кричит по всему Ленинграду, что нет таких актеров в драме, как актеры в Малом оперном театре после работы со мной. «Откуда он взял? Откуда он взял таких актеров?» — спрашивает он все время. Там разные режиссеры — и Тверской, и Смолич, — но я думаю, что больше всего [в этом] заслуга Самосуда: он создал такую музыкальную культуру, что по линии музыкальной очень легко было с ними сконтактоваться. Он воспитал в них большую музыкальную культуру. Поскольку я, режиссируя, и в драме исхожу из музыкальной конструкции, то там я использовал эту их способность музыкально переключаться, и мне это удалось благодаря их музыкальной культуре. Я думаю, что в нашем Большом театре совершенно исключена возможность подобного эксперимента, потому что хотя все и поют хорошо, но все не музыкальны, начиная с дирижера.

Лойтер. Всеволод Эмильевич, скажите, пожалуйста, в чем сущность вашего экскурса в опере?

Мейерхольд. Об этом надо специально говорить. Со времен появления системы Далькроза оперные актеры так расшифровывали эту систему: надо, чтобы движения в опере следовали бы в унисон музыке, — и все время старались создавать такой унисон сценических движений и музыки.

Я же начал с полного запрета этого и сказал, что движения должны быть [построены] контрапунктически, и если в музыке сильный удар, то это не обязательно отмечать сильным движением. Из этого основного мы стали искать выявление сценического движения, которое бы выражало внутреннее состояние музыки, то есть музыка часто заведует не построением внешних переходов, а внутренним состоянием; например, она может выражать страдание Германа, а он в это время может делать, что ему угодно; но я должен поставить такое движение, которое не мешало бы мне эту музыку воспринимать [как] страдание.

Там, в опере, [все] построено по закону симфонизма, и нужно, чтобы этому симфонизму ничто не мешало. И мы начали с устранения всего мешающего, а потом с построения чередования, чтобы музыка иногда возникала как средство музыкального движения, а иногда, наоборот, музыкальное движение возникает вследствие какого-нибудь сценического качества, вытекает в жест, в ракурс и т. д. И это создало впечатление построения спектакля на музыке. Это производит впечатление **{****180} драмы на музыке, а не просто драмы. Это основной принцип, на котором строился спектакль.**

Мы начали прежде всего с того, что изменили эпоху и начали выкачивать из либретто то, что идет от лукавого, — все, что принес Модест Чайковский, и старались внедрить все, что шло от Петра Чайковского; надо было прочитать вновь текст Пушкина и постараться, не нарушая музыки, — *не нарушая*, а учитывая ее, — особенности музыки внедрить туда. Например, такой пустяк. У Модеста возник любовный дуэт между Лизой и Елецким. Мы поставили вопрос — зачем это нужно, это всегда звучало вставным номером, — и мы постарались это выбросить, потому что важно, чтобы Лиза была однолюбка, чтобы ее встреча с Германом была ее первой встречей с мужчиной, который все время на нее смотрит, и у нее, умученной его взором в окно, возникает к нему ответное чувство.

*(Вопрос кого-то из присутствующих: «Отсюда и купюры в музыке?»)*

Нет, в музыке купюр немного. Ария Елецкого оставлена, но это не Елецкий, а какой-то молодой человек на балу поет девицам романс, это нужно как couleur locale[[133]](#footnote-27). Есть купюра, которая задела сцену Летнего сада, там был квинтет или квартет, где одна группа стоит в одном боку, а в другом боку стоит Герман. Это выкинули потому, что это не нужно для завязки. А то, что нужно [сказать] о графине, мы передали офицеру; таким образом, в ухо Германа попадает все о графине, а когда поется баллада о графине, он наматывает на ус, все это вбирает в себя и вспоминает, когда попал на улицу перед ее домом. У него связываются «три карты» с чувством к Лизе, поэтому он не только принципиальный Дон Жуан — Лиза вызвала в нем страсть, поскольку у него другая страсть кипит. Детонация происходит. Когда артиллерийский склад взрывается, то за несколько километров взрываются другие склады. Одна страсть вызвала другую страсть, и он по линии этой страсти пошел, но потом он опять возвратился к первой страсти.

Лойтер. Когда вы составляли либретто, вы исходили из наличия имеющейся музыки. Вам приходилось либретто подгонять к музыке?

Мейерхольд. Например, я знал: не может быть, чтобы нельзя было кормилиц убрать. А когда появился повод их убрать, тогда я думал, чем заменить. Я был совершенно спокоен, что надо кормилиц убрать — там молоко нигде не течет из груди в музыке, а поскольку не течет молоко из груди, можно и чем-то другим заняться. И когда мы припаяли совершенно другой материал, мы увидели, что это ничуть не мешает. И потом мы пошли по этим следам, но конечно, мы постоянно консультировались с Асафьевым, которого мы спрашивали: не нарушена ли здесь концепция музыки Чайковского? Он задумывался иногда, иногда говорил, что безусловно можно, иногда говорил, что надо проработать, переделать и т. д. А в мизансценах и в обстановке, и в разных ракурсах и движениях мы старались дать то, что рассказано у Пушкина, мы шли по Пушкину. Например, у него сказано: «Герман сам не играл, а следил за оборотами игры» — вот уже предпосылка для режиссера поставить его вне карточного стола. Эти вещи в мизансценах выражены. И так мы все время старались дать атмосферу Пушкина — и дело в шляпе.

# {181} Юбилей

## 1 декабря 1934 года[[134]](#endnote-109) Шипучин — Башкатов, Хирин — Зайчиков, Татьяна Алексеевна — Тяпкина, Мерчуткина — Говоркова[[135]](#endnote-110)

Мейерхольд *(Зайчикову.)* «Один, два, шесть, ноль…» — я бы вычеркнул этот текст и эту игру, мы ему верим на слово, что он подсчитывает, тут не стоит этого разыгрывать, это задерживает *(показ интонации; Вс. Эм. читает текст Хирина)* — такое скольжение и непрерывистость; тогда и темп можно взять, а темп очень важен для Хирина, он нервен. По-моему, надо взять Хирина именно таким дерганым, чтобы он все время дергался, все время конвульсивно двигался, тогда все последующее оправдается. Он такой старик, который руками все дергается, вроде дирижера, — он дирижирует в воздухе *(показ)*.

*(Башкатову.)* Целоваться с Хириным не надо, нужно лучше показать его величайшее пренебрежение к Хирину, чтобы он на него смотрел как на собаку и не очень спускался до него. Этот поцелуй снижает взаимоотношения Хирина и Шипучина, это не стоит, не стоит… Надо ясно поставить Шипучина в положение конфликта с Хириным, а если они поцелуются, нам трудно будет потом перестроиться.

Начало все нужно вести мимоходом, а вот теперь — начало: «Если мною…»[[136]](#endnote-111) — чтобы показать самонаслаждение: он сам собой наслаждается, сам собой услаждается, он купается как рыба в воде, а остальное **{****182} все мимо него. «Мой дорогой, мой почтеннейший Кузьма Николаевич!» — а сам на него не смотрит. И тогда положение Хирина будет удобнее: он как в стену стучится к, Шипучину. И тогда будет возникать ненависть друг к другу, — чтобы чувствовалось, что они друг к другу с ненавистью относятся. […]**

*(Башкатову.)* «… нервная дрожь» — должно начаться из темпа, а не на тихости, не на утомлении: утомления нет, наоборот, вы все время говорите об утомлении, а у вас страшная ажитация — он ждет этого обеда, он покупает вещи сам для себя, он страшно ажитирован.

*(Говорковой.)* У Татьяны Алексеевны самое характерное то, что она всегда запыхавшаяся, она ужасно быстро говорит, она темпераментная, она в секунду выпускает сто слов *(показ интонации)*.

Татьяна Алексеевна все время смеется, она все время порхает по комнате, она все время в движении, в движении, в движении…

Шипучин [после прихода Т. А.] — он нервен, очень раздражен. «Она там мешает служащим…» — услышав ее голос там, [за кулисами]. Она там заливается смехом — первый раз смех там.

Здесь противоположность с «Предложением». Там все обмороки возникают из такого упадничества, а здесь все возникает из страшного кипения. Пьеса начинается со страшно нервной атмосферы. Шипучин раздражен Хириным, Хирин — Шипучиным, Шипучин [раздражен] на прибежавшую Татьяну Алексеевну, которая тараторит черт-те что, Мерчуткина входит со своей желчью и нервностью. Все время игра на нервности, что потом достигает апогея, в противоположность «Предложению»: там все возникает из тихого, а тут сразу есть кипение — тут надо написать доклад, в это время из магазина поступают вещи, все время нервные звонки в дверь. Тут страшно много работы, очень трудно здесь выкарабкаться из затеянного: тут и юбилей, тут и обед, наемные официанты хлопочут — все очень хлопотно, и это надо отразить.

Нужно так, чтобы Татьяна Алексеевна ворвалась и — «Андрей Андреевич!», а он ее выпроваживает. Из всех щелей люди вылезают к Шипучину — надо всех, всех выпроваживать.

*(Читает текст Шипучина.)*

*(Зайчикову.)* Хирин сразу встает *(показ)*, он сразу идет [к Мерчуткиной] и начинает: «Что вам угодно?» — уже нетерпение, злоба, это иллюзия пляски святого Витта[[137]](#endnote-112).

«У вас на плечах не голова, а вот что!» — сердито, сердито. Он подскакивает к ней и над ней пассы делает: «Вон отсюда!» Нужно, чтобы это «вон!» было последней степенью его напряжения в смысле пляски святого Витта, и после сразу: «Даже в голову ударило». Нужно, чтобы публика поверила, что он может совершить преступление.

Единственное место, когда Хирин и, Шипучин соединились, — это когда они в обмороке лежат, голова к голове. В этой сцене — падение, чтобы потом кавардак начался.

Шипучин говорит на ухо Хирину: «Прогоните, прогоните…» — и вот тогда-то Хирин опять начинает размахивать руками, начинает подходить к Татьяне Алексеевне, и тут-то и начинается кавардак.

Те вещи, которые принесли из магазина, они все убирают, а потом их приносят служащие, а впереди идет человек[[138]](#endnote-113), который читает по листам [адрес], и вдруг один лист потерян… Он начинает искать свои **{****183} листы — чтобы на этом была игра: не запнулся, а потерял лист и не может продолжать своего слова. А, Шипучин все лежит, он в обморочном состоянии.**

[«Юбилей»] труднее, чем «Предложение». Мне казалось, что легче, а оказалось, что труднее. Запутаешься в мизансценах.

## 8 декабря 1934 года Шипучин — Башкатов, Хирин — Кельберер, Татьяна Алексеевна — [Говоркова и Тяпкина][[139]](#endnote-114)

Мейерхольд. «Если мною, пока я имею честь быть председателем правления…»[[140]](#endnote-115) — быстрее темп и не связывайте себя тут какой-нибудь позой: он в хлопотах, в хлопотах, а поза дает медлительность. Вы должны порывисто все проделывать, очень быстро.

*(Кельбереру.)* Он все время сердится, какая бы фраза ни была — он все время сердится. Они оба придираются друг к другу по каждому случаю, ищут, чем бы друг друга уколоть. Хирин злится, что ему доклад какой-то дали править, Шипучин возмущен, что тот медлит с этим докладом. *(Мейерхольд читает за обоих, показывая интонации.)* Все это должно приводить к большому кавардаку в конце пьесы, а у вас идет слишком спокойно.

Тут во всем волнение, Шипучин все время бегает по сцене и волнуется, нетерпеливо говорит. *(Башкатов начинает снова эту сцену.)* Скорее, скорее, скорее — все с приподнятостью. Большая часть текста мимоходом, быстро, он садится, опять вскакивает… Он бежит от Хирина, он боится, что начнется истерика, он кричит: «Невозможный у вас характер…» — чтобы было впечатление ссоры, впечатление, что два человека грызутся. Это грызня идет — вот что!

Каждой новой фразой, Шипучин лезет вверх, он лезет на вершину Монблана в смысле интонации, он все время подстегивает себя, все время как бы льется шампанское. Вся сцена на пружине, на очень натянутой пружине.

Слово «импонировать» произносит как иностранное слово *(показ интонации, произносит в нос)*, так же, как и «en grand»[[141]](#footnote-28).

«Серебряный жбан купил я себе сам» — Шипучин смеется страшно самодовольно, он Хирину признается, а сам восторгается этой гениальной выдумкой — ни один черт не догадается! Ну кто же догадается? У него к себе мефистофельское отношение, поэтому он легко рассказывает, он хвастается, гордясь сам перед собой: вот здорово! Он саркастически смеется: это очень хорошо! *(Показ интонации.)* […]

*(Башкатову.)* «Ах, устал я адски…» *(показ)* — он не устал, это для публики все. С большой манерностью: «Ночью у меня был маленький припадочек подагры…» — чтобы это было façon de parler[[142]](#footnote-29). Это его манера говорить, не имеющая смысла. Мы не должны вас слушать — это ничтожество, **{****184} ничего в нем нет, это пустая шипучка, как продают: упаковка шампанского, а внутри ничего нет, только пустота. […]**

*(Башкатову.)* «Ах, устал…» — вы не можете сесть, пока не произнесете какого-нибудь «ух!», — и повалился. Чтобы у публики было впечатление, что это и есть обморок. Мы сочтем это как маленький зародыш обморока *(показ интонации)* — это только зародыш. Должно быть впечатление полуобморочного состояния. Все позы, позы, позы, играть только позы, а все остальное придет, и текст услышится хорошо, все остальное придет от этой позы. Он все время играет, он актер, это для него трибуна, он оратор. *(Показ.)* Все время игра, игра, игра…

Можете в концовке еще раз сказать: «Фейерверк, фейерверк». И вдруг: «А‑а‑а!» — повернулся к публике и преображение — поза кривляки. Он позер, поэтому он принял такую позу, при которой очень удобно энергично сказать: «Ночью у меня был припадочек подагры». Тут он уже позер в дикции, дикцию поставил в позу, он берет эффект звучности слов — он не резонер, он позер.

Это «profession de foi»[[143]](#footnote-30) — единственное французское слово, которое он знает, и больше ничего. Он выучил это слово и пускает его где надо и где не надо. Лучше произносить плохо «фейерверк», а «profession de foi» — хорошо произносить: выучил. […]

*(Башкатову.)* Шипучин не старый, а молодой, молодой. Тут важно само слово: «припадочек подагры» — ему нравится эта фраза. Это эффектная для вас болезнь.

Каждая новая фраза должна начинаться с новой энергией.

«Овации… ажитация…» — он мог бы произнести сто слов, оканчивающихся на «ация», это ему нравится, это эффектно, ему нравятся эффектные слова. Чехов недаром взял это все, это дает замечательную характеристику кривляки.

Каждый большой писатель старается создать мировой образ: Сервантес создал Дон Кихота, Шекспир — Гамлета, Гончаров — Обломова, Гоголь — Хлестакова, каждый драматург создает такой образ, в котором собрана тысяча черт. Вот так надо сыграть, Шипучина. На ходули не ставьте его, здесь все должно быть выпукло.

Как только появляется Татьяна Алексеевна, все молодые люди бегут к ней навстречу. Хирин сразу при ее появлении закопался в бюро. Молодые люди, окружив ее, стараются снять с нее одежду. Они все в нее влюблены, все стараются первыми подать ей руку, все ее окружили. На фоне их говорения она должна очень громко говорить.

Татьяна Алексеевна все время меняет мизансцены, в этом ее задача — тогда ей легко будет; *(Говорковой)* а как вы сели — так нельзя текст этот произнести. Она все время говорит и хохочет. Она целует Шипучина где бы ни попало. Он берет стул, садится, читает доклад — она садится к нему на колени. Тут, Шипучин объединяется с Хириным и все время посматривает на него. *(Показ игры Татьяны Алексеевны и Хирина — сцена залезания Хирина в шкаф*[[144]](#endnote-116)*.)*

## {185} 9 декабря 1934 года Шипучий — Башкатов, Татьяна Алексеевна — Тяпкина, Хирин — Кельберер, Мерчуткина — Говоркова

*(Репетиция велась в страшной тесноте, в уголке фойе, в том же месте, где находилась столовая, под шум и говор обедающих, под звон ножей и вилок, в доносившемся из кухни чаду*[[145]](#endnote-117)*.)*

Мейерхольд. *(Вс. Эм. зачеркивает текст Мерчуткиной за сценой и выводит ее со словами: «Честь имею, ваше превосходительство».)* Она выходит — и сразу к перилам. Татьяна Алексеевна выходила, но остановилась, потому что Мерчуткина возникла и что-то говорит Шипучину.

Мерчуткина держит в руках прошение, которое она в конце монолога ему втиснет. У Шипучина есть дальше фраза: «Позвольте, однако я ничего не понимаю» — ее нужно переставить ближе.

Татьяна Алексеевна: «Но нужно сначала…» — бежит к Хирину, тот убегает и прячется под конторку, а Татьяна Алексеевна подбегает все же к нему и, сев на корточки, продолжает рассказ. А, Шипучин тем временем читает прошение, очень долго читает, оно очень длинное; он читает и не видит всей сцены Татьяны Алексеевны.

*(Кельбереру, который сразу, как к нему обратилась Татьяна Алексеевна,* **{****186} залез под конторку.)** Не сразу туда, под конторку, — сначала он стоит и пишет, к нему подходит Татьяна Алексеевна, и после ее такого наседания с рассказом он прячется. […]

*(Башкатову.)* Шипучин все время вспыхивает, как человек, который чем-то занят и которого отвлекают, — тогда больше чувствуется раздражение. Тут нельзя половинчатости, тут все время страшное напряжение. Ситуация очень выгодная, вы только усвойте себе: вы штудируете доклад, а вам все время мешают; вы ей уже сказали — «вы пришли не по адресу», а она опять возникает. Каждый раз голос Мерчуткиной усиливает ваше раздражение.

«Я женщина слабая…» — Мерчуткина становится на колени. Тут очень сильная экзажерация все время, Шипучин на минуточку пригнулся к перилам и опять вскочил.

Когда же она опять говорит: «Я женщина слабая…», Шипучин вскрикивает: «Я не могу с вами говорить» — убегает, и тогда Мерчуткина спокойно переходит. Нужно, чтобы чувствовалось, что Шипучину трудно от нее освободиться, — она пристала как банный лист.

*(Говорковой.)* Вы мизансцены берете, а слова у вас ждут, а тут нужно мизансцены тормозить, а слова выпаливать *(Вс. Эм. показывает, как произносить текст тараторя.)*

*(Мейерхольд предлагает Говорковой на этой репетиции, пока она еще не знает текста, делать только мизансцены, а суфлеру велит быстро-быстро читать за нее ее текст.)* […]

*(Башкатову. Обморок Шипучина.)* Я вам делаю эту сцену для чего? Потом, дальше, вы говорите: «У меня головокружение» — там уже вы будете кипеть. А эта сцена — еще не обморок, сейчас вам надо дать здесь первый приступ.

*(Повторение сцены обморока Шипучина, Мерчуткина на коленях. Вс. Эм. просит дать какую-нибудь музыку, объясняя, что на музыке легче делать.)*

*(Пианисту.)* Ни одной грустной мелодии — опереточность, вальс, вальс из оперетки или канкан — тут грустное нельзя.

*(Башкатову.)* У него голова закружилась, а сам он вот какой *(показ движений)* — молодой, веселый. Это оперетка, водевиль — что хотите, но ничего серьезного. А вы делаете пантомиму головной боли — этого нет, все весело.

*(Говорковой.)* Мерчуткина — хозяйка положения, она их всех терроризирует, она всех крепче, всех выносливее.

*(Некоторый период репетиции ничего не видно и ничего не слышно.)*

*(Говорковой.)* Непоколебимость чтобы чувствовалась, никакой реакции на получение отпора — вы только немного отступили.

*(Пианисту, предложившему музыку для следующего куска.)* Эта музыка нехороша, она очень скучающая какая-то. *(Пианист предлагает другую музыку — Вс. Эм. опять отвергает, просит попробовать вальс.)* Эта музыка должна выражать не Хирина, а беспечное состояние Татьяны Алексеевны. Хотелось бы здесь вальс с большим шиком. Штраусовский!

*(Кельбереру.)* Этот монолог — «Я тебя в порошок сотру…» — вы не будете кричать, а как бы в обморочном состоянии — совершенно спокойно говорите.

*(Пианист предлагает еще какую-то музыку, какой-то вальс.)* Это **{****187} слишком грациозно. Нужна большая размашистость, как во второй части куплета Ремизовой**[[146]](#endnote-118). *(И Мейерхольд напевает этот куплет, показывая нужную размашистость.)*

## 10 декабря 1934 года Шипучим — Башкатов, Хирин — Кельберер, Татьяна Алексеевна — Тяпкина, Мерчуткина — Говоркова

*(Репетируют с момента прихода Мерчуткиной за барьер. Мейерхольд просит Мерчуткину произнести свою фамилию с буквой «с» на конце — Мерчуткина‑с.)*

Мейерхольд *(Говорковой.)* Нельзя лениво. Вся пьеса на страшной пружине, и ни одной ленивой интонации в пьесе нет, все интонации энергичные.

*(Башкатову.)* Хоть он на нее (Мерчуткину) не смотрит — он сидит и штудирует доклад *(показ)*, — изредка он нервно посматривает на нее и все время от нее удаляется, как будто на него наваливается лавина: он в кошмаре, он слушает, раздражается, он сидит как на угольях, и публика должна ощущать, что это закипит, брожение в вине, и пробка должна вылететь. Нужно не бросать ее слушать, а в то же время штудировать доклад. Здесь два бытия: он не может никак свой доклад проштудировать, у него ничего в память не лезет — это уже трудно; да еще вам мешает **{****188} [Мерчуткина], зудит в ухо какие-то невероятные слова, потом к вам попадает прошение — вы ничего не понимаете: казалось, раз вы слышали, вы должны понять, а вы прошение получили и ничего не понимаете — оттого не понимаете, что ничего не слышали.**

Вопрос «Что вам угодно?» — в какой-то рассеянности. […] *(Говорковой.)* Вы подаете прошение в свернутом виде, в четыре раза сложенное. *(Говоркова небрежно складывает прошение, Вс. Эм. ее останавливает.)* Нет, нет, нет, так не складывайте. *(Показ.)*

*(Башкатову.)* Перед вами возникает бумага, вы машинально ее берете.

**{****189} (Говорковой.)** Она прошение четко дала, со звуком дала.

*(Башкатову.)* Он получил бумагу, встает и по привычке — знаете, как иногда, получив письмо, мы его распечатываем и [при этом] обязательно переменим место — на свет надо посмотреть, он тоже встал и машинально перешел к новому месту или к свету, я не знаю, но он должен переменить место.

«Ничего не понимаю» — значит, он ничего не слышал, что она говорила, только сейчас он в ней. Оттого я выпускаю ее как deus ex machina. Он настолько рассеян, что ему не пришло в голову даже спросить, откуда возникла какая-то фигура. Он ее увидит только сейчас. Откуда она явилась, как попала? А да этого — все рассеянно.

*(Тяпкиной.)* Очень богатая интонация монолога. «Ну, нужно сначала…» — потому что перебили *(показ интонации)*. Не нужно торопиться, а то у вас получается заштампованная водевильная интонация, а здесь нужна деловитая интонация.

Тяпкина. Значит, здесь не так быстро?

Мейерхольд. Нет, сначала нет, а то вы собьетесь на штамп — она со вкусом рассказывает. Вам это нужно было рассказать Шипучину, но так как он вас не слушает, вы рассказываете другому — вам непременно нужно кому-то рассказать.

*(Тяпкина прислушивается к словам Мерчуткиной.)* Вы не должны слушать этого. Вы приехали рассказать свои приключения, вы попали сюда, [к барьеру], и должны пока заняться своим туалетом. Это большая процедура, у нее сумочка, в сумочке пудреница, пуховка, зеркальце… Она только мордой занимается, прихорашивается она — она уже употела от молодых людей, нос заблестел, что недопустимо, и она берет зеркальце и усердно работает, пока идет эта сцена с Мерчуткиной. Потом она кончила работать и — «Ну, сначала…» — бежит.

«И на беду Катя увлеклась…» — смеется. Это тот план, который ее интересует больше всего: кто-то кем-то увлекся, кто-то кому-то изменил.

Перебег к Хирину — деловито, не улыбаясь.

Она рассказывает ему и не ему, надо в пространство рассказывать, не очень быть в нем. Больше получится рассказ публике, чем ему.

Избегайте говорить так часто «э‑э‑э». Потом: «Мама… пишет, что сестре Кате [сделал предложение некий Грендилевский]…» Фамилии как у Гоголя, так и у Чехова, очень здорово подобраны: Грендилевский — на крендель похоже, смешно! Печковский[[147]](#endnote-119)! Фамилия здорово эффектная. Так и Грендилевский.

*(Показ Башкатову: во время рассказа Татьяны Алексеевны Шипучин сидит и штудирует, время от времени подымает голову и раздраженно смотрит в сторону Татьяны Алексеевны.)*

*(Башкатову.)* Слишком разнообразная у вас интонация [в обращении] к Мерчуткиной. «Вы не сюда попали…» — здесь должна быть интонация вдалбливания. Вдалбливает. А вы говорите так *(Вс. Эм. передразнивает Башкатова)* — это не вдалбливание. Тут — «дддд» — однообразная интонация на каждом периоде, потому что это одно и то же — «та‑та‑та» — обязательно раздражение.

Мерчуткина получила обратно прошение и машинально сложила его аккуратненько вчетверо: она относится к прошению с большой бережностью, и опять тут должна быть четкость передачи. […]

## {190} 11 декабря 1934 года Шипучин — Башкатов, Хирин — Кельберер, Мерчуткина — Говоркова, Татьяна Алексеевна — Тяпкина, член банка — Поплавский, юноша с хлопушкой — Бахтин

Мейерхольд *(Говорковой.)* С «так‑так‑так…» — спокойно, будто она себе уяснила. Здесь падение тона, а потом переход на мизансцену: «Ваше превосходительство!» — здесь его надо ужалить. Если вы его не ужалите, он не сможет вскочить, он должен почувствовать, как раскаленное железо его коснулось.

Уберите ваш старческий тон, в водевиле всегда все старики молоды. Тут не надо бытовить, тут только ритмическая задача, тут важно голосоведение: «Прикажите выдать хоть пятнадцать рублей!» *(Показ интонации.)*

После [крика, Шипучина] «А‑а‑а‑а!» — музыка еще раз.

*(Пианисту.)* Дайте какой-нибудь речитативный аккорд!

*(Башкатову.)* Сначала мимически встряхнуться от боли, а потом: «А‑а‑а‑а!» — знаете, как будто внезапно зубы выдергивают.

*(Говорковой.)* «Хоть пятнадцать рублей, я согласна получить не все сразу» — без всяких пауз, здесь еще силушка должна накапливаться, иначе Шипучину нельзя будет встряхнуться.

*(Башкатову. Показ обморока.)* Ваш предвздох должен быть только трамплином. Он качнется сперва вниз — предвздох, потом встрепенулся и пошел. А то не будет сильного размаха. *(Показ.)*

Музыка в этом месте должна быть маэстознее. В это время за вас работает музыка, поэтому вы можете с разными эффектами идти, с тормозами. Он почти как от привидения шарахается — здесь сцена ужаса, так сказать.

Он как бы сваливается, акцент должен быть такой, как будто вы об пол стукнулись *(показ: взмах вниз)*. И из движения ваш возглас: «А‑а!» […]

Юбилей приурочили к рождественской ночи, это определит все приготовления, на заднем фоне будет видна елка и тогда понятна эта выдумка с елочной хлопушкой.

*(Исполнителям ролей служащих.)* Аплодисменты на хлопушку потому, что вам нравится находчивость [молодого человека], и за эту находчивость вы ему аплодируете[[148]](#endnote-120).

*(Башкатову.)* Первое «Танюша!» — наверху, потом он идет к барьеру и второе «Танюша!» — у барьера; а она начинает: «Поехали мы на вечер к Бережницким…» — монолог в публику. […]

Татьяна Алексеевна: «Бабушка, вам же говорят…» — очень мягко, а Мерчуткина — слезливый монолог на это.

После ухода Мерчуткиной у. Шипучина снова вскипает ревность и он снова: «Танюша!», а она продолжает: «Итак, мы поехали на вечер…»

«Выстрел?» — ему кажется, что она говорит об этом выстреле, который только что был, он уже ничего не понимает, он ждет разъяснения по поводу той сцены, которую вы видели, а она стрекочет о чем-то другом.

И опять такая же сцена. Мерчуткина выходит: «Ваше превосходительство!» — Шипучин шарахается: «Кузьма Николаевич!» — он как бы **{****191} прячется за него и прямо: «Прогоните ее…»; Мерчуткина же опять переходит на то же место, где она стояла, когда Хирин в нее бумагу бросал, и стоит как истукан, вкопавшись в землю.**

Хирин закладывает патроны в пистолет *(показ)*, что-то бурчит, Шипучин сидит, не глядя на эту сцену, говоря все: «Гоните, гоните ее». *(Показ Кельбереру.)* Публика думает, что вы идете к Мерчуткиной, а вы заворот делаете и нацеливаетесь на Татьяну Алексеевну. Татьяна Алексеевна прячется за конторку — он за ней, она под конторку — он за ней. Шипучин не видит этой сцены. Когда же на сильный крик Татьяны Алексеевны он увидел, что Хирин в нее целится, он бежит к шкафу, заслоняет собой Татьяну Алексеевну, кричит: «Не ее, не ее!» — и, видя перед собой нацеленный пистолет, тоже прячется за ней в шкаф. Двух загнал.

После этого Мерчуткина равнодушно выходит. *(Дальше Вс. Эм. показывает сцену Хирина и Мерчуткиной, которая кончается залезанием Мерчуткиной тоже в шкаф.)*

Дальше идет такая сцена. На авансцене симметрично с конторкой стоит портрет Шипучина во весь рост — он потом будет фигурировать в финальной сцене[[149]](#endnote-121).

Идут приготовления к банкету, там, вероятно, накрыт большой стол, которого не видно, который откроется только в конце, и за ним будет видна елка.

*(Вс. Эм. просит дать одного студента, равного по росту Шипучину, потом просит дать два полотенца; одним завязывает голову Шипучину, другим — студенту, потом просит вынести студента на руках, устанавливает группу служащих. В это время музыка играет марш Мендельсона.)*

Поверните его, студента, таким образом *(показ)*. Крик падения, всеобщий обморок, мужчины не только подхватывают женщин, но и сами подражают обмороку. Поплавский тоже падает. Из шкафа выходит Хирин, за ним Мерчуткина с револьвером, потом выходит Шипучин, неся на руках Татьяну Алексеевну в обмороке, облокачивает ее на перила, она соскальзывает на живот.

## {192} 27 декабря 1934 года Беседа с труппой после прогоночной репетиции Шипучин — Башкатов, Хирин — Кельберер, Татьяна Алексеевна — Субботина, Мерчуткина — Говоркова, юноша с хлопушкой — Бахтин

Мейерхольд. Я бы на месте Башкатова отказался произносить слова с такой фатоватой манерой, потому что эта манера для него чужая, она не подходит к его физическим особенностям: просто построение его рта не дает возможности ему этой манерой овладеть — у него затушевываются согласные, речь становится вялой и потому слова не слышны, на пятьдесят процентов словесного материала не разберешь.

Потом, в монологах нет как-то стержневой подпорки и поэтому каждая новая строка имеет тенденцию упасть, тенденцию начаться ниже предыдущей, а нужно, и нужно непременно, конец фразы перед точкой удержать в памяти своей, вернее в ушах, и следующая строчка обязательно должна быть немножко выше. Все время вверх ухабы, а так как у вас все время вниз идет, то произносятся слова в себя и для себя, а не для зрительного зала.

Характерно для водевиля так шиковать манерой произносить, так бросать слова, чтобы они как-то возбуждали зрительный зал. Так что тут должен быть своеобразный форс игры для публики. Этого у вас не ощущается. Вы прощупываете какие-то психологические мотивы, а психологических мотивов здесь нет — здесь очень однообразно. Он все время в одном основном состоянии апломба. Человек, который с апломбом. Этого у вас ничего нет.

А потом возникает новое состояние — раздражение по поводу того, что вам все кругом мешают. Вы хотите прочитать доклад, хотите его усвоить, а вам мешают. И к этому человеку с апломбом прибавляется раздражение, и это раздражение апломб стирает. Вы говорили сначала с апломбом, а потом перестали говорить с апломбом, потому что стали человеком раздражающимся. Вы не бежите от этих людей, которые вам мешают, а просто меняете места, поэтому впечатление получается, что освоенные мизансцены механистичны, они не обусловливаются вашим раздражением, поэтому получается излишняя суета, и я уже беру под подозрение — не от мизансцен ли суета? Нет. А оттого, что Башкатов их делает очень механистично, они не обусловлены, надо их обусловить.

Потом не схвачен самый характер водевиля, нет этой легкости. Так что, например, игра со жбаном слишком уподроблена. Вещь должна быть в руках не по разметке, а импровизационно: «Если мне, пока я имею честь быть председателем банка…» — это основное, это экспозиция. Здесь не режиссерская наметка, а экспозиция текстовая, и на нее надо обратить внимание, ее надо произносить с максимальной легкостью, это построено как шутка, водевиль. Поэтому здесь дело не в предметах, которые возникают, а дело именно в этом состоянии. […]

Теперь, почему не возникает возбудимость? Надо менять: «Дайте мне, пожалуйста, доклад…» — эта фраза должна быть произнесена озабоченно. Когда мы говорим «озабоченно», этот мотив должен обязательно вас взбудоражить, возбудить. Представьте себе, вы приходите домой голодный и усталый, у вас все предпосылки к тому, чтобы говорить **{****193} вяло. Вы и говорите вяло, и когда вас зовут к телефону, вы говорите: «Я не могу подойти к телефону»** *(Вс. Эм. слабым, утомленным голосом говорит эту фразу)*. Но когда вы голодны, у вас, несмотря на вялость и усталость, возникает некоторое раздражение к окружающим, вы вскакиваете, раздраженно говорите, и появляется возбудимость, — это раздражение вызывает возбудимость. И вдруг вы начинаете быстро ходить, книжки бросать, начинаете предметы на стол раздраженно швырять. Это живой человек с возбудимостью. А у вас нет возбудимости, нет температуры, вы начинаете в мизансценах делать суету, а она не заменяет возбудимости. Только живая возбудимость может оправдать эту суетность, если же ее нет, это плохая работа режиссера. Если мизансцены верно построены, если эти переходы имеют свою обусловленность, но если нет живого человека, то получается так, впустую.

«Дома у себя я могу быть мещанином…» — опять почему-то было спадение: сел на стул и упавшим голосом говорит, и получается герой-резонер. А нужно все время чередовать: апломб — раздражение, апломб — раздражение; он сел — нужно найти и позу апломба, и все интонации человека, говорящего с апломбом. Но опять не зазвучит мелодически, если нет возбудимости. А благодаря хорошей, живой возбудимости эта фраза произведет впечатление нахального разоблачения самого себя.

При первом появлении Татьяны Алексеевны он говорит: «А вот и она!» — и уходит, может быть, потому, что он знает природу своей жены-тараторки. Часто так бывает, что пришла в голову какая-то мысль и, чтоб ее не забыть, нужно скорее осуществить. Он поэтому и уходит, но когда он вернулся, он поцеловался с ней — все-таки он не видел ее недели три-четыре. А потом он опять ускользает, потому что ему нужно какую-то работу сделать. Он сам выдумывает для себя необходимость подойти к шкафу, к конторке, к стулу, в доклад смотрит, чтобы дать понять ей, что не надо мешать ему дальнейшими ласками: что подумают клиенты этого банка, увидя в директорском помещении такие фамильярности на людях. Это все должно быть отражено в ваших мизансценах, иначе все будет фальшиво.

*(Кельбереру.)* Образ чувствуется. Образ есть, и есть живая возбудимость, и раздражение не фальшиво, но я думаю, что эта шамкающая дикция… От нее нельзя отказываться, потому что в ней может оказаться необходимость, но нужно добиться, чтобы была обязательная ясность произношения, — ну прямо двадцать пять процентов слов пропадает из-за шамкания, тем более очень важного текста. Потом у вас есть некоторая патологичность — это нужно убрать. Нет выбрасывания текста в зрительный зал — все для себя и в себя и для тех действующих лиц, которые стоят рядом. Здесь нужно, чтобы у публики вызывалась улыбка по поводу его раздражения. Все имеет единственное назначение — вызвать у зрителя улыбку, это надо держать все время в голове. […]

*(Субботиной.)* Субботина торопит роль очень сильно. Она уже прямо rapide[[150]](#footnote-31). Нужен некоторый тормоз. Смех — он найден как будто бы, но так как он без тормоза, то хорошо найденный смех производит впечатление нарочного. Хорошо найденный смех надо брать на тормоз, чтобы он как таковой произвел впечатление, чтобы мы не беспокоились, что он **{****194} на каком-то месте технически не выйдет. И чтобы было впечатление, что нас это увлекает, чтобы мы могли сказать: жалко, что актриса еще не посмеялась. Нужна дозировка выпуска этого эффекта, и в текстовом отношении тоже.**

После ухода юноши с хлопушкой — хорошая мизансцена, но она статическая, а должна быть динамической. Татьяна Алексеевна должна шевелить телом, ерзать на стуле. Как в вагоне, когда четверо пассажиров входят в купе, — это момент статический. Но сразу видно: флегматичный человек как сел — так уснул, но есть такие, которые не сидят, а ерзают — то в окно посмотрит, то сумочку схватит — и впечатление большого движения, хотя статическая мизансцена. Так должно быть и в этой сцене: статика и динамика в одно и то же время. Здесь должна быть игра, она маскируется, она укрывается, потому что поймана на месте преступления. У нее должно быть: моя хата с краю. А этого впечатления нет. Сейчас такое впечатление производит эта сцена — как будто сидит она на эстраде, на стуле, и читает, как читает по книге актер. Это не верно. Тут именно и нужно заиграть. Что заиграть? Это состояние. Это трудное место.

*(Бахтину — юноше с хлопушкой.)* Порочна мимика. Движения есть, но они будут правильны, если удачно будет найдена мимика. Мимика же должна возникнуть как следствие того, что актер ясно себе представляет, кого он играет, то есть образ этого юноши с хлопушкой. […] Нет этой определенности в жесте, поэтому и плохая мимика, без ощущения образа. Создается впечатление, что эта придуманная режиссером мизансцена очень точно выполняется актером. Но зрителя нельзя обмануть, зритель воспринимает все в целом; если при хорошем движении плохая мимика, он под подозрение берет и движение.

Нужно, чтобы актер вообразил, кого он играет. Если на первой стадии актер не может вообразить того, кого он играет, то нужно себе нарисовать. Брюсов, когда писал роман [«Огненный ангел»], он рисовал действующих лиц, он мучительно хотел заставить себя точно изобразить тех людей, которых он описывает, — и он рисовал. Сарду — он все свои пьесы писал с макета: вырезая из картона действующих лиц, расставлял их на сцене и, смотря на макет, писал. Он не мог иначе себе их представить — значит, не обладал зрительной способностью. Мне, наоборот, это мешает: если я себе зарисую — у меня сейчас же что-то закупоривается. Мне нужно обязательно не видеть на бумаге изображения и все иметь в воображении — тогда у меня выходит; а как только зарисую — у меня не выходит, мне кажется, что что-то такое застряло.

Надо еще обладать способностью удержать рисунок. Например, Станиславский, когда он придумал определенные движения, определенные жесты, определенную мимику для доктора, Штокмана, он рассказывал, что старался все эти жесты, движения и мимику применять в обыденной жизни. Он засыпал и старался засыпать так, как это делал бы доктор Штокман, просыпался тоже — как доктор, Штокман, он ощущал этот образ не только в пределах данной роли, но ощущал его и в собственном своем бытии.

Как назвать этот процесс? Это процесс удержания [рисунка] в своем воображении и при реализации воображаемого удержать, зафиксировать [рисунок] не только в пределах роли, но и дальше. Когда он со сцены уйдет, он, переступив порог павильона, до уборной пройдет шагами **{****195} Штокмана, он сосредоточивает себя на этом. И когда он приходит на сцену и возникают какие-нибудь вещи импровизационного порядка, они будут у него обязательно верно пришитыми, потому что он на таких мелочах идеально нашел этот образ. […]**

У нас, у режиссеров, тоже много бывает лишнего, но мы стараемся всякую мизансцену, всякое построение ракурса обусловить необходимостью. Это не значит, что это единственное выражение, нами найденное, может быть несколько вариантов, как это бывает и в музыке. Как у Чайковского в рукописи: было написано хорошо, написал еще раз — стало еще лучше, но каждый из вариантов обусловлен необходимостью. Построено по необходимости — вот это нас держит, так сказать, крепко на ногах в нашем искусстве. […]

*(Режиссерской группе.)* Что скажете, товарищи режиссеры? Может быть, что-нибудь добавите из впечатлений по поводу сегодня сыгранного, может быть, я еще что-нибудь упустил?

Говоркова. Обо мне вы ничего не говорили.

Мейерхольд. Наметки верны. Сегодня я не записал о вас ничего, но, кажется, вы на верном пути; или, может быть, я слишком много внимания обратил на другие участки.

Один из присутствующих. Мне кажется, что в некоторых местах нет перехода от одного куска к другому.

Мейерхольд. Это верно.

Громов. Все, что сказал Всеволод Эмильевич, важно не только для этого водевиля, но и для того, который мы репетировали («Предложение»). Нужно тщательным образом следить за модуляциями, без которых рисунок становится схемой. И вот прежде всего актер должен эти модуляции найти. Мне кажется, что, Шипучину надо все время иметь в виду окончательную цель — устроить торжество, а кругом него кричат и нарушают этот юбилей. Его поведение должно сводиться к тому, чтобы утихомирить, убрать те краски, которые нарушают грядущий юбилей.

Мейерхольд. Верно. Он как сыр в масле плавает. Это действительно благостный день. Тут и рождественская ночь, и пышность разноцветной елки со свечами, его портрет вывешивают где-то на видном месте. Нет праздника. Нужно представить себе, что это зима, зима румянит щеки. В провинции самый сладостный месяц — декабрь, когда весь город завален прекрасным снегом, как пуховая перина на улице, и полозья скрипят по этому снегу. Потом выставлены елки на улице, в окнах блестят пестрые игрушки, хлопушки. Татьяна Алексеевна приезжает — она не будет раздеваться, чувствуется, что она мчалась в санках и ее провожал какой-то молодой человек, который распахнул мех на санках, под козырек взял, а она выпрыгнула, он руку поцеловал — и она опять попала в объятия молодых людей. Она красива, она должна появиться как какая-то гастролерша — Элеонора Дузе. И никак не кажется, что такой кавардак начнется. Молодые люди теснятся вокруг нее, хотят снять с нее шубу, посадить перед камином, влюбленно смотрят на нее. Такое должно быть впечатление. Там, в глубине, уже стоит елка, крест приколачивают, дворник стучит молотком, и это все ассоциации дает — свечи, орехи золотые… Поэтому у, Шипучина такое состояние: он должен купаться как сыр в масле. […]

[У Шипучина] два момента чередуются: апломб и раздражение. Апломб основан на том, что у него пятнадцатилетний юбилей. Но не **{****196} только это — еще праздник впереди, и он об этом празднике хлопочет. Этот фактор дает возбудимость: он готовит этот праздник и хочет, чтобы было без сучка, без задоринки.**

Второе состояние — раздражение. Верно сказал Громов, что раздражение возникает не только потому, что ему мешают создать этот праздник, а еще и потому, что он сам находится в праздничном состоянии. На нем уже хорошо накрахмаленная рубаха, на нем лакированные ботинки, галстук он перед зеркалом долго завязывал, полчаса прихорашивался, припомаживался — вдруг на него налетел своеобразный самум в виде Мерчуткиной, Хирина, Татьяны Алексеевны… И все это выбивает его из состояния. Так что тут пропасть всего. Раздражение возникает и по поводу того, что доклад, который ему предстоит читать, им еще не только не проштудирован, но и написан Хириным только наполовину. Он поручил доклад Хирину, главному бухгалтеру, тот снабжает доклад цифровыми выкладками, но Шипучину еще надо расцветить фразы.

*(Башкатову.)* «Дайте мне доклад…» — вы напрасно думаете, что это третье состояние, — тут то же раздражение. У него возникает уже раздражение в силу того обстоятельства, что времени мало, а работы много, ему нужно еще руководить сотрудниками, которые черт-те что делают, отвлекаются, каждая минута промедления может сорвать дело.

*(Кельбереру.)* «Много баб придет» — у Хирина то же самое. У него только другого сорта раздражение. Тут все время разные дозировки. Здесь нужно знать, где какая дозировка. Но раздражение есть.

Я вижу ясно и отчетливо эти два момента. Вот [Шипучин] купается как сыр в масле, его состояние благодушное, помпезное, он предвосхищает, какие будут овации, он выискивает какие-то иностранные слова… Он мог бы просто говорить, а он говорит: «profession de foi», «фейерверк» и т. д. Это все основано на его состоянии. А потом раздражение по разным поводам выводит его из состояния апломба, он как бы взлетит на пьедестал — и летит вниз… Здесь везде раздражение, но сорт раздражения разный.

Почему я избегаю слова «психологичность»? Потому что до такой степени этот термин опорочен, до такой степени все вкладывают в него разное содержание, что лучше избежать его. Здесь мы вторгаемся в ту область, о которой нужно говорить специально. […]

Возбудимость — это наш термин на театре. Мы знаем, что на сцене все, что мы ни делаем: поступки, походка, ракурс, мимика, движение, — все должно зрителя убеждать, зритель должен верить актерам, даже когда вы играете неправдоподобие. В момент, когда гротесковое трактование представлено слишком театрально, слишком условно, — все равно публика должна верить. Преувеличение — но верьте. Преувеличение — это лицо данного режиссера, это его язык. […]

Сцена — это все изображение. Нужно, чтобы все это убеждало. И нужны правильность изображения, правильный ракурс, правильное движение, правильная мимика, так как на сцену выходят не марионетки, а живой человек, актер, у него обязательно должна пульсировать кровь. [А если] публика видит, что на сцене судак, из которого выпущена кровь, да еще замороженный, может ли она поверить ему, может ли он как-то убеждать? Но так как у нас кровь не выпущена, не заморожены мы, то мы должны уметь убеждать зрителя.

Есть такая строчка у Оскара Уайльда в одной из сказок, где он говорит **{****197} об игре марионеток: лучше, если бы на этом месте был живой человек. Действительно, марионетка — она может дать новый ракурс в одну десятую долю миллиметра. Я делал такой опыт — изобразить сцену из** commedia dell’arte. Маска может сделать поворот на одну десятую миллиметра…[[151]](#footnote-32) Это позволило делать во время движения остановки, а фиксация в мелких долях дает возможность публике зацепиться и запомнить. Живой актер этого сделать не может. Если он повернул голову, у него так бьется живая пульсация, у него такая трепетность, что голова все время находится в движении. И наконец, гибкость: явайская кукла может повернуть голову на 100 градусов — человек не может этого сделать, возможности его не так богаты.

Почему мы об этом говорим? Потому что марионетки напомнят нам [о необходимости] этой пульсации. Если есть сцена раздражения, как у Ильинского в «Предложении», — «Не позволю! Не позволю! Не позволю!..». У него вначале было механистично, потому что он еще не нашел этой игры, это не стало его плотью и кровью. Когда мы ему сказали: не выходит, потому что это не его, чужое, — он к следующей репетиции слова «Не позволю!» отеплил живой пульсацией, своей живой кровью. Он не только выразил волнение — стучит по столу — не только принял верный ракурс, но подогрел все это тем, что, когда стучал, действительно волновался. То обстоятельство, что он стукнул [по столу], вызвало в нем состояние возбуждения, запульсировала кровь. Если бы был аппарат, который бы как часы лежал в кармане и отсчитывал бы пульс… У судака не будет биться пульс, если же забился — прекрасно. Он играет сцену раздраженного человека, и пришло все, как бывает у раздраженного человека. Значит, это то, о чем я говорю.

Если нет живой возбудимости, мы часто из-за этого снимаем актера с роли. Все делает: и сел верно, и встал верно — но нет живой возбудимости. Значит, надо искать того, кто эту живую возбудимость даст, тогда эта роль на сцене заживет. Поняли, что я подразумеваю под живой возбудимостью?

Мологин. Все это правильно, но для меня, актера, возникает вопрос: как совместить живую возбудимость с той театрально условной легкостью, которая нужна в водевиле. В частности, вы сказали Кельбереру, что у него найден образ и есть излишняя возбудимость.

Мейерхольд. Патологичность — это натуралистическая болезненность. Об этом не стоит говорить. Условная театральность это то, что составляет природу театра. В театре все должно показываться как некая театральная условность. Ведь в жизни невозможно такое происшествие, как названа одна из знаменитых комедий, — «Совершенно необычайное происшествие»[[152]](#endnote-122). Все пьесы для театра — это все невероятные, неправдоподобные события, но они убеждают, убеждают… Когда публика идет на выставку скульптуры, она знает, что глаза не будут раскрашены, что в тигровую шкуру не будут вставлены настоящие натуралистические глаза. Никто не требует, чтобы эти глаза блестели как настоящие, никто не говорит: а почему цвет человеческой кожи не сделан? Приходя в театр, зритель тоже знает секреты театра, знает, что все будет театрально, условно.

Но возбудимость, конечно, может быть двух сортов. Натуралистический **{****198} актер будет искать живую возбудимость натуралистично, и это будет плохо. Живая возбудимость должна быть в нужной для театра дозировке и при непременном условии, что в актере существует [внутренний] организатор, который помогает на глазах у зрителя дозировать. Дозировка возбудимости для «Антигоны» Софокла — одна, а для водевиля — другая. […]**

Все мы — писатели, художники, музыканты, скульпторы — все работающие на фронте искусства, мы мыслим образами. Но в то время, как у поэта — метафора, у нас — живое лицо, которое в нас же самих находится, мы как бы надели на себя чужой костюм. В своих «Записках» Ленский рассказывает, что актеры делятся на два сорта: одни прекрасно видят [образ], а другие слышат. И то и другое имеет право на существование. Но тот, кто хорошо слышит, только тогда хорошо заиграет, когда и увидит. Идеально играет тот, кто и слышит и видит. Но Ленский сам сознается, что в процессе работы он видит сначала только жест, потом плечо, потом глаза и т. д. Проходит еще некоторое время, и он берет карандаш и зарисовывает, и у него уже портрет. Станиславский не умел рисовать, как Ленский, но тоже ищет жест, походку, ракурс головы — он видит, видит, потом слышит… А некоторые актеры сперва слышат действующее лицо, а потом только видят.

Когда мы были в Париже, Зинаида Николаевна начала раньше слышать роль [Маргерит Готье], чем видеть, она имела в руках французский текст, она слышала, как говорят, она заметила все типичное для французских интонаций. Она раньше услышала роль, чем увидела. Затем — иконографические журналы, где изображена эпоха, рисунки Ренуара и других художников Франции. Весь этот материал переводился в ее «лабораторию», которая заведует и слышимым и видимым. И это все вместе дало блестящий результат в работе актера.

# Медведь

## 26 февраля 1935 года Смирнов — Боголюбов, Лука — Сибиряк, Попова — за отсутствием Райх читает суфлер

Мейерхольд. Лука сразу, с первым аккордом, выходит с ширмой[[153]](#endnote-123). Надо, чтобы его выход был ритуалообразным. Ширмы образуют как будто часовню, Лука ими загораживает какой-то мавзолей: портрет, рояль. Ширмы появляются — как будто плывут под музыку. Лука идет на цыпочках, как будто исполняет какой-то ритуал, как в какой-то католической церкви, когда выходит священник.

*(Сибиряк ставит ширмы, Мейерхольд показывает.)* Сначала проходит, а потом говорит: «Нехорошо, барыня», чтобы чувствовалось, что он это говорит ей, сидящей у рояля. *(Показ прохода Луки, его поворотов. Сибиряк повторяет сцену.)* Погромче голос и яснее фразы — всегда в другую комнату мы говорим иначе, чтобы было ясно, что ты говоришь здесь — туда. *(Второй выход с ширмой.)* На музыку выходит, игра такая же, как и в первом случае.

«Николай Михайлыч помер, так тому и быть…» — публика еще не **{****199} знает, что его зовут Николай Михайлович и что именно он здесь изображен на портрете, так что, поставив ширму, нужно сказать: «Николай Михайлыч…» — и показать рукой на портрет.**

*(Сибиряку.)* «Николай Михайлыч помер…» *(показ: машет рукой на каждую фразу)* — то есть: пошел он к черту — очевидно, он притеснял тебя.

Сказал все и берет метелочку и что-то ей делает — нужно показать твою функцию в доме.

«Запрягли бы Тоби или Великана…» — и пальцем на портрет: обе лошади изображены на портрете. […]

*(Помощнику режиссера.)* Рано звонят — кусок музыки, конец первой темы, и после звонка не сразу вторая тема. Она [Попова] маленькую паузу делает, [играя на рояле], чтобы звонок повис в воздухе, а потом она еще раз сыграет. *(Пианисту.)* После звонка не начинать на басах.

Лука вернулся затем, чтобы спросить ее, — он вбежал, но там его второй звонок застал; ему нужно спросить: что если придет посторонний — принять или не принимать. *(Помощнику режиссера.)* Как только впустил Луку на сцену — тогда второй звонок, и Попова говорит: «Кто это?» и «Скажи, что я никого не принимаю».

Третий звонок должен быть очень сильным, чтобы показать, что это Смирнов. Сначала был мягкий звонок, потом круче, а в третий раз — дубасит, чтобы чувствовалось, что это Смирнов звонит.

*(Показ Сибиряку.)* «Сударыня, там вас кто-то спрашивает» *(быстро уносит ширмы)* — это очень быстрая сцена, вдруг стала мелодрама.

*(Появление Смирнова.)* Эта первая сцена должна быть немножко загадочной для зрителя, чтобы Смирнов не сразу открывал своей позы хама. Это скрывается, потому что он занят работой: стоит, отстегивает саблю, снимает перчатки и не успевает обнаружить свою грубость. Отстегнул саблю и быстро положил ее, у него низкая сабля, которая по полу волочится. *(Мейерхольд показывает, как нужно двумя приемами отстегнуть саблю и ее снимать, и не через верх, как хотел это сделать Боголюбов, а «через пояс, под пиджаком».)*

В шапке нельзя оставаться, он ее снимает и кладет туда перчатки. И в такой последовательности *(показ)*: сначала шапку снимает, потом саблю, потом перчатки и перчатки бросает в шапку. *(Показ.)* Первый раз сделал под козырек, потом снял шапку — ему эффектнее так представиться.

Он занят работой, которая идет беспрерывно *(показ: бросает одну перчатку, потом другую)* — в этой штуке есть ритуал, который определяет атмосферу петербургской жизни, — больше иллюзии той жизни; он здесь как будто с этого портрета соскочил и вдруг зажил. И нужно, чтобы это совпадало: и ритм, и текст, аккомпанирующий ракурсам.

*(Боголюбову.)* Лица нет на зрителя — зрителю интересно тебя видеть. Действующим лицам все равно, они тебя по репетициям знают, а публике интересно, она тебя первый раз видит.

Далеко шапку уронил *(Боголюбов сильно бросил шапку, и она отлетела к хвосту рояля)* — ее не надо бросать, ее надо положить.

«Отставной поручик кавалерии» — вот теперь нужно лицом к ней блеснуть.

Перчатки кладет броском *(показ, как класть перчатки, несколько раз Вс. Эм. с шиком бросает перчатки в шапку.)* Я нарочно беру сегодня **{****200} тебя, чтобы пройти с тобой, а то когда вы оба — [Боголюбов и Райх], — мне трудно работать. Видишь ли, тем, как ты шапку снял, как саблю отстегнул, как перчатки бросил, ты уже в сознании зрителя зарегистрировался: гусар такой, все гусарские повадки; а текст что-то другое говорит, вот это и хорошо.**

Итак, первый кусок мы поняли, как идет. Потом она говорит: «Что вам угодно?» — и он сразу переключается на тон своего злобного отношения к ее покойному супругу. Ему жаль его не потому, что он его любил или знаком был с ним, а жаль потому, что умер человек, который должен ему деньги заплатить, который остался ему должен. Надо сразу брать злобой *(показ интонации, Мейерхольд читает кусок текста Смирнова)*, сразу педаль, потому что он это уже обещал — в первом монологе ничего не обещал, только звонок его обещал, а вышел — ничего себе; а потом обязательно сразу с нервом, со злобой *(еще раз показ интонации)*, но не сразу надо брать всю злобу, еще не в полный голос, но чтобы кипела внутренняя злоба.

Боголюбов. Может быть, не к мужу злоба, а к ней?

Мейерхольд. Нет, нужно зарегистрировать отношение к ее покойному мужу, который остался ему должен. К ней нет еще отношения.

*(Боголюбову.)* Тут важно, чтобы *(показ: рука на рояле, трясет головой и все время постукивает рукой по роялю)* — что-то такое нужно, чтобы обе руки были в раздражении. Он не должен позировать, а чтобы чувствовалось, что у него страшное раздражение, чтобы публика почувствовала, что пришел пороховой погреб, что происходит уже какой-то внутренний взрыв. Тогда не будет неожиданного, и все будет иметь естественный ход, и публика будет любоваться мастерством, с каким ты клапан постепенно открываешь и это горючее выходит, как Везувий… И живущие в Италии смотрят на Везувий, смотрят, как он дымится, и ходят беспокойно, потому что он периодически выбрасывает лаву. Так и тут — нужно, чтобы что-то дымилось и вдруг в какую-то минуту выбрасывает лаву. Там, вначале, он показал себя гусаром, а тут Везувием, но который только еще легко дымится.

*(На постукивание левой рукой по роялю.)* Нерв не передан в руку. Тут надо иметь два элемента работы: работает декламационный аппарат и левая рука, в которой должны быть переданы все нервы, — вулкан уже дымится, но огонь еще не идет. Ты ищешь уже форму выражения, уже стилизуешь, а тут выражения еще нельзя найти — это будет сплошная импровизация; но надо заставить себя направить в руку этот нерв, который должен быть в состоянии возбуждения, — его надо возбудить, и, когда он возбудится, тогда форма сама определится, она не может тогда не определиться. […]

*(Монолог Смирнова.)* «А у меня такое настроение, хоть лети в трубу вверх ногами…» — он себе ясно представляет, как он летит в трубу, это не фраза, а некая конкретность для него.

Здесь все время должно быть так: текст течет, а поза одна — стоит, смотрит на нее злобно. Тут секрет вот в чем: чтобы было при однообразии ракурса однообразие и текста. Здесь текст хороший, в тексте так построено, что в своем однообразии он покажется вам самым разнообразным, цветистым; а если цветисто его подавать, то может быть и хуже.

Он стоит не обалделый, а злой. Ему уже шлейф мелькнул своей демонстративностью **{****201} и непристойностью, шлейф пошел за кулисы, и его это злит; шлейф, как павлин, злит своим длинным хвостом — хочется отрезать его топором или ножом — надоедает.**

«Как мне не сердиться? Я приехал не к приказчику, а к вам…» — все в той же краске. «Да мне-то нужно проценты платить?» — все в том же тоне.

Тут нужно обязательно для зрителя дать ощущение анфилады комнат, он должен при этом раскрыть занавески и кричать за кулисы. *(Рядом сидящим Мейерхольд замечает: «Тугой актер Боголюбов в противоположность Ильинскому — тот берет сразу, а этот нет».)* […]

Этот монолог абсолютно соответствует монологу Ломова, только разница, что тот мнительный добродушный пухленький человек, а этот медведь. Здесь очень отчетливый разговор с публикой.

«Ах, как я зол…» *(показ: пыжится, дуется)* — и пошел обморок. «Как я зол…» — теребит волосы. «Дух захватило» *(показ)*.

Он уже больше здесь помещик, чем гусар, он уже опустился как гусар. У него все время чередуется — то гусар, то помещик. А помещик он, как Тит Титыч[[154]](#endnote-124), немножко он перекликается с Щебневым[[155]](#endnote-125), который требует деньги.

«Дух захватило» — развязывает галстук, расстегивает пиджак, идет к диванчику, ложится, аккорд и — «Человек!» — и закрыл лицо платком.

*(Выход Луки на «Человек!».)* Две темы у Луки: с одной стороны, он пришел, с другой, — он удивляется, что тот тут развалился.

*(Боголюбову.)* Лучше заменим «Фу!», которое беззвучно, темой медведя: рев медведя — это хорошо пробьется через эту вещь.

И нужно, чтобы последним аккордом в музыке был его крик.

*(Показ Боголюбову, как пить квас: выбрасывает изюм, потом сдунул пленку и пьет прямо из кувшина.)* Изюм разбухший плавает.

Вся эта сцена должна быть очень быстрой — сейчас она очень долгая.

*(Боголюбов хочет освободиться от платка, Мейерхольд не советует.)* Платок ему нужен, чтобы вытирать руки, которые все в квасе. Этот платок дает уверенность, что он останется.

Мало шику в снимании пиджака. Когда он его снимает, он еще не знает, куда он его положит; пьяный гусар — он на своем кителе спит, у него, у Смирнова, такая гусарка, что ее только можно купить на толкучке, — никуда она не годится. Эту вещь, ты знаешь, мы не будем заказывать, мы ее возьмем там, где дают такие гусарки напрокат, — как в оперетках, поют в замызганных фраках.

Смирнов на Луку набрасывается как хищник на птицу.

Водку пьет обязательно из большой рюмки. Лука сразу подает ему большую рюмку, он знает, что гусары маленькие рюмки разбивают об стену. […]

«Мадам, силь ву пле» — здесь ты начинаешь пародировать своих товарищей; он ненавидит шаркунов, танцоров. Этот кусок возникает впервые, мы даже несколько изумляемся, откуда он взялся: как актер неуклюжий может играть уклюжего. И тут он в первый раз понравится Поповой, первый раз Попова обратит на него внимание. Второй же раз, когда «К барьеру!», — там пойдет нанизывание. Тут очень хорошая ремарка: «злится и сюсюкает», то есть подражает тенору — молодому Собинову или Козловскому; он здесь не басом говорит, он должен трансформироваться с ног до головы.

**{****202} Когда схватил и швырнул стул, в это время падает сабля и шапка на пол, стул же он швыряет в окно** *(показ броска стула)*. И теперь начинается сцена ссоры. Тут вот что. Здесь основой уже является музыка, сейчас музыка будет за вас работать, поэтому надо все вести очень четко в смысле выражения состояния, но вовне и чтобы была верная напевность такая. *(Вс. Эм. читает текст.)* Однообразно и все одинаково, как будто вообще это говорит одно лицо, одно лицо в трех образах — потому что главный стержень держит музыка. Здесь сплошное стаккато должно быть, а музыка держит легативность и напряженность. […]

*(Смирнов прыгает на рояле: «Нет, какова женщина!»)* Нет иллюзии, что он вскочил на лошадь, он, как жокей в цирке, все съезжает и съезжает на зад лошади, он должен говорить этот монолог в полной иллюзии, что он на лошади. Здесь должна быть полная иллюзия верховой езды. И сразу надо вскочить [на рояль], как на лошадь. *(Вс. Эм. издали, из зрительного зала, показывает Боголюбову это впрыгивание на лошадь.)* Это надо так сделать, чтобы у публики было: да он на лошадь сел, а не на рояль.

## 27 февраля 1935 года Попова — Райх, Смирнов — Боголюбов, Лука — Сибиряк

Мейерхольд. Я предлагаю вот что. У нас начало задумано верно, то есть самое начало — введение в водевиль — показано на состоянии Поповой. И я предлагаю монолог ее «Ты увидишь, Николя…» сделать ее первым монологом, то есть чтобы она вошла — и сразу разговор с портретом. Потому что там, после, он ужасно неуместен, а здесь он очень выгоден, он определяет сразу ее страдания. Это мне пришло [в голову] на основании вчерашней репетиции: я увидел, что здесь, в начале, ужасная пустота[[156]](#endnote-126).

Начинается с разговора с портретом *(Вс. Эм. читает текст)*, и очень важно, что портрет, который здесь, на сцене, вкомпоновывается в действие. И тогда понятно сразу и ее состояние. Правда, так гораздо лучше? И я бы сразу *(показ выхода Поповой: из ширмы вышел, сразу к кушетке, наклон головы, который показывает скорбь, и потом на портрет: «Ты увидишь, Николя…»)* — чтобы был монолог в публику. Стоит будто бы для фото или живописца, который будет писать портрет, — сложила ручки и смотрит на публику. Чтобы сразу была видна скорбная фигура.

Райх. У меня она абсолютно нескорбная.

Мейерхольд. Я говорю в смысле ракурса, а не в смысле внутреннего настроения *(показ)*, чтобы публика не понимала, что будет. Это настоящий водевильный прием: на некоторое время заинтересованность как будто не тем, что есть.

Посмотрела — и вздох обязательно: «Ах!» Потом опять смотрит. Идет к зеркалу: «Любовь моя угаснет вместе со мною, когда перестанет биться…» — взгляд на портрет и опять на зеркало — «мое бедное сердце». *(Показ.)* Благодаря этому монологу мы получили характер, а его нельзя было выразить, потому что немая сцена и ничего выразить нельзя.

*(Райх повторяет эту сцену, останавливаясь около кушетки, кладет руки на изголовье кушетки.)* Лучше, когда лежит рука на кушетке, лучше, **{****203} тогда есть такая портретность. Там — портрет с лошадьми, а тут — она живет как портрет. Вот что нужно выразить.**

*(Райх.)* Ближе, ближе к зеркалу, чтобы обязательно было в зеркале отражение.

Райх. А я не вижу так себя.

Мейерхольд. Это ничего, важно, чтобы в зрительном зале тебя видели в зеркале.

«Запирал меня на замок» — посмотреть направо, в соседний зал, как будто замок тут лежит где-то. Это как бы жалоба публике. В водевиле монолог — это постоянно разговор со зрителем.

«И буду верна тебе до могилы» — опять портрету. […]

*(Сибиряк выносит ширму. Мейерхольд доволен, посмеивается.)* Хорошо! Хорошо! Что это? Непонятно. Ерунда. Непонятно страшно.

*(Сибиряку — после текста: «Нехорошо, барыня…» и т. д.)*

Слишком медленный темп. Был медленный выход, а тон должен быть быстрее — ворчливый. Ты должен с ней разговаривать как с детьми — немножко с налетом выговора *(показ интонации)*. Надо говорить не как барыне, а знаешь: воспитатель детям делает выговор. Иначе не будет энергии. Ворчанием ты хочешь ее заставить перестать грустить. Я не могу тебе предлагать, ты сам должен найти нужный тон. Зайчикову — **{****204} ему не свойствен этот стиль, и я шел у него на поводу**[[157]](#endnote-127), а у тебя это хорошо может выйти. Тут корни молодого Карпа[[158]](#endnote-128) получаются. А лучше без зубов его играть, в сущности, здесь обаяние древности. Это Фирс, но более энергичный, из прежних солдат.

*(Сцена с метелкой. Показ: Вс. Эм. лезет под диван и несколько раз заглядывает туда, ища метелку.)* Здесь должна быть энергичная жестикуляция, чтобы публику расшевелить к какому-то действию водевильного характера.

«Царство им небесное» *(показ: сунул голову под диван)* — тут парадокс, тут все время парадоксы. «Погоревали» — опять сунул голову под диван. «У меня тоже в свое время старуха померла» — вытаскивает метелку и держит ее вверх. Вот в чем водевиль. Предмет получает значение какого-то акцента. Правда? И легкость появляется.

Первый жест под диван — поклонился как в церкви, потом поправился и смотрит под диван *(показ: не сразу смотрит под диван, а сначала только наклоняется)*. Руками ничего не надо делать. *(Сибиряку, который шарил руками под диваном, ища метелку.)* Знаешь, когда я уроню запонку под кровать, я сначала загляну и смотрю глазами, где она, и, только удостоверившись, где она, начинаю ее доставать. Мало наблюдают они за жизнью! Чудаки прямо!

*(Сибиряку.)* Неинтересно ты со щеткой работал. *(Показ.)* Сначала метелка должна возникнуть, а потом текст: «У меня тоже старуха померла». *(Показ: смахнул что-то с метелки, все время смотрит на метелку, встает, подходит к зеркалу, вытирает зеркало, отрывается, говорит текст, опять вытирает, положил метелку и пошел.)* Это все на ритмах, я все экспромтом делал, можно еще более интересно найти.

Около портрета все должно быть гораздо интенсивнее, он хочет ее заинтересовать, он хочет рассказать ей об объекте, который выпал из ее внимания *(Мейерхольд читает текст Луки)* — понимаешь? Он заинтересовывает, **{****205} этот мир — единственный, который может ее заинтересовать, это старик знает, он сам из гусарского полка, он видывал эти балы, он тоже очарован ими. А то ты рассказываешь это неинтересно, хоть вычеркивай, а это вычеркивать не нужно.** *(Мейерхольд еще раз читает текст Луки.)* «Эх, барыня-матушка» — без сожаления, энергично, обадривай ее; вдруг возникает в старческой дикции молодая экспрессия *(показ интонации)*, но не кричать, не кричать, я все время беру на вожжи громкость *(и Вс. Эм. снова прочитывает этот кусок, показывая Сибиряку)*.

*(Романс, который должна петь Попова, поет за сценой пианистка. Вс. Эм. просит ее спеть громко, бравурно.)* Попова поет не так, как написано, а гораздо экспрессивнее. Вдруг в этом романсе проснулся тот темперамент, который у нее возникает под влиянием Смирнова. Чтобы это парадоксально было: мы ждем хорала, а услышим вдруг романс страстный[[159]](#endnote-129). *(Мейерхольд показывает пианистке, как надо петь.)* Начало только энергичнее. Я хочу это для того, чтобы определить, какое после этого можно дать начало у Луки. Вы немного стаккатируйте! *(Мейерхольд пропевает романс, акцентируя на некоторых нотах.)*

*(Повторяется с монолога Луки. Сибиряку.)* Видишь, как вяло? Сразу энергичнее: «чем бы эти слова петь…» — я для тебя специально это [пение] нажаривал!

Все в радости: «Чем эти слова говорить, лучше бы в сад гулять». *(Показ.)* Энергичный, вот такой он должен быть. Опять как детям говорит: «И — к соседям в гости!» Он вдруг — гусар, он денщик гусара; когда ему, бывало, говорили: «Лука, запрягай» — в этом он видел преддверие кутежа, ему иначе не представляется. Если кто садится на лошадь, это не для моциона, а на кутеж. И тут он ей это предлагает не для моциона, ты предлагаешь ей авантюру — и это зазвучит.

Как только она услышала: «Тоби или Великана» — сразу слезы, и весь ее монолог с плачем.

Лука знает, что, когда у нее такой [слезливый] мотив, когда такое состояние на диване, — он уже бежит к воде и стоит со стаканом воды. Он сам испугался, что наступил на любимый мозоль, потому что Тоби всегда дает ей повод к слезам.

*(Райх.)* «Он так любил Тоби!» — и сразу на диван со слезами. Только не давай много слез.

Райх. Мне и не хочется много слез.

Мейерхольд. Только к концу монолога дай много слез, а «Тоби, Тоби, Тоби» — она плачет немножко.

Сибиряк. Налить воду и ей дать?

Мейерхольд. Он поит ее как маленькую девочку, и после этого возникают слова: «Дай Тоби лишнюю осьмушку овса». Лука говорит: «Слушаю», она сейчас же к роялю, он за нею двинулся и смотрит. *(Вс. Эм. показывает уход Луки на звонок.)* Вкусная роль, я бы сколько заплатил, чтобы играть эту роль. Замечательная роль! Это в Малом театре был Музиль, он только такие роли играл, он за них зубами держался. Замечательная роль Луки!

Лучше так, по кусочкам, будем готовить, чтобы закрепилось. Тон уже навертывается. […]

*(Во время романса Поповой Мейерхольд все время подпевает, дирижирует, добивается большой энергии и страстности в пении.)*

**{****206} (Зинаида Райх плачет: «Тоби, Тоби…».)** Она хорошо будет играть, у нее голос очень красивый.

*(Попова стоит в ожидании Смирнова.)* Становится в ту же позу, с которой она начала пьесу. Тогда опять начало с того же места — и форма завершена.

*(Попова идет навстречу Смирнову.)* Когда она остановилась, он начинает говорить, а она посмотрела резко, а потом, когда он начинает говорить про деньги, она старается не смотреть, все время глаза в публику, как будто она берет публику в свидетели — что за нахал ворвался! Это прием водевильный — все время сверкает в публику. […]

*(Боголюбову.)* «Он покупал у меня *овес*!» — не что-нибудь, а овес. Овес это валюта!

*(Показ Боголюбову.)* Тут все на паузах. Потом они сократятся, я их сейчас преувеличенно делаю, потому что я знаю, что потом они сократятся, но они нужны обязательно. Нельзя здесь на одном материале ехать, его надо уснастить изумительной игрой, виртуозной игрой. В водевилях всегда играли первые актеры, вторых актеров туда не подпускали на пушечный выстрел. Первая труппа в мире это наша, где от водевиля все бегают, думая, что это дело не для первых актеров. Кто играл в водевилях? Щепкин, Шумский… А я должен ставить водевиль на Сорокине, Сор… и Луг…[[160]](#footnote-33) То, что Зайчиков ушел из пьесы, — это в истории будет отмечено: была на земном шаре такая труппа, где актеры брезговали водевилем.

## 3 марта 1935 года Участники репетиции те же, что и 27 февраля

Мейерхольд. […] *(Боголюбову.)* Прежде чем петь, он станет в позу *(показ)* — такое спадение монолога. Становится в позу, подражая опереточному актеру. И непременно стул взять так, чтобы у публики было ощущение — стал в позу, и отдельная ария. Как будто бы монтаж, как у Яхонтова: читает, читает кусок — вдруг из Пушкина, вдруг из Маяковского…

«Я не говорю о присутствующих…» — вдруг спохватился и вдруг такая элегантность в игре [со стулом]. И незаметно ловелас в нем проснулся. Там ты был шаркун, а здесь нужно естественно, не выстилизовывая, пусть даже неуклюже. […]

Лука стоит и подслушивает. Когда ты перебегаешь, ты видишь его и: «ах, черт, мерзавец, подслушивает…» — тут не актерский трюк, а реалистический мотив, тут реалистический гоголевский мотив. Он идет на Луку, увидел его, на минуточку отвернулся и все время говорит ей, а сам в это время к Луке приближается и потом — «нос»[[161]](#endnote-130). И в этом тоже гусар, характеристика гусара сказывается. И после «носа» — самодовольный смех, передышка, следовательно, и дальше…

*(Райх.)* Лучше не стоять, когда он смеется. У него — смеется, смеется, смеется, а у нее — уход, уход, уход — и останавливается около кушетки, как бы она от него ускользает. А потом начинается азартный монолог в защиту женщин.

**{****207} (Райх повторяет эту сцену.)** Очень хорошо, но немного глубже, чтобы не в профиль, — здесь лицо важно. Начало монолога здесь, [ближе к Смирнову], а потом, когда разъярится и говорит о муже, она переходит вперед и мимо рояля, нужно, чтобы она в волнении перешла и подошла слева к портрету. И тут надо повторить ту мизансцену, [что была в начале пьесы], и будет так, что там она им восторгалась, а здесь она его предает.

*(Боголюбову.)* Ты должен смотреть на нее и на портрет, на нее и на портрет.

*(Следующую сцену Вс. Эм. просматривает без остановок, говорит, что он хочет ее просмотреть, так как, «чтобы найти нюансы, нужно определить основу».)*

Все, что мы сделали, это совершенно достаточно обосновано и верно обосновано, а в пределах этого обоснования мы сделаем украшения. Эту основу нужно проштудировать. А почему мы плавали? Потому что у нас была неопределившаяся основа. […]

Основа во всех мизансценах верная, правда? Так что можно считать, что сегодня первая репетиция, когда в этой сцене мы верно нащупали почву, — это центральная сцена Смирнова и Поповой.

**{****208} Райх**. А у меня неудовлетворение в этой сцене. Это оттого, что Вс. Эм. со мной не работает, что он мне ничего не дал, и я себя очень неудобно чувствую в этой сцене, так как мне нечего делать.

Мейерхольд. Я не могу две роли сразу готовить. Надо сделать одну.

Райх. И я не могу так, я тоже актриса, как и Боголюбов, я не ревную, но я не могу так работать.

Мейерхольд. Надо его сделать. Нельзя две роли сразу сделать. […]

## 20 марта 1935 года Попова — Райх, Смирнов — Боголюбов, Лука — Козиков[[162]](#endnote-131)

Мейерхольд *(Козикову.)* Он, Лука, такой природный мечтатель, его радуют миры, которые вне этого мира, он чудаковатый, он чем-то озабочен — и вовсе не тем, что здесь происходит, он весь в какой-то прострации. Вот там позвонили, он знает, что никого впускать не следует, но на него подействовала магия мундира. Он мечтатель, и мир иной его захлестывает, но в то же время он темпераментный, он веселый, он все время улыбается: «Горничная, кухарка по ягоды ушли… даже кошка…» — с темпераментом и с улыбкой. В нем рассеянность, чудаковатость, мечтательность, — то есть все то, что должно преодолеть быт. От быта никакой канители у него не остается, поэтому попридумывать можно массу: например, у него карман полон каких-то крошек, он пожевывает яблоко, чтобы он производил впечатление отсутствующего, он чем-то другим занят; он уходит, приходит, он блуждает по комнатам и все время натыкается на какие-то казусы — то он в обмороке лежит, то он выгоняет кого-то, но все это он делает как-то рассеянно. Все его повадки… *(показ)* — быстро глядит по сторонам, — чтобы он производил впечатление человека, о котором я говорил.

А у вас сосредоточенность трезвая, а этого не должно [быть], он не трезвый — не в том смысле, что он пьяный, а он должен быть отсутствующим, это у стариков часто бывает. У него отсутствие, и поэтому он все должен делать быстро — он хочет от этого отделаться и уходит. Что он делает — не знаю, может быть рыбу ловит, аквариум у него… А здесь он гость случайный, поэтому ей, Поповой, трудно с ним. Он должен быть не очень в грустях. Он такой… как Земляника у Зайчикова: много от клоуна, а не от бытового жанра. Земляника — клоун и Лука — клоун, только второй цанни, который прислуживает *(показ движений и жестов для Луки)* — быстро все делает. Тогда он создаст впечатление веселого, уютного, и он должен быть с очень высоким голосом на большой зрительный зал. Он должен быть громким — почти такая же громкость, как у Смирнова. Только у вас высокий голос, а у того низкий. Лука такой подвижный, веселый, только рассеянный — то подушки взял и не туда положил, он все делает невпопад, и зачем-то эти ширмы приносит. Чтобы было видно, что он все зря делает. И ворчливость есть, но такого комедийного свойства.

Он веселый, быстрый и текст как стихи подает *(показ: читает текст Луки)* — видите, как у меня текст идет? Он веселый, он все время подстегивает, **{****209} а у вас угробливается. А ведь он две страницы занимает собой. Дальше легче, потому что там вся сила переходит на Смирнова, но начало можно так угробить, что не выберешься потом, тем более что вся грусть дана Поповой, вся печаль ей дана, она и на рояле играет — скорбит, а он ее старается развеселить.**

Вдруг он вспомнил зачем-то про ливрею, которую мыши съели.

Он на обезьяну похож. […]

*(Уходы Смирнова и игра Поповой: «Постойте, нет, уходите!»)* Последняя попытка перед ним поломаться. Эта сцена — оба спины поворачивают друг к другу — это последнее кокетство.

*(Обморок Поповой.)* Она именно потому падает, что ей удобно упасть, удобно на руке лежать, и она падает.

*(Райх.)* Последнее: «К барьеру!» — мягко, безвольно.

*(Боголюбову.)* «Очень мне нужно было влюбляться…» — над ней. Он получил на руки ношу, с которой у него будут трудности, — это конкретно. Он попался как мышь в мышеловку.

*(Показ заключительной сцены.)* Она выбегает, бежит к зеркалу, закутывается в какую-то шаль, он ждет ее, пододвигается к ней, и, когда она окончит свой туалет, тогда он поворачивается, и потом они уже направляются к двери… Мне хочется до конца оставить его грубость, но в его грубости есть какая-то грация.

Сейчас должна быть пантомима на тему их новых отношений — **{****210} например, можно предположить, что они сядут на тройку и лихо полетят на тройке, полетят по полям.**

Райх. Можно сказать — «Кататься!»?

Мейерхольд. Нет, не надо. Нужно, чтобы было ощущение, но не ясность.

*(Боголюбову.)* Сумрачно сказал: «Я люблю вас». Не надо, как Ромео, не надо басом profondo, как Шаляпин. Он тенорком говорит: «Я люблю вас» *(показ интонации)*.

У него все неумело выходит, нужно показать, что у него страшно корявая жестикуляция. Если ловко, тогда французик. А он — медведь, он все неумело делает. Это будет смешно. Он такой принципиальный холостяк, он хотел умереть холостяком, те женщины — это по холостой линии, а здесь женитьба — вот скандал!

*(Райх.)* На «Я люблю вас…» медленно голова поворачивается к Смирнову. Это должен быть продолжительный подход к поцелую, потом — выход Луки.

Музыку дайте после поцелуя, на сигнал Луки, и после этого наступление людей с граблями, палками.

Сразу видно, что монахиня, Попова, превратилась в куртизанку. Пять минут тому назад она была Доной Анной, а потом она превращается в Лауру.

Все надо делать в приемах водевиля — когда подает накидку, то уже пританцовывает. И второе — музыка все время внутри должна быть. Танец должен быть с момента ее выхода. Это прием водевиля, там в конце либо куплеты пели, либо танцевали.

# {211} Борис Годунов

**{****212} Замысел так и не осуществленной постановки трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» вынашивался Мейерхольдом на протяжении многих лет. «Я проследил свои работы с 1910 года и вижу, что всецело нахожусь в плену режиссера-драматурга Пушкина», — говорил Мейерхольд в докладе «Пушкин и драма», прочитанном в ленинградском лектории 24 октября 1935 года («Литературный Ленинград», 1935, 1 ноября).**

Первые встречи Мейерхольда с Пушкиным состоялись на музыкальной сцене в 1911 году в Мариинском театре. Он корректировал оперу М. П. Мусоргского «Борис Годунов» с Ф. И. Шаляпиным в главной роли, а в 1916 году ставил оперу А. С. Даргомыжского «Каменный гость» (Дон Гуан — И. А. Алчевский) и, по его признанию, был «пьян от пенящейся влаги пушкинских стихов, влитых в тончайшее стекло изысканнейшего Даргомыжского» (*Мейерхольд В. Э*. Переписка. 1896 – 1939. М., «Искусство», 1976, с. 185).

В 1918 году студенты Курсов мастерства сценических постановок в Петрограде в учебных целях готовили режиссерские планы «сценически условной интерпретации» пушкинского «Бориса Годунова». В 1919 году их работы были изданы специальной брошюрой («Борис Годунов» А. С. Пушкина. Материалы **{****213} к постановке под ред. В. Мейерхольда и К. Державина. П., изд. Теонаркомпроса, 1919).**

Осенью 1919 года арестованный белогвардейцами Мейерхольд в камере новороссийской тюрьмы вел дневник, большую часть которого занимают выписки из комментариев Л. И. Поливанова к «Борису Годунову» — в распоряжении Мейерхольда оказался третий том третьего издания «Сочинений А. С. Пушкина», изданных Львом Поливановым (М., 1901). Среди этих выписок есть запись:

«Я хочу поставить себе задачей выяснить не то, как Пушкин стремился “положить конец драматической французской лжеклассической системе…” (Поливанов), а то, что нового предложил он будущему поколению в строительстве нового русского театра. Хотя Пушкин собственной теории драмы не оставил, но размышления его о трагедии вообще, разбросанные в письмах и замечаниях, служат достаточно богатым материалом, чтобы решить — какой театр мыслился Пушкину идеальным» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 807). Тогда же Мейерхольд составил сценарий «Григорий и Димитрий» — по его замыслу, в этой пьесе должны были встретиться два мальчика — царевич Димитрий и Григорий Отрепьев; в 1920 – 1921 годах Мейерхольд убеждал С. А. Есенина написать на основе этого сценария драму в стихах для Театра РСФСР Первого.

В 1924 – 1925 годах Мейерхольд репетировал «Бориса Годунова» в Студии имени Е. Б. Вахтангова, постановка не была осуществлена.

В 1934 году началась работа Мейерхольда над «Пиковой дамой» в МАЛЕГОТе, завершенная в начале 1935 года.

Тогда же, летом 1934 года, в связи с намечавшейся постановкой «Бориса Годунова» в ГосТИМе Мейерхольд поручает В. А. Громову собрать библиографию о творчестве Пушкина и об эпохе Годунова. Предполагалось, что «Борис Годунов» станет откликом ГосТИМа на предстоявшие в начале 1937 года пушкинские торжества; этим спектаклем Мейерхольд надеялся открыть новое здание ГосТИМа, строительство которого шло полным ходом и где предполагалась большая сценическая площадка, оснащенная по последнему слову техники и отвечающая выдвинутым Мейерхольдом режиссерским принципам.

В конце 1935 года Мейерхольд выступил в Ленинграде с докладом «Пушкин, режиссер, драматург» (см.: «Литературный Ленинград», 1935, 1 ноября). 14 июня 1936 года Мейерхольд сделал доклад в ленинградском Государственном институте искусствознания; текст доклада был опубликован в «Звезде» (1936, № 9) и в Статьях…, ч. 2 (стенограмма хранится в ЦГАЛИ).

Весной 1935 года Мейерхольд приготовил с актерами ГосТИМа радиоспектакль «Каменный гость» (премьера — 17 апреля), и этот опыт, по его признанию, убедил его, что труппа слабо владеет стихотворной формой и что необходимо «ввести актеров в мир пушкинского стиха». Он решает привлечь В. А. Пяста, в прошлом известного поэта, знатока стиха, и поручает ему составить «ритмическую партитуру» пушкинской пьесы. Пяст разметил текст трагедии условными значками, обозначавшими разной длительности паузы, цезуры, ударения, повышение и понижение голоса; при этом широко использовалась музыкальная терминология. А. К. Гладкову казалось, что Мейерхольд настаивал на необходимости этой партитуры прежде всего для того, чтобы поддержать бедствовавшего материально Пяста, но стенограммы показывают, что Мейерхольд относился к «партитуре» серьезно и увлеченно, рассматривал ее освоение как начальный этап в овладении пушкинским текстом. Актерам «партитура» казалась малопонятной, иногда вызывала их открытое сопротивление, и потребовалось несколько занятий с Пястом и Мейерхольдом, чтобы убедить исполнителей читать текст, учитывая внесенные Пястом значки и термины.

**{****214} Мейерхольд предполагал вернуть в канонический текст трагедии две сцены, исключенные Пушкиным из издания 1831 года — «Ограда монастырская» (сцена Григория и Злого чернеца, идущая в пушкинской рукописи за сценой Григория и Пимена) и «Замок воеводы Мнишека в Самборе. Уборная Марины».**

Свои суждения о сцене со Злым чернецом специально для Мейерхольда в ноябре 1935 года изложил в небольшой статье В. А. Пяст. От утверждал, что этот фрагмент, написанный не свойственным «Борису Годунову» размером, содержит множество открытий, в частности в области ритмики стиха; Пяст находил в этой сцене черты своеобразного «футуризма» и связывал их с влиянием испанской поэзии. Он оценивал этот фрагмент как брошенную, оставленную Пушкиным поэтическую мысль, не реализованную в рамках «Бориса Годунова», но считал тем не менее правомочным вернуть эту сцену в спектакль. «Мейерхольд не был бы Мейерхольдом, если бы он так или иначе не реализовал не совсем воплотившиеся замыслы поэтов. И если он это сделал у Гоголя, у Грибоедова, — какой смысл ставить своему творчеству пределы именно в Пушкине?» — писал Пяст. Но он не считал, что эта сцена должна войти в сюжетную линию спектакля; по его мнению, Пушкин сочинял ее для себя, для уяснения себе — а не публике — дальнейшего хода событий, и в окончательном варианте отказался от нее, следуя своему пониманию условной природы театра и пользуясь правом свободного сцепления сцен. Пяст советовал использовать эту сцену в качестве эпилога, играть ее на просцениуме в сопровождении гнетущей ритмической музыки и истолковать ее как мучающий Самозванца сон-кошмар: его, готового стать — или уже ставшего, — царем, преследует грозное видение, ему грезится некий злой вестник-подстрекатель, которого наяву он мог никогда не встречать. (На обороте последней страницы своей статьи Пяст написал: «Всеволод Эмильевич, представляя Вам статью, — еще раз почтительно напоминаю о полно-полнейшей у меня катастрофе, то есть о полно-полнейшем отсутствии всяко-всякейших, даже меньших рубля, денежных сумм. Ваш все же *В. Пяст*». — ЦГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 945.)

Мейерхольд включил сцену со Злым чернецом в сценический текст под № 5а как продолжение картины № 5 («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»).

В ходе репетиций возникли рабочие названия каждой из 24‑х (фактически 25‑ти) картин. Приводим их в скобках вслед за пушкинскими названиями эпизодов:

I. Кремлевские палаты. (Пролог).

II. Красная площадь. (Щелкалов к народу).

III. Девичье поле. Новодевичий монастырь. (Народ).

IV. Кремлевские палаты. (Борис идет «поклониться гробам»).

V. Ночь. Келья в Чудовом монастыре. (Пимен и Григорий).

Va. Ограда монастырская. (Злой чернец).

VI. Палаты Патриарха. (Прозаический. Патриарх и игумен).

VII. Царские палаты. (Борис и колдуны).

VIII. Корчма на Литовской границе. (Корчма).

IX. Москва. Дом Шуйского. (Пир у Шуйского).

X. Царские палаты. (Борис с детьми, Семеном Годуновым и Шуйским).

XI. Краков. Дом Вишневецкого. (Самозванец принимает: патер, Курбский, Хрущов, Карела и т. д.).

XII. Замок воеводы Мнишека в Самборе. Уборная Марины. (Уборная Марины).

XIII. Замок воеводы Мнишека в Самборе (У Мнишека).

XIV. Ночь. Сад. Фонтан. (У фонтана).

XV. Граница Литовская. (Переход границы).

**{****215} XVI**. Царская дума. (Патриарх о пастухе).

XVII. Равнина близ Новгорода-Северского. (Битва).

XVIII. Площадь перед собором в Москве. (Юродивый).

XIX. Севск. (Пленник Рожнов у Самозванца).

XX. Лес. («Мой бедный конь»).

XXI. Москва. Царские палаты. (Смерь Бориса).

XXII. Ставка. (Басманов и Гаврила Пушкин).

XXIII. Лобное место. (Гаврила Пушкин и мужик на амвоне).

XXIV. Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца. (Убийство). Предполагалось, что художником спектакля будет В. А. Шестаков. О плане оформления и — в большей мере — о решении костюмов можно судить лишь по разбросанным в стенограммах отдельным замечаниям режиссера; других свидетельств о сценографии неосуществленного спектакля не сохранилось.

Музыка была заказана С. С. Прокофьеву, его «Скифская сюита» была одной из отправных точек режиссерской экспликации. Договор на написание музыки и консультирование музыкальной и звуковой стороны спектакля был заключен с Прокофьевым в июне 1936 года. Мейерхольд подготовил для композитора своего рода музыкальную экспозицию. Его пожелания и пояснения по каждой картине были вклеены в книгу (*Пушкин А. С*. Драматические сочинения. Л., ГИХЛ, 1933) и переданы Прокофьеву, очевидно, в сентябре 1936 года. Большая часть этого документа в его первоначальном виде — в форме письма Мейерхольда Прокофьеву — опубликована В. А. Громовым (См.: Театральное наследие, с. 392 – 401). В эту публикацию не вошли приведенные ниже указания по звуковому оформлению первых народных сцен:

«Все три первые эпизода “Бориса” мы рассматриваем как происходящие (согласно пушкинской ремарке) 20 февраля 1598 года. Все они спаяны между собою шумом толпы, который, однако, подобно шуму океана, имеет самые разнообразные оттенки — от тихого, сонного плеска ленивой волны до рокота, бури и, наконец, шквала, десятибалльного шторма. Всякий раз, когда сцена народа, — народ изображается способом большого хора, который не поет, но неведомым способом (его знает композитор) нам в уши лезет гудение. Когда большое скопление народа (например, на похоронах А. М. Горького), слышен всегда этот гул. Но это уже не люди — стадо овец, мычащих коров — что угодно, но отнюдь не голоса людей. Это звучание хотелось бы строить на человеческом хоре — люди гудят с закрытыми, очевидно, ртами. Хорошо бы присоединить и мычащие инструменты — например контрабас, басы виолончели и т. п. Фисгармония, если вытянуть нужные регистры, могла бы хорошо поддержать это мычание.

У Пушкина в “Борисе” есть ряд ремарок о поведении толпы, и в самом тексте разбросано множество определений, которые могут быть ключом к отысканию характера звучания. Преобладающая метафора — пожалуй, море. Может быть, еще — ветер?» (ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 37, л. 4).

Восьмого ноября 1936 года на встрече Мейерхольда, Прокофьева и дирижера Д. Г. Рицнера были оговорены детали музыкального оформления по каждой картине. 16 ноября Прокофьев знакомит участников спектакля с написанной им музыкой. Таким образом, клавир был закончен им еще до начала активной репетиционной работы (неопубликованный клавир и партитура музыки Прокофьева к спектаклю ГосТИМа «Борис Годунов» хранятся в фонде Прокофьева в ЦГАЛИ; в 1957 году эта музыка была использована А. В. Эфросом при постановке пьесы Пушкина в Центральном детском театре).

Сохранились три варианта предварительного распределения ролей, разительно отличающиеся один от другого. Совпадают в них лишь назначения Н. И. Боголюбова **{****216} и В. А. Громова на роль Годунова и З. Н. Райх и А. Д. Давыдовой на роль Марины. Но роль Годунова репетировал только Боголюбов, сцены Марины не репетировались. Фигурирующий во всех списках Э. П. Гарин на репетициях не присутствовал (он в очередной раз уходил из ГосТИМа). Фактически отказалась от роли хозяйки корчмы Е. А. Тяпкина, намереваясь перейти в другой театр; чуть позже ушел назначенный на роль Варлаама Г. М. Мичурин; возможно, что из-за этих обстоятельств у Мейерхольда не возникало желания репетировать сцену в корчме. Роль Самозванца репетировали М. И. Царев и Е. В. Самойлов, который назначался в разное время также на роли Курбского и Басманова. Л. Н. Свердлин был намечен на роль Басманова, но репетировал Афанасия Пушкина. Н. В. Чистяков читал Шуйского, потом был назначен на роли Мисаила и пленника Рожнова. А. В. Логинов начинал репетировать Пимена, затем намечен на роль патриарха. Пришедший в ГосТИМ в 1936 году С. А. Килигин репетировал и Самозванца, и Пимена, и Басманова.**

В сохранившихся списках исполнителей названы поименно гости Шуйского (Милославские, Бутурлины, Михаиле Салтыков и несколько других), указаны Трубецкой (появляющийся в XVI картине), царское семейство (в XXI картине, царицу должна была играть З. Н. Райх), Голицын, Молчанов, Шерефединов (в XXIV) — все эти персонажи упомянуты в пушкинском тексте.

Мейерхольдом был составлен «Генеральный список» (или «Монтировочный лист») участников массовых сцен — с фамилиями исполнителей, их репликами, с перечнем групп (нищие, слуги, свита Самозванца, мальчишки, воины Бориса и т. д.) и характеристиками каждого из участников групп (пол, возраст, молчит ли и т. п.).

В конце «Генерального списка» указаны и «действующие лица, введенные постановщиком»: Григорий (в сцене «Ограда монастырская»; Мейерхольд говорил на репетиции: «Григорий уходит от Пимена […]. И вот видна мимическая сцена: он зябнет, очевидно, он температурит, он падает около камня, засыпает и видит сон. В момент, когда Григорий упал, можно сделать подмену, чтобы спал кто-нибудь другой…»); спутник Самозванца (в сцене «Граница Литовская»; на репетициях Мейерхольд говорил: «Хороша была бы фигура какого-то штатского, который показывал бы им дорогу»); женщины на пиру у Шуйского; кудесники, гадатели, колдуны, башкир в сцене «Борис и колдуны»; нищие певцы-слепцы в картине с Юродивым.

По примерным подсчетам, в спектакле должны были участвовать все актеры ГосТИМа, а также большинство учащихся техникума при театре (на обороте «Монтировочного листа» Коренев записал: «Взять оставшуюся горсточку труппы плюс школа — 1‑й курс»).

Репетиции «Бориса Годунова» начались 23 марта 1936 года. В тот день на первой беседе с актерами вместо экспликации будущего спектакля Мейерхольд изложил свои требования по овладению «ритмической партитурой текста» и представил актерам В. А. Пяста. 31 марта Пяст прочел труппе ГосТИМа доклад «Анализ и синтез в произношении стиха “Бориса Годунова”». 3 и 4 апреля начались его занятия с актерами непременно в присутствии и с участием Мейерхольда. На этих беседах-читках Мейерхольд, отдавая должное Пясту, увлекался сам и увлекал остальных участников непосредственным погружением в поэтический мир Пушкина, репетиционная работа началась исподволь во время опробований «ритмической партитуры». 10, 11 и 17 мая занятия Пяста с актерами продолжались.

Читки-репетиции под руководством Мейерхольда и Пяста возобновились 3, 4 и 5 августа 1936 года в Киеве (где гастролировал ГосТИМ); с 9 по 17 августа **{****217} репетиции в Киеве вели Коренев и Громов. С 20 августа гастроли ГосТИМа продолжались в Макеевке и Сталино; на это время Мейерхольд составил следующий наказ Кореневу:**

«Репетиции без меня в Макеевке и Сталино.

Приступить к вскрытию эмоционального плана в эпизодах, которые не были проанализированы в киевских репетициях (и одновременно внести разметки по ритмической партитуре в этих эпизодах):

IV. Кремлевские палаты. Борис, патриарх, бояре. — Торжественно и сухо.

V. Келья в Чудовом монастыре. — Быстрый темп в роли *Пимена*.

X. Царские палаты. Ксения, Феодор. Царь. Шуйский.

XV. Граница Литовская. Самозванец и Курбский. — Сцена пойдет с заглушёнными голосами — шепотом. (Мотив из ремарки А. С. Пушкина — “*Самозванец едет тихо, с поникшей головой*”.)

XVI. Царская дума. Царь. Патриарх. Бояре. — Снятие в патриархе элементов церковных. Патриарх тоже политик. Участие церкви в делах государства. (Хитрецы, обманщики.)

XIX. Самозванец и пленник. — Найти актера на *пленника*.

XX. Лжедимитрий и Пушкин. — Задача репетиции: раскрыть образ Пушкина *полнее*.

Сцены, уже тронутые в Киеве. От тех актеров, за которыми роли остаются, требовать произнесения текста наизусть (с суфлером). Например: Свердлин — Пушкин, Старковский — В. И. Шуйский.

Втягивать на роль В. И. Шуйского Зайчикова.

VII. Борис и колдуны.

IX. Шуйский. Мальчик. Пушкин.

XI. Дом Вишневецкого. — Чопорность, льстивость, гонор.

XII. Уборная Марины.

XIII. Сцена с музыкой. Мнишек, Вишневецкий.

XXII. Басманов. Пушкин» (ЦГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 784).

В сентябре — октябре репетиции продолжались в отсутствие Мейерхольда (он уезжал в Чехословакию и Францию). По его возвращении в Москву с 16 ноября почти ежедневные репетиции шли до конца декабря 1936 года.

В январе 1937 года «Борис Годунов» вновь оказался оставлен на попечение М. М. Коренева; репетиции назначались параллельно с репетициями двух советских пьес — «Наташи» Л. Н. Сейфуллиной и «Одной жизни» («Как закалялась сталь») Н. А. Островского. Мейерхольд почти полностью переключился на работу над ними (лишь 5 февраля он провел одну репетицию «Бориса Годунова»). К юбилейной пушкинской дате Мейерхольд срочно восстановил радиоспектакль «Каменный гость», который 10 февраля 1937 года был показан в концертном исполнении на сцене ГосТИМа.

В тот же день была сыграна сцена из «Русалки», которую Мейерхольд готовил также для радио (участвовали З. Н. Райх, М. И. Царев, О. Н. Абдулов; радиопремьера состоялась 24 апреля 1937 года).

В марте и апреле 1937 года репетиции «Бориса Годунова» назначались с большими перерывами; репетиция 5 мая 1937 года оказалась последней.

В общей сложности Мейерхольд работал над «Борисом Годуновым» не больше двух месяцев, были подготовлены вчерне далеко не все картины. Много репетировали сцену Пимена и Григория, пир у Шуйского, эпизод на Литовской границе; несколько меньше — «Царские палаты» и «Царскую думу». В некоторых случаях шла работа только по уточнению исполнителей («Равнина близ Новгорода Северского», «Севск», «Лес», «Ставка»). Ни сцены в корчме, ни сцены у фонтана, ни **{****218} народных эпизодов Мейерхольд в процессе репетиций не касался. Но упомянутое письмо Прокофьеву и ряд других документов свидетельствуют, что режиссер видел и слышал весь будущий спектакль.**

Осуществлению этого замысла мешали не только внешние превходящие обстоятельства, но и внутренняя ситуация ГосТИМа, слабость — в общей массе — его актерского состава. Обстановка внутри театра становилась все более тяжелой. Актеров, не соглашавшихся с какими-либо предложениями Мейерхольда, на репетициях нередко раздраженно одергивала З. Н. Райх, что еще более накаляло атмосферу. Так, на репетиции 11 мая 1936 года она грубо разговаривала с отказавшейся от роли бабы в третьей картине Е. А. Тяпкиной; 3 августа Мейерхольд предложил В. Ф. Зайчикову читать Шуйского, тот отказался («Я не буду читать»), и Райх буквально накричала на него: «Почему ты не будешь читать? Потому, что ты снимаешься в кино и боишься, что в следующий раз не придешь?»

Такая ситуация, разумеется, не может быть объяснена только невыдержанностью первой актрисы театра и жены его руководителя — влияла внешняя обстановка, складывавшаяся в искусстве на протяжении 1936 – 1937 годов. Давящее влияние этой атмосферы особенно сказалось на тех высказываниях Мейерхольда о «Борисе Годунове», которые пришлись на месяцы, когда фактически репетиции уже прекратились. «Мы должны, — говорил он 30 сентября 1937 года, — показать образец очень бережного отношения к исторической перспективе, очень умелого обращения с историческими образами, [такого] показа этих образов, чтобы они действительно зазвучали исторически верно и чтобы можно было провести аналогии. Одно — если мы показываем историю Марины и Самозванца и другое — если мы показываем польское движение как интервенцию. У театра есть такой выразительный язык, что он может между словами, жестом и ракурсом показать положение в таком свете, что оно для современного зрителя прозвучит иначе» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 529). Вспоминая о работе над «Борисом Годуновым» на обсуждении в ГосТИМе статьи П. И. Керженцева «Чужой театр», Мейерхольд сказал: «Если мы обратимся к “Борису Годунову”, наиболее показательной работе, проводимой совместно с М. М. Кореневым, то мы увидим, что самым тщательным образом обследовали внутренний мир героев. Вся композиция должна была быть подчинена тщательному изучению этого внутреннего мира. Внутренний мир весь строился на базе изучения исторической действительности и внесения в актерское исполнение всех необходимых черт» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 73).

Среди обильных материалов, связанных с работой Мейерхольда над «Борисом Годуновым», выделяются не только его речи и доклады 1935 – 1937 годов («Пушкин и драма», «Пушкин — режиссер», «Пушкин — драматург»), но и записи и воспоминания А. К. Гладкова, А. В. Февральского, В. А. Громова, М. М. Садовского и др. Однако центральное место занимают стенограммы и записи бесед, читок и репетиций. Сохранилось семнадцать стенограмм репетиций, они относятся к периоду работы с 25 марта до 10 декабря 1936 года (значительные по объему отрывки из двенадцати стенограмм опубликованы А. В. Февральским, см.: Статьи…, ч. 2). Репетиции с 11 декабря 1936 года по 13 января 1937 года записывались А. В. Февральским (кратко) и М. М. Кореневым (более полно).

Публикуются отрывки из пятнадцати стенограмм и из шести записей Февральского (см.: Статьи…, ч. 2) и Коренева, недавно поступивших в ЦГАЛИ.

## {219} 23 марта 1936 года Беседа Мейерхольда с актерами во время занятий Пяста по ритмике стиха

Мейерхольд. Здесь мне предстоит работа тяжелая, очень трудная, очень большая. Мы должны объединиться. Ведь действующих лиц в пьесе громадное количество. Для того, чтобы добиться единства, нам нужно создать для себя эти самоограничения, потому что только тогда, когда мы коллективно все соберемся около одного какого-то принципа, то большие результаты получатся. Этот принцип нам указал тов. Пяст. […] И мы пригласили тов. Пяста, который нам знаки расставил. Но неужели вы думаете, что я настолько наивный человек, что отдамся целиком в объятия Пяста? Шопен, когда играл, тоже знал, как сыграет эти ноты он и как сыграет Лист, и он, конечно, предвидел, как следующее поколение его изобразит. […]

Так что я бы сказал, что нам будут трудности бесконечно большие, и особенно трудно тем из актеров, которые очень эмоциональны, скажем, для Царева будет ужасно противно читать сцену Самозванца с Мариной у фонтана, на первых порах он должен будет запретить себе пускать в ход свою эмоциональность, пока он не овладеет приблизительностью, которую установил Пяст. Он тоже нарвется на то, что он встретил в «Каменном госте»[[163]](#endnote-132). У него было стремление съедать концы строк, и это съедание ввергало [его] в страшные прозаизмы, и я всякий раз удерживал. И мне это было неприятно делать. Я чувствовал, что у актера такая вкусная эмоция, а я своей дирижерской палочкой говорил: стоп! сделайте остановочку! Но я думаю, что он чувствовал, что я не хочу ни в коей мере посягать на его подъем, на его мочаловские порывы, и я думаю, что он простит мне некоторое постукивание. [Вот пример]. Исполнитель роли Германа или исполнительница [роли] графини — «формалисты» Вельтер и Ковальский[[164]](#endnote-133) — они очень эмоционально насыщенны. Но что происходит? Дирижер Самосуд, давая им волю выражать свою эмоцию, в то же время стоит на страже интересов Чайковского, то есть если у актера его фермата не укладывается в счет «раз‑два‑три-четыре» и он потом задерживает такт и получается еще «раз» — нет, так нельзя. Значит, [дирижер] все время следит и там, где [актриса] передержала, он ведет оркестр дальше, а она свою эмоцию запирает на ключ и идет тоже дальше.

Здесь самоограничение не имеет в виду наложить шоры на ваши порывы, на ваше дыхание, на вашу возбудимость. Нет, ни в коей мере. А это дает своеобразную границу, в пределах которой вы должны держаться, вы должны сокращать себя.

Вообразите сами. В сцене Девичьего поля, где все ограды церкви, все главы, кресты унизаны народом. Вой и плач достигли таких размеров, что, как писал Карамзин, за этим человеческие голоса пропадали. Так что мне тоже было бы нежелательно такую сцену изобразить. Но я сразу себя ограничиваю и говорю: а здесь так не дозволено, потому что здесь поэт написал народную сцену, поместив ее в пределах двух страничек. Затем экономно распределил: здесь одного, здесь другого, третьего и баба — и больше ничего. В общем, на сцене играют четыре человека[[165]](#endnote-134). Значит, я должен иметь такой такт, чтобы дать то, что в кинематографии **{****221} называется «крупным планом». Я имею дело с четырьмя человеками, и они должны выразить все, что мне нужно, а народ я должен дать где-то за кулисами, причем я должен так поставить, чтобы эти четыре человека явились грандиознейшими фигурами, чтобы было понятно, что этот кусочек вырван из толпы. […]**

Я говорил, что вы должны отнестись к обозначениям как музыкант относится к нотам, что эти знаки определяют, что в их пределах мы должны держаться и подходить к ним как пианисты, то есть разучивать стихи так, как разучивает вещи пианист. Я в детстве рос в музыкальной среде и знаю, как пианист разучивает весь пассаж по кускам, то есть идет аналитическая работа. Потом начинается процесс собирания. Все становится на свое место. Потом постепенно выступает индивидуальность пианиста, который дает свою трактовку, свою установку, акцент, подчеркивание, разные узоры, цветочки. Я Корто не слышал, но я слышал пластинки, и я сразу шарахнулся — кто это играет? Потому что Шопен так по-новому зазвучал, что получился не просто Шопен, а Шопен-Корто. Так что тут будет не только Самозванец, а Самозванец-Царев. И он, изучив эти знаки, которые выработал Пяст, должен потом их отбросить, он даст свой голос, свои эмоции, и тут получится некий конфликт, в котором победит Царев. Но если бы Пяста не было, то Цареву было бы хуже, потому что Пяст предложил такие обязательные вещи в отношении пушкинского стиха, которые нарушить нельзя.

Если бы это касалось Пашенной, то она сказала бы: «Позвольте, мало ли что Пяст указал, а у меня эмоция. Я не могу. Я ухожу из этого театра. Вы формалисты!»

Позвольте нам остаться хорошими формалистами, то есть выражать свои эмоции в пределах пушкинского стиха. […]

## 4 апреля 1936 года Беседа с актерами[[166]](#endnote-135)

Мейерхольд. […] Надо пользоваться каждым случаем, чтобы приближение к стиху чувствовалось зрителем. Я придираюсь к каждому значку для того, чтобы очарование стиха было понятно. В общем, это педагогическая фикция. Я не говорю, что мы это будем в августе 1936 года делать, а я говорю, что надо сейчас поставить тормоз, чтобы это не было стихотворным балаганом «а ля Киршон». Я говорю, что надо отсюда извлекать науку бережного отношения к совершенно чудесному тексту, и в него надо влюбляться во всех его участках: и в прозе, и в стихах, и т. д. Если этого не будет, то я сомневаюсь, что мы донесем до зрителя, сможем восторгать зрителя мощью своей мощи; из всех артистов это удается, может быть, только трем. Это я видел на страницах Белинского, когда он говорил о Мочалове. Это я видел у Ленского.

А наши артисты свою эмоцию расплескивают на семейные дела, на улицу, но не на театр. Нет такого отношения к театру, как к трибуне, как говорил Белинский. Поэтому я придирчивый — и не к Сагалу[[167]](#endnote-136), а к самому себе.

И я знаю, что мы не выплывем, если Не поставим перед собой крупных задач. […]

**{****223} Я сколько раз ни читаю не только «Бориса Годунова» Пушкина, а любую страницу Пушкина — она меня приводит в величайшее восхищение. Просто встать на колени перед его бюстом хочется. […]**

Ну на что это похоже? Сосчитайте, сколько здесь человек сидит.

Пяст. Человек сорок.

Мейерхольд. А в труппе сколько, скажите, Сагал, так, объективно?

Сагал. Конечно, сейчас очень мало.

Зайчиков. Сорок человек.

Мейерхольд. Плохо, правда?

Зайчиков. Да, неважно.

Мейерхольд. А вы смотрите, — у меня есть сведения, — как относится к Пушкину Московский Художественный театр. Там явка стопроцентная на репетиции «Бориса Годунова»[[168]](#endnote-137). И даже Василий Иванович Качалов, который только что был серьезно болен, почти больным поплелся на первую репетицию «Бориса Годунова», и на другой день он свалился. А у нас молодые, здоровые люди. […]

Мне кажется, нужно теперь каждый день собираться, потому что предыдущий месяц у нас ушел на всякого рода дискуссии. А когда мы **{****224} будем работать? От нас и партия, и правительство, и Всесоюзный комитет не будут требовать, хорошо или плохо мы дискутировали, — а хорошо или плохо мы работали. И поэтому, чтобы не поставить коллектив под удар, нам нужно ежедневно в час дня собираться и работать.**

Ведь, собственно говоря, эта пьеса очень легкая. Знаете, в каком смысле легкая? Потому что она написана на большом количестве страниц и количество стихов — грандиозно, но они распределяются: Борис Годунов — Боголюбов, Самозванец — Царев, Марина — Зинаида Николаевна Райх, Шуйский — Зайчиков. А остальные роли — маленькие, самое большое это 75 – 100 стихов, а всего даже двух тысяч нет. Что же тут особенного? Ничего особенного. Уважаемый мастер Пяст до того разжевал и в рот прямо вложил, что никакого труда не стоит разучивать эти стихи. Я удивляюсь, как теперь актеру легко работать. А раньше как было? Тогда таких мастеров, как Пяст, не было. Ленскому, например, давали текст, и делай что хочешь. Они ходили в библиотеку, искали книги, брали учебник искусства выразительного чтения.

А теперь все легко, все разжевано. Причем вас никто не насилует. Вы можете контрзаявление сделать. Тов. Пяст пишет, например, знак, который требуется с точки зрения идеального закона чтения. Он этот знак выразил, и мы ему очень благодарны. Но могут быть нюансы. Он дал нам ряд схем. Он говорит: да, можно и так сделать. Но вместе с тем есть и обязательные моменты, и я бы сказал, что они не так трудны. Но я не вижу горения. Нет заинтересованности. […]

Когда мы приступали к чтению «Каменного гостя», выяснили, в чем трудность для актера. Многие из актеров читают стихи, и читают ли они Маяковского, читают ли они стихи Алексея [Константиновича] Толстого, или читают современных поэтов — Прокофьева, Корнилова, — как только лезет человек на эстраду, почему-то все слова жиреют, становятся необычайно жирными — вроде дельфина, из которого, если его разрезать, потечет жир. Страшно жирные слова. Когда мы приступили к чтению «Каменного гостя», долго почему-то не давался Пушкин. И выяснилось, что он не давался, потому что набухали слова.

Очень принято, очень банально говорить такой трюизм про Пушкина — «прозрачность». Вы знаете историю литературы и знаете, что какой-нибудь Нестор Котляревский, если напишет про Пушкина, то непременно скажет, что стих у него был прозрачный. Это верно. У Пушкина чувствуется какой-то воздух между слов, а самые слова этим воздухом как-то сжаты. Они — легкие слова. […]

Я предлагаю, чтобы читали не тихо, а в голос, чтобы была своеобразная громкость; прозрачность не только в том, как слово произносится, а прозрачность в том, что я сам любуюсь звучностью своего чтения. Когда вы прозвучите, вам потом будет легче. Но наоборот сделать нельзя: сначала читать тихо, а потом разворачивать чтение — так нельзя.

Другое дело — Малый театр, где Ленский и Ермолова говорили, что роли надо разучивать шепотком. Они берегли силы, зная, что они смогут потом дать то, что нужно. Умели они читать прекрасно, особенно Ленский. У него была способность текст посылать легко. Он этим щеголял. Он, когда говорил монолог, то вдруг с какой-то строки находил vivace[[169]](#footnote-34) в темпе, и у него необычайно легко лился текст. Это было легко, **{****225} звучно, в особенности если вспомнить его в Фамусове. Конечно, эта техника сейчас ушла…**

Следовательно, нам нужно заняться восстановлением этого. Восстанавливать трудно, потому что я предлагаю в противоположность школе Ленского и Ермоловой (то есть шепотком, пусть это будет их привилегия — так работать над ролями), сделать так, чтобы зазвучали голоса. Я хочу слышать голос Сагала, я хочу, чтобы слово у него не застревало в глотке, а чтобы оно, это слово, вылезло на губы, чтобы я слышал, что слова здесь где-то на губах, и слова, как шарики у жонглера, соскальзывают и летят по воздуху. Нужно погромче. Не в смысле орания.

В прошлый раз я пришел и в это время Самойлов орал в сцене с Репетиловым[[170]](#endnote-138). Потушили свет, оставили только маленькую лампочку, и вдруг из-за кулисы вырвался белокурый парень и учинил погром. Он орал, он все орал, и я не знал, куда мне деваться от стыда. Я не говорю про громкость погромщика, который орет и посуду бьет. Я хочу звучности. Когда скрипач играет хорошо на скрипке, он может дать pianissimo[[171]](#footnote-35), но может в то же время дать звучность. На скрипке нельзя заорать, потому что, когда он заорет, смычок будет орать не волосом, а деревом. И у нас актеры часто деревом орут, по струнам. Я не крик предлагаю, а звучность.

*(Сагалу.)* И когда вы говорите: «Племянник мой Гаврила Пушкин мне из Кракова гонца прислал сегодня», нужно, чтобы я слышал этого «гонца», чтобы был звук, чтобы мне было приятно, чтобы я зарегистрировал: тут тенорок, тут баритончик, а тут бас-профундо. *(Чистякову.)* А у вас звучало. […]

У нас теперь сухость в современной терминологии не означает обескровливание. Кто слышал Корто, тот знает, что иногда временами в некоторых местах кажется, что деревяшка слышна в рояле. Оказывается, это у него намерение такое. Он играл какую-то испанскую вещь, и до такой степени странно было слушать — как будто жарко становилось, как будто мы находились в Толедо, или в Мадриде, или в Севилье — до такой степени он опрозрачивал. Это была настоящая кровь. Я слышал потом испанских цыган. Они страшно суховато передают романсы, песни, но крови там хоть отбавляй. Но она не расплескивается наружу, а бережется для более важных дел. У нас же кровь любят расплескивать. А с ней нужно осторожненько обращаться. Капля крови — это очень много. Нужно ее по каплям отпускать, а не ведрами.

Суханова. Рыхлость надо убрать.

Мейерхольд. Помните, как мы читали Надсона. Там все было так рыхло, бесформенно, дрябло. Конечно, Качалов многим повредил, потому что Качалову, благодаря тому, что у него замечательный голос и он им всю жизнь форсил, не интересна какая-нибудь строчка. «Храни его в палатах, в поле ратном»[[172]](#endnote-139) — ему это было бы скучно. Он скажет: «Храни…» — и у него, как педаль у рояля: он слово уже сказал, а из него голос еще идет красиво. И ему самому нравилось, и публике нравилось.

Сегодня Зинаида Николаевна принесла граммофон и пластинки Ермоловой специально для иллюстрации. У нее какой был секрет — у такой мастерицы, как Ермолова? У нее был необычайно красивый голос. И она чем занималась? Она еще тремолировала голосом. Голос у нее поддраживал, **{****226} и, когда она скажет: «Храни…», у нее еще слышны какие-то тремоло, педаль. Нам этим заниматься не следует, за исключеним специального случая, когда это может понадобиться. Может быть, Марине Мнишек, которая будет обольщать Самозванца, для каких-нибудь эротических целей это будет нужно. Но это — краска. […]**

## 11 мая 1936 года Беседа с актерами

Мейерхольд. […] Я помню, когда мне дали роль Ивана Грозного[[173]](#endnote-140), то я разве требовал у Немировича-Данченко, чтобы мне все разъяснили? Я должен был сам создать образ. Для этого я читал Костомарова, Ключевского. Я читал, я изучал. Что же, я ушел не с историко-филологического, а с первого курса юридического факультета[[174]](#endnote-141).

Так вот, я набрал книги и сел работать над ними. Я никогда у Немировича-Данченко не рассуждал об Иване Грозном, а все то, что я выбирал у историков, я берег для моей роли и вырабатывал мои подходы к Ивану Грозному. Разные историки по-разному трактовали Ивана Грозного. Я выбирал тех, которые помогали мне понять Грозного. А потом меня слушал Немирович-Данченко, и он никогда меня не спрашивал, откуда я взял образ — от Ключевского, Карамзина или других, а только говорил: это не верно, здесь вы утрируете, здесь со стихами вы не справились. И больше ничего.

Я против того, чтобы мы — Мейерхольд, Пяст, Громов и другие, которые будут с нами работать, — на этих уроках делали то, что должны делать дома. Это требует громадной затраты времени. Только разобраться в истории, читать ее — требуется масса времени. Но если вы всю эту муру проделаете дома, то вы пройдете университет.

Теперь экспликации не будет, потому что завтра вы пойдете по разным ресторанам, по разным учреждениям и будете мою экспликацию растаскивать, и все это возникнет вдруг у Охлопкова или Радлова. Вы должны знать, что теперь я экспликацию буду делать гораздо позже. Раньше я прежде всего делал экспликацию и некоторые ее не понимали. Теперь я так поступать не буду. Мне нужно, чтобы эту работу по изучению смутных времен эпохи Ивана Грозного или Бориса Годунова делали бы вы. Был организован Пушкинский кружок[[175]](#endnote-142). Громов дал библиографический материал. Направление будет определяться таким образом: мы начнем читать и вы увидите направление, историю стиха и т. д.

Теперь основная установка. Мы уже говорили, что мы хотим, чтобы было звучание «Бориса Годунова», потому что главное в «Борисе Годунове» это то, над чем, как мы видим, работал большой художник слова Пушкин. Он строил не просто Воротынского как образ, а строил именно в этой форме и над ней он бился, и поэтому эту форму мы должны донести до зрителя.

Затем, мы говорили, что стих должен быть более прозрачен, более воздушен. Больше — никакой задачи.

Вы проникните в стихи Пушкина, здесь нет отдельно содержания и отдельно формы. Это одно целое. Но пианист, который разучивает **{****227} Шопена, — он сначала разлагает эту вещь. Он кладет руки на клавиши, берет 12 тактов и все время пляшет эти 12 тактов. Если вы к нему зайдете в это время в комнату, то скажете, что это формалист — разве можно так играть Шопена?**

Это не верно. Здесь нет формализма. Это период работы. Есть такой период работы, когда нужно этим заниматься. И мы это должны сделать обязательно. Чем мы занимаемся? Мы учимся идеально произносить стих. А содержание? Оно там же лежит.

Теперь образ. Образ это есть думание. Над образом надо думать. Как надо думать? Опять-таки это вся та работа, которая укладывается в 17 страниц вашей биографии. Я не знаю, когда образ возник: при чтении ли той книги, где написано про самого Бориса Годунова, или в каком-нибудь издании Ключевского. В общем, не известно, как возник этот образ.

Вот, например, Брюсов и Волошин про меня говорили: Мейерхольд хитрый, он знает, что читать. Вот так и вы должны делать. Надо знать, что читать. Надо взять библиографию и не все читать. Тот, кто прочитает все, будет круглым идиотом, которого я прогоню с первой же репетиции. Такой актер сможет после этого диссертацию защитить, но образ он не даст.

Я как-то встретился с Львом Николаевичем Толстым[[176]](#endnote-143). Он мне говорит: вы много читаете? Я думаю, если я совру, он все равно узнает, он проэкзаменует. Я должен сказать то, что есть на самом деле. Я говорю: я мало читаю. Тогда он похлопал меня по плечу и говорит: вот молодец! Надо мало читать, а то башку забьете.

Так вот, товарищи, если так называемый Государственный театр Мейерхольда хочет поставить «Бориса Годунова», то должен произойти альянс между артистами этого театра и Пушкиным. Никаких посредников. А подсобные материалы надо уметь выбирать.

Я не буду давать вам материалов. Я буду знать два фактора — вот это: ваши артистические данные, потом я, потом Пяст, Громов, Коренев. Затем, в кого мы должны влюбиться? Мы должны влюбиться в этот текст и почувствовать его легким. Пусть парча вас давит, а стих должен вас подымать в воздух, потому что и в Воротынском, и в Шуйском, и в Борисе Годунове — во всех них сидит Пушкин, озорник Пушкин. Что он — философ? Нет! В этой пьесе он бунтарь, и это надо вытащить. Кто его вытащит? Оно само вытащится, если мы с большой точностью будем следовать Пушкину и не будем вводить ни трюкачества беспредметного, ни натурализма, и все будет в меру показано. […]

Когда мы начали изо дня в день читать, то мы наталкивались на всевозможные рифы и обсуждали: ах, почему так? ах, он взволнован! Только в процессе работы мы можем все выяснить. Мне лично эта работа представляется горой, на вершину которой надо взобраться, и надо цепляться за каждую строчку, карабкаться вверх, ломать при этом ногти, делать мозоли. Вот как работает, например, Корто. Он так работает, что у него лопается шкурка на пальцах. Благодаря такой работе он и пролезает в самую сущность четвертой баллады Шопена. Вот и я так хочу — ломать ногти, карабкаться, но взобраться на верх горы, которую нам нужно преодолеть.

Я смотрю, как работает Зинаида Николаевна. Вот ей предстоит работать над «Борисом Годуновым». Ни одной книжки про Бориса Годунова **{****228} вы на найдете у нее, она читает записки артиста Коклена. Она мне показывает отрывок, я читаю и думаю: черт побери, опять я слышу — что такое для актера темп, что значит — говорить на сцене. Это мудрейшая книжечка. Совсем не надо книжных шкафов покупать для многочисленных книг, достаточно иметь записки Дидро, Коклена, замечания Сальвини, кое-какие страницы из Станиславского, Тика, Ленского, беседы Гете с Эккерманом. Это так мало, и это до такой степени полезно.**

Я много раз говорил, что надо посещать концерты. Ведь труппа наша не посещает концертов Оборина, Корто и др. Это необходимо. Музыка поможет вам скорее найти то, что вам нужно для ваших образов.

Вот я сегодня утром смотрел картину Чаплина[[177]](#endnote-144). Какие, вы думаете, он читал материалы для своей роли? Он поэт, он музыкант, он знает чередование темпов, контрастов. Вот он чему учится. Он с музыкой приходит в искусство, он поэтом приходит в искусство. Талант остается талантом, но не могут же все быть талантливыми — надо работать над собой. […]

Всесоюзный комитет по делам искусств нам финплан утвердил, и мы можем до ноября работать. Театр наш пока что не попал к закрытию.

Итак, товарищи, пусть Боголюбов не думает, что я хочу инсценировать конфликт с ним[[178]](#endnote-145). Нет, ни в коем случае. То, что сказал Боголюбов, он хитро сказал, а то, что он думает, — то у него глубоко закопано. Надо быть искренним. Я всегда искренне говорю. Если мне кто не нравится, я всегда прямо говорю: вот мне ваша морда не нравится.

Вот я, например, называю Бухарина дураком за то, что он допустил к печатанию такую ерунду в статье Старчакова[[179]](#endnote-146), — что во времена Гоголя не было стиля ампир в Пензе, и такой обстановки, какую Мейерхольд показывает в доме городничего, не могло быть в те времена. Это явная ложь. Я был тогда еще маленьким, помню этот стиль мебели. У моего отца был дом, который он купил у одного дворянина, там была мебель стиля ампир. Я оттуда много черпал и черпаю в своих постановках, и весь ампир «Ревизора» вытащен оттуда, из Пензы. Вот надо взять Старчакова, посадить его на аэроплан и повезти его в Пензу, чтобы он убедился в наличии такой мебели.

Итак, товарищи, давайте продолжать чтение.

Вообще очень трудно читать после беседы. Читать можно тогда, когда пошел в лес, нарвал фиалок, или на лодке покатался, или влюбился, целовался — после этого можно читать «Бориса Годунова». Но после ссоры Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем [или] после ссоры Боголюбова с Мейерхольдом — Пушкина читать невозможно.

Вот Царев может засвидетельствовать, как мы работали над «Каменным гостем». Разве мы тогда говорили о Болдине? Если мы приходим с лучшим настроением, то лучше читаем. Надо тренироваться.

Возьмем, например, Зайчикова. Или у него неприятности дома, или он недовлен, что его не чествовали[[180]](#endnote-147). Официальное лицо из Всесоюзного комитета по делам искусств спрашивало у меня: «Вы довольны теперь, как сделан спектакль “Ревизор”»? Я говорю: «Спектакль этот еще не переделан, переделка еще продолжается. Гоголь делал “Ревизора” с 1832 года до своей смерти, и мы будем делать “Ревизора” до самой смерти».

**{****229} Трудно нам установить взаимоотношения, потому что нет у нас артистической коммуны, потому что слово «артистическое» — это не значит галстучек особенный, поясок, волосы по-особенному причесывает и т. д.**

Громов, который работал вместе с [Михаилом] Чеховым, знает, какое большое значение придавал Чехов обстановке. Можно ли, например, работать под звуки пишущей машинки, разговоров по телефону[[181]](#endnote-148). Я считаю, что нельзя. Поэтому мы будем просить нового помощника по технической части тов. Егорова, чтобы в следующий раз он дал бы нам другую обстановку для чтения «Бориса Годунова». Нельзя ли это устроить на сцене, например?

Давайте так — чтение «Бориса Годунова» мы будем устраивать комфортабельно. Мне вот устроили вроде кафедры, и у меня получается условный рефлекс: я читаю лекцию. Мне кажется, что стулья должны стоять кругом, чтобы все видели друг друга, и перед каждым должен стоять пюпитр или столик, чтобы там лежала тетрадка… […]

*(Свердлин читает монолог Афанасия Пушкина.)*

Актер, читающий [Афанасия] Пушкина, должен обязательно уже на первой стадии чтения выискивать те строки и слова, которыми актер любуется:

«Кто б ни был он, спасенный ли царевич,  
Иль некий дух во образе его,  
Иль смелый плут, бесстыдный самозванец,  
Но только там Димитрий появился».

Вот только должно быть выискивание прелестей, и, если они не поданы, вы их должны подать, чтобы была некая пышность. *(Мейерхольд читает.)*

«Его сам Пушкин видел,  
Как приезжал впервой он во дворец…»

Здесь какая-то пышность. Здесь специфика театрального шекспировского мастерства. Вот, например:

«Известно то, что он слугою был  
У Вишневецкого, что на одре болезни  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
И с ним потом уехал к Сигизмунду».

Здесь очень вкусные слова *(читает снова все шесть строк)*.

Вот тут необходимо любование, и тогда вы освободитесь от элементов бытовизма. Вы должны сейчас влюбиться в то, что вы читаете, тогда вы увидите, какое будет чтение.

Ну, давайте начнем еще раз с этого места: «Племянник мой, Гаврила Пушкин…» *(Свердлин читает. Мейерхольд несколько раз останавливает, показывает, объясняет.)*

Помимо ошибок, которые вы делаете в остановках, цезурах и т. д., я должен сказать, что внимание должно быть обращено на то, чтобы этот монолог казался публике очень пышным и взволнованным. Этот монолог вы выучите по книге, и когда вы будете его много раз читать, то он сделается для вас родным, и тогда вы будете, как жонглер подбрасывает мячи, им владеть. Этот монолог должен быть пышным, он должен пестрить как персидский ковер. *(Мейерхольд читает монолог с большим волнением*[[182]](#endnote-149)*.)*

## {230} 17 мая 1936 года Беседа с актерами. Читка. IX картина. «Москва. Дом Шуйского» Читают: Шуйский — Чистяков, Афанасий Пушкин — Свердлин, мальчик — Стельмахович, Крапчитов

Мейерхольд. […] Я работал с художником Якуловым — я не помню, какую пьесу мы должны были с ним ставить, — я его умолял: нельзя ли, чтобы вы, художники, позаботились о том, чтобы на плечи актеров не наваливать тяжелые костюмы[[183]](#endnote-150). Правда, тогда и носили такие костюмы, но эти костюмы так могут актера утомить и навязать тот штамп, которого я так не люблю. Я помню, как я ужасно уставал от этих костюмов, участвуя в [спектакле] «Царь Федор Иоаннович». Когда мне попадается книжка с изображением этих костюмов, то я прямо впадаю в панику, потому что это ужасная мура. И вот я говорю художнику: актер, тем более когда он говорит стихами, хочет себя вольно чувствовать, сделайте так, чтобы плечи его жили. Ведь можно выразить одну и ту же форму костюма, не накручивая туда вату и т. п. […] Когда я теперь слушаю ваше чтение, я вижу, что вы в таком же ознобе находитесь. Хоть вы и сидите в пиджаках, я чувствую, что вы по условному рефлексу наложили на себя тяжесть парчи. […]

Мы будем говорить с художником. Нужно будет совсем снять костюм. Надо будет добиться такой легкости, как будто люди совершенно голые читают. Вот эту легкость надо стараться обрести и надо считаться с характером. Вы обязаны омолодить Пушкина в отношении звука, жестов. В театрах без женщин на женские роли выбирались очень худые юноши (в театрах старой Японии, Китая), и, когда они надевали на себя тяжелый женский костюм, — это не давало тяжести в силу их молодости и стройности. Но если напялить этот тяжелый костюм на тщедушного старичка, то он упадет.

Я помню, в Пензе был один архиерей, старик. Он был так стар, что, когда ему надо было ехать в церковь, то его завязывали в узел, сажали в карету. Потом, по приезде в церковь, его вынимали из кареты, вносили в архиерейскую, там он расправлял свой архиерейский костюм с бубенцами, его брали под руки и водили по церкви, и это производило впечатление. Я говорю это для того, чтобы вы поняли, что костюм имеет большое значение и играет громадную роль. Вы всегда представляйте себе костюм, какую бы роль вы ни читали. Поэтому нужно всех омолодить, кого бы вы ни играли.

Что является самым отличительным в борьбе Шуйского? Несмотря на то, что он старый, с бородой, — в борьбе он молодой. И [Афанасий] Пушкин молодой, и архиерей молодой, потому что для того, чтобы прочесть, как нужно, этот монолог, надо быть молодым, надо омолодить того, чью роль играешь.

Вот я в «Антигоне» играл Тиресия[[184]](#endnote-151). Это роль многолетнего старика, но, когда я играл ее, мне было двадцать четыре года. Я омолодил старика. Я согнулся как старик, но я был молод, и стих поэтому не угробливался. Я и Ивана Грозного играл, когда был молодым, несмотря на то, что возраст его старый.

**{****231} Так вот, две вещи нужны при чтении: чтобы ощущались остановки в середине стиха и чтобы в конце стиха была остановка.**

Актеры, участвовавшие в «Каменном госте», могут подтвердить, что самую большую радость в чтении стиха доставляют остановки. Они доставляют удовольствие. И я вижу, что когда актер окунается в сцену, то, как только он начинает ощущать эти остановки, он слышит их и сейчас же в них укладывается. […].

Переход от стиха к прозе есть не только переключение всех прелестей, свойственных стиху, — а вдруг вы попали на прозу, у которой тоже есть своя прелесть. Здесь есть какая-то перемена. Это обстоятельство показывает, что при стихе голос [должен] звучать в какой-то сугубой торжественности. Очень хорошо, что «Борис Годунов» будет поставлен в дни торжеств, когда принято устраивать банкеты, произносить заздравные тосты и проч.

Так вот, все, что бы я ни играл: мальчика, Пушкина, Шуйского — я должен выйти с торжественностью. Когда мы смотрим исполнение Шекспира Сальвини и другими, то видим, что и они выбирают влюбленно-ритмически настроенных людей, которые любят носить плащ на сцене, шелковые шаровары, мягкие туфли, тюрбаны и т. д.

Я видел недавно туркменский спектакль (видел всего один акт) — я порадовался их игре[[185]](#endnote-152). Конечно, они кладут нас на обе лопатки. Они несут утраченную нами наивность и любовь к такой театральной сусальности: борода по-театральному привязана, мягкие туфли, кольчуга — то есть все, что разлюбили. Когда вы смотрите «Отелло» в Малом или Реалистическом театре, вы видите, как люди потеют в труде над психологическими штуками, в труде над осмысливанием бессмысленного. Ну что особенного в «Отелло», что сугубо смыслового? Это очень наивный сюжет. […] А туркмены наивно играют. Вот вышли они в кольчугах, в шлемах. Это очень приятно смотреть. Сюжет наивный, и мы наивно играем, когда нужно, мы рычим, когда нужно, мы смеемся, целуемся — и все приятно. Все это преподнесено не рапповскими методами и темпами. Вот эту прозрачность надо уметь найти.

Вот монолог Пушкина надо легче дать, воздушнее. Мне хочется, чтоб монолог Пушкина прозвучал так:

«Такой грозе, что вряд царю Борису  
Сдержать венец на умной голове.  
И поделом ему! он правит нами,  
Как царь Иван (не к ночи будь помянут).  
Что пользы в том, что явных казней нет,  
Что на колу кровавом всенародно  
Мы не поем канонов Иисусу,  
Что нас не жгут на площади, а царь  
Своим жезлом не подгребает углей?  
Уверены ль мы в бедной жизни нашей?  
Нас каждый день опала ожидает,  
Тюрьма, Сибирь, клобук иль кандалы,  
А там — в глуши голодна смерть иль петля».

Мне хочется, чтоб он стоял как на картине. *(Показ.)* Поэтому мне нравится Пяст. Иногда он меня шокирует, он иногда очень тенденциозен, но что мне нравится — он иногда нарочно, чтоб вывести себя **{****232} из прозаизма, чтобы не превратить торжественность в прозу, — он иногда ахнет, как во времена Суворова. Но это ничего, только чтобы не было мхатовского чтения, вот так** *(читает особенно; смех)*.

Понимаете, это не Пушкин, это свобода молодого задора. Нам не коня нужно, а трепетную лань.

Чтение мальчика — он наивно читал, и из этого легче найти краски. Давайте еще раз. […]

У Пушкина до того крепко связана форма с содержанием, что можно смело говорить: форма-содержание. […]

Здесь дом Шуйского, множество гостей.

«Вина еще. Ну, гости дорогие,  
Последний ковш! Читай молитву, мальчик».

Вкусное слово «ковш». Вы видите на фоне золотистого пьяного угара вдруг мальчика, который читает молитву: «Царю небес, везде и присно сущий…» *(читает)*. Этот мальчик тоже появляется как вынутый из узла архиерей. Молитва мальчика — это ария. Ее нельзя просто произносить, а [нужно] с той торжественностью, как будто мальчик на амвоне выступает. Здесь надо ощущать отрока — чтобы звучал голос отрока тринадцати лет. Отсюда парад всех цезур, нотабене, повышения и понижения голоса. Если актер во все это вникнет, то все пойдет очень легко.

Я помню, когда играл в «Смерти Иоанна Грозного», меня радовал парад-алле, и я был рад, когда Станиславский дал мне шелковый желтый костюм — в нем было легко ходить. Были мгновения, когда мне приходилось надевать шубу, но не надолго. Я все время ходил в шелковом костюме и мне было легко. Мое удобство для моей игры имело плюсовое значение.

Давайте так начнем, а потом будем выяснять.

*(Чистяков читает*:

*«Вина еще. Ну, гости дорогие,  
Последний ковш! Читай молитву, мальчик».)*

Вы говорите: «Вина еще». Благодаря тому, что вы не даете легативности, получается нехорошо. Надо сказать: «Вина еще. Ну, гости дорогие…» — чтобы я почувствовал, что начинается стих уже в первых двух словах *(читает)*. Я, может быть, неправильно читаю, но нет этой тенденции. Надо, чтобы была торжественность. […]

*(Стельмахович читает*:

*«Царю небес, везде и присно сущий,  
Своих рабов молению внемли».)*

Вяло. Ведь здесь еще идет разговор за столом. Мальчик должен читать громко, торжественно, заглушая разговор. Может быть, он встанет на возвышение, как на аналой. Это будет торжественно. А вы вяло читаете. Давайте еще раз.

*(Стельмахович читает*:

*«Царю небес, везде и присно сущий,  
Всех христиан царе самодержавном».)*

**{****233} Вяло. Вы должны так читать, чтобы голос все время тянулся вверх. Здесь нужен актер, который бы так читал, чтобы чувствовалось, что он все время тянется кверху, и это будет кстати, если он будет читать как псалмы. Ведь псаломщик как читает** *(показ)*.

Еще раз, сначала.

*(Чистяков читает*:

*«Вина еще. Ну, гости дорогие,  
Последний ковш! Читай молитву, мальчик».)*

Перед тем как вы произносите: «Читай молитву, мальчик», вы должны повернуться, поискать мальчика и, найдя его где-то далеко, сказать ему эти слова: «Читай молитву, мальчик». Тогда получится оправдание паузы, которую дает Пушкин — Пяст.

Смотрите, всего две строчки — и сколько в них хороших вещей, театральных вещей.

Ну, давайте еще раз.

*(Чистяков читает*:

*«Вина еще. Ну, гости дорогие,  
Последний ковш! Читай молитву, мальчик».)*

Нет, нет! Мальчик давно уже спит. Это опять архиерей в узле. Мальчик спит, он знает, что на рассвете он будет читать молитву, он спит и все время ждет приказания — даже во сне. Когда Шуйский сказал: «Читай молитву, мальчик», мальчик встрепенулся, взлетел на возвышение как петух, как голубь, как куколка и начал читать молитву. *(Вскакивает на возвышение и показывает, как это надо сделать. Аплодисменты.)*

Ну, давайте еще раз. […]

## 3 августа 1936 года IX картина. «Москва. Дом Шуйского» Читают: Шуйский — Чистяков и Старковский; мальчик — Крапчитов, Аф. Пушкин — Свердлин

Мейерхольд. […] Товарищи, вы знаете, что система разучивания ролей за столом таит в себе очень большие опасности. Художественный театр испытал сугубо в своих работах эту неприятность. Приходится этот период как-то пережить. Он таит в себе опасности, а без него никак не обойтись. Приходится эту работу вести так, что мы сидим с книжками, как студенты аудитории Оксфордского университета. Но мы же не студенты, нам нужно как можно скорее овладеть текстом таким образом, чтобы он сохранился и в момент, когда мы будем действовать, когда мы будем двигаться. Какая же опасность? Что наблюдается в Художественном театре? Это не то что я сам сочиняю — на это жалуются актеры Художественного театра. Константин Сергеевич не очень долго любил держать за столом, Владимир Иванович Немирович-Данченко больше любит. Те, кто не умеют справляться с mise en scène, например Сахновский, — он так замучивает, что актер начинает **{****234} точить кинжал, приносить камень за пазухой, и в конце концов актеры убьют [его]…**

У нас тоже была такая практика: вы помните спектакль «Земля дыбом», когда умучивал актеров Лойтер[[186]](#endnote-153). Не знаю, что там было, но я не мог приступить к работе, он умучивал, и актеры тоже жаловались: когда же этому наступит конец? Я же сразу предупредил, что если мы не заведем одновременно два мотора, то может получиться этакий хороший университет — и плохо будет сыграна эта пьеса. Поэтому я предлагаю: 1. Учесть благоприятное обстоятельство, что здесь находится maître этой партитуры Владимир Алексеевич, — который все время будет на страже интересов этой партитуры, — это один мотор; 2. Другой мотор — это наша режиссерская группа, которая будет вам всячески помогать уже входить в атмосферу того состояния актера, когда он должен не только произносить стихи, но и жить. […]

Это сцена пьяная. «Вина еще» — это не для красного словца, это не те слова, которые написаны лишь бы заполнить белый лист бумаги. Пушкин себе ясно представлял: Шуйский, множество гостей, ужин. И поэтому он начинает сцену: «Вина еще». Мы ее начинаем сценой пьяной, то есть когда свет зажегся, мы видим тела бояр, это «множество гостей», и по усам, по бородам течет мед и «бархатное пиво» в обилии. Это, так сказать, картина рубенсовская, насыщенная рубенсовским ядреным **{****235} обилием; обжорство, фламандизм тут должен быть, ядреный фламандизм. Поют, причем пение не налаживается или разлажено — кто в лес, кто по дрова, — значит, тут какофония. Одни поют, а другие уже молчат. Кажется, что это стадо коров — жирных, матерых. И поэтому жидко звучат у исполнителя роли Шуйского слова «Вина еще». Нет мощи в этом. Далее — «Ну, гости дорогие, последний ковш!». «Последний ковш» — это уже такой ковш, который не берется руками, а в него втыкают голову, прямо в «бархатное пиво», и пускают пузыри. Вся голова в этом «бархатном пиве» и в меду. Когда он дальше говорит:**

«Простите же вы, гости дорогие;  
Благодарю, что вы моей хлеб-солью  
Не презрели. Простите, добрый сон», —

то гости уже, в сущности, не уходят, а уползают. Тут мы должны видеть, как расползается это пьяное стадо, тут, собственно, нужно переключить свет, чтобы публика даже не видела, как это стадо растаяло.

И вот на фоне этого пьяного стада должен прозвучать монолог мальчика. Единственный, кто не пьян в этой картине, — это мальчик, и его голос должен прозвучать с удивительной и резкой чистотой… Здесь уместно было бы вспомнить картину Нестерова «Убиенный царевич». Слова мальчика должны звучать так, как звучит эта картина… **{****236} Когда я ехал по реке Белой, где находится родина Нестерова, то я увидел, что он перенес на свои картины ощущение простора, ощущение такого неба, какого нет в другом месте. Вы входите в Белую, и вы понимаете, что она корреспондирует с белыми ночами в Петербурге. Она дает такой же цвет неба, какой мы знаем только в Финляндии и в Ленинграде. Такие белые ночи есть у Нестерова…**

И вот мальчик в этой сцене должен обязательно быть таким, как у Нестерова «убиенный царевич»: светлым, стройным, голос его должен быть звонким…

Не нужно давать чрезмерной громкости, а нужно дать прозрачность. Как в очень, очень большой церкви, совершенно пустой, где стоит гроб и читает мальчик. Голос его звучит так прозрачно, звонко. Так должно быть и у нас.

Нужно подготовиться к большому монологу, произносимому Афанасием Пушкиным. Мы должны его выделить, чтоб он зазвучал. Чтобы к этому монологу подобраться, нужно обоим — Пушкину и Шуйскому — непременно быть в состоянии опьянения, потому что та манера чтения, которую я предложил, обусловливалась вовсе не техническими приемами, а тем, что я заставил себя ощутить сугубо пьяным. […]

Предыдущую сцену надо провести потише, потому что Пушкин идет к дверям и осматривает, — может быть, он даже двери и окна запирает, — **{****237} и нужно эту сцену до монолога вести тише. Со слов «Державный отрок, по манию Бориса убиенный», и дальше надо вести тихо, а потом, незаметно для себя, поскольку он пьян и успокоен насчет того, что дверь заперта, надо постепенно повышать голос. Со слов «Известно то, что он слугою был у Вишневецкого» надо постепенно поддавать жару и потом, что называется, грохнуть монолог, как говорят в оркестре —** tutti, то есть нажать все клапаны, чтобы все зазвучало. Весь этот эпизод должен кончаться этим монологом, и потом — взрыв аплодисментов. […]

Мне бы хотелось создать впечатление контраста при возникновении голоса мальчика. Мне бы хотелось, чтобы мальчик был где-то очень далеко и Шуйский выкрикивает: «Читай молитву, мальчик». После этого выкрика наступает тишина и начинает чтение мальчик. […] Вся эта молитва должна быть сказана на одной ноте. Эта речь должна быть мелодичной, она должна создавать иллюзию своеобразного пения. Должно быть сильное ощущение этого отроческого голоса[[187]](#endnote-154). Это должно читаться на церковный лад. Нужно обязательно почитать Блока и внести сюда это ощущение. Смотреть на картину и потом перенести ощущение в чтение — это труднее, а лучше почитать стихи Блока. У Лермонтова есть стихотворение, которое тоже надо прочесть, — «По небу полуночи ангел летел…» […]

Нужно больше таинственности в этих словах: «Димитрий жив», — нужно их произнести rallentando[[188]](#footnote-36). Нужно сказать эти слова, наклонившись к уху Шуйского, которого это сообщение должно огорошить. Это нужно понимать в смысле построения, смысле значимости. Нельзя из этого делать обыденную сцену, потому что вся эта сцена — не обыденная. Если даже взять в другом плане, если считать, что Шуйский — **{****238} такой опытный интриган, которого ничем не удивишь, то все равно,** *все* здесь должно быть очень значительно. Это не должно быть ни в коем случае похоже на то, как если бы собрались и разговорились две кумушки.

Я всегда в таких случаях больше доверяю эмоциональному подсказыванию, которое является как результат угадывания общего тона данной сцены. Ведь он идет к дверям, осматривает их, чтобы убедиться, что никто не подслушивает, он и гостей прогнал, а не сами они ушли. Пушкин тоже говорит: «Насилу убрались…» И все это показывает, что во время пира они где-то друг с другом перешептывались и в нетерпении ожидали того момента, когда гости перепьются и уйдут. Таким образом, эта сцена подготовлена и Пушкиным, и Шуйским, ибо они должны поговорить друг с другом о каких-то больших событиях, требующих сугубого засекречивания. Вот таков ход этой сцены. Здесь все интонации должны быть в характере Шуйского, но на базе сцен шекспировского толка. Если бы эта сцена была написана не Пушкиным, а например, Алексеем [Константиновичем] Толстым, то тут было бы иное. Ключ дает нам Шекспир.

Я хорошо знаю образ Василия Ивановича Шуйского[[189]](#endnote-155). Есть ряд его портретов, есть Шуйский истовый, с большой бородой, а на сцене с легкой руки Художественного театра его привыкли изображать с бороденкой, **{****239} поганого, лукавого. По-моему, лучше исходить из портрета, брать Шуйского массивным, а потом уж показать его лукавство в каких-нибудь его жестах. […]**

## 4 августа 1936 года VII картина. «Царские палаты» Читают: Царь — Боголюбов, 1‑й стольник — Чулков, Пшенин, 2‑й стольник — Михайлов, 3‑й стольник — Баранов

Мейерхольд.

«Так, вот его любимая беседа:  
Кудесники, гадатели, колдуньи.  
Все ворожит, что красная невеста.  
Желал бы знать, о чем гадает он?»

Видите, как построено у Пушкина: у первого стольника, говорящего где-то в уголке про Бориса, есть какая-то в отношении царя ирония — это очень определенно звучит в этих четырех строчках: «Так, вот его любимая беседа» и т. д. Тут должны быть твердость и упор, установка на очень большую издевку над царем. Второй безумно боится царя — он тебя так хватит жезлом, пожалуй, похлестче, чем Иван Грозный. Так что во втором нужно видеть труса и ехиду. А третий (вот почему я хотел бы, чтобы третий был) сочувствует царю: «Как он угрюм!» Так будет лучше — как букет. Пушкин на нас не обидится, что мы третьего приплели. […]

Когда в первый раз Художественный театр поставил «Бориса Годунова», Владимир Иванович Немирович-Данченко ставил эту пьесу[[190]](#endnote-156). Константин Сергеевич не являлся на репетиции. А потом, когда дело не очень ладилось у Владимира Ивановича, он попросил Константина Сергеевича приехать и внести поправки или, может быть, помочь. Он упирался — у них были, вероятно, отношения не совсем в порядке, как часто бывало между Немировичем-Данченко и Станиславским, — не хотел ехать. Наконец он приехал. И первое, что он сказал, когда увидел работу Немировича-Данченко (это очень характерно для Станиславского), было: «Скучно». Просили поправить. Он сказал: «Поправить нельзя», — он боялся сломать своими поправками. Он согласился только сделать корректуру в отношении польских сцен. Подробно рассказывают, как он Германовой, которая играла Марину Мнишек, показал, как Марина Мнишек должна сидеть в кресле. В этом жесте он сразу показал ее гордой полькой. В своем замечании «Скучно» он настолько угадал, что потом, когда пьеса пошла и провалилась, — она, вероятно, провалилась потому, что прежде всего было необычайно скучно.

В этом отношении самая трудная роль в пьесе — это роль Бориса Годунова, потому что Бориса Годунова очень легко сыграть скучно. Все-таки Димитрий Самозванец возникает в качестве монаха, потом его авантюрное бегство: мы видим, как человек прыгает из окна, как мелькнули ноги, сверкнул нож, мы видим его в польском облачении, он добивается московского трона, на одно мгновение он обращается в горячего, **{****240} страстного любовника, то есть там рассыпано такое обилие красок, что роль как будто застрахована от скуки.**

У Бориса не так. У Бориса одна определенная линия. Но как построены монологи? Когда я узнал, что в Художественном театре Бориса играет Качалов, я немножко испугался, потому что, несмотря на то, что это очень большой актер и очень интересный, очень умный актер, в свойстве его голосового аппарата есть такой порок, что он — не на всех, конечно (на какую-то часть зрительного зала он действует очень хорошо — как «бархатный мед», так его бархатный голос действует), но я знаю, есть люди, которые говорят: «Вот красивый голос, который очень скоро надоедает»[[191]](#endnote-157). Свойственна ему какая-то тяжеловатость, любование своими звуковыми эффектами. Не дается ему это bewegt[[192]](#footnote-37). Мне ужасно нравятся отметки Владимира Алексеевича [Пяста] «a tempo» — и это касается не только возвращения к темпу (в музыке это означает возвращение к тому темпу, который задан как основной), но я иногда a tempo у вас читаю с примесью того, что Вагнер вводит как bewegt, то есть пронизывание стихов движением […].

Царь Борис, поскольку он выходит из церкви, поскольку он отягощен бармами, поскольку он, умирая, зовет к себе весь духовный синклит, поскольку он дает торжественное распоряжение, постольку вы чувствуете здесь какие-то элементы церковности. Эти элементы плетутся за Годуновым по каким-то традициям, но не пушкинским традициям, а театральным. В силу этих традиций за Борисом Годуновым плетутся тяжелые бармы, тяжелые кресла, тяжелые наряды.

Я уже говорил, что на мальчика нужно смотреть глазами художника Нестерова, давшего нам картину «Убиенный царевич». Мы вообще часто сами не видим чего-нибудь и стараемся данный предмет сделать для себя ясным, надевши очки какого-нибудь художника. Я, например, не видел «Даму с камелиями» до тех пор, пока не надел очки, которые носили Ренуар и Мане. Мы часто вообще видим мир при помощи тех очков, которые носил тот или иной большой художник.

И тут нужно сказать, что мы не имеем права смотреть на роль Бориса глазами тех художников, которые облекают церковью эту роль.

Однажды художнику Стеллецкому Александринским театром были заказаны эскизы для пьесы «Царь Федор Иоаннович»[[193]](#endnote-158), и этот художник увидел всю пьесу глазами иконописца. Федор был как будто бы сорвавшийся с иконы, все действующие лица были тоже как с икон, и вся сцена вышла как на старинных фресках, которыми были заполнены стены церквей в XI веке и которые теперь во многих церквах, как, например, в киевском Софийском соборе, открываются. Конечно, это законное право художника.

Будем ли мы так смотреть на «Бориса Годунова»? Я думаю, что нет. Почему? Потому что так не смотрел Пушкин. Пушкина интересовали другие идеи, когда он строил эту пьесу, его волновали другие вещи.

Вы знаете, что Пушкин вынужден был, так сказать, уйти в подполье, он вынужден был засекречивать все свои сношения с друзьями, вошедшими в группу декабристов. Пушкин томился, оттого что над ним стояли цензор Николай и Третье отделение. Это его терзало, и когда он подкидывал свои письма друзьям по поводу того, что он работает над **{****241} «Борисом Годуновым», то он, так сказать, выпрыгивал из этого подполья, он там бунтовал, он стремился создать такое произведение, в котором бы в каждой строке был элемент бунтаря, революционера в потенции. Поэтому, когда мы наталкиваемся на такую мелочь, как четыре строчки первого стольника, то и отсюда выглядывают рожки самого Пушкина. У него есть даже письмо, в котором он прямо пишет, что в этом произведении скрыто гораздо больше, чем кажется. Надо вспомнить о знаменитых «ушах юродивого» — эту цитату нужно точно выписать и выучить, она должна быть эпиграфом к нашему спектаклю**[[194]](#endnote-159). […]

Поскольку он был насквозь современным человеком и поскольку его интересовала не история, а через эту историю где-то контрабандой протащить свое отношение, то есть вложить то, что входит в декабрьское восстание, — то нужно иначе прочитывать некоторые вещи, которые у него заключены. […]

Тут теза и антитеза: вот Борис и вот народ. Он [Пушкин] хочет взять толпу себе в союзники, он хочет, чтобы не один только он бунтовал в этой пьесе, а чтобы чувствовалось бунтарское отношение того народа, с которым он вместе хочет что-то делать. Меня иногда считают фантазером: выдумал себе такую трактовку «Бориса Годунова»! Я сейчас никакой трактовки «Бориса Годунова» не выдумываю. Я сейчас стараюсь только понять Пушкина — что он хотел в этой вещи сделать. Им самим разбросаны заметки по поводу «Бориса Годунова» в письмах, в заметках о драме и в его журнальных статьях. Вот откуда я взял материал, и только этот материал мне помогает. Другого материала я не хочу брать […].

Это вообще так называемое Смутное время. И поэтому я себе представляю, угадываю, насколько он подражал хроникам Шекспира. Вы помните, что все они основаны на необычайной борьбе и на столкновении страстей. Возьмите «Ричарда III». Когда я смотрю этот спектакль и просматриваю Шекспира, то вижу, что у Шекспира выходят образы, потому что он не на спокойном фоне показывает людей, а у него фон все время бурлит. Он не мыслит образа героя без этого моря народа…

Что такое пьеса «Борис Годунов»? Это борьба страстей на фоне кипящего моря. […]

Прежде всего запомните, что в этой пьесе совсем нет резонеров, ни одного. Даже Пимен, который так и напрашивается, чтобы его сыграть классическим резонером, все-таки не резонер, и его нужно обязательно посадить на динамического коня, ему тоже нужно дать исторического пегаса, на котором он будет действовать в пьесе. Он торопится как можно больше записать, потому что он знает, что очень скоро умрет.

В этом мотиве я получил еще больше подкрепления, когда встретился с Островским[[195]](#endnote-160). Он никому не дает говорить, а все время говорит сам, потому что знает, что часы его жизни очень недолги и он должен за оставшееся у него время сказать как можно больше тем людям, которые к нему приходят. Он нагружает своих секретарей, он диктует не только человеку, сидящему у него в комнате, а и другому, который слушает его по телефону и записывает.

Вот и Пимен такой — он должен успеть все записать. […]

Борис Годунов ни в какой мере не церковник. Этого нет просто потому, что ему некогда. Он крестится, выполняет обряды, он, может быть, **{****242} глубоко религиозный человек, но его втянул в пьесу Пушкин не в качестве религиозного человека, а в качестве человека, борющегося за власть, да еще при такой ситуации, когда на дороге стоит человек, претендующий занять его трон.**

Таким образом, мы имеем Бориса Годунова в качестве воина, а отсюда и его интонации. Он слез с коня и говорит: «Достиг я высшей власти». Он слез с коня, а не пришел из молельни, и этим Борис отличается от Ивана Грозного, который всегда — когда надо и когда не надо — вылезает из молельни, который всегда крестится, крестится, а потом вдруг бац — и убил одного и другого — и снова крестится. Этот — совершенно не такой, и тех интонаций, которые могут быть у Грозного, здесь не может быть. Художественный театр изображал Ивана Грозного не резонером, а неврастеником, и поэтому трудно было Константину Сергеевичу играть эту роль, от которой он скоро и отказался, так как она была для него слишком тяжела в силу характера его голоса. Эта роль тогда свалилась на меня, а я и целая группа актеров такого порядка, как я, играли Грозного как нервного человека, но такого нервного, который повергался в эпилептические припадки и моление которого было чем-то вроде юродства. […]

В черновом плане к «Борису Годунову» эта сцена называлась не «Царские палаты», а «Борис и колдуны». Хотя я и считаю Пушкина большим режиссером, но он не знал, как это выполнить на сцене. Поэтому он сделал так, что на сцене колдунов нет, но царь заперся в своей опочивальне с каким-то колдуном, а потом выходит на сцену, уже освободившись от этого колдуна, и говорит монолог.

Я возвращаюсь к той программе, которую Пушкин наметил и которую по техническим условиям того времени выполнить не мог. Я даю на сцене колдунов, кудесников и гадателей, и Борис Годунов сидит в окружении этих колдунов и гадателей, а мне на помощь приходит Сергей Сергеевич Прокофьев, который ударными инструментами и другими шумовыми эффектами создает своеобразный джаз времени Бориса Годунова в XVI веке, когда звуки возникают оттого, что какой-то колдун схватил петуха и заставляет его насильно клевать просо, и петух протестует, когда его жмут; льют воск в воду и ищут колечко («Раз в крещенский вечерок девушки гадали»). Все эти настроения здесь рассыпаны и стоит гул; шепот какого-то раскаленного железа, которое суют в воду; какого-то привезли шамана, который стучит в бубен; домры; душно, тесно, жарко, набросали тканей на голову; навалились какие-то колдуны и ему ворожат, и из-под прозрачной шелковой ткани слышен голос Бориса Годунова; на коленях стоит какой-то прислужник, который держит большой жбан квасу (а может быть, пива или меду). Он в этой жаре все время прохлаждается; умучен колдунами, кудесниками и т. д. Какая уже тут «красная невеста»! Он тут произносит свой монолог. Пытается освободиться из когтей этого сброда, который наехал. Тут прежде всего вшей не пересчитать, сколько они навезли, — и все это ползет; он чешется и пьет. Простой монолог, но он произносится страшно мучительно, он произносится в тягостной обстановке. Борис в дезабилье. Не шелк, шитый золотом, не бармы шелковые — ничего подобного. Это воин, это грозный воин. Может быть, в других обстоятельствах, вне Смутного времени, он ванну брал каждый день, но где уж тут ванны брать? Все время ему приносят вести, что полки подступают… **{****243} Я поехал на Волгу и посмотрел грандиозные даже сегодня просторы от одного участка до другого. Там монастыри окружены стенами, и там монахи и те воинами стали, потому что монастыри построены как крепости, расстояния громадные. Полчища татар ворвутся, устроят резню. Беспокойная жизнь, страшно!**

Поэтому нигде не приходится спокойно читать, а все — bewegt, страстно. […]

Обязательно надо «Ричарда III» прочитать, обязательно надо хроники Шекспира читать, потому что излюбленные его приемы — самобичевание, мучается человек, бичует себя. Помните в «Гамлете» знаменитую сцену, когда вылезает король Клавдий и начинает вроде как бы молиться, а Гамлет стоит и из-за занавеси смотрит.

## 16 ноября 1936 года V картина. «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» Пимен — Кельберер и Логинов; Григорий — Самойлов

Мейерхольд. Совершенно ясно следующее обстоятельство: роль Пимена можно взять только при непременном условии, что актер, ее исполняющий, начнет с того, без чего роль взять нельзя. Вот в старину актеры, как совершенно было правильно, обязательно крепко держались за стержневое в амплуа. В старину актеры отлично знали, что все роли прежде всего обязательно распадаются на амплуа. Вот и надо решить, к какому амплуа следует отнести роль Пимена. Без этого нельзя начинать роль. Я не буду перечислять всех амплуа в период мелодрамы, но Велизарий, Тиресий — это оттуда. В период Пушкина актеры знали: «Башня», «Врач»[[196]](#endnote-161), Каратыгин играл переделки кальдероновского театра. Вообще западноевропейское влияние было очень сильно, и Пушкин, хотя он и был преобразователем драматургической системы и русской сцены, но и он тоже подпадает под это влияние.

Но Пушкин использует необычайный тон. Смотрите, как он начинает эту сцену: «Ночь. Келья в Чудовом монастыре. Пимен пишет перед лампадой». И правильно Михаил Михайлович, открывая репетицию, сказал: «Будем читать “Ночь”». Ощущение всей атмосферы, в которой находятся актеры, — ночь… Пишет перед лампадой… Это некоторая торопливость, которая определяется трепетностью. Нельзя допустить, чтобы вся эта роль прозвучала молодо. Нельзя этого допустить. Ausgeschlossen[[197]](#footnote-38)!

Мне было двадцать шесть или двадцать четыре года, когда мне в «Антигоне» дали роль Тиресия. Я долго мучился, чтобы мой молодой голос потускнел, но мне помогло то, что у меня всегда был чуть-чуть сиплый голос. Когда я играл Треплева[[198]](#endnote-162), то я этот сиплый голос вылечивал, а тут я усугублял эту сиплость. Вопрос о тембре голоса — это вопрос об амплуа, иначе ничего нельзя сделать. Молодым голосом прочитать Пимена — это не что иное, как риторика. У него есть риторический заворот, но как только это обнаруживается, надо взять сейчас же под сурдинку.

**{****244} Григорий, за малыми неудачами, у Самойлова получился. Он ощущение ночи дал. Там, где он мог говорить громко, он говорил под сурдинку. А со стороны Пимена надо преодолеть резонерские ноты. Здесь нет резонера. Здесь трепетные, нервные стихи. Стихи должны течь, должна быть какая-то стремительность. Все это обязательно должно быть. Вот я не знаю, сможет ли он это сделать. Человек занимался тем, что выполнял указания в партитуре Пяста. В Художественном театре это назвали бы перевоплощением. Необходимо сделать роль на возраст. Это самое трудное, но самое первое, чем нужно овладеть.**

Меня настолько поразило неправильное осуществление этого плана, что я, конечно, не могу спасать все грехи.

Вот начало у Григория, когда он пробуждается, было неудачное и конец неудачный. Хороша была только середина. Вот:

«Ты все писал и сном не позабылся,  
А мой покой бесовское мечтанье  
Тревожило, и враг меня мутил».

Тут был пафос. Тут был почему-то романтический подъем. Ничего этого не надо, потому что Григорий не обращает сон в некоторую романтическую **{****245} абстракцию, а сон, как сказал М. М., это некоторая конкретность.**

«… Мне виделась Москва, что муравейник;  
Внизу народ на площади кипел  
И на меня указывал со смехом,  
И стыдно мне и страшно становилось —  
И, падая стремглав, я пробуждался…  
И три раза мне снился тот же сон.  
Не чудно ли?»

Это — конкретность. Поэтому нельзя употребить романтический подъем, потому что иначе получится фальшь. Правда? Согласны?

Самойлов. Согласен.

Мейерхольд. Теперь дальше. Нельзя делать никаких выкриков. В монологе:

«… а я от отроческих лет  
По келиям скитаюсь, бедный инок!  
Зачем и мне не тешиться в боях,  
Не пировать за царскою трапезой?» и т. д.

Здесь появились какие-то выкрики. «А я от отроческих лет…» *(читает)* — мы должны сказать это мимоходом. Это очень просто, скромно, а то получается какое-то осмысливание.

Надо заметить, что очень верно было произнесено:

«Давно, честный отец,  
Хотелось мне тебя спросить о смерти  
Димитрия царевича; в то время  
Ты, говорят, был в Угличе».

Почему было верно произнесено? Потому что это было тихо произнесено. Без подчеркивания, скромно, допытываясь осторожно.

Я не поспевал, потому что мне надо было схватить общий рисунок сцены, и я не записывал всех замеченных мною ошибок, но вот излюбленное мною подчеркивание: у Пимена в монологе — «Раздался общий вопль…».

Пушкин всегда берет определение не как второе слово, а как первое.

Например, он мог бы сказать: «Раздался вопль», но он говорит: «Раздался общий вопль». Пушкин так крепко закрепляет слово определяющее, деталирующее, что всегда это звучит как одно слово с существительным. На это надо обратить сугубое [внимание]. Это попадается много раз. […]

Стихи Пушкина требуют обязательно скромности. Пушкин боится выпячивания красот, потому что красоты у него в паузах, в рифмах.

У Пушкина всегда замечательные концовки. У него всегда наготове вкусная словесная фигура. Поэтому противно делается, когда где-то актеры стараются в точке дать понижение. Это никуда не годится. У Пушкина нет этих понижений. […]

Перед нами — режиссером и актером — стоит задача: поработать над мизансценой в том смысле, чтобы некоторого рода вещи сделать неподвижными, для того чтобы их довести до зрителя. Это трудно, потому что у нас имеется привычка к динамике. А здесь Пимен сидит **{****246} и пишет. Слышно шуршание его пера по бумаге. Однообразный, тусклый голос** *(читает)*, и публика лучше будет слушать. А если вы начнете разнообразить чтение вот так *(читает)*, то это никуда не годится, публика вас не будет слушать. Не интересно, — скажет она и займется, пока вы будете читать этот монолог, своими разговорами. Скромно должна прозвучать эта сцена… Тихо, скромно. Не келья в Чудовом монастыре, а ночь, сон Григория, этот вещий сон.

Мы на основании этой сцены и показа, который сделал Пяст, включаем сцену с чернецом, чтобы она следовала за «Ночью»[[199]](#endnote-163). Между картиной «Ночь» и картиной с чернецом проходит некоторое время, в которое Григорий, как известно по тем сведениям, которые дают лица, интересовавшиеся характеристикой Григория, любил часто менять свои адреса. Он по натуре бродяга. Может быть, в силу этой особенности он взял на себя личину Димитрия Самозванца. Он слуга Вишневецкого. Вишневецкий использовал его не только как слугу, а давал ему разного рода поручения. Вот он в монастыре.

Мне, изучая характеристику Григория, удалось легко создать в голове сценарий, который я в свое время предложил Есенину. Я подсказал ему, что дам ему сценарий и чтобы он на основании этого материала написал драму в стихах.

Возможно, что, когда был убит царевич Димитрий, Григорий мог оказаться в то время в Угличе.

Когда я сидел в тюрьме в Новороссийске, у меня в руках был томик Пушкина с примечаниями историка Поливанова, и я там сочинил этот сценарий[[200]](#endnote-164).

Так вот, Григорий мог очутиться в Угличе. Была встреча Григория и Димитрия. Ему тогда было тринадцать-четырнадцать лет. Здесь натяжка в ту или иную сторону. Григория немного надо омолодить, а Димитрия сделать немного старше.

Для чего я это говорю? Я говорю это для того, что следующая сцена после «Кельи в монастыре» должна прозвучать таким образом: Григорий уходит от Пимена не потому, что он поссорился с Пименом, а потому, что ему надоела эта обстановка — черные тараканы, которые ползают по полу, по столу, черные рясы. Он уходит куда-то, и сцена должна быть обязательно на дороге. Опять, как в мелодрамах, дорога и камень. Такая традиция сохранилась в операх. И вот видна мимическая сцена: он зябнет, очевидно, он температурит, он падает около камня, засыпает и видит сон. В момент, когда Григорий упал, можно сделать подмену, чтобы спал кто-нибудь другой. И он видит сон. Какое-то дерево или забор, и видно…[[201]](#footnote-39) Оттого ритм сломался. Здесь понятно, почему сказано в одном ритме, а тут в другом ритме[[202]](#endnote-165). Причем если исполнитель Григория поет, то лучше, чтобы в сторону произнес он с точностью речитатив, как в «Дон Жуане». Это очень увлекло Прокофьева. Я взял у него слово, что он музыку к этой пьесе будет писать, когда поедет по океану, как писал партитуру к [опере] «Любовь к трем апельсинам»[[203]](#endnote-166). Здесь может прозвучать лейтмотив из бала и других кусков. Мы получим сон Григория.

Правильно сказал М. М., что этой сценой кончается экспозиция, а потом начинается трагедия. И нужно помнить, что мы не имеем права **{****247} первые сцены раздраконивать, потому что экспозиция должна быть заслушана в деталях и должна быть необычайная скромность. Трагедия начнется позже. Здесь пока идет маркировка: Борис, бояре, Самозванец и т. д. Нельзя раздраконивать. Трагедия потом начнется.**

Вы посмотрите — мы увидим первый сон Григория, увидим его второй сон. Два сна. Вот его первая фраза в сцене с чернецом: «Что такое…» — произнесет Гришка Отрепьев. Потом опять идет сон. Потом он опять говорит, проснувшись: «Решено, я Димитрий, я царевич!»

Вот начало пьесы, а до сих пор только подступы к пьесе.

Вот прошу покорнейше Логинова прочитать Пимена, а потом я все-таки надеюсь в этой роли попробовать Абдулова.

Абдулов. Мое ли это амплуа?

Мейерхольд. Ведь когда я говорил об амплуа, то не имел в виду именно представителя амплуа. Актрисе, исполняющей роль Лидочки в «Свадьбе Кречинского» или Нишет [в «Даме с камелиями»], приходилось, прежде чем проникнуть в образ Лиды или Нишет, проникнуть в их комнату, где они находятся. Они подходят к шкафу, открывают его, а оттуда выходят Лида и Нишет — выходит амплуа.

Есть такое амплуа — второй любовник. У нас нет второго любовника, у нас все — первые любовники, и когда начинаешь просить первого любовника играть второго любовника, то наталкиваешься на сопротивление. Мы растеряли амплуа. Есть такие кометы, у которых имеются спутники. Есть и такие амплуа, у которых имеются спутники, спутницы.

Вот в Малом театре была Ермолова — первая любовница, а Панова была ее спутницей, она ходила за ней по пятам, и мы с удовольствием слушали Панову, потому что она приносила скромность второй возлюбленной[[204]](#endnote-167). В «Уриеле Акосте» ходит такой Бен Иохаи. Уриель Акоста надрывается, а он ходит около него, ходит, и это прекрасно. Это нужно.

Так вот я в этом смысле говорил об амплуа. Конечно, очень трудно иметь труппу без амплуа, тем более что мы растеряли амплуа, но пройдет пять-шесть лет и у нас будет амплуа. Мы должны будем сделать амплуа. Тогда будет труппа, а то получается: с первыми ролями у нас благополучно, а в то же время мы обращаемся к Гольцевой[[205]](#endnote-168) с просьбой прислать нам этак шесть человек на роли Курбского, Басманова, Пушкина. Мы забыли, что это очень серьезные роли и на них должны быть такие спутники, о которых я говорил, а у нас их нет. И получается: первичные есть, а за ними идут по наряду *(показывает)*. Эту пьесу нельзя по наряду ставить. Мы поставили «33 обморока» по наряду и не получилось.

Ну, давайте, прошу!

*(Логинов читает Пимена.)*

Самойлов. Пробуждение Григория — это нервное пробуждение?

Мейерхольд. Вообще нерв сопутствует, но нерв сценический. Он обязательно должен быть, иначе будет скучно. Конечно, нерв необходим, но не нужно разговаривать в сцене сна.

На пушкинскую ткань наваливается слишком много тяжести, а она требует прозрачности. Вот нет того, что я сказал Громову, — детскости. Тут и у Пимена и у Григория должно звучать детство. Это детство наивности. Все, что они говорят, должно звучать по-детски наивно.

**{****248} Немножко странно, что из сна возникает такая трагедия, правда? Получается наивно. Вот эту наивность надо сохранить, ее надо оставить, чтобы на всем лежал отпечаток наивности.**

Пушкин писал в шекспировском духе, но он лучше, чем, Шекспир, он гораздо душистее, прозрачнее, легче. Ведь почему, Шекспира трудно переводить? Потому что у него большая накрутка, а у Пушкина нет.

Вот вы сегодня послушаете, как Прокофьеву удалась сцена битвы. Почему ему это удалось? Потому что он подошел к раскрытию этой сцены с пушкинской наивностью. Он себе сказал: что такое бой в этой сцене? Это группа западноевропейских войск, предводительствуемых Григорием, и группа азиатских войск, предводительствуемых Борисом Годуновым и немцами. И вот он показал этот бой с наивностью. Тогда понятна сцена разговора Розена, Маржерета и русских. Это какофония трех языков: русского, немецкого и французского. И в музыке Прокофьев дает какофонию. Эта удача получается от наивности. Фразы получились замечательные. Мы же ужасно все какие-то умные. Вот я смотрел сегодня и даже испугался — какие сидят гейдельбергские ученые…

Пимен — вроде философа, вроде доктора Фауста, но не Гете, а Гуно. Гетевский Фауст будет умнее, а этот нет. Точно так же, как породистый трехмесячный щенок бывает умен, но этот ум рассматривается как наивный. У него сплетение необычайной глупости с необычайной сметкой. Вот эта знаменитая формула Пушкина, что поэт должен быть глуповат. Есть такая версия, будто бы он так сказал, что поэт должен быть немного глуповат.

Гладков. Поэзия должна быть, прости господи, глуповата.

Мейерхольд. Вот‑вот. Вот эта наивность должна быть и у Пимена. Пимен вроде философа — это никуда не годится. Поэтому я предлагаю, чтобы он перышко вытирал, свитки перебирал.

Давайте еще раз.

*(Логинов читает: «Еще одно, последнее сказанье…»)*

Вот уже в первой строчке есть колоссальная ошибка. Вы читаете как метерлинковский герой Агловаль, функцией которого было — напугать зрителя. У него все было построено на том, что смерть должна тащить ребенка на башню, и Агловаль готовит зрителя к этой ужасной трагедии. Здесь же слово «последнее» не есть еще последнее предсмертное. Пусть сам зритель вкладывает что угодно. Не нужно давать фюнеберность. Немного легче, торопливее. Надо в темпе это дать. Я бы начал с комической формулы. То есть что это значит?

Ведь мы в лаборатории, где начинаем нащупывать образы. Мы должны позволить себе парадоксальный подход.

*(Показывает торопливость Пимена.)*

Я убежден, что в этой торопливости, в перебирании свитков, перьев и других атрибутов писания должна быть эта сцена.

Когда мы нащупывали монолог Пушкина, то пришли к заключению, что Пушкин не удается, если его не играть. То же самое и с Пименом. Его нельзя засадить за стол и нельзя его одеть в рясу и даже подрясник. Я думаю, что на нем должна быть истлевшая рубаха, от времени она сделалась дымчатого цвета, а также и от копоти лампадки. Он не сидит без движения, а перебирает вещи на столе, свитки. Чтобы не было так: ходит и благословляет *(показ)*. Нет, он профессионал, он писатель, он знает, что такое рукопись. Он с себя снимет все. У него под **{****249} этой истлевшей рубахой ощущается скелет. У него открытая грудь. Он весь высохший, но руки работают быстро. Он все время наклоняется, двигается, в какую-то отдушину сует свитки, оттуда вынимает другие. Он велел в каменной стене сделать дыру, и он туда прячет свою рукопись. Он боится ее оставить на столе, — может быть, кошка нагадит или что-нибудь другое ее испортит, — поэтому он ее прячет в дыру. Ощущается шелест пергамента, как будто все время падают осенние листья, и в этом смысле это Фауст. А когда откроется сцена кельи, должно быть ощущение, что это профессионал. У него какие-то бумаги и, если даже будут по листкам бегать тараканы, то это тоже будет хорошо. Это дает простоту, а ты, Логинов, какой-то торжественный. Он историк, он Карамзин, он писатель, поэтому он мимоходом благословляет Григория, когда он просыпается. Он занят большой работой. Это историк, записывающий историю, у него накопилось много свитков — целая библиотека.**

Ну, давайте еще раз! […]

*(Самойлову.)* Вы не должны заботиться о том, будет ли вас слышно или нет, вы только должны приобрести верность произношения, и тогда мы найдем усилители. Но тут нельзя рассуждать: ах, черт возьми, опять у меня пульс 93. «Возможно ль? в третий раз! Проклятый сон!» — ах, опять я на ночь забыл принять слабительное…

Ведь это не что иное, как пробуждение. У автора так и записано: Григорий пробуждается. Он мог бы написать — Григорий пробудился; а он написал — пробуждается. Значит, Григорий еще спит, когда идет монолог Пимена. Потом он пробуждается *(показ)*: «Все тот же сон! возможно ль? в третий раз! Проклятый сон!»

Я припустил немного натурализма, но это ничего, сгладится потом. Пробуждается, потягивается и в сторону произносит: «Все тот же сон! возможно ль? в третий раз! Проклятый сон!»

Нужно читать будто в сторону *(показ)*. Нужно дать ощущение пробуждающегося человека, тогда еще значительнее прозвучат эти слова:

«Я угадать хотел, о чем он пишет?  
О темном ли владычестве татар?..» и т. д.

Это все должно быть прочитано шорохом. Это ночь. И пробуждение тугое, и обязательно темп Пимена такой, чтобы Григорий мог произнести свой монолог. И это несется. […]

*(Самойлов читает монолог Григория.)*

Этот монолог немного быстрее. Это человек, находящийся немного в смятении: сон какой-то вещий приснился. Ведь он тоже литератор. Он в библиотеке книги нумеровал, он их читал, он интересуется книгами. Он пропадал в библиотеке, почти как Лермонтов у бабушки. «Куда Миша делся?» — а он в библиотеке. И это доходит. Так что эти образы у него легко складываются.

Ну, давайте дальше!

*(Логинов читает*:

*«Младая кровь играет;  
Смиряй себя молитвой и постом,  
И сны твои видений легких будут  
Исполнены…»)*

**{****250} Нет, эти стихи надо прочесть не без юмора.** *(Читает по-стариковски, с улыбкой. Смех, аплодисменты.)*

Это юмор. Это водевильчик маленький. И конечно, Пушкин хохотал, когда писал. *(Читает по-стариковски, с улыбкой, со стариковским смешком в некоторых местах)*:

«Смиряй себя молитвой и постом,  
И сны твои видений легких будут  
Исполнены. Доныне — если я,  
Невольною дремотой обессилен,  
Не сотворю молитвы долгой к ночи —  
Мой старый сон не тих и не безгрешен,  
Мне чудятся то шумные пиры,  
То ратный стан, то схватки боевые,  
Безумные потехи юных лет!»

«Юных лет!» Он встает, чтобы показать, что в нем на один момент проснулась молодая кровь. Это надо дать, тогда не будет мертво, тогда будет понятно продолжение Григория: «Как весело провел свою ты младость!» Тогда будет встреча двух юных — Григория и наивного старика. Тогда Григорий поймет, какая это личность. Ведь Пимен с большой, сложной биографией.

Давайте еще раз: «Как весело провел свою ты младость…» […] [*Дальше. Григорий: «Каких был лет царевич убиенный?»*] Сцена Достоевского. Ведь в корнях Достоевского лежит Пушкин. Прочтите его речи, отбросьте все его политические ляпсусы, отбросьте его реакционные настроения, — конечно, Достоевский отсюда вырос. Я держу пари, что даже в разговоре Алеши Карамазова с Дмитрием Карамазовым вы обязательно найдете эти краски.

Так что этот монолог в страшном темпе. Григорий его задерживает своим вопросом: «Каких был лет царевич убиенный?» Пимен, отвечая на этот вопрос, задумывается: «Лет семи… нет, больше: двенадцать лет». […]

Григорий остается один. На него очень подействовал Пимен. Он говорит *(читает, весь трясясь)*:

«Борис, Борис! все пред тобой трепещет,  
Никто тебе не смеет и напомнить  
О жребии несчастного младенца —  
А между тем отшельник в темной келье  
Здесь на тебя донос ужасный пишет:  
*(очень громко)*  
И не уйдешь ты от суда мирского,  
Как не уйдешь от божьего суда».

Понимаешь, это речь палача. *(Повторяет чтение этого монолога.)* Понимаете, тут Шекспир, то есть это с самим собой разговор, который рисует следующее: «Ага, никто тебе не смеет напомнить о несчастной судьбе младенца, а мы напомним. Я напомню».

Здесь уже начинается бой за власть. Начинается страшное. Так что роль Пимена — это не просто читается, это живой образ. В него можно влюбиться. Он может любить, может говорить о любви — не только воевать. Он тоже прошел период бродяжничества. Он был и тут и там.

**{****251} Собственно говоря, перед нами раскрывается биография таких людей, как Лопе де Вега, Сервантес. Сервантес был вояка, поэтому ему и отхватили руку. Мальро недаром летает на аэроплане и воюет. Писатель должен знать жизнь. Вишневский дал прекрасную картину «Мы из Кронштадта», может быть, потому, что он [с] четырнадцати лет был в боях. Вы знаете, какая польза от того, что в Испании показывают «Мы из Кронштадта»? Какой-то боец после просмотра этой картины сделал вывод: «Ага, если подбросить бомбу под танк, то он остановится». Вот, благодаря этому выводу он и уничтожил девять танков в бою. […]**

Вот что я сегодня сделал. Исключительно занимался проявлением амплуа.

Амплуа Тиресия, Велизария, человека, который может играть заблудившегося нищего во французской мелодраме, человека, который потерял корзину, остался нищим и поет на улице. Оскар Уайльд после тюрьмы явился в Париж, облек себя в оборванный пиджак с продранными локтями. Зубов у него не было после перенесенной цинги. Красавец Оскар Уайльд идет по улицам Парижа оборванный, всеми покинутый. Дыхание смерти. Вот все эти краски нужны. Жертва. Или как у Тиресия, который приходит со своим монологом для того, чтобы рассказать какие-то видения, и после этого становится жутко. Это то же самое, что и в «Гамлете», когда голос тени отца Гамлета произносит: «Сын мой, отомсти за меня».

А, замечательно! Это то же самое. Какую надо подготовку для Пимена? Тень отца Гамлета? Отнюдь нет. Тень Васнецова? Отнюдь нет. Вот этот нерв тени отца Гамлета. Этот нерв ужасного Оскара Уайльда, оборванного, без зубов. Я бы окружил себя этими образами — и все это грохнуть в Пимена, чтобы все в Пимене зазвучало. Только этим объясняется потрясающий успех, когда Пушкин прочитал эту сцену. Только чтением — то повышением, то понижением — можно этого добиться.

Как будто бестактен вопрос Григория: «Каких был лет царевич убиенный?» — «Лет семи… нет, больше…» Сцена вдруг споткнулась и пошла кувырком: лет семи, нет, лет двенадцати. Вот тогда будет театр. А то тут декламация или мелодекламация, врагом чего я являюсь.

Так что в Пимене, с точки зрения амплуа, темперамента больше, чем у Григория. Григорий только под натиском горения, воспламененного Пименом, может воскликнуть: «Борис, Борис! все пред тобой трепещет…» *(читает)*. Он заразился воспламененностью Пимена, его стало знобить во время монолога Пимена, и этот озноб он донес в своем монологе *(читает)*.

Следующая сцена тоже начинается с температуры. Тогда все будет понятно.

На этом мы сегодня закончим репетицию и после маленького перерыва побеседуем с композитором Прокофьевым относительно музыкальной партитуры «Бориса Годунова»[[206]](#endnote-169).

## {252} 20 ноября 1936 года V картина. «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» Пимен — Килигин, Григорий — Самойлов

Мейерхольд. Я, товарищи, хочу сделать следующее замечание, не относящееся к данной репетиции. Завтра у нас будет закрытое партийное собрание по вопросу о случившемся в Камерном театре[[207]](#endnote-170). После этого будет развернутое обсуждение в недрах нашего коллектива в целом, и я просил бы товарищей подготовиться к этому собранию. Прежде всего следует познакомиться со статьями в «Правде», «Рабочей Москве» по этому вопросу и главным образом почитать о былинах. Мы, как революционный авангардный театр, должны знать больше всех. Надо пригласить Соколова[[208]](#endnote-171) и попросить его прочесть развернутую лекцию о былинах. Но кроме того, необходимо порыться в словаре энциклопедическом и выудить все о былинах. НИЛ должна связаться с Библиотекой имени Ленина, где мы имеем возможность получать необходимый нам материал, и взять оттуда книги в НИЛ, чтобы товарищи могли там прочитать. Это очень нужно. Это освежит наш ум.

Теперь вернемся к репетиции. […]

Давайте, товарищи, условимся. Трудную задачу мы поставили перед собой: дать в Пимене (мы говорим как технологи театра) носителя амплуа, носителя таких сценических выражений, которые известны нам из драматургической литературы. Театр дал целый ряд пьес, которые могут быть выражены этими средствами. Мы упоминали о «Гамлете», «Короле Лире». Мы можем упомянуть образы из литературы, но можем найти актеров, которые могут средствами выражений, присущих этому амплуа, давать на сцене образ. У нас был такой актер — М. А. Чехов. Наиболее характерен он был в «Деле» и «Петербурге». Возьмем тень отца Гамлета, [Аблеухова][[209]](#endnote-172). Вспомним «Короля Лира». Давайте сейчас выясним, что в этом амплуа такого рода стариков наиболее бросается в глаза?

Тут мы имеем дело со стариком, в котором есть черты детства. Поэтому такому старику, в котором есть черты детства, — ему не свойственно большое осмысливание; то есть он говорит глубокие вещи, но говорит их как-то по-детски.

Да, мы забыли еще Тиресия в «Антигоне». Тиресий выходит с очень значительной по содержанию речью, но он действует не только тем, что вложено в его речь прорицательного, но и тем, что дает это по-детски.

Чехов в «Сверчке на печи» прежде всего нас поражает тем, что дает образ старичка, который все время жует моченое яблочко. Это мудрец, который, отвлекаясь от мудрых мыслей, способен вынуть из кармана завернутый в платок желток крутого яйца и высыпать его на дощечку для воробышков.

Я видел старичка, который приехал из Пензы в Москву с отмороженными руками. Он приехал весь окоченелый от холода, потому что он хотел довезти клетку с канарейкой, которую он закутал в свой теплый платок. Его интересовала в данный момент только канарейка. А это был старик прогрессивный, он имел отношение к большой газете, старик — Чацкий, но в это время он был занят только канарейкой.

**{****253} Это надо дать и в Пимене, тогда отпадет в его монологах резонерский оттенок, чтобы мы через напевность речи старика влюбились бы в него, как Чехов влюбил нас в себя в роли старика Муромского. Мы, еще не зная, какой это тип, Муромский, — положительный или отрицательный, но мы уже были покорены, влюблены в этого старичка.**

Значит, какая задача стоит перед актером? Дать образ такого старичка в Пимене шамканием, трепетностью и взволнованностью, которого мы воспримем раньше, чем он начнет говорить. Конечно, мы не можем не слышать, что он будет говорить, но это «что» так заполнено этим «как» он говорит, что впечатление получается такое: «Ах, какой это симпатичный старик!»

Ведь раньше как изображали эту сцену?

Открывается занавес, и мы видим: темная келья, стоит старик, который еле виден. Думали так: раз ночь, то должно быть темно. Ничего подобного. Вообще на сцене ночь изображать темной ни в коем случае нельзя.

Я вспоминаю художника Сапунова, который мечтал изобразить ночь при полном свете, когда можно будет зажечь все лампы — и все-таки у публики будет впечатление ночи, потому что этот художник ставил проблему не только света, но и цвета. Он был убежден, что можно при помощи цвета и наличии соответствующей мимики дать впечатление **{****254} солнца. И прав был тов. Кудлай**[[210]](#endnote-173), когда, приглашая меня начать ряд докладов перед труппой, касающихся целого ряда проблем, поставил и проблему цвета и света на сцене.

Конечно, было бы приятнее, если бы эта инициатива шла от кого-нибудь из молодежи светового цеха. Это было бы лучше. Тогда мы были бы близки к реальному исполнению.

Поэтому я говорю, что черная келья, черный аналой, свет только от лампады, лежит черный Григорий, стоит черный Пимен — несчастные люди, которые будут все это видеть, и те, кто это будет показывать.

Я считаю ошибкой, что Мусоргский дал Пимена басу. Нужно, чтобы голос у Пимена был такой, как я вам раньше читал. Правда, я искусственно его повышал. Мне хотелось бы, чтобы было дребезжание высокого баритона. Бас — это Злой чернец, а Пимен — это не бас. В Пимене должен быть какой-то оттенок чудаковатости и уверенности в том труде, который он несет. «Еще одно последнее сказанье…». Я даже не могу забыться — настолько я чувствую, как он должен говорить, **{****255} чтобы не было этой скуки. Он с удовольствием держит перо, он, вероятно, ежедневно моет чернильницу свою. У него орудия производства в большом порядке. У него, наверное, лежит тряпочка, которой он вытирает все на столе. Бумаги у него в большом порядке, и он все это делает с большим удовольствием, и все, что он говорит, он говорит между прочим — точно так же, как старики сами с собой говорят. «Что это ты, дедушка, говоришь?» — «Да ничего, это я так, себе говорю…» У нас была домашняя работница, которая не могла готовить кушанья, чтобы все время не говорить: «Ох, уж эти мне актеры, они все съедят, что бы им ни подавали»; и она удивлялась, что мы возвращали ей блюдо, когда находили мочалу, волос.**

Одним словом, этот старик все время говорит. И чтобы не получилось, что он обращается к Григорию. Григорий спит или не спит — ему все равно. Одно дело говорить монолог кому-нибудь, а другое дело — ни к кому не обращаясь, ни на что не обращая внимания, а разбирая свитки, трепетно волнуясь.

Я был у Льва Толстого. Я труппе этого еще не рассказывал, но рассказал многим из литераторов, и они были в восторге.

Обыкновенно Льва Толстого изображают через призму картины Репина: в опоясанной рубахе, с бородой, похожей на бороду Стасова. В общем, большой, крупный человек, очень сильный, здоровый. Так все представляют себе Толстого Льва Николаевича. Я тоже так думал до того, как побывал у него в Ясной Поляне.

Я приехал в Ясную Поляну утром. Стол был накрыт белой скатертью, на нем было много стаканов, много посуды, стол был накрыт для завтрака. Народу у него жило много: жил его секретарь, доктор Маковицкий, дочери, мужья дочерей и т. д. Нас пригласили подождать, так как Лев Николаевич выйдет не так скоро. Он, несмотря ни на что, не нарушает своего режима, кто бы к нему ни приехал. Мы сели. Нам указали: вот комната Льва Николаевича. Зачем нам это сказали — не знаю; для того ли, чтоб мы громко не разговаривали, — не знаю. Я уставился на ту точку двери, из которой, судя по моему представлению о Толстом, должна была появиться голова Льва Николаевича, и взгляд направил вот так *(показывает высоко над собой)*. Дверь долго не открывалась. Наконец ручка двери задвигалась. Я опять обратил свой взор на выбранное мною место, где, по-моему, должна была появиться голова Льва Николаевича. Наконец открылась дверь и появилась фигура в черном пальто — вот такой маленький *(показывает)* — и направилась, может быть, умываться, может быть, еще куда-нибудь. Лев Толстой оказался сухоньким, маленьким старичком. Я обалдел. Потом он скрылся на много часов. Он явился только к завтраку.

И второе мое впечатление о нем, когда он завтракал. Ему подали какую-то кастрюльку с вегетарианской пищей. Может быть, это была репа или морковь — не помню, но это была миленькая картинка, когда он ел.

Я тогда вспомнил Музиля, который играл старичка. Музиль, играя старичка, когда ел, например моченые яблочки, то чавкал так, как дети чавкают, когда едят очень вкусное, например, торт; и этот так жевал это яблочко, и, потому, что он жевал яблочко, мы его слушали при этом с удовольствием. Мы его полюбили с самого начала. Вот такую теплоту мы почувствовали, когда видели Льва Николаевича кушающим.

**{****256} Вы помните, каким стариком Л. Н. Толстой написал «Воскресение»? В этой книге о любви написано так, как может написать только молодой человек. Вы помните знаменитую сцену Нехлюдова, его любовные эпизоды. Все это написано прекрасно. Это просто молодой темперамент. Вот это обаяние молодости, но связанное с детством. С одной стороны, он становится очень мудрым, но в его привычках что-то такое от детства. Поэтому старики и дети очень легко разговаривают друг с другом, у них общий язык. Никогда не будет такого разговора между двадцатипятилетним человеком и ребенком.**

Когда вы будете прощупывать Пимена, то должны в отношении Григория так сыграть, чтобы ощущались со стороны Пимена к нему заботливые, отеческие черты. Поэтому он так охотно с ним разговаривает.

Меня всегда на этом ловили: «Как же вы хотите в Гамлете, исходя из тени отца Гамлета, находить какой-то юмор?» Меня всегда не удовлетворяло, когда тень отца имела бас. Тогда получалось очень скучно. Я говорил: «Нет, тень отца Гамлета надо так выполнять, чтобы прозвучал юмор». Этот старичок неловко себя чувствует на этом свете. Я представлял себе таким образом: тень отца Гамлета не появляется на заборе дворца, освещенном прожектором, а мне представляется берег моря в Дании, мне представляется, что Гамлет сильно кутается в черный плащ, причем я представляю себе Гамлета ходящим как воин, как на персидской картине изображают воинов, в кольчуге, но эта кольчуга у Гамлета не видна потому, что он кутается в широкий плащ. Он ждет на берегу моря потому, что ему сказали, что в 12 часов ночи появляется какая-то тень. Он пришел за 5 минут до этого времени и ждет. И вдруг — прибой. Когда я бывал в Финляндии, то наблюдал, что вдоль берега море замерзает, но там еще не замерзло, несутся волны на обледеневший берег — и вот Гамлет ходит сосредоточенный и мрачный, и вдруг в тумане бежит белая пена морской воды и он видит очертания моря и тень старика, которому тоже безумно холодно. Он видит согбенного старика, ноги которого вязнут в песке, и он похож на цаплю. Все лицо его заиндевело, и он идет, идет. Он жалкий и немножко смешной. Как смешон Муромский, когда Чехов появляется в мундире и ботфортах, которые гнутся, и получается, что ботфорты сами по себе, а ноги сами по себе, и в самый трагический момент, когда через несколько минут он умрет, он произвел на меня трогательно-комическое впечатление.

И вот, тень отца Гамлета выходит и происходит такая встреча: Гамлет прежде всего делает такой жест — он сбрасывает с себя черный плащ и закутывает старика. Получилось изображение: они оба в черных костюмах. Мы видели черного Гамлета и серебряного отца. Через минуту мы видим черного отца и серого Гамлета. Тень отца Гамлета произносит монолог шамкая. Может быть, ему писать очень хочется, как собака, когда ей холодно, оставляет много лужиц на полу. Вот у сына появляется желание согреть его, дать ему чаю с ромом, принести ему горшочек для отправления естественной потребности, и тогда речь, которую произносит тень отца, производит впечатление речи обязательно нужной и она является рычагом необходимых действий. Это есть подлинный реализм, глубоко отличный от натурализма, потому что это живой образ.

Функции тени отца Гамлета не мистического свойства, а это функции амплуа.

**{****257} Я вспоминаю поэтому Льва Николаевича Толстого, и Чехова, и яблочко в исполнении Музиля для того, чтобы вы знали, что найти образ Пимена — это значит расшевелить свое воображение. Вы должны видеть все его подробности жестикуляции, как он ротом делает. Я потому говорю «ротом», что вспомнил детский рассказ. Один мальчик смотрит на ежа и говорит: «Мама, ведь у него рота нет».**

Вот надо дать элементы детского, и когда дойдет до трагического монолога Пимена — как в Угличе убивали Димитрия-царевича, — то этот монолог только тогда удастся, если вы дадите в начале много детского в образе Пимена, и когда вы вложите в «младая кровь играет. Смиряй себя молитвой и постом» — юмор, когда вы вольете молодость, тогда мы ваш монолог будем во сто раз внимательнее слушать, чем если бы вы всего этого не дали.

Правда, товарищи, это верный подступ? Поэтому вы сейчас не задумывайтесь ни над чем. Ничего мудрого здесь нет. Когда вы начинаете читать, пробуйте неожиданную интонацию старика, который, может быть, на первых порах произведет впечатление несерьезного. Потом мы выправим, если будет слышно, что вы слишком замудрили, чтобы вы не дали впечатление фарсового старика.

**{****258} Простите за такой экскурс, давайте еще раз.**

*(Килигин читает Пимена.)*

*(Килигину.)* Не ищите многообразия, пускай будет однообразие, потому что, если вы будете искать разнообразия, вы запутаетесь. Ищите лучше музыку, тембр, потому что разнообразие этой вещи может быть позволено после целого ряда торчания на одном.

Я еще одного человека забыл — Константина Сергеевича Станиславского, который взял на себя ответственную роль доктора Штокмана только потому, что Штокман говорит слишком много умных вещей. Он поставил себе задачу: найти в Штокмане не человека, который говорит умные вещи с трибуны, а чудака — и начал играть. Когда он нашел в этом образе чудака, то стал говорить умные вещи. Он долго не приходил на репетиции, потому что он не находил еще образа; и только потом, когда он нашел в этом образе чудака, то стал приходить на репетиции. Он действовал какими-то двумя пальцами *(показ)*. Потом он стал говорить умные вещи.

К. С. рассказывал нам, как он выполнял задачу, поставленную перед собой.

Он решил просыпаться не Станиславским, а доктором Штокманом. Ложку брал он двумя пальцами, все он брал двумя пальцами. За этот период времени все знакомые К. С. считали, что он с ума сошел. Потом, когда все эти навыки стали своими, он стал уже позволять себе произносить слова из текста Ибсена.

Для вас лучше, если вы при рассказе Пимена чуть-чуть припустите хрипотцу. Это будет вас увлекать.

Давайте. […]

*(Килигину.)* Помните: первый монолог — один темп, другой монолог — быстрее, третий монолог — еще быстрее. Потому что, когда Григорий говорит:

«Давно, честный отец,  
Хотелось мне тебя спросить о смерти  
Димитрия царевича; в то время  
Ты, говорят, был в Угличе», —

Пимен сразу отвечает, быстро, с большей трепетностью, и вдруг здесь трепетность стала трагической. Вся речь стала стаккато. И смотрите, какое совпадение: Пяст отмечает обилие стаккато и старик начинает говорить заплетающимся, старческим голосом. Он перевоплощается, и мы должны верить, потому что он действительно был в Угличе. Поскольку мы выявляем образ, который присутствовал в Угличе при смерти царевича, мы должны по приему шекспировского театра рассматривать этот монолог Пимена как носителя определенного амплуа. Но он, сохраняя манеру говорить, он должен сделать как бы вестника античной трагедии.

Вы должны дать образ вестника. Это тоже амплуа.

Это определенная задача. Этот вестник выходил на сцену рассказывать такие вещи, которых драматургу не позволяли показывать. Поэтому роль вестника давали самому хорошему актеру театра, который умеет владеть жестами, умеет распоряжаться накалом температуры. Такую задачу выполняет Пимен.

Значит, Пимен — это носитель амплуа вестника самого главного **{****259} события, на котором построена какая-то часть этой трагедии. Поэтому вы должны сразу встрепенуться.**

Сейчас мы не будем пробовать дальше, но вы должны этой задачей заняться дома.

На этом мы сегодняшнюю репетицию заканчиваем.

## 22 ноября 1936 года XIV картина. «Граница литовская» Самозванец — Царев, Курбский — Садовский, Донской, Голубович

Мейерхольд. Теперь скажу свое впечатление о Курбских. Сначала о звучании.

На всех, читающих Курбского, лежит отпечаток — у кого больше, у кого меньше — лжедекламации. Вот именно так читали в период, когда русские актеры миновали тот стиль, который имеется у Пушкина, и прямо скакнули в литературу эпигонскую. Вы помните ту неудачу, которую потерпел Островский. Он был прекрасен, когда показывал чиновника в «Доходном месте», в «Грозе», но у него были срывы, когда он принимался за исторический сюжет. Он дал образец нечеткого построения стиха для исторической пьесы. У него все было построено на лжедекламации. Я не отрицаю, что, может быть, у него были отдельные удачи. И у Алексея Толстого — лжедекламация. Но у Пушкина этого нет. Мы, актеры, которые тренировались на этой литературе, мы стремимся протащить средства изложения стиха лжедекламационные и сюда.

Как этого избегнуть?

Первое препятствие к протаскиванию лжедекламационных средств изложения стиха это то, что Пяст предложил нам свою партитуру. Но можно разметить экземпляр пьесы по точкам — и все-таки он не зазвучит так, как надо. Значит, надо следить, чтобы это зазвучало.

Второе, на что надо обратить внимание и чего надо избегать, — это то, что актер не должен вносить свое отношение в линию так называемых красивых слов. Ведь у Пушкина красивых слов не оберешься. У него много красивых метафор, слов. Всюду рассыпана красота. Но какая красота? Подлинная. Вот и надо добиваться, чтобы не было фальсификации. Это так же, как есть люди, которые прекрасно разбираются в винах. Он признает только настоящее вино, и о портвейне, подслащенном сахаром, он отзывается: «Как вы можете пить такую гадость, тут ведь нет вина, это простая фальсификация, а вы пьете».

Так и здесь, в стихах. Нельзя брать фальсификацию чтения. Наиболее ярко сказалось это у Садовского. Он сахару подпустил в портвейн. Конечно, он вот из чего исходит: «Душа твоя должна пылать весельем» или «Как чистая душа в нем радостью и славой разыгралась». Вот Курбский и должен показать радость, чтобы публика ощущала эту радость. А актер думает: «А, душа должна пылать весельем, — значит, надо брать на перекате слова, чтобы показать пылающую весельем радостную **{****260} душу». Вы так читаете потому, что не представляете себе Курбского, какой он есть на самом деле. Ведь это человек 1604 года. Пушкин заставил его говорить языком** XIX столетия. Для того чтобы не впасть в лжедекламацию, мы должны не столько заниматься — за вас сам Пушкин скажет, стиль его не может быть вами смят, — но вы должны учесть, кто такой Курбский. Вы должны его себе представить вот каким.

На коне сидит молодой воин, у него крепкие мускулы, крепкие руки, крепкие плечи. Это сидит на коне физически очень крепкий человек. Значит, душа у него заиграет весельем, как у какого-нибудь, например, Ростана. Это есть не одно и то же, будут иные способы выражения. Я не понимаю вашего голоса. Ваш голос высокий, допустим, — но надо этот голос взять так, чтобы он не звучал. Курбский, прочитанный вами, представляется мне в трико, изящным. Вспоминаю картину известного художника — не помню точно сейчас фамилии. На ней изображена гондола, из которой выпрыгивает этакий изящный молодой человек в обтянутом трико.

Одним словом, в стихах, прочитанных Садовским, звучит паж, мы видим поведение именно пажа, а не воина. Воин не скажет так *(читает с пафосом)*:

«Вот, вот она! вот русская граница!  
Святая Русь, Отечество! я твой!»

Это лжедекламация. Это звучит лженародностью. Весь вопрос в отношении к словам. […] Вы произносите их, но произносить вы должны их так, как произносит воин, а не паж. […]

Конь его подошел к тому месту, что стоит ему еще один шаг сделать, как он будет в России. Он не так веселится, как любовник, который подошел к окну своей любовницы. Курбский должен в своем монологе выразить какое-то удовлетворение.

«Вот, вот она! вот русская граница!  
Святая Русь, Отечество! я твой!»

Снимает свой шлем. Тогда Самозванцу легко будет сказать свои слова.

Вы, Садовский, слишком интеллигентно говорите: «Пью жадно воздух новый». Это ведь человек 1604 года, он не может так интеллигентно разговаривать. Он так произнесет *(читает громко, жирно)*:

«Вот, вот она! вот русская граница!  
Святая Русь, Отечество! я твой!  
Чужбины прах с презреньем отряхаю  
С моих одежд — пью жадно воздух новый:  
Он мне родной!.. теперь твоя душа,  
О мой отец, утешится и в гробе  
Опальные возрадуются кости!»

На всем будет лежать отпечаток большой тяжести. Вот видите, я говорю как удовлетворенный человек. И это он играет, а не веселье показывает.

Неужели мы будем прыгать и скакать, когда наш театр будет наконец построен? Нет, мы будем сумрачно настроены, мы будем смотреть в партер и молчать. Я глубоко в этом убежден. Это не будет для нас арлекинадой **{****261} с бубенцами. Мы ждали семь лет нового театра, и чем радость больше, тем ее глубже воспринимаешь. […]**

Теперь о других исполнителях. Я подслушал, что они без тормоза ведут монолог, поэтому они не знают того, что они должны сказать, и не осваивают этого, — то есть мысль не участвует.

Понимаете, какая штука. Если у Курбского будет такая ростановская романтика, то куда вы денете такие слова Самозванца:

«… я в красную Москву  
Кажу врагам заветную дорогу!»

Видите: «Кажу врагам». Это не ростановская романтика, это звучит ядрено. В этом звучит тяжелая рука воина.

«Вы за царя подъяли меч, вы чисты.  
Я ж вас веду на братьев; я Литву  
Позвал на Русь, я в красную Москву  
Кажу врагам заветную дорогу!»

Здесь сумрачность.

Также нельзя сказать с подъемом:

«Вы за царя подъяли меч, вы чисты…»

Здесь я опять подхожу к тому замыслу, что они говорят тихо. Может быть, там воины стоят или другие люди, — не в этом дело. Здесь нет красивого подъема, чтобы сказать красиво: «Вы за царя подъяли меч, вы чисты».

Как будто за спиной все какие-то трудности. Вообще этим людям не легко, им трудно. Поэтому надо так читать *(читает тихо)*:

«О витязь мой! завидую тебе.  
Сын Курбского, воспитанный в изгнаньи,  
Забыв отцом снесенные обиды,  
Его вину за гробом искупив —  
Ты кровь излить за сына Иоанна  
Готовишься; законного царя  
Ты возвратить отечеству… ты прав,  
Душа твоя должна пылать весельем».

И дальше Курбский:

«Ужель и ты не веселишься духом?  
Вот наша Русь: она твоя, царевич.  
Там ждут тебя сердца твоих людей:  
*(подымает руки, ударяет по плечу несколько раз М. М.)*  
Твоя Москва, твой Кремль, твоя держава».

Так нельзя сказать. На руках у него варежки, и жесты некрасивые, тяжелые. *(Ударяет тяжело М. М. во время чтения.)*

«Твоя Москва *(ударяет по плечу М. М.)*,  
Твой Кремль *(ударяет)*, твоя держава» *(ударяет)*.

Простите, М[ихаил] М[ихайлович]!

Тогда я с радостью посмотрю потом на афишу и скажу: «Да, это 1604 год». Вот как надо. Нет возражений?

**{****262} Я думаю, что дети в этой пьесе — даже самый маленький ребенок — вот какого роста** *(становится на стол и подымает над собой руку)*. Вот какие люди были в то время, понимаете? Так что здесь романтика ни при чем.

Я помню, что Шаляпину показалось неприятным, когда в опере Мусоргского «Борис Годунов» Федора играла женщина. Слишком сладко.

Ну, как? Возражений нет?

На этом мы сегодня работу закончим.

## 25 ноября 1936 года XIV, XVIII, XIX и XXI Картины. «Граница литовская», «Севск», «Лес», «Ставка» Самозванец — Царев, Курбский — Кудлай, Басманов — Килигин, Пушкин — Нещипленко, лях — Коренев, пленник — Темерин, лях — Лещенко, другой лях — Бутенко

## XIV картина. «Граница литовская»

Мейерхольд. Я бы так сказал: поиски того, что надо в этой роли, вынуждают нас идти на компромисс и допустить некий прозаизм. Роль Курбского — это одна из тех ролей, в которой мы с самого начала допустим нарушение пястовской партитуры, потому что для того, чтобы найти искренность монолога, надо несколько забыть штампы таких исторических пьес. И потом, ни в коем случае нельзя начать с веселья. Нельзя допускать бодряцкого тона. Поэтому нужно читать как-то проще, тише, сумрачнее.

Давайте еще раз. […]

Царев. [Мне кажется], что Курбский все же рвется в бой.

Мейерхольд. А не страшно ли будет резка разница между настроением Самозванца и Курбским, если мы сделаем его таким? Меня пугает резкость настроения.

Я хочу, чтобы была разница между настроением Курбского в декабре, во время битвы, и его настроением при переходе границы. Или он прискакал первым к границе, потому что хочет первым ринуться в бой, или потому, что он чувствует запах блинов? Вот что мне хочется узнать.

Я боюсь внешнего удальства, за которым публика ничего не услышит. Я боюсь примитивного балагана, что любил изображать в своих постановках Дикий. Этого я боюсь. Поэтому я поставил трудную задачу, чтобы не было внешнего балагана и приемов такого бодрячка: прискакал — и вот она, Литовская граница. Нужна конкретность во всем. Нужно, чтобы посадка на коне была такая конкретная, крепкая, чтоб видна была мускульность и потом удовлетворение. И вот тут надо решить, что такое: «Блеснул опять наследственный наш меч». Речь идет о том, что он вынул меч. Для чего?

Царев. Курбский радуется, что наконец он у дела, в нем говорит месть.

Мейерхольд. Если это месть, то тоже нельзя принять, потому что тот, кто мстит, не расплескивает свою нервность. Он закусил удила, **{****263} цедит сквозь зубы. Вот так** *(показ)*. Это дает мне еще большую уверенность, что так надо, а конкретность будет в той тихости, с какой Самозванец произнесет свои слова. Вот должен быть выбран темперамент. Правда? В этом весь вопрос.

Вот я знаю, например, что командующий войсками Московского округа И. П. Белов обладает большим темпераментом, но когда вы сидите с ним, то он производит впечатление крепкого крестьянина, и когда он рассказывает из своей биографии все, что он делал, то прямо не верится. При этом громадная сдержанность, только глаза поблескивают. Это лев. Что может быть темпераментнее льва? Посмотрите, как в зоологическом саду ведет себя в клетке лев. Рысь имеет другой темперамент, а между тем, рысь тоже не менее храбрый зверь, чем лев. Мне кажется, что из нашей среды самым подходящим темпераментом будет Боголюбов. Я хочу, чтобы вы меня поняли. Мне хочется нащупать темперамент Курбского. Если бы у нас было два Боголюбова, то я бы обязательно дал роль Курбского одному из них. Здесь нужен большой темперамент. […]

## XXI картина. «Ставка»

Теперь о темпе сцены. Я думаю, что темп должен быть быстрее. Пушкин свой монолог скажет немножко бравурно. У вас он звучит обдуманно. Этого не должно быть. Накал в связи со смертью Бориса дает кульминационную точку. Чтобы не было упадка, чтобы публика, как только умрет Борис, не расходилась, нужно, чтобы этот эпизод был насыщен трепетностью. И прав Громов, который говорит: «Кто — кого?» Должно быть впечатление, что Басманов выслушивает, настраивается и смотрит на Пушкина с некоторым недоверием. Он думает: «Как же это я присягал ему». С другой стороны, Пушкин знает честность Басманова, и потому-то звучит этот диалог между Пушкиным и Басмановым: «… я присягал ему». — «Ты присягал наследнику престола, законному; но если жив другой, законнейший?..» — «Но изменить присяге! Но заслужить бесчестье в род и род…»

Это терзает Басманова. Поэтому надо Басманова показать как переживающего известное боление, а Пушкин рассыпается в монологе, и поэтому темп должен быть быстрее. Дело идет к развязке. Это надо подчеркнуть. Надо дать трепетность в этом эпизоде, чтобы этот эпизод не напоминал сцену Шуйского с Пушкиным, и если одну за другой прорепетировать эти сцены, то можно было бы видеть разницу.

Если бы эти две роли можно [было бы] играть тов. Килигину, то это было бы хорошо. Но как это сделать?

Давайте. Кто еще будет читать Пушкина? Тов. Бузанов, хотите Пушкина попробовать?

Я думаю, что Кудлаю лучше быть Курбским. Он сегодня был почти без пяти минут Курбским. Михаил Иванович, как вы думаете?

Царев. Да.

Мейерхольд. Давайте. Только весь темп сцены чуть-чуть живее.

*(Повторение сцены. Пушкин — Бузанов.)*

Голос Бузанова подходит к Пушкину и есть напряженность. Так что по голосовым данным Бузанов подходит.

Давайте возьмем еще одну сцену — «Лес».

## {264} XIX картина. «Лес» Самозванец — Царев, Пушкин — Бузанов, лях — Коренев

«Спокойна ночь» — тут длительная пауза. Тут должно пройти время. Прокофьев в это время дает песенку. Пушкин собирается спать, ходит, слушает песенку, потом подходит к Самозванцу, хочет ему что-то сказать, но тот уже спит. Тогда он говорит:

«… Приятный сон, царевич.  
Разбитый в прах, спасаяся побегом,  
Беспечен он, как глупое дитя;  
Хранит его, конечно, провиденье;  
И мы, друзья, не станем унывать».

Так что я думаю остановиться пока на Бузанове для Пушкина, а там вы еще ищите.

Давайте следующую сцену — «Севск».

## XVIII картина. «Севск» Самозванец — Царев, пленник — Темерин, лях — Лещенко, другой лях — Бутенко

Ляхи должны быть толстые, больше всего стариковские, чтобы они были комичные, чтобы было впечатление юмора, а то сцена очень пресная. Чтобы не получилось пресно, и тот и другой ляхи должны быть вот такие, как я сказал: толстые, смешные, петухи по отношению друг к другу. Так что ни Лещенко, ни Бутенко не подходят для ляхов. Надо набрать толстых. Один обязательно должен быть толстый, а может быть, и оба.

По амплуа они должны быть комиками, роль которых может быть очень маленькая, это не важно, но они выходят на сцену, скажут одно словечко, а публика хохочет, заливается.

Теперь мы наметим такой план работы: надо продвинуть сцены Бориса. Теперь Боголюбов поправился, и мы можем начать. Может быть, даже так сделать: однажды прогнать все сцены Бориса и однажды прогнать все сцены Самозванца.

Что касается музыкальной партитуры, то она готова, песни и оркестровка переписываются.

*(Коренев спрашивает мнение у труппы: есть ли некоторое движение работы вперед, или она стоит на одном месте? Темерин считает, что наметка уже имеется. Царев считает необходимым закрепить роли.)*

Может быть, зафиксировать на данном периоде закрепление: Басманов — Килигин, Курбский — Кудлай, Пушкин — Бузанов. Но на ком остановить выбор для Василия Шуйского?

Громов. Лучше всего подходит для этой роли Старковский.

Мейерхольд. Давайте сейчас объявим ограниченный список. Наметим для этого трех человек.

На этом мы сегодняшнюю работу закончим.

## {265} 27 ноября 1936 года V, XIV, и XXI Картины. «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», «Граница литовская», «Ставка» Григорий — Царев, Пимен — Килигин, Курбский — Кудлай, Басманов — Килигин, Пушкин — Бузанов

Мейерхольд. […] Исполнитель роли Пимена должен помнить следующее: часто бывает, что задают вопрос, — сейчас не задают вопроса, потому что мы готовимся к торжественному юбилею Пушкина, связанному с трагической смертью Пушкина. Никто сейчас не задает вопрос: почему вы ставите именно сейчас эту пьесу? В конце прошлого века нельзя было даже заикаться о «Борисе Годунове». Задается этот вопрос потому, что не ясна, мол, позиция Пушкина в отношении этой темы. Так говорили. Правда, там есть сведения всякого сорта. Николай I запрещал эту пьесу.

Это — сведения о трудностях, которые испытывал Пушкин, чтобы протащить эту вещь через цензуру.

Почему эта вещь доставила много беспокойства ему? Не надо забывать, что он все-таки был опальный, он был сослан. Его письма прочитывались. Надо четко вытащить эти «уши юродивого», о которых он говорил. В какой мере торчат здесь «уши юродивого»? Мы не знаем, о чем он говорит: в какой степени ему удалось завуалировать рискованные места в цензурном отношении. С этой точки зрения получается, что действительно трудно отыскать, чтобы они (уши) четко обозначались.

В отношении наших историков литературы — они пропустили монолог Пимена: «Не сетуй, брат, что рано грешный свет покинул ты». Здесь очень ловко замаскировал Пушкин перечисление такого типа царей, которые прятались под клобук. На нашем языке это тип двурушничества. Он, с одной стороны, прятался под клобук, а с другой стороны, он делал такие вещи, которые характеризуют в нем палача. Тут нужно подпустить немножко ироническую нотку.

Дальше. Когда он говорит все относящееся к богу, нельзя говорить, что называется, в лоб, выдавая себя абсолютно чистым религиозником, [надо] выявить в Пимене человека и заставлять слушать. Вот я думаю, что сложность построения Пимена — это была одна из хитростей. Он именно в уста Пимена вложил такие вещи, которые он не вложил бы в уста другого, и это прошло через цензуру. Это вышло какой-то дымовой завесой. […]

Все это мы не можем вскрыть, но нельзя не вскрыть всех дум поэта, который, строя всю эту сцену, имел в виду что-то сказать. Поэтому мы протокольно ставили бы эту вещь. Поэтому в «Борисе Годунове» должны быть две правды: 1. Историческая правда, которую нужно обязательно донести, и тут недопустимы никакие выверты, а с другой стороны — 2. Надо обязательно донести отношение никого иного, а именно Пушкина к тому, что он на сцене изображает. Есть же разница между отношением к историческим моментам Пушкина, Островского или Аверкиева. Отношение разное. Режиссеру можно предложить поставить историческую правду, а мы спрашиваем: а какое отношение Пушкина к этому историческому моменту?

**{****266} Почему так напугала Николая I и цензуру эта тема? Потому что в устах Пушкина изложение исторических событий гораздо страшнее, чем если бы за это взялся другой поэт того времени, например Булгарин Фаддей — уж он бы безупречно изложил эти события. У него не было бы торчащих «ушей юродивого». Поэтому этот монолог можно было бы так прочесть, чтобы публика поняла, что такое клобук; чтобы публика поняла, что он (царь) убьет человека, а потом положит тысячу поклонов перед богом.**

Тут что? Конечно, церковь опорочена. Пушкин опорочил ее и правильно сделал. Подумаешь, как Пимен благостно рассказывает Григорию: «Они его меняли на клобук».

После клобука он сразу грохает: «Царь Иоанн искал успокоенья в подобии монашеских трудов».

Если вы попадете в Ватикан, то вы будете бояться ходить, будете ходить на цыпочках, громкого слова там сказать нельзя. Стены дышат чистотой и верой. А между тем мы знаем, что именно Ватикан постоянно благословляет фашистов на безумные дела. С 1917 года сколько мы поймали ксендзов, которые — слышишь в хорошее зимнее снежное утро из костела бим‑бом, бим‑бом, и вы думаете, вот где благодать, — как оказалось после ареста их, были нашими ярыми врагами и агентами интервенции, и черт знает что они делали. Смотришь, он молится, а под ризой у него маузер.

Вот какие узелки мы должны находить в пьесе. Мы должны эти узелки нанизывать и, разглядывая эти узелки, мы поймем, почему мы хотим, чтобы «Борис Годунов» пошел у нас. Чтобы показать исторические события, можно было бы найти лучшую тему, но Пушкин именно на «Борисе Годунове» повернул свою тему таким образом, что она не перестает быть надобной, потому что он еще раз и еще раз напоминает о мракобесии, о борьбе за власть и проч. и проч.

Меньшинство этих людей заботилось о благе отечества, а большинство — о личном благополучии, о захвате каких-то участков, какой-то территории, в которой им лучше командовать, притяснять, насиловать людей, уничтожать и т. д. Это очень важная тема.

Режиссер определил бы здесь так свою работу: все время Пимен стоит и пишет и действенным местом в монологе является тот момент, когда встает и стоя читает это место монолога. Раньше он не вставал, он все время копался, а тут он встал и в первый раз мы увидели его походку, увидели, какие у него ноги, какая спина. Он выпрямился и от этого помолодел, потому что струна эпизода натянулась и его подняла. […]

Самозванец необразованный человек, но у него очень пытливый ум, как бывает: вот живет ребенок в доме, где есть большая библиотека, и если у этого ребенка пытливый ум, то он займется самообразованием: там он картинки посмотрит, там он несколько страниц прочитает и т. д. Таким образом, у него происходит накопление знаний, но знаний поверхностных, и он будет производить впечатление человека, который как будто получил образование, но на самом деле у него никакого образования нет. Это только результат пытливости ума. Я думаю, что Григория надо сделать на сцене так, чтобы публике бросилось в глаза прежде всего то, что у него пытливый ум. Поэтому немного рискованно накладывать на Григория черты мальчика из народа. Самое главное это то, что **{****267} у него пытливый ум. Вот смотрите, первое указание на пытливость его ума:**

«Давно, честный отец,  
Хотелось мне тебя спросить о смерти  
Димитрия царевича; в то время  
Ты, говорят, был в Угличе».

Что вы в этом видите? Это мальчик с пытливым умом, мальчик допытывающийся: что такое комета с хвостом.

Следующие указания на пытливость его ума: «Каких был лет царевич убиенный?»

И вот, больше ничего. Мне кажется, что с этой точки зрения нельзя дать разыгрывание с чертами ужаса, как, например, в пьесе (я не помню какой), Шекспира, где человек спит в палатке и ему начинают являться привидения. Это, кажется, «Ричард III», наверное, это есть и в «Юлии Цезаре». Вот я этого боюсь, и вот почему. Нельзя дать уготованности для зрителя, что этот сон сыграет свою роль. Я этого боюсь. В первой сцене «Сон», во второй сцене с чернецом и в сцене «В корчме» — это все еще Гришка Отрепьев, и в Гришке Отрепьеве прежде всего важен его пытливый ум. И даже в корчме торчит знак вопроса: «Куда ведет эта дорога?» Он все время ходит с вопросом. Он даже в сцене с Пименом еще не раскрывает кусков своей будущей биографии. И мне кажется, что хитрец Пушкин заимствовал этот прием у, Шекспира, что он героя своего (здесь два героя: Борис Годунов и Григорий) показывает скромно. Он его положил, он спит. В сцене доминирует Пимен, который грохнет один монолог, второй, третий. Григорий все еще не вскрывается. Много еще времени пройдет, пока Григорий себя раскроет. Много еще времени пройдет, пока произойдет встреча с тенью отца Гамлета. Конечно, здесь — искусство режиссера, гримера, которые должны прийти на помощь в том смысле, чтобы скромность вышла по-настоящему. Для получения этой скромности требуется сугубо большая мобилизация выразительных средств. […]

Так вот, мне трудно выразить ту скромность, которая должна быть в этом монологе. Все же этот монолог написан, и содержание его такое: «Сны мой покой тревожат», и это надо выразить, но нельзя, чтобы это пронеслось галопом.

Если поговорить с психиатром, который ведет наблюдение за больными (вероятно, есть больные, страдающие галлюцинациями, которые тоже в своем роде видят сны), то, может быть, [мы] узнаем, что бывают такие галлюцинации, когда при этом надо человека вязать, но есть такие галлюцинации, когда человек лежит в спокойном состоянии, он не будет биться, но на губах у него будет запекшаяся пеночка.

Я опять вспоминаю собак: когда они волнуются, у них всегда бывает пена на губах. Собаке снится, например, что она бежит от врага, бежит от соседской собаки, — и она волнуется во сне.

Так вот, пробудившийся Григорий будет сосредоточен. Я лично вижу, что он скован своей сосредоточенностью. У него в одну точку уставлены глаза и он говорит:

«Ты все писал и сном не позабылся,  
А мой покой бесовское мечтанье  
Тревожило, и враг меня мутил.  
**{****268} Мне снилося, что лестница крутая  
Меня вела на башню; с высоты  
Мне виделась Москва, что муравейник».**

Ведь сны не вспоминаются с абсолютной четкостью. Сон трудно рассказать. Большей частью остается маленький кусочек сна. О, если б можно было проснуться и отпечатать сразу свой сон. Поэтому он говорит:

«Внизу народ на площади кипел  
И на меня указывал со смехом,  
И стыдно мне и страшно становилось —  
И, падая стремглав, я пробуждался…  
И три раза мне снился тот же сон. Не чудно ли?»

Ему странно, что три раза один и тот же сон приснился. Мы с вами начинаем прощупывать Самозванца. Это был бутон, который должен развиться в цветок. Надо наметить, где в Димитрия Самозванца распустится Гришка Отрепьев. А до этого надо вести роль Григория с величайшей скромностью, чтобы публика не знала, чем он будет в пьесе потом. Ведь Пушкин мог бы иначе эту сцену построить. Он мог бы показать Григория в библиотеке Вишневецкого, как он книги читает, когда по заданию своего хозяина разбирает библиотеку. Если он служил позднее у Вишневецкого, то он мог служить и раньше где-нибудь.

Я попросил бы Гладкова посмотреть мой тюремный дневник, в котором указаны все материалы, которые мне доставлены в тюрьму. Там есть материал про Григория.

Первое, что бросается в глаза в сцене Пимена с Григорием, это то, что Пимен старик, а Григорий молодой. Он ему подаст помыться, сделает всякие услуги, костыль подаст и т. д. Вот эта скромность необходима. Так что, когда кончается эпизод, должен остаться Григорий и ясно очерчен контур его: какая-то загадочность.

*(Читает монолог Григория.)*

Мне кажется, что здесь должна была быть затушеванность, заглушение тембра. Я бы сказал, что надо взять такой тембр, чтобы это говорило о внутреннем трепете, но чтобы это было заглушено. Но все же его надо не заторопить, а растянуть, потому что здесь есть трамплин для дальнейшего. Не надо пугаться, что публике будет скучно. Этого не будет, тем более что сейчас у нас в этом монологе появляется вестник.

Я предлагаю все, что относится к аксессуарам человека проснувшегося, — это должно быть в мизансцене. Вообще, редко кто просыпается так… Вот у нас Константин, когда просыпается, он, не спуская с постели ног, сразу садится. Потом по-турецки поджимает под себя ноги. Обычно бывает, что человек проснулся, но головы еще не поднял, а Костя сразу подымается. Люди по-разному просыпаются. Вот надо за это время переночевать в нескольких квартирах у своих друзей и посмотреть, как каждый просыпается. Вот надо пойти к Донскому на ночевку и посмотреть, как он просыпается. Есть такие актеры, которые проводят клинические опыты. Я, например, раз провел клиническое наблюдение и чуть не поплатился, меня больной чуть ли не разорвал. Теперь я избегаю таких наблюдений. У меня был знакомый врач в психиатрической больнице. Он раз предложил мне прийти посмотреть пробуждение **{****269} одного больного, говоря, что мне это будет полезно. Я пошел. Когда больной проснулся, он на меня набросился и чуть меня не разорвал. Вероятно, мой знакомый хотел надо мной пошутить, прекрасно зная, как этот больной просыпается.**

Ну, давайте новую сцену начнем, «Граница Литовская».

Вот тут самое трудное, чтобы у Самозванца, хотя есть ремарка, что он едет тихо, с поникшей головой, не прозвучала депрессия, депрессия неудачника, которому предначертаны срывы. Срыв произойдет в свое время, но мне кажется, что контраст между прискакавшим Курбским и Самозванцем, едущим с поникшей головой, — это является образцом. В этой картине так нужно выпятить роль Курбского, чтобы после него была ясно выражена роль Самозванца. Я для того ядрено выставляю роль Курбского, чтобы после него Самозванец говорил совсем просто. В ремарке говорится: «Едет тихо, с поникшей головой». Если же припустить ноту печали, то это дезорганизует зрителей и получится: как же так, мы только что слышали, как он женщину отбросил от себя, то есть это человек, у которого все собрано, он даже из когтей Марины Мнишек высвободился, он не попал в ее сети, которые она ему расставила, и вдруг он так опустился. Я не так выражаюсь, я вульгаризирую, но это не важно.

И вдруг после этого он едет с поникшей головой. Причем:

«Ты кровь излить за сына Иоанна  
Готовишься; законного царя  
Ты возвратить отечеству… ты прав,  
Душа твоя должна пылать весельем».

То есть реплики Курбского навели его на сопоставление: «Вот ты бодро едешь, а мне вот трудно». Вот почему он едет с поникшей головой; что было до этого — для меня это не ясно. Это надо выяснить.

Царев. [Мне кажется], что Самозванец — это плохой полководец, который не желает народной крови. Уверенность Самозванца в том, что он ненастоящий царевич, портит ему настроение, и поэтому, идя в бой, он сумрачен. Он бы не прочь избежать этого боя. В общем, Самозванец — не вояка. Вот почему, мне кажется, он едет с поникшей головой, если не принять во внимание также и его настроение после сцены с Мариной Мнишек.

Мейерхольд. По времени эти сцены не рядом. Лучше не брать этого мотива. Жалко, что умер Пушкин, что нельзя спросить его мнения. *(Смех.)* А может быть, найдется какой-нибудь материал, который может это раскрыть. Ясно, что Самозванцу неприятна роль человека, который «кажет врагам заветную дорогу». Это ясно. Но эта поникшая голова может вызвать (от чего я предостерегаю) в Самозванце состояние депрессии, и это может вызвать в публике вопрос: почему он в депрессии? Вот поэтому я предлагаю после ядреного Курбского, который произносит свой монолог: «Вот, вот она! Вот русская граница! Святая Русь, Отечество, я твой!» — чтобы после этой ядреной речи Самозванец казался простым. Вот если бы Кудлай еще ядренее произносил бы эти слова (ядреность есть, но еще недостаточная). Например, «вот, вот…» он говорит недостаточно ядрено. Эти слова — «Вот, вот» — очень важны. Если вы не произнесете ядрено эти слова — «Вот, **{****270} вот она! Вот русская граница!» — то не зарегистрируете сразу своего монолога. Не будет вкусно. […]**

Я считаю, что таким должен быть Курбский для того, чтобы Самозванец после него казался разительным в своей простоте.

Но в общем надо, чтобы была скромность. Надо так прочесть этот монолог, как лирические стихи Лермонтова, чтобы была простота.

А Курбский выкрикнет: «Вперед! И горе Годунову!»

Я настаиваю на хриплом голосе Курбского, потому что он едет сразу усмирять. Вот эта роль инструктора банды трудна ему. Вот как надо, чтобы не было вылизанности, которая не свойственна Пушкину, несмотря на то, что у него удивительная стройность, но в подборе слов видно, что он лазил в такие подвалы, что у него запачканы все руки в мусоре, из которого он достает необходимые ему перлы. Он не в манжетах писал. Он очень долго любил лежать в постели, и лучшие его вещи, как известно, написаны в постели.

Вот хочется, чтобы эти черты какие-то проступали.

*(Громов что-то тихо говорит.)*

Это, может быть, верно. Эта поникшая голова — не депрессия, а оттого, что он берет на себя большую ответственность.

Царев. Тогда это не проходная сцена.

Мейерхольд. Я никогда не вижу эту сцену проходной. Я вообще в этом спектакле не вижу проходной сцены. Они все являются спиралью, которая все время напряжена, и как вы ее ни растяните, она примет все же свое положение в силу того, что она спираль и она напряжена от такого заворота. Поэтому роль ядреного Курбского необходима для того, чтобы Самозванец был скромен. Но здесь должна быть не печаль, а выраженная дума. Он очень много думал. После такой напряженной умственной работы человек начинает жрать бифштексы и т. д. Он потерял калории и должен наверстать. Я, например, гораздо больше ем не после того, как показываю, а после того, как головой работаю. И Самозванец, вероятно, готов в этот момент, когда он едет с поникшей головой от дум, курицу сырую сожрать — так много он думал.

Ну, давайте еще раз.

## 28 ноября 1936 года V картина. «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» Пимен — Килигин, Григорий — Царев

Мейерхольд. […] Что мне не нравится? У меня репетиция оставила какой-то осадок. Я поделился вчера вечером с товарищами режиссерами, и они присоединились к моему голосу в этом отношении. Я так определил: сейчас Пимен читает хорошо, но не масштабно, то есть вы, Килигин, его верно берете, но вы его должны обязательно брать с большого потолка. Знаете, как бывает прием художника: когда он пишет маленькое полотно, он делает только набросок. Здесь это неправильно. Можно маленький рисунок дать в большом масштабе, но у вас не укрупнены детали, поэтому не получается отрывка из большой трагедии. Это явствует из того места, где стоит этот эпизод; и корни, раскрывающие события, не только помогают экспозиции, но сами по себе важны, **{****271} так как выглядывают узелки, которые раскрывают идейный замысел пьесы. Это делается без размаха. Если сделать ссылку на живопись, то вспоминаются фрески Джотто. Там рисунки так расставлены, что они не могут оставаться в пределах маленьких интонаций. Интонации должны быть более укрупнены, чтобы чувствовалось, что Пимен играет большую роль. Если Пимена поместить в афише, то он должен быть близко поставлен к Борису Годунову, к Самозванцу; и то, что он взял роль летописца, и то, что он вместе с Григорием ведет эту сцену, заставляет Григория вслушиваться в содержание своих монологов; он делает какие-то намеки, он задевает какие-то струны у Григория — это очень важно.**

Формула о страхе, жалости и смехе[[211]](#endnote-174). По Пушкину, жалость — это один из трех китов пьесы. Вестник, которого мы прощупали, который рассказывает, как убили царевича в Угличе. У слушателей не должно быть боязни, что выбранная вами интонация держится на маленькой ниточке, которая вот‑вот лопнет. Значит, должна быть внутренняя мощь. Слово «мощь» страшно сказать. Это не верно, конечно. Вот какая-то сила, крупная роль Пимена в спектакле должна ощущаться сразу, хотя он и будет говорить старчески. Тут, конечно, спутало печеное яблочко, но я это сделал для того, чтобы ощущалось живое лицо, чтобы не ощущалось, что это был какой-то миниатюрный старичок. Эскизы Микеланджело, Леонардо да Винчи, фрески Джотто, тень отца Гамлета, король Лир и т. д. — зачем я назвал?

Теперь, как технически добиваться того, чтобы это обрести? Я вас предостерегаю, что упражняться на этом тексте не разрешается. Если вы хотите найти настоящую тональность для роли, то вам дома нельзя эту роль читать. Вы должны выбрать несколько монологов из «Короля Лира», наиболее сильных, и их читать. Надо взять монолог Тиресия из «Антигоны», монолог тени отца Гамлета и их прочесть. На размерах этого стиха взять другие вещи Пушкина и читать их дома.

Когда Пимен стоит у своей лампады, он — король на троне. Мы представляем себе старика с большой бородой. Может быть, этого не будет. Максим Горький, например, производил впечатление крупного человека, жилистого, сильного, несмотря на то, что благодаря туберкулезу он высох. Художник Корин, когда он пишет Горького или когда пишет старцев-монахов, он старается их изобразить крупными. Он, так сказать, выявляет в них черты большого масштаба. Он мелочи смахивает. Он какой-то одной чертой старается определить наиболее характерное в лице и делает это малыми средствами. Он, например, делает какие-то брови — и уже намечается определенный характер. Gemütlichkeit[[212]](#footnote-40) — вот что опасно для Пимена, чтобы он не казался угодным стариком. Нужно, чтобы у него были черты величия. Вы помните, я говорил, что когда он берется за свитки и начинает работать, то он делается величественным.

Когда я играл Тиресия, я выходил сгорбленным стариком, но когда я начинал грохать, я вырастал. Это была ошибка моя. Надо было выйти таким же большим стариком и потом дать это внутреннее нагнетание с помощью голоса, возбуждения, возмущения. Вот это надо было дать, а то получается примитивно: выйти старичком слабеньким, а потом вырасти. Вот вы должны дома в других вещах над этим упражняться.

**{****272} Вам, Килигин, не удавалось еще играть драматические роли?**

Килигин. Нет.

Мейерхольд. Но вы молодой, и в вашем монологе вестника я слышу ноты драматические. Неправильно, что актер, играющий комические роли, не может играть драматических. Это абсурд, потому что, например Ленский, Сальвини, который играл Коррадо[[213]](#endnote-175), преступника, чуть ли не в этом же спектакле произносил комический монолог. Я думаю, что высококвалифицированный актер определяется на той ступени, где он может одинаково овладеть и планом трагическим и планом комическим, — и, конечно, тот актер делает ошибку, кто не бросается то туда, то сюда. К концу своей деятельности это осознал Москвин, потому что, когда мы его смотрим в «Горячем сердце», мы жалеем, что этот актер был только на комических ролях. То же самое и у Игоря Ильинского — он чувствовал, что делает ошибку тем, что сидит только на комических ролях. Мне рассказывали, что Игорь Ильинский играл замечательно Тихона в «Грозе» и в «Зорях» он играл драматическую роль очень хорошо[[214]](#endnote-176).

Поэтому я считаю, что вы, Килигин, ошибаетесь, если вы в течение десяти лет играете на сцене только комические вещи. Правда, вы должны установить свой диапазон ваших комических ролей, но надо идти и на драматические роли. Вам надо дома поупражняться, но обязательно проводить эту роль в том тембре, какой вы нашли, чтобы сделать голос Пимена старческим. Между прочим, у вас, Килигин, прекрасный голос. Когда вы читали Басманова, то я получал удовольствие, я давно не слышал такого голоса. В Пимене вы делаете голос таким дрожащим. Есть такая пьеса — «Гибель “Надежды”». Там тоже ходят старички, рыбаки. Опасно, чтобы Пимен не оказался таким старичком. Понимаете, я только теперь добрался до основного. На примерах легче говорить. То есть я не хочу, чтобы это был старичок из таких пьес: то он рыбку ловит, то табачок набивает. Я хочу, чтобы вы сыграли здесь так, как М. Чехов в роли игрушечного мастера[[215]](#endnote-177). Лавочка-то у него была маленькая, но чувствовалось, что его можно взять из этой лавочки и посадить в другое место, — и он будет произносить большие речи.

Но у вас благополучно, потому что у вас есть вестник, у вас есть характерный монолог, но нужно, чтобы этот монолог произносился в более крупном масштабе. Может быть, в передаче ваших видений, что вы когда-то видели, чтобы было больше ужаса, чтобы было больше переливов в ваших глазах, чтобы вызвать в публике жалость к жертве.

Вы простите, что я все это сказал перед чтением. Надо было мне это сказать после вашего чтения. Вы не обращайте внимания сейчас и прочитайте так, как вы читали вчера, — может быть, в какой-то фразе промелькнет то, что я теперь сказал.

*(Килигин читает монолог Пимена.)*

Минуточку! Ведь есть разница между текстом, который слушается, и текстом, который никто не слушает. Сейчас такое впечатление, что как будто какой-то партнер вас слушает. Ведь есть разница, когда я говорю В[иктору] А[лексеевичу]: «Еще одно, последнее сказанье…» — или, когда я сижу один и мыслю вслух: «Еще одно, последнее сказанье…» Вы часто видите старика, который сидит у себя дома один и разговаривает сам с собой. Здесь он находится в состоянии раздумья, то есть он что-то делает, ищет, потом говорит: «Еще одно, последнее сказанье — **{****273} и летопись окончена моя». То есть он должен быть в таком состоянии: черт возьми, кому же он это говорит? Вы меня понимаете. Вы читали так, как будто вас кто-то слушает, а ведь некому вас слушать, ведь с вами один Григорий, который спит. Мы, режиссеры, должны научить актера, чтобы его из состояния человека говорящего кому-то, поставить в состояние человека раздумывающего. Поэтому лучше всего сделать не так, как у автора написано в ремарке: «Пишет перед лампадой». Он ведь не может и писать, и думать вслух. Он, вероятно, сначала пишет, потом думает и в это же время собирает материал. Его агенты дают ему всякие справочки. Это не важно. Публика этого не разберет. Важно только, как он устраивается, чтобы текст немножко сбивался, — например, подходит к столу, что-то делает: ах, черт, я еще этого не сделал и т. д.** *(Показ.)* Вот так приблизительно. Может быть, это потом будет снято, но прием выработается. Мы не хотим сделать старичка каким-то дряхленьким. Мы хотим его подготовить для его монолога, поэтому мы даем его оживленным, возбужденным, воспаленным. Он не спал ночь, и под утро он делается нервнее, как все люди, которые не спали ночь. Поэтому вы должны быть подвижны. Вот, мне кажется, это повод для того, чтобы вы были нервнее.

Давайте еще раз.

*(Килигин читает Пимена.)*

Вам надо на репетиции положить громадное количество свитков. Вам надо будет захватить кипу этих свитков. Я не настаиваю, что это останется потом; он эти свитки берет, перекладывает и говорит: «Когда-нибудь монах трудолюбивый найдет мой труд усердный, безымянный…» То есть, если вы будете свитки перекладывать, тогда эти слова не будут звучать абстрактно. Это и есть труд. Понимаете? Живость интонации — ее нельзя нигде подслушать. Например, любопытно определение Третьякова. Когда я его в последний раз видел, он определил, что стиль является результатом прохождения писателя по тропам жизни, то есть он входит в гущу жизни, он шагает по жизни и получает запасы впечатлений, которые он в какой-то лаборатории продумывает, ворочает в своем сознании, а потом пишет. Вот, скажите сами, кто лучше напишет на тему «любовь»: тот, кто хорошо пишет о любви, но ничего сам не пережил, или тот, кто прошел все авантюры любви? Это грубо сказано. Любовь это большое дело и, пройдя все этапы ее — ревность, измену, привязанность, разлуку по необходимости и тысячу-тысячу вещей, человек терзается и т. д. Кто лучше напишет? Конечно, этот человек. Он даст обязательно такой пример: комсомолец влюбился, но без взаимности. Летят письма одно за другим. Напряжение большое его любви. Он так захвачен любовью, что пятое письмо является решающим. Четыре письма были не так важны, но вдруг это пятое письмо получается высокой ценности, и нужные слова нашлись не потому, что он литератор, а потому, что он сочиняет, необходимость заставляет его выдумать формулировки; так в «Великодушном рогоносце» размахивается Брюно: он жарит, жарит — дайте ему только тему. Он знает, он опытен.

Понимаете? Поэтому нужна живость ваших слов, вашей интонации. Они должны возникнуть не вследствие вашего подслушивания, а вследствие вашего бытия. Вы должны ощущать существование в этой келье и должны ощущать трудности этой большой работы Пимена. Тогда: «Еще одно, последнее сказанье — и летопись» — здесь остановка! — **{****274} «окончена моя». «Летопись» нельзя небрежно сказать. Здесь все время должна ощущаться значимость этой летописи. […]**

Сейчас нет напевности. Надо сохранять стихотворную напевность. Если не будет напевности, то это тоже потеря трагического плана. Если я исключу певучесть, тогда будет стаккативность. *(Читает.)* Отца Гамлета и короля Лира нельзя читать без напевности. В этом отношении поэту Пушкину сцена в корчме не удалась. Первая фраза, которую произносит хозяйка, это стих. Проза народной речи тоже имеет свою напевность. «Молочка я вам принесла…» — здесь есть напевность.

Ну, давайте еще раз.

Вот, Килигин, это называется — сделать все, чтобы забить человека. Вот в этом ужас работы режиссера с актером и актера с режиссером, потому что только было наладился актер, а его прерывает возглас режиссера: тут не хорошо, туда не садись, так не поступай.

Я всегда привожу примеры — приведу и теперь.

Как я ненавидел Станиславского, когда я играл барона Тузенбаха[[216]](#endnote-178). Тузенбах выходит, идет к роялю, садится за него и начинает говорить *(читает)*, но только было я начинал, как Станиславский меня возвращал. Я весь кипел. Тогда я не понимал, что Станиславский был прав, но потом, когда я сам стал режиссером и в то же время играл, я понял, что, когда барон Тузенбах выходит к роялю, то получалось впечатление, что он не произносит слова, а читает их. Чтобы речь получала впечатление, что мы говорим то, что думаем, надо произносить слова, а не читать. Ведь слова являются следствием того, что мы подумали. И вот у меня тогда этого не было, и Станиславский меня возвращал каждый раз. Раз десять ничего не выходило. Тогда он пошел из зрительного зала на сцену, бросил мне бумажку и сказал: «Вы идите к роялю, скажите первые три слова и, увидя вдруг эту бумажку, вы ее подымаете и, идя к месту, где вы должны сидеть, вы разворачиваете бумажку и говорите дальше». Это очень помогло. Получилось то, что нужно было.

Или был такой случай. У меня трепетности ни на один сантим, а слова я ищу, чтобы они трепетно звучали. Не получается. Тогда он дает мне закупоренную бутылку вина и штопор и говорит: «Вы говорите свой монолог и при этом открывайте бутылку». И действительно, когда я стал это делать, то попал в такое положение, которое заставило ту капельку трепетности, которая у меня была, увеличиться. Это я приобрел в борьбе с трудностью при откупорке бутылки вина. Я делал это довольно опытно, я ведь знал, как надо открывать бутылки *(смех)*. Я тогда ненавидел Станиславского, ненавидел бутылку, ненавидел всех на свете — и я попал в такое положение, где возникли препятствия, и тогда в своем монологе я нашел интонацию правды. Ведь глупо рассказывать о себе самом: «Я учился в кадетском корпусе…», но когда я начал этот монолог и увидел бумажку, нагнулся, чтобы поднять ее, то это был живой жест. Ведь все мы живем опытом, ведь мы все приносим на сцену свой опыт, и этот жест, когда я поднял бумажку, получился от условного рефлекса, который я вспомнил. Это надо было бы рассказать Павлову. У меня получилась живая интонация. Вот почему требуется, чтобы интонация была живой. Поэтому здесь должна быть напевность, но которая бы увлекала.

Затем не надо манкировать значимостью слов не с точки зрения ударения. Вот как Курбский говорит:

**{****275} «Чужбины прах с презреньем отряхаю  
С моих одежд — пью жадно воздух новый:  
Он мне родной!..»**

Это не абстрактно.

Есть рассказы Стивенсона. Он, например, не мог писать ни одного романа, если он не начертит карту всех тех мест, по которым его герои ходят. Эту картину он вешал над своей постелью. Там было все нарисовано: и дорога, и река, и дома, где жили его герои, и даже ступеньки дома. Только после этого он мог мечтать, как его герой пошел за реку, что там делал и так далее.

У Бальзака была другая способность. Выдуманные им образы жили в его воображении, и он настолько с ними свыкся, что считал их своими хорошими знакомыми; и когда писал свои большие вещи, то настолько запутывался, что приставал к своим знакомым в кафе: «Вы не видели Люсьена?» «Какого Люсьена?» — спрашивали его друзья. «Ах, да! Это мой герой».

Так и здесь. Когда вы произносите: «Еще одно, последнее сказанье…», вы видите этого Пимена? Вы чувствуете его?

Вот Ленский пишет, как у него возникает образ: вот он видит руку, ногу, потом шею, голову и т. д. Некоторые никогда не видят образа. Таким был Южин. Мы называли его шкафом. У него как бы в шкаф были вставлены пластинки, которые давали нужную интонацию, а в противоположность ему был Ленский, который всего себя изменял, потому что он видел образ. Идеальным является тот актер, который и видит и слышит образ. Вот я, например, когда читаю Пимена, я его вижу, но я его еще не слышу.

Вот эту необычайную гармонию между внешними данными и жестами и как вы эти слова произносите — это надо находить. Для этого нужна большая работа. Самое страшное, чтобы сразу выходило. Это большой труд — найти образ.

Простите за отступление. Давайте еще раз. […]

Как мы уже раскрыли, Пимену не чужда была любовная авантюра. Вот здесь есть один к этому трамплин:

«На старости я сызнова живу,  
Минувшее проходит предо мною —  
Давно ль оно неслось событий полно,  
Волнуяся, как море-окиян?»

Понимаете? Чуть-чуть сервантесовская романтика. Очаровательные воспоминания в лирической взволнованности. Тут непременно надо дать подъем. Понимаете? *(Повторяет четверостишие.)* Тут строчки взволнованные, и тогда понятна будет его фраза Григорию: «Младая кровь играет». Это — вальс. Это что-то вихревое. И тогда будет забита суховатость. Вот в этих точках вы будете приобретать масштаб. […]

Помните? Я вам предлагал шепотом произнести:

«О страшное, невиданное горе!  
Прогневали мы бога, согрешили:  
Владыкою себе цареубийцу  
*(ударение на “цареубийцу”)*  
Мы нарекли».

**{****276} Это обязательно. Это квинтэссенция. Пушкин выстрелил эти слова в план построения трагедии. Нельзя это слово просто произнести. Я думаю, что искать смысл этот надо в шепоте, чтобы я эту строчку запомнил, и не я, зритель, а Григорий, и он потом повторит это слово — «цареубийца». Это слово в его сознание вложил Пимен.**

«И лик его как солнце просиял —  
Уж не видать такого нам царя».

А потом:

«О страшное, невиданное горе!  
Прогневали мы бога, согрешили:  
Владыкою себе цареубийцу  
Мы нарекли».

Скажите, из какого лексикона он (Пушкин) это взял? Конечно, из античной трагедии. И недаром четверостишие он начинает: «О страшное, невиданное горе». Это формулировка античного театра, и надо здесь пользоваться такими приемами, какие берем напрокат из приемов античного театра. Всплеск должен быть.

«И в ужасе под топором злодеи  
Покаялись — и назвали Бориса».

Это эмоциональный рассказ. Если вы так скажете *(читает)*, то это будет протокольный рассказ. Вы же вестник. Вы подбираете те самые слова, те самые места, где происходили эти ужасы. Я бы сказал, это молодой Пимен, и, конечно, транс его настолько велик, что он как бы должен сойти с ума. И когда Григорий говорит ему расчетливо, как математик: «Каких был лет царевич убиенный?», то он застает вас в состоянии транса *(показ)*.

«Да лет семи; ему бы ныне было —  
(Тому прошло уж десять лет… нет, больше:  
Двенадцать лет) — он был бы твой ровесник  
И царствовал; но бог судил иное».

Понимаете? Человек находился в состоянии безумия — и появился страшно замедленный темп, который дает Григорию все сообразить. «Он был бы твой ровесник». Это — искра, которая падает на голову Григория. Это силы, которые дают питание воображению Григория. Вы побрызгали Григория таким семенем, которое очень важно для него. Здесь происходит завязывание узла тем, что годы их совпадают. Это первый импульс для теории, что он — Димитрий. Поэтому ваш рассказ и потом в трансе последние слова должны быть сказаны в тоне прорицателя. Вы должны произвести впечатление безумца. Потом он обращается к летописи и там приобретает успокоение. Но это потом.

Давайте дальше: «Сей повестью плачевной…»

Этот монолог должен вызывать жалость. Ведь это предсмертный монолог, и вам это будет легко сделать. Вы говорите:

«Сей повестью плачевной заключу  
Я летопись мою; с тех пор я мало  
Вникал в дела мирские. Брат Григорий,  
Ты грамотой свой разум просветил,  
Тебе свой труд передаю».

**{****277} Это экспромт. Ему в эту минуту пришло в голову сделать Григория как бы престолонаследником. Он как бы умирает. Он прижимает его к себе, гладит ему голову, как сынку. Тут нельзя так холодно передавать свои функции. Конечно, я сказал неправильно, что успокоение придет, когда он начнет свои летописи, — трепет обязательно останется. Это подготовляет публику. Мы уже успели вас полюбить, и, когда вы возьмете свой костыль, вы уходите в небытие. Публика больше вас не увидит, но [надо], чтобы не было ощущения, что вы идете молиться, а должно быть такое ощущение, что публика с вами расстается.**

Поэтому решающим является то, как вы будете Григория обнимать, как вы будете передавать ему свои труды, иначе узел не завяжется. А тут опять конфликт: вы прижали к себе Григория и хотите, чтобы он в качестве отшельника продолжал бы писать вашу рукопись, а он думает, как бы заменить убиенного царевича собой. Здесь конфликт. Нужно сумму конфликтов разыгрывать. И это должен актер ощущать, а то получится эпический рассказ. А это мне не интересно. Мне интересен этот рассказ на базе волнения.

## 4 декабря 1936 года X картина. «Царские палаты» Царь — Боголюбов, Федор — Нещипленко, Семен Годунов — Кудлай, Шуйский — Старковский, Ксения — Голованова, мамка — Кулябко-Корецкая

Мейерхольд. Сколько лет Федору?

Громов. Пятнадцать-шестнадцать, не больше.

Мейерхольд. Мамку, если это кормилица, надо взять моложе, потому что надо дать впечатление о ней как о носительнице молока, то есть она должна быть дебелая, полногрудая и высокая, чтобы она возбудила в зрителе желание пососать молока. Поэтому надо обратиться к Забелину и посмотреть у него, что такое мамка. Другое дело та мамка или нянька, которая была при царевиче убиенном, у той совсем другие задачи. Она могла его выпускать гулять, вместе с ним ходить и т. д. Там, при царевиче Димитрии, мамка показана как нянька, а здесь надо выяснить, какие функции у мамки. К кормилице вырабатывается какая-то привязанность. Меня, например, не кормила мать, а кормила кормилица, и у меня осталась в течение долгого времени большая к ней привязанность, и когда я приезжал в Пензу, то прежде всего я вызывал ее из деревни, чтобы с ней повидаться. У меня была к ней привязанность почти как к матери. Поэтому мне кажется, в этой картине надо будет взять мамку-кормилицу, она внесла бы большую красоту, чем шамкающая старуха лет шестидесяти. В этой картине должна быть изумительная теплота, и эту теплоту лучше получить через кормилицу, а не через няньку, хотя у Пушкина теплота проявлена и в отношениях с няней. Но все же здесь, по-моему, надо дать кормилицу.

Причем в сцене с царевичем кормилица не пошла бы на такое дело, на какое пошла бы нянька. Тут надо обратиться к Забелину, у которого имеется специально бытовой материал. Это большой авторитет.

**{****278} Ну, давайте.**

*(Ксения читает.)*

Когда мы получим музыку, мы попробуем пройти, может быть, удастся по времени вклинить этот монолог.

Теперь о слове «братец». Видите ли, что тут, почему Пушкин включил этот вопрос: «Братец, а братец, царевич похож на мой образок?» Вот здесь опять сказалась мудрость Пушкина и его техника знания сцены. Он боялся, что публика не поймет, что Ксения целует образок, вот он для этого и включает этот стишок. Ксения показывает брату портрет и образок и говорит: «Посмотри, похож был царевич на мой образок?» Так что это важная вещь, и пожалуй, лучше, чтобы уже сейчас читались эти слова.

Теперь относительно манеры, с какой говорит Ксения. Тут надо учесть манеру сказительниц. У них попадается текст причитания. Для причитания была особая манера. Это особая техника. Когда умер, например, Сережа Есенин, когда гроб несли в Дом печати, то мать, подошедшая к гробу, стала технически оплакивать его. Я настаиваю на том, что она стала технически завывать, как будто по нотам, потому что существовал ритуал оплакивания и при этом существовала определенная мелодия. Я поразился, когда услышал ее плач. Я знал, что она полна слез, но для этого ритуала она их в себе задушила, и этот ритуал провела на «хорошо», на замечательной технике, то есть когда другая бы мать сказала: а когда у меня умрет сын, то я еще лучше провою эту мелодию.

Так что здесь, я бы сказал, не «сентиментальная» нота искренности должна прозвучать у Ксении, а должно прозвучать то, что она ежедневно, а может быть, в воскресные дни, особенно в страстную неделю, она берет портрет и, может быть, немножко, так сказать — в меру, над ним воет. Ведь не вчера же он умер, он ведь умер давно, и она каждый день не будет плакать так, как плакала на второй день его смерти. Поэтому должен быть спад в передаче этого плача, но, во всяком случае, ритуал должен прозвучать.

Надо справиться, нет ли в Москве сказительниц, которые рассказывают сказки — северные или другие. В этих сказках есть разные элементы, и элементы причитания, которые имеют свою музыку. Поэтому мне кажется, что начало сцены «Царские палаты» должно быть в манере этого причитания. Я не могу вам рассказать и показать, как надо говорить. Повторяю, надо разыскать такую сказительницу. […]

Изображение исторической правды идет по двум линиям: по линии мировоззрения и по линии бытовой. Вчера, например, я рассказал моим товарищам по работе, как я представляю себе картину Пимена с Григорием в келье. По-забелинскому — вот как: келья черная; дверь — это черная дыра, окно — это вторая черная дыра, может быть, с решеткой. Затем, черный аналой, черная лежанка, на которой лежит Григорий. Затем, серый пол. Затем, черное одеяние у Пимена, и черное одеяние на Григории, и черный стол.

Правда это или неправда?

Это абсолютная ложь. Потому что спать не ложатся в черной рясе. Он снимает черную рясу и остается в белой рубашке. Рубашка у Григория обязательно белая, а не черная. Что он, разве фашист? Ничего подобного. Потом, поскольку это ночью, очевидно, там тепло, ведь келью отапливали; особенно должно быть тепло, когда Пимен работает, надо, чтобы **{****279} руки его не замерзали. Значит, тепло протопили, наложили хороших березовых дров в печку, вовремя ее закрыли. Затем, зачем он будет в рясе, ведь ему будет жарко, если он будет в том же одеянии, в каком он ходит молиться. Так же как и священник не ходит дома в рясе, а когда поп снимает рясу, то оказывается в кальсонах, сапогах. Значит, и Пимен тоже должен быть в каком-то светлом одеянии — ведь белье-то у него не из сукна, а из полотна. И оттенок между одеждой Пимена и Григория должен выражаться в том, что у Григория одеяние светлее, так как он помоложе, а у Пимена белье серое. Вы, вероятно, видели, когда вам приносили белье, что белое белье имеет много оттенков. Например, белое полотенце для стаканов имеет один оттенок, а вот кухонные — они гораздо серее. Так и у Пимена белье серее, чем белье у Григория.**

Это я уже иду по Забелину, а мировоззрение возникает по другому материалу.

Вернемся к эпизоду «Царские палаты». Я представляю себе эту картину таким образом: столовая, куда собираются все из разных комнат, — тут и мамка, тут и Ксения, там сидит Федор и занимается за столиком, а тут где-то и Борис, на кушетке в сторонке спит или дремлет. Он распустившись лежит. Недаром Кончаловский изобразил Пушкина: «Позвольте вам представить поэта, который только что проснулся»[[217]](#endnote-179). То есть он показывает его не в величии, а распустехой, в рубахе, заспанным. Так и здесь: Борис лежит на кушетке, в прозаическом одеянии.

Что произойдет? Это будет настраивать зрителя на быт. Этим мы дадим зрителю возможность следить за его внутренним содержанием и через его монологи мы сильнее проникнем в его мир благодаря этой мишуре. Поэтому мне кажется, что, если мы снимем мишуру, тогда зритель услышит, о чем говорят. Если мы дадим разговор Пимена с Григорием в темноте, то зритель захочет, чтобы скорее кончилась эта картина. Если же мы дадим луч луны, который будет падать на белую подушку и т. д., то мне кажется, что зритель скорее будет слушать их монологи и ему не будет скучно. Вот если бы я вытащил белую подушку в Александринку, то, мне кажется, меня предали бы суду Линча. […]

Если исполнитель, произносящий эти стихи, не будет держать в сознании, что самой главной в этом монологе является эта строчка: «Все под руку достанется тебе», то, конечно, все предыдущее будет звучать иначе. Тут нельзя растрепаться на мелочи в первом монологе и во втором монологе, а нужно все подводить под эту мысль:

«Все области, которые ты ныне  
Изобразил так хитро на бумаге,  
Все под руку достанутся твою».

Как это жестко сказано. Как это решительно сказано. Так мне кажется. Эта линия, конечно, является основной. Главное в этом куске.

Враг театра говорит: «Сегодня театр наполовину был пуст». А друг театра скажет: «Сегодня театр был наполовину полон».

Так что Борис мог сказать: «Когда я умру, все области, которые ты изобразил на бумаге, все тебе достанутся». Но это смутное время нельзя брать без войн. Потом, нельзя же брать Бориса Годунова без сопоставления Бориса и Самозванца. Изменение заглавия обусловлено цензурой[[218]](#endnote-180). Это ведь надо учесть. Так же как мы изменили название «Горе от ума» на «Горе уму». Мне кажется, что лучше было бы держать в сознании **{****280} эту строчку: «Все под руку достанутся твою». Мне кажется, что, если мы введем некоторую мягкость, задушевность, то мы испортим. Потому что Пушкин писал: «Шестой уж год я царствую…»** *(читает)*. Недаром Пушкин в начале этой сцены написал: «Борис Годунов и колдуны»:

«Где государь?  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .. . . . .  
В своей опочивальне он заперся  
С каким-то колдуном».

Поэтому Пушкин и не хотел, чтобы он перед публикой каялся. Пушкин хотел сказать Борису: «Ты очищаешься, но ты все-таки мракобес». Поэтому Пушкин берет его правдиво. Нельзя его дискредитировать, глупым его нельзя брать. Для своего времени Борис Годунов был очень передовым человеком. Это безусловно так. Но я хочу сказать, что все же у Пушкина есть в каких-то вещах стремление любви к нему не давать. Ведь у него есть ломанье. Это дискредитация. Чего ты ломаешься? Ведь он мечтал о троне. Отчего же ты ломаешься, когда тебе предлагают трон? Я должен монолог Бориса «Достиг я высшей власти…» взять на фоне джаза колдунов. Я иначе его понимаю. Если бы этот монолог понимать [не] в его мракобесии, [не] в этом окружении, то актер, может быть, будет его возвеличивать. Бывает иногда, что убийца может разжалобить присяжных заседателей. Вот и страшно, что Борис может нас разжалобить. Вот почему страшно смазывать его отрицательные стороны. Мне кажется это страшным, очень страшным.

Мне кажется страшным это и для Самозванца. Об этом будем говорить, когда будем разбирать Самозванца, но что-то тут такое есть. Зачем Пушкину понадобилось написать так Бориса Годунова, что он заставляет зрителя сопоставлять Самозванца и Бориса Годунова? Как Пушкин относится к Борису Годунову и как относится к Самозванцу? Я бы сказал, что этот вопрос нами еще не решен и мы должны его решить, но нет худа без добра. Мы должны этот вопрос разрешить после изучения материалов. Давайте изучать материалы и посмотрим, какие уши торчат, какие отношения у Пушкина к Борису и Самозванцу. Тут нужна помощь и Михаила Михайловича и историков-пушкинистов, которые нам помогут этот вопрос разрешить.

Я хотел бы, чтобы публика, скорее, прочитала в этой строчке: «Все под руку достанутся твою» — что стоило городить огород для того, чтобы понять эти слова: «Когда я умру, все тебе останется».

Посмотрите эти слова: «Державный труд ты будешь постигать». Это ведь гениально сказано — «державный труд». Здесь торчат уши. […]

Здесь сопоставление не только Бориса и Димитрия Самозванца, но есть еще элемент: народ. И раскрывать образ Бориса, не учитывая народа, нельзя. Поэтому «Все области, которые ты ныне изобразил так хитро на бумаге, все под руку достанутся твою» — это есть закрепление в руках своих не только земли, не просто ряда территорий (Москва, Новгород и т. д.), но и того, кем эта земля заселена, то есть народом. Это есть надевание петли на народ и придавление его монаршей властью.

В этом трудность пьесы. Если мы осмелимся народ на сцену вытаскивать, то у нас нет возможности при том бедном — из-за цензурных условий — материале, при тех бедных красках, которые отпущены в этой вещи, — из-за цензуры — нельзя ввести народ.

**{****281} Что мы видим у Сушкевича**[[219]](#endnote-181)? Несчастных, бедных, в лохмотьях — вроде Сухаревки. Недаром закрыли Сухаревку, потому что там был народ, который дезориентировал нас. Раз навсегда ликвидировали эту Сухаревку в одну ночь, и на ее месте развели сады. Утром пришел этот народ и увидел весь ужас для них. Мы этого народа не выводим. Мы грохнем его за кулисами, и там он будет выть. Конечно, авантюристы всякого рода пытаются склонить народ на свою сторону, но мнение народа до конца остается мудрым: и этот царь нехороший, ну его к черту. И эту пьесу надо кончить так, как и в «Ревизоре», где люди застыли от ужаса. Это самая кульминационная точка — люди застывают, и публика разгадывает глубокий смысл этой трагедии. И Пушкин тоже так кончает. Он дает мертвую паузу. Он говорит: «Народ безмолвствует».

Вот если удастся какому-нибудь режиссеру, когда раздается голос: «Ну, чего же вы молчите, кричите: “Да здравствует царь Димитрий Иванович”», — а народ молчит…[[220]](#endnote-182) Тогда накапливается мудрость, о которой можно говорить. Народ является единственно мудрым, который решает весь вопрос. Земля моя, — говорит народ, — банки мои, газеты мои, книги мои, вся культура моя. Это кто говорит? Народ. Теперь он заговорил. Теперь молчание прервано.

Вот какой вывод должен сделать зрительный зал. Поэтому надо сделать все, чтобы помочь выявиться этой основной мысли. Понимаете? Не слишком давать распускаться здесь в сантименте. «Что, милая, что, Ксения моя?» — это надо говорить легко, чтобы не дезориентировать публику. «Все области, которые изобразил так хитро на бумаге, все под руку достанутся твою». Мне этого достаточно. Я знаю, с каким гусем я имею дело.

Но в монологах Пимена надо говорить иначе. Вот почему нам нужен вестник, вестник, который показал бы, что были у нас цари. Тут зазвучит формула: отделение церкви от государства, звучащая в нашей конституции.

А там как было? Как теперь там? Мы знаем роль Ватикана в политике фашизма. Поэтому все эти вещи должны быть раскрыты в монологе Пимена. Церковь берется в маске, которую она надевает для того, чтобы скрыть убийство. Это мракобесие. Вот только так зазвучит пьеса иначе.

Ну, давайте дальше.

*(Входит Семен Годунов.)*

Боголюбов. Не нужно ли Борису начать беспокоиться с приходом, Шуйского?

Мейерхольд. Обязательно беспокоится. Он все время живет беспокойно.

Здесь надо вернуться к Борису не с точки зрения быта, а с точки зрения его темперамента. История нам говорит, что в Борисе было что-то такое, что привело его в такой некрасивый вид, — кажется, свистала кровь из уха, вроде того что лопнул нарыв и пошел гной. В общем, что-то некрасивое. Но это только одно. Значит, и физическое состояние его нам известно. Оно вовсе не такое уравновешенное. Он из нервных натур, у него подчеркиваются некоторые черты Иоанна Грозного. И Борис любил окружать себя темными людьми, так же как Иоанн Грозный.

Итак, в Борисе есть примесь нервности Достоевского. Так что нельзя играть его уравновешенным. Иоанна Грозного тоже так играют. Царя Федора играют эпилептиком. Бориса Годунова с легкой руки тех актеров, **{****282} которые обладают басом, стали играть величавым, мудрым, благородным. Мне кажется, что это от лукавого. У Бориса должен быть темперамент татарина. Есть указания, что он воин. Я не знаю, можно ли этому верить. Мне кажется, что в то время захват власти должен был сопровождаться и тем, что он мог сесть на коня. Тут, может быть, Пушкин так смотрит: Борис Годунов не мог сесть на коня, а Самозванец мог. Я не знаю. Не будем слишком расходиться с историей. Надо проверить. Но во всяком случае, темперамент Бориса Годунова должен быть совершенно другой, чем мы видим в опере. Так что, я бы сказал, для Пушкина его нужно больше «отатарить» и сделать его более способным на вспышки.**

Потом, когда пришел Пушкин, он должен повести свои реплики на подталкивание сцены с Шуйским. Шуйский боится попасть в немилость к царю, и ему приходится пилюлю позолачивать. Борис будет его подталкивать, и в разговоре с, Шуйским будет вспышка. Так что вторая эта сцена идет более быстрым темпом. Нам надо поверить в него как в воина. Здесь не просто, Шуйский пришел с докладом, здесь другое, здесь пахнет порохом. Здесь завязывается новый узел трагедии, который нельзя резонировать.

Давайте еще раз, пожалуйста, когда уходит Семен Годунов.

Сообщение, которое Борису сделал Семен Годунов, его встревожило. Это не вспышка. Он встревожен. «Сношения с Литвой! Это что?»

*(Боголюбов читает.)*

Легче эти слова: «Царевич может знать, что ведь князь, Шуйский…»

*(Старковскому.)* «Я думал, государь, что ты еще не ведаешь сей тайны».

Вы понимаете, здесь два мастера играют игру, как в теннис, встречаются два гроссмейстера и черт знает что делают. Какое мастерство! Мастерство двух людей, которые играют. Это спорт, а не разговор. Это ловкость рук.

«Царь, из Литвы пришла нам весть…» — так нельзя сказать. *(Читает.)*

«Весть» — это брошенный мяч в воздух. «Не та ли, что Пушкину привез вечор гонец». Шуйский: «Все знает он! — Я думал, государь, что ты еще не ведаешь сей тайны».

Борис — охотник. Меньше всего он представляет из себя человека, ходящего в богатых нарядах, как кокотка, которая садится в ванну из молока, чтобы нежить тело. Этого нет у Бориса. Бориса надо сделать охотником. Из пушкинского ритма мне кажется, что Борис охотник. При его ловкости у него есть изворотливость, хитрость. Охотничей собаки хитрее его — не найдешь. Прогонишь ее в одну дверь — она знает еще другую.

Мы живем на даче. Мы раз выгнали нашу овчарку из комнаты, окно которой выходит на балкон, в другую комнату. Тогда она что делает? Она начинает царапаться в дверь: выйти хочу, пописать хочу. Ее выпустили — и что же? Она через окно влезла к нам в комнату.

Вот и здесь хитрость нужна. Хитрость нужна не только, Шуйскому, но и Борис хитрит. Это игра в шахматы. Нет, не в шахматы — шахматы это спокойная игра. В шахматы мозгом работают, а здесь другое, здесь необходима ловкость, хитрость.

Ну, давайте дальше.

*(Боголюбов читает: «Что ж говорят? Кто этот самозванец?»)*

**{****283} Здесь необходима пауза. Если вы этой паузы не сделаете, то, Шуйскому будет трудно вступить.**

Мне представляется картина так: царь лежал на лежанке в дезабилье. Потом, когда впустили к нему, Шуйского, он продолжает быть в своем состоянии. Он быстро, чтобы не давать тягучего тона, накидывает на себя какие-то шальвары, сапоги, охотничью куртку, бросая реплики Шуйскому, — чтобы публика видела, что он ловкий. Когда он один, то он совершенно другой. С колдунами он опять другой, а здесь, с, Шуйским, он тоже другой. Вообще ошибка, чтобы образ был всюду один и тот же. Это абсолютная ложь, никогда так не бывает. Каждая картина должна иметь совершенно другой характер, то есть один характер в нем как зерно лежит, оно просвечивает, но его состояние все время разное, и не нужно бояться в предварительной работе потерять основное зерно, оно никуда не денется.

Сегодня я сумрачно говорю. Это обусловлено состоянием. Ведь «бытие определяет сознание». Поэтому сегодня такие обстоятельства, что я другой. Основное остается. Но сегодня какие-то другие краски определяют мое состояние. Я уже не говорю о том, что они друг перед другом лгут, мерзавцы. Не нужно бояться потерять образ. Я хочу сказать, что у каждого человека бывают разные настроения, и получается, как будто это разные люди.

Шуйский здесь другой, чем был у себя дома с гостями.

Вот меня и не узнал Керженцев, когда я выступал против Боярского[[221]](#endnote-183).

Ну, давайте.

*(Старковский читает*:

*«Конечно, царь: сильна твоя держава…  
… А баснями питается она».)*

Это квинтэссенция сцены. В голосе, Шуйского звучит и голос Бориса. Поэтому здесь необходимо абсолютное количество желчи, абсолютное количество презрения, абсолютное количество ненависти к «бессмысленной черни».

Ведь это что такое? Если вспомнить, Шекспира, то это в десять раз большая подлость, чем разговор Полония с Гамлетом. Здесь нужен максимум темперамента.

«Но знаешь сам: бессмысленная чернь  
Изменчива, мятежна, суеверна».

[…] Обыкновенно, Шуйского играют лисой. Мы говорим: не верно. Где же его функции царя? Василий, Шуйский угадал какие-то вещи. Он должен что-то пропагандировать. Он лиса лисой. «Я думал, государь, что ты еще не ведаешь сей тайны». Здесь надо искать Полония. Надо искать какие-то моменты Яго. Но все же это надо говорить темпераментно, с волнением. Это Азеф какой-то. Черт знает какие ассоциации он вызывает. Это не подленький человек, а это сила. […]

Борис Годунов начинает командовать: «Послушай, князь: взять меры сей же час…» Это маршал. Вот тут должен сверкнуть этот охотник, умеющий скакать на коне. Здесь нужен вид. Этот монолог — команда эмоциональная. Тогда он красиво прозвучит. Тут ведь замечательные слова:

**{****284} «… чтоб ни одна душа  
Не перешла за эту грань; чтоб заяц  
Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон  
Не прилетел из Кракова. Ступай».**

Тут образы замечательные. «Браво, браво, Пушкин!» — кричат.

«Он покраснел: быть буре!..»

Сыграть это не удастся, потому что покраснеть не удастся. Когда Борис Годунов грохнет команду, публика удостоверится в его силе.

«Постой. Не правда ль, эта весть  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?»

*(Читает с большим воодушевлением.)*

То есть в этом монологе сквозит желание вонзить кому-то в горло нож. Вот как звучит этот монолог. То, что он стал командовать, то, что он вспылил, — это одно. А то некоторые читают так вот, сумрачно *(читает)*. Это не верно. Такое чтение не делает трагедии. Так он может говорить у колдуна. Там другая атмосфера — там жгут какие-то травы, льют воск, там воняет, потому что они едят капусту; они вшивые. И в этой обстановке Борис будет другой. А здесь он в чистой комнате, он хорошо одет и т. д. И здесь он другой. […]

Когда, Шуйский сказал: «Клянусь тебе…», Борис закрывает ему рот рукой. Он держит его за шиворот и вытрясает из него правду:

«Тебя крестом и богом заклинаю,  
По совести мне правду объяви:  
Узнал ли ты убитого младенца  
И не было ль подмена? Отвечай».

Это большой накал. Он держит его в тисках. У того косточки трещат. Давайте дальше.

*(Боголюбов читает*:

*«Подумай, князь. Я милость обещаю  
От ужаса во гробе содрогнется».)*

Здесь войдет еще одна струя, которая изменит некоторую трепетность, но накал останется, к нему прибавится еще терзание, то есть то, что мы называем «стирая с лица холодный пот». Это осложнение монолога, но тот накал, который был в первом и втором монологах, останется: что, сукин сын, если ты врешь, то я тебе такую придумаю казнь, «что царь Иван Васильич от ужаса во гробе содрогнется». Здесь кульминация. Поэтому накал остается, он не может остыть. […]

Черт его знает, если он вспомнил царя Ивана Васильевича, то, может быть, он себя уже сейчас покажет Иоанном Грозным. А, Шуйский лучше всех знал, кто такой Иоанн Грозный, как он себя вел, — он хорошо его дворец изучил. «Он покраснел: быть буре!..», Шуйский хорошо знает, что значит «быть буре». Это такой подымется тарарам!

Дальше. […]

Вот первая реакция. Он качается. Я одно лето проводил в одном месте, где много татар, и узнал, что татары качаются, когда учатся и когда **{****285} страдают. Так и здесь Борис должен качаться от страданий. В нем заговорило татарское происхождение.**

«Ух, тяжело!.. дай дух переведу…  
Я чувствовал: вся кровь моя в лицо  
Мне кинулась — и тяжко опускалась…  
Так вот зачем тринадцать лет мне сряду  
Все снилося убитое дитя!  
Да, да — вот что! теперь я понимаю.  
Но кто же он, мой грозный супостат?»

Вы понимаете, это уходит почва из-под ног.

И — «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!». Это не популярная фраза, но в этой фразе публика должна понять, что она выражает покачнувшийся дуб и он действительно рухнет. «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха» — и бухается на кушетку *(показ)*. Но надо выдержать себя некоторое время в этой позе, тогда публика скажет: «Здорово!»

Сегодня мы на этом закончим. Спасибо!

## 5 декабря 1936 года XXI, XIV, XI Картины. «Ставка», «Граница литовская», «Краков. Дом Вишневецкого» Басманов — Свердлин, Пушкин — Агранович, Бузанов, Курбский — Самойлов, Самозванец — Царев, патер — Карельских, поляк — Голубович, Хрущов — Фадеев, Карела — Мюльберг, поэт — Чулков

Мейерхольд. Начали эпизод «Ставка». […]

Искусство Пушкина в том и состоит, что он, взяв форму пятистопного ямба с цезурой после второй стопы, так подогнал словесный материал, что необходимость остановки обусловливается не формальной причиной, а тем, что надо выявить характер. В этом стихе необходима остановка в связи с накоплением эмоций у Басманова. Надо так читать, чтобы остановки были наполнены содержанием.

Тут надо оправдать эмоции. Здесь нужно дать иронию. Он ставит [Гаврилу Пушкина] в неловкое положение:

«А вы, кого против меня пошлете?  
Не казака ль Карелу? али Мнишка?  
Да много ль вас, всего-то восемь тысяч».

Я говорю прозой, но я все остановки и все цезуры насыщаю моим содержанием: при этих словах — затылок почесал, при других — сделал такое-то движение. Я даже до такого цинизма дохожу. Но везде надо оправдать существование этих остановок. Это плюс владение стихом в его четкости составляет монолитность формы и содержания. У Пушкина форма неотрывна от содержания.

Стремительность. Это страшное слово. Движение стиха у Пушкина обязывает каждую новую строчку подгонять в горку, а не с горки. Вы говорите: «Ошибся ты: и тех не наберешь…» *(читает)*.

**{****286} Это вы идете с горки. Это не правильно. Надо идти в горку, то есть должно быть стремление каждую следующую строчку говорить выше, за исключением редкого случая, как у Пимена, где четыре строчки поставлены в скобки и их надо прочесть проходно. Поэтому он говорит: «Здесь видел я царя…»** *(читает)*. Это особый случай.

Наверное, это будет еще в сцене Марины с Самозванцем, где Марина будет играть с ним как кошка с мышкой, где она будет его соблазнять и, может быть, иногда они будут говорить, не подгоняя в горку, а сбрасывая вниз. Но большей частью Пушкин дает предыдущую строчку говорить тише. Это дает движение стиха, а то стих вянет. С этой точки зрения Басманов — Свердлин говорит слишком в себя, а между тем Басманов должен говорить из себя. Его надо заставить говорить не конспиративно, а говорить [так], как будто они находятся друг от друга на расстоянии 100 метров. На этой площади нет ни одной души, и можно говорить громко и свободно. Он ничего не боится — за дверью стоит стража. Так что должна быть текстовая открытость, как говорят — душа нараспашку. Басманов не замыкается в себя, он не боится говорить даже на некотором расстоянии, и Пушкин не приближается, он как-то замешкался.

Значит, вы должны открыто говорить. Это будет совсем другая манера разговора, в особенности Басманова, который без пяти минут военный диктатор. Ситуация такова, что у Басманова больше наполеоновских моментов. Я подгоняю вперед хронологию. Я беру раскрытие всех моментов, которые зарождались в Александровскую эпоху. Пушкин тоже очень вперед махал. Поэтому я ужасно не люблю Александровской эпохи, в ней неинтересно копаться.

Ну, давайте еще раз. […]

Эта сцена означает следующее: [Гаврила] Пушкин пришел уговорить Басманова перейти на сторону Димитрия Самозванца. Это уговаривание происходит таким образом: Басманов держит себя так-то, Пушкин — так-то, причем один другого хочет поразить целым рядом аргументаций, которые определяют их характеры. Это своего рода математика, и тут должна быть точность.

«Не войском, нет, не польскою помогой,  
А мнением; да! мнением народным».

Эти две строчки имеют большую значимость идеологического плана. Поэтому эта фраза должна быть подана курсивом. Я буду прозаировать:

«Ошибся ты: и тех не наберешь —  
Я сам скажу, что войско наше дрянь,  
Что казаки лишь только села грабят,  
Что поляки лишь хвастают да пьют,  
А русские… да что и говорить…  
Перед тобой не стану я лукавить;  
Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?  
*(произносит энергично)*  
Не войском, нет, не польскою помогой,  
А мнением; да! мнением народным».

Вы понимаете эту программу? Это строчки, на базе которых исследователи будут докапываться до вскрытия ситуации, данной здесь, когда они будут разбирать, какие взаимоотношения здесь между народом и царем, **{****287} какие — между народом и Димитрием, какие — между Борисом Годуновым и Димитрием и т. д.**

Понимаете? Как у Грибоедова, вы будете нащупывать его идейное содержание в этих фразах и будете вскрывать его мировоззрение: на чьей он стороне, как он представляет себе эту путаницу во время смут на Руси, какую роль в этой трагедии играет народ.

Зрители не должны пропустить, что одно из действующих лиц говорит: «Мы не сильны ни войском, ни польскою помогой, а слушайте, слушайте, чем мы сильны: мы сильны мнением *(пауза)*, да, мнением народным».

Понимаете? «Народ» вы уже поставите на пьедестал, то есть вы вкладываете в него какую-то силу; и тогда я оглядываюсь назад и смотрю, как вел себя народ, когда выбирал Бориса, и знаю, что из-под кнута приставов народ голосовал за Бориса. Ведь мы имеем такое место, где кто-то из народа говорит: «Намажь себе луком глаза, чтобы получились слезы».

Вот как можно определить, каков он, этот народ. Есть целые исследования, которые определяют по этим маленьким фразочкам «Бориса Годунова», что народ — был пассивен или активен при выборе Бориса Годунова в цари? Да, он был пассивен. Был пассивен, когда выбирал, когда шел за Димитрием, но везде хитрил. Понимаете, он шел пассивно, но не как стадо баранов. У них так получалось: «Пожалуйста, голосую, как вы хотите, но мы знаем, что и на нашей улице будет праздник». Народ накапливал громадную волю через лабиринт внутренней его пассивности.

Возьмите Белинского, ведь он массу ошибок наделал, но невольно, эмоционально; у него было необычайно тонкое социальное чутье. Он, наряду с большими ошибками в определении, что такое Борис Годунов, дает целый ряд вещей, определяющих подлинность явлений. Критикуя Пушкина, он делал такие заявления, которые как бы давали все. Понимаете, тут был такой орешек, который очень трудно раскусить. Это настолько трудно раскусываемый орешек, что по поводу этой вещи написано столько много (это я преувеличиваю). Может быть, по значимости столько же много, как у немцев написано про Гамлета, потому что Гамлет это тоже орешек трудно раскусываемый. Что Гамлет — сильная или слабовольная натура? Вы можете найти тысячу книг по этому поводу. Так и здесь. Что Борис Годунов — только цареубийца или что-то другое? Что это — человек, которого мучает совесть, или что-то еще? Что Борис Годунов — хороший или плохой человек?

Понимаете, здесь миллион вопросов, и мы должны ответить на них. Хорошо тем, кто пишет, — они поставили вопрос и сдали его в печать, а нам нужно знать ответы на все вопросы потому, что неопределенность на сцене нельзя играть. Вы должны точно знать, какой Борис Годунов. И я должен сказать, что Пушкин знал, что собою представляет Борис Годунов, если он не брал у Карамзина материалов, а взамен этого вставил свою концепцию, даже в целом ряде мест, где он подражал Карамзину. Полевой говорит, что Пушкин следовал Карамзину, а Пушкин, если он не брал у Карамзина, то давал свою концепцию. Если он и знал, что он врет перед историей, то он очень убедительно это сделал. А часто бывает, что искусство побеждает убедительность. Вы можете на сцене сделать что-то парадоксальное, но если вы это делаете убедительно (мимикой, гримом), то публика это проглатывает. Простите за отступление. Давайте еще раз.

**{****288} (Агранович читает**:

*«Ошибся ты: и тех не наберешь —  
Я сам скажу, что войско наше дрянь…»)*

«Ошибся ты» — это не есть начало монолога. Это ответ на вопрос Басманова. Понимаете, в запасе энергии не чувствуется, что вы делаете подступ к большой тираде. Вы понимаете? Давайте.

*(Агранович и Свердлин читают дальше.)*

*(Свердлину.)* Хотя Басманов говорит сам с собой, в раздумье, но в смысле звучания он должен говорить как бы для зрительного зала. Поэтому надо, когда вы читаете, взять кого-нибудь из зрительного зала себе в собеседники. В ту эпоху не говорили так сумрачно, тогда выражались ясно и не в духе упадничества. Люди тогда были более здоровыми, они были больше всего на воздухе. А у вас получается впечатление разговора человека у камина, человека новой эпохи — XX века. Тут колесо истории вертится, жернова крутятся. Если подбросить крысу, то от нее одно мокрое место останется. […]

Вот видите, у Пушкина есть такие места: «Да! мнением народным»; да, «везде измена зреет». В каждом углу — измена. Народ ищет правды. И когда он ставит на трон Бориса, он знает, что не в этом правда. И когда он ставит Димитрия на трон, он тоже знает, что не в этом правда, но он чувствует за собой власть. Народ недоволен, и поэтому «везде измена зреет». Поэтому надо прочесть эти слова с великой значимостью: «Он прав, он прав; везде измена зреет…» *(читает)*.

Понимаете, это надо прочесть с большой открытостью, потому что больше всего говорит [А. С.] Пушкин, хотя и говорит Басманов; но так как он касается таких струн, которые определяют обстановку, то он вкладывает и такие вещи: «Ужели буду ждать, чтоб и меня бунтовщики связали и выдали Отрепьеву?» Он этими словами вскрывает язву. Так что здесь стоит как будто Басманов, но где-то из-за его плеча торчат кудри Пушкина. Точно так же, как и в «Горе уму», всюду я вижу Грибоедова.

Иногда является необходимость зрителю раскумекать, что происходит. Если же мы в погоне за легкостью будем наваливать события за событиями, тогда может возникнуть антимузыкальность. В каждом куске есть свое rallentando внутри общего allegro. Так и здесь — надо определить, какие мы будем задерживать монологи в целях раскрытия большого содержания, которое пришлось по цензурным условиям Пушкину запрятывать. Мы же немножко раздвинем швы, чтобы дать возможность выторчать ушам побольше, чем это дозволено было при Пушкине. Это не будет преступлением. Мы изучили массу материалов спорных и бесспорных. Мы выходим с большим вооружением и знаем, что это такое — «Борис Годунов»… Десять лет тому назад Художественный театр так не разбирал вещи. До 1917 года мы не понимали Пушкина или не осмеливались разобрать Пушкина, а теперь мы осмеливаемся, но должны быть зоркими.

Нам очень помог Пяст. Он растопырил швы, потому что форма хитро выбрана, и я думаю, что он (Пушкин) получил большое наслаждение оттого, что ему было очень удобно в этой форме расставить так слова. Он дал такие отдушины, которые при хорошей трактовке режиссера должны у актеров засветиться. А так как зритель культурно вырос, то все обстоятельства позволяют нам раскрыть все то, что было загнано в подполье **{****289} при Пушкине. Пожалуйста, выходите и расскажите, что такое «Борис Годунов».**

Перейдем к следующему эпизоду, «Граница Литовская». Я считаю, что если определить всю сюиту, то это одна из тех сцен, на которой лежит отпечаток медлительности. Это одна из тех сцен, которую нельзя брать в движении. Поэтому самые слова должны быть, особенно у Курбского, какие-то тяжелые, можно сказать, парчой одетые, или как тяжелая кольчуга, а под кольчугой что-то мягкое, а под мягким может быть еще и жестокое. Таким образом, должна быть тяжесть слов, тяжесть движений. Потом меч. Это тебе не сабелька Варвиля, это тяжелый меч, и весит он очень много. Если бы сцена наша была как в цирке, то можно было бы, конечно, прекрасно поставить эту сцену: влетают кони и т. д.; но в театре, если учесть еще нашу сценическую площадку, это невозможно. Поэтому придется идти на другое, то есть, когда раскроется занавес, кони уже будут на сцене, они уже дошли до границы. Придется так сделать.

Теперь так. Сразу, как только свет выключился в зрительном зале, Курбский сразу начинает:

«Вот, вот она! вот русская граница» *(читает)*.

Эти первые слова — «русская граница» — надо так произнести: громко, тяжело. «Святая Русь» — вы произносите не так, — медленнее. Причем слово «святая» должно быть произнесено четко — «святая», чтобы было ясно слышно после «в» — «я». Вот как у Гоголя подают галушки, которые прямо летят в рот.

Вот в Финляндии на станции вы вносите одну марку и имеете право брать себе в буфете все, что вам захочется, перед вами шестьдесят восемь разных закусок на разных блюдах. Ешьте сколько хотите. Я спрашивал буфетчика: ведь это же вам не выгодно, но получил ответ: ничего подобного, только одна треть человечества много ест, когда видит перед собой столько блюд, а две трети ощущают неловкость от такого обилия и едят очень мало.

Ко мне в гости, когда я был режиссером Александрийского театра, приходил часто мой племянник. Я всегда его угощал конфетами. Один раз, вместо того чтобы дать ему конфету, я взял коробку и высыпал перед ним все конфеты. Мальчик в течение пяти минут сидел, ничего не брал.

Значит, что-то творится с человеком, когда он видит изобилие.

Вот я и говорю, что «Святая Русь» надо произносить жирно. «Отечество» — тут он должен, конечно, пустить трехэтажное русское ругательство. *(Самойлову.)* Ты не говори просто: «Отечество, я твой», а ты говори: «Отечество — трам-тарарам, я твой — трам-тарарам».

Вот как должны ядрено звучать эти стихи. Они должны быть насыщены вульгарностью. Вот как весовщики, грузчики: каждый предмет, который они поднимают, обругивают. На Волге грузчики каждый ящик спускают с трехэтажным ругательством.

Вот мне рассказывала Зинаида Николаевна, как она гримировалась, а рядом рабочий страшно ругался. Она вышла и говорит ему: как вам не стыдно так ругаться? Он посмотрел на нее и сказал: черт знает что такое — дома ругаться нельзя, на работе нельзя. […]

## {290} XI картина. «Краков. Дом вишневецкого»

Мне нравится этот стиль эпизода. В нем есть парадность. А с другой стороны, — вроде экспонатов зверинца. Это уже не люди, а именно экспонаты.

«Но кто, скажи мне, Пушкин, красавец сей?»… «Ты кто такой?»… «Ты кто?»… «Что хочешь ты?»…

Опять этот вылез? А тебе что надо? А это откуда чучело гороховое пришло?

Это большое удивление. Тогда это мне облегчит их вздыбливать в красках. Хорошие данные у Карельских. Он хорошо произносит монолог патера. У него хороший тембр голоса. Но это надо уметь произнести, чтобы человек осознал стилевые свойства, которые пришли прямо на сцену; но он этих стилевых свойств актера еще не осознал. Карельских имеет замечательную роль, но он еще стесняется, он еще не вылезает с этим. А Курбский, может быть, поможет, он, может быть, его поймает не в конце, а в середине и будет с ним ругаться по-матерному. Только один раз разрешается Курбскому ругнуться по-матерному, а из стенограммы мы потом это вычеркнем. Значит, у Курбского эта черта есть.

Ну, давайте.

Простите, я прослушал. Я наклонился к М. М. и сказал ему, что есть опасность, что публика может не понять этого замысла. Тут должно быть, хотя это и предложено: в обстановке некоего торжества прием представителей некоторых организаций в тронном зале. Сама обстановка такова, что слишком бытовая интимность помешает некоторой надушенности. Только чистили комнату, надушили ее — такой парад необходим, иначе ни патер, ни другой не прозвучат.

Давайте.

Опять вот слово «набожность». В данном случае это существительное, употребляемое с великим отбором. Имя существительное является некоторой характеристикой. Поэтому надо это слово «набожность» чуть-чуть дать с подчеркиванием, тогда и остановка ощутится. Как в типографии говорят: «вразрядку». Так надо это слово произносить. Звучание до последнего мягкого знака.

Еще раз. […]

## 10 декабря 1936 года XVIII, XVI и I картины. «Севск», «Равнина близ Новгорода-Северского» и «Кремлевские палаты» Самозванец — Царев, пленник — Темерин, ляхи — Голубович, Павлов, Михайлов, Маржерет — Мологин, Розен — Витухин, беглецы — Михайлов, Витухин, Шуйский — Старковский, Воротынский — Павлов

Мейерхольд. Давайте начнем.

Я помню, в 1919 году в гражданскую войну старики возглавляли отряды. На войну шли все — и старые и молодые. Так что здесь пленник может быть и стариком. По краскам интересно, когда это будет старый человек, **{****291} а не молодой человек тридцати лет. Когда Курбский молодой человек — это интересно, а пленник молодой человек — это не интересно. Пленник — это старый, мудрый человек.**

Так что здесь необходим старичок, крепкий, но седой. Смотрите, как он держит себя свободно, когда он говорит Самозванцу: «Вор». Так может говорить только старик.

*(Темерину.)* Я считаю, что вам надо остановиться на этой роли. Только я заметил, что вы боитесь играть стариков, а между тем у вас хорошо получается пленник. Правда, это маленькая роль, но можно маленькую роль так сыграть, чтобы она запомнилась на всю жизнь.

Вот, например, я спросил Прокофьева, кто ему больше всего понравился в «Ревизоре»? Я ожидал, что он назовет кого-нибудь из [исполнителей] главных ролей, но оказалось, что ему больше всего понравился голубой гусар — Маслацов. Он был в восторге от его мимики, а роль ведь очень маленькая. Так что дело не в большой роли. Надо уметь играть и маленькие роли, чтобы они производили большое впечатление.

Этот старичок пленник производит впечатление патриота. Здесь надо выявить социальную природу пленника. В армии он всегда говорит: «Под Варшавой мы посмотрим, кто сильнее». Это воин, да еще к тому — патриот.

Значит решено: пленник — старик, сильный, прямой. Это ясно.

Возьмем следующий эпизод — «Равнина близ Новгорода-Северского».

Воинов читает почему-то один Витухин, а здесь должно быть несколько человек, не менее двенадцати, и все они кричат: «Беда, беда! Царевич! Ляхи! Вот они! Вот они!»

Давайте дальше.

*(Мологин читает Маржерета.)*

Царев. Нужно, чтобы актер говорил по-французски с русским акцентом.

Мейерхольд. Надо идти на то, чтобы публика здесь ничего не поняла, а музыкально — публика примет такой ералаш войны, где имеется много наемных войск, то есть то, что было у нас в гражданскую войну на Юге, где я сам видел шотландские войска в юбочках. Это было очень смешно. Они что-то перевозили на кораблях.

Так что меня эта сцена не смущает.

Розена надо загримировать белым. Это смешно. Он почти весь закрыт кольчугой. Это хорошо. Он будет по-немецки говорить с акцентом.

Так что я считаю, что сегодня мы зря назначили тринадцатый и девятнадцатый эпизоды, потому что с ними мы ничего не сделаем, кроме выяснения — кто что будет играть. Мы выяснили, но для этого не надо было назначать репетицию. Я думал, что сегодня я увижу Боголюбова. Мы совсем не встречаемся с ним. Я имел с ним только одну встречу. Это не нормально, тем более что я заготовил для него большой исторический материал. Потом нам будут читать лекцию по истории и, кроме того, какая-то особа прочитает нам лекцию о декабристах. Нам нужно держаться в рамках исторических правд. Мы должны прощупать все сцены «Бориса Годунова». Сегодня мы день потеряли.

Эту сцену «Севск» надо уже перенести на репетиции. Надо только заказать бороду для пленника.

**{****292} Вообще, планировка в этой пьесе — самое легкое дело.**

Абдулов. «Корчму» мы будем делать за столом?

Мейерхольд. «Корчму», я думаю, мы будем читать только тогда, когда получим пение. Клавираусцуг уже получен. Мы перепишем его. Рицнеру дано задание, чтобы были индивидуальные роли. Как только будет готово пение, мы моментально поставим эту сцену.

Вообще в «Борисе Годунове» роль режиссера, с точки зрения планировки, самая легкая. У режиссера должны быть литературные знания и умение проникнуть в пушкинский текст. Это трудно, но эта работа мною была сделана 10 лет тому назад, и мне сейчас надо только кое-что вспомнить.

Перейдем к следующему эпизоду — «Кремлевские палаты».

Трудность этой сцены состоит в том, что она написана прологообразно. Пролог как форма требует особой чопорности, я бы так сказал — особого звучания. Тут слишком большое раздрабливание может ухудшить положение. Тут можно эту сцену сыграть как сцену двух заговорщиков. Для этого есть все элементы. Но так как заговор находится в рамках пролога, то должно быть особое исполнение, то есть не надо мельчить образ, а немного украсить некоторой чопорностью, торжественностью, важностью, поскольку это пролог трагедии. Это то, что у Шекспира очень характерно, например перекличка Марцелло и Бернардо в «Гамлете». Обыкновенно эту сцену вычеркивают, хотя всякий солидный театр не позволит эту сцену вычеркивать. Это замечательная картина: мороз, холодная ночь, звезды и перекличка двух голосов.

Этот пролог нельзя сыграть не величаво.

Так вот и здесь. Трудность этой сцены заключается в том, чтобы сыграть ее величаво. Темп — умеренно быстрый.

Два человека стоят. И тут очень важно окружение.

Какое это время года? Это имеет большое значение. Холод — и у них сдержанная холодность.

*(Павлову.)* У вас хороший голос, но в манере Воротынского есть какая-то простоватость.

Мы подходим к образу через музыку. Я, например, чувствую, что композиционно было бы нелепо, если бы Шуйский разговаривал с молодым человеком. Вот, образность выражается через эту музыку. Осторожность, статуарность. Они не разгуливают. Здесь надо застыть около какого-нибудь предмета.

Мне кажется, что эта сцена не интерьерная, а экстерьерная.

Ветер, холод. Здесь Шекспир. Воротынский говорит:

«Наряжены мы вместе город ведать,  
Но, кажется, нам не за кем смотреть:  
Москва пуста; вослед за патриархом  
К монастырю пошел и весь народ.  
Как думаешь, чем кончится тревога?»

Они говорят тяжело. Они облачились по-военному, и по-военному они разговаривают. Главное, что город находится на военном положении. Нужно караульных расставлять. Нужно стрельцов мобилизовать. Конечно, это создает настроение.

Громов. Надо установить, какое это время дня. Скорее, это должны быть сумерки.

**{****293} Мейерхольд**. Да. Это закат дня. Закат солнца лежит на их лицах, и, конечно, они должны быть не в шубах, а в военных шинелях, в кольчугах; и не на санях они будут объезжать город, а на конях.

Вообще мне представляется, что вся пьеса военизирована, и неверно, если ее играют как штатскую пьесу.

Тут я перехожу на картинки — лубки. Я беру уже лубок. Мне хочется брать такие источники, где будет тот же Василий Шуйский, но я хотел бы видеть его не в шубе, а с мечом в руке. Тут, может быть, будет историческая неправда, но я беру его как у нас в гражданскую войну. Я беру его таким образом: восстание, налеты, прорыв фронта, зеленые. Тут кровью пахнет. Вот так мне представляется. Поэтому в этой сцене должна быть большая сосредоточенность. Я пугаюсь баса Шуйского. У него тоже зов к мечу. Это не просто интриган, когда он говорит: «Давай народ искусно волновать». Это значит, что они к войскам будут приходить, агитировать.

Это была ошибка Сушкевича, когда он выпускал народ оборванцем. Это не верно. Потом, дальше, в конце пьесы, мы видим, что говорят об отрядах, а не об оборванцах. Они набирают войска, поэтому появились и Маржерет и Розен.

Так мне кажется. […]

Громов говорит, что за спиной Воротынского и Шуйского стелятся такие события, что нужно, чтобы они относились к этим явлениям, как к событиям крупным. То есть Громов правильно ставит вопрос для исполнителя: чтобы все слова, которые произносят Воротынский и Шуйский, дали такое ощущение, что события развертываются в таких масштабах, что тут треба Литвинов. Фашизм до захвата власти — это одно, а фашизм после захвата власти — это другое. Вот Громов и предлагает, чтобы они знали, что орешек, который они должны раскусить, это орешек очень трудный. Если я знаю, что я буду говорить простые вещи, то я буду говорить с одной интонацией. Если же я буду говорить важные вещи, то буду говорить с другой интонацией.

Возьмем, например, современную дипломатию. Какой орешек наиболее нераскусимый? Английский. Вот помните, когда Идеи приехал к нам, то нам казалось, что этот орешек легче всего раскусить, но когда появилась Испания, то мы убедились, что Идеи колеблется, а Блюм стал делать какие-то уступки. Оказывается, у Идена были какие-то закулисные шаги. Поэтому опять трещали взаимоотношения между Союзом и Англией.

Так что есть события, которые кажутся простыми, а на самом деле они очень серьезные. Поэтому положение Литвинова очень трудное.

Я когда говорю слово «сложно», то я не хочу разбираться в этих словах. Мне это не надо. Мне нужно, чтобы актер знал, что обстановка сложная, события крупные. А то можно так залезть, что не вылезешь. Вы знаете, есть актеры, которые прочитали 200 томов о Гамлете, а когда вышли на сцену, никто не узнал Гамлета. Вот был такой актер Ходотов, который отвратительно играл Гамлета.

Помните, я сказал еретическую мысль: «Не читайте много». Для лодырей это страшный лозунг. И так меня поняли. Я рассказывал, что имел беседу со Львом Толстым, и он мне сказал, что не надо много читать. Это, конечно, не так. Я с большой осторожностью вбираю в себя знания, иначе я, может быть, ставил бы так спектакли, как Ходотов. Поэтому я вас **{****294} боюсь, Темерин, когда вы начинаете в большом темпе. Нужно знать меру. Когда я говорю, что это должно звучать прологообразным введением в трагедию, то этим мы определяем манеру чтения. Вот этакая торжественность, шекспировская стройность, это одно.**

Потом мы говорим, что Воротынский воин. Это дает тоже определенную манеру, определенные жесты. Затем снимается бытовщинка, интимность. А дальше давайте не говорить, а то я начинаю бояться. Потому что каждый актер найдет линию поведения в своем образе. Воротынский и Шуйский разыщут нужные подробности, но если они натолкнутся на неровности, то позовут кого-нибудь в помощь.

Труднее, конечно, положение Самозванца, потому что характеристику Самозванца очень легко написать на бумажке; но есть целый ряд сцен у Самозванца, которые по этой бумажке не сделать.

Роль Рожнова[[222]](#endnote-184) легко сделать, а Самозванца очень трудно. Реплики там маленькие, и их трудно произнести. Вот в сцене Самозванца с Мариной — легко, а вот когда коротенькие сцены, то труднее. Вот когда он начинает принимать парад, он говорит с Карелой, с поэтом и т. д., — это очень трудно. И когда у меня как режиссера спрашивают мнение, то, черт знает, я не знаю. И если бы мне дали эту роль, то я, может быть, запутался бы. Поэтому срывов в роли Самозванца гораздо больше, чем у других.

Самая легкая роль — это Бориса Годунова. Что там особенного? Ничего особенного. А у Самозванца роль безумно трудная, ужасно трудная. Поэтому Пушкин остался не удовлетворен. Он думал написать пьесу о Марине. Пушкин заинтересовался образом Марины и, повторяю, хотел написать пьесу о ней. Это говорит о том, что он недостаточно еще раскрыл этот участок Самозванца, и ему хотелось кое-что добавить. Образ Самозванца очень трудный. Образ Пугачева легче дать. Конечно, у исполнителя такой роли, как Самозванец, должно быть чутье. Он может обмануть ракурсами. Необходима внутренняя сосредоточенность — как он будет держать глаза. Вот тут, в Димитрии Самозванце, надо найти какие-то вещи, которые, может быть, не ясны для публики, но убедительны, и публика тогда скажет: «Верно, мне нравится». А что верно — не скажет. Понимаете, убедительность делает неясное ясным. Для этого должны быть какие-то данные у актера.

Какими секретами Маслацов так ярко выявил голубого гусара в «Ревизоре»? Я в прошлый раз решил следить за Маслацовым, и я видел, что, несмотря на его короткую роль, у него все же обилие текста: он много про себя что-то тихо говорит, и это дает незабываемый образ. Если рассказать [об этом] как о примере теории творчества, то, конечно, было бы любопытно, чтобы наша лаборатория зазвала к себе Маслацова и попросила его рассказать о его секрете. Пусть расскажет, что он говорит про себя, когда он сидит в гостиной городничего при Хлестакове за чашкой чая, — пусть расскажет, а вы запишите. Это будет очень интересно. У него все получается верно и правдиво. Меня даже Прокофьев спрашивал: «А что, это он действительно играет на рояле или он так замечательно делает вид, что играет?» И когда Прокофьев узнал, что он только делает вид, то сказал: «Это гениально, он производит впечатление настоящего пианиста за роялем. Это очень убедительно». А другой актер так кладет руки на рояль, что сразу видно, что он не играет.

Вот эту убедительность надо находить.

**{****295} Смотрите, как изучал исторический материал Пушкин: всегда со своими поправками. Есть даже такая точка зрения, что посвящение Карамзину — это вынужденное посвящение. Он хотел кому-то другому посвятить это произведение, но дочка Карамзина умоляла Пушкина посвятить «Бориса Годунова» Карамзину, и он уступил — он обещал и потом пришлось выполнить свое обещание. Но с Карамзиным он спорил. Конечно, в таких вещах надо читать не столько историю, сколько примечания, то есть то, что написано мелким шрифтом. Так делал и Пушкин. Я помню, когда я читал знаменитую книгу Стороженко о западноевропейском театре и о Шекспире, мне удалось выискать такие вещи, от которых я приходил в восторг, именно в примечаниях Стороженко. Я в его примечаниях находил целые открытия о, Шекспире. Вот, с этой точки зрения я бы сказал, что не надо очень закапываться в исторические материалы, можно запутаться. Я проверял себя на Ключевском. Я старался выискивать такие фразочки, по которым можно остановить Ключевского и спросить: «Вот вы обмолвились здесь, а что вы этим хотели сказать?»**

Давайте еще раз.

*(Павлов читает очень громко.)*

Громкость это еще не есть торжественность. Ищите торжественность не в громких звуках. Если вы будете так читать *(очень громко читает)*, то публика подумает, что начинается маскарад. Торжественность должна быть в однотонности и не в слишком таком разукрупнении слов в их смысловом значении.

Не разукрупняйте слова:

«Наряжены мы вместе город ведать…»

Вы делаете ударение на «наряжены». Тогда получается, что они наряжены для маскарада.

Ведь я иногда говорю слова, и вы чувствуете, что Мейерхольд будет продолжать, а можно так сказать слова *(произносит несколько слов)*, что вы чувствуете, что я сказал все, и можете идти. Интонация очень важна.

Я ощущаю — будете вы продолжать свою фразу или не будете продолжать.

Тут я ничем не могу помочь, здесь надо иметь налицо эту способность.

Давайте еще раз.

*(Павлову.)* Здесь нет легато: «Наряжены мы вместе город ведать». Для меня ясно, что «наряжены» нельзя произнести громко. Надо так прочесть *(читает тихо, но торжественно)*:

«Наряжены мы вместе город ведать,  
Но, кажется, нам не за кем смотреть  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Как думаешь, чем кончится тревога?»

Надо взять дыхание и сказать, а громче нельзя.

Ну, давайте еще раз.

Во всем, что вы сказали, звучит прозаизм. Бывает, что иногда простая фраза так произносится, что вдруг прозвучал стих, а вы читаете стихи и получается проза. Нет у вас музыки в произношении. Стих требует музыкообразной волны, чтобы была внутренняя напевность. *(Читает еще раз.)* Вы понимаете, я любуюсь музыкальным напевом стихотворной волны, которая качает как будто. Поэтому должно быть установлено для **{****296} всех ролей овладение стихией стиха. Так что надо дома этим заняться.** *(Читает еще раз.)*

То есть что я сделал? Я разделся и окунулся в море, где имеются такие волны, и хороший пловец будет ощущать, какие волны будут его подымать, а какие опускать. Когда я смотрю на пловцов, то я могу видеть, кто из пловцов чувствует музыку волн и кто не чувствует. Конечно, я не говорю о волнах 9 баллов.

Вячеслав Иванов, например, любое стихотворение — все равно: Тютчева, Пушкина, Блока, Некрасова — он сразу острым взглядом различит пятистопный ямб, четырехстопный и т. д. Он сразу эту стихию почувствует. И мы хотим найти эту стихию. Основной формой — мы должны сказать — является вот эта, а другую мы отвергаем.

Почему наша постановка нам кажется хорошей? Мы говорим: нет, не будем мы стихи «Горе уму» превращать в прозу. Например, Фамусов тискает Лизу. Это быт. И мы читаем это место стихами. А другие авторы говорят, что, поскольку здесь тривиальность, то не надо говорить стихами. И Воротынский должен говорить стихами. *(Павлову.)* У вас же получается запрозаированный голос. Вы не любуетесь стиховой парадностью. Вы читаете прозаически так это место *(читает)*.

Я, конечно, утрирую, но моя такая задача. Поэтому я вас сначала ставлю на ходули. Пожалуйста, побудьте хоть 5 репетиций на ходулях.

Конечно, можно и по Сумарокову читать, но это никуда не годится. Я должен чувствовать, что это стих Пушкина, а не Сумарокова.

Давайте еще раз.

Вот видите, почему провинциальные актеры в этом отношении хороши. Когда актер, который играет Полония, Горацио и др., напялит на себя трико, то он ни за что не будет прозаичен. Наше поколение, которое проходило школу, оно все запуталось. Черт возьми, — система Станиславского, дискуссии и т. д. и т. д., — и когда историк будет потом разбирать, то он скажет, что это была банда сумасшедших. Понимаете, мы запутались. Теперь надо вернуть хорошую традицию испанцев. Вы думаете, за что Кальдерона любил Гете? За возвышенный стих.

Влияние Шекспира на Пушкина было велико. Пушкин мог бы первую сцену начать со сцены «В корчме», но он никогда не сделал бы это. В «Корчме» надо дать ощущение простонародья до цинизма, до вульгарности. И Пушкин начинает так, как в «Гамлете», как в «Короле Лире», — он начинает с подъема.

Вы, Павлов, много стихов читали? Вот Самойлов мне признался, что он никогда в жизни стихов не читал. Вы подумайте, как у нас поставлена современная школа, что может быть актер с десятилетним стажем, который никогда не читал стихов. Поэтому я рад, что я прошел символистскую школу. Я читал à livre ouvert[[223]](#footnote-41). Я собирал актеров и читал черт знает какие стихи. Никто ни черта не понимал, но нам нравились красивые стихи. Это ласкало наше ухо. Мы любили и выпить, и шататься по разным притонам, где не полагается, но в то же время мы читали стихи.

Актер должен любить стихи, как музыкант должен любить хорошую музыку. Для того чтобы хорошо прочесть Воротынского, надо знать культуру стиха, надо много читать, надо захлебываться в чтении от любви к стихам. Не дай бог научиться по Пясту. Человека, который не любит **{****297} стихов, если его заставят читать и скажут ему: вот здесь делай остановку, вот здесь цезуру и т. д., — то это не будет для него путеводителем, а поведет его черт знает куда. Сам Пяст, расставляя стих, черт знает какую прошел школу. Он волнуется, когда читает Блока, Кальдерона, Шекспира. Он чрезвычайно любит стихи, и не потому, что он стиховед.**

Если меня начнут экзаменовать, то я ничего не знаю. Я этим не горжусь, что я не знаю. Я, конечно, сдавал экзамены, например по истории. Я был в кружках, слушал лекции. Так что когда мне попадается материал, то я чувствую, что я это изучал. Я когда-то играл на скрипке, но потом бросил. Все, что я знал на скрипке, я принес в театр. Я рад, что Ипполитов-Иванов меня срезал на экзамене и записал меня только в кандидаты консерватории[[224]](#endnote-185). Я тогда очень обиделся, а теперь я этому рад. Я потом скрипку бросил. Я поступил в университет и, конечно, пьянствовал. Еще раз повторяю, я рад, что меня Ипполитов-Иванов срезал тогда на экзамене. Если бы этого не случилось, то я мог бы сделаться скрипачом и играть, например, первую или вторую скрипку в оркестре. Хорошо, что этого не случилось и что я теперь хоть и маленькую, но пользу приношу как режиссер.

Давайте еще раз.

*(Старковский читает*:

*«Чем кончится? Узнать не мудрено:  
Народ еще повоет да поплачет,  
Борис еще поморщится немного,  
Что пьяница пред чаркою вина,  
И наконец по милости своей  
Принять венец смиренно согласится;  
А там — а там он будет нами править  
По-прежнему».)*

Тут ударение на «еще». Тут идет перечисление:

«*Народ еще* повоет да поплачет,  
Борис *еще* поморщится немного…»

Давайте еще раз.

В прологе допустимо то, что недопустимо не в прологе. Пролог допускает однообразие, что недопустимо в других кусках трагедии. Поэтому не бойтесь, что это будет звучать торжественно, но однообразно, то есть будет как будто не два лица, а одно лицо. Это значит, что Воротынский и Шуйский читают однообразно.

*(Читает.)*

Из всех строчек самая важная: «Принять венец смиренно согласится». Как будто лежит какая-то рукопись, человек пишет и вдруг выводит: «Принять венец смиренно согласится; а там — а там он будет нами править по-прежнему». […]

Воротынский и, Шуйский несут действие какого-то пролога. Значит, надо максимально подавить тенденцию актера выявить образ, тем более что один из них в дальнейших картинах участвовать не будет. Это Пушкин сделал нарочно, и еще тоньше было бы, если бы был не сам, Шуйский, а кто-нибудь из лагеря, Шуйского. […]

Здесь дана такая форма, которая ставит необходимость спрятать лица действующих лиц.

Шуйский в первой картине не показал себя, и горе-критик Литовский **{****298} скажет: «Замечательный был Шуйский, за исключением первой картины».**

Это, конечно, не правильно. Ведь бывает, что прячут свое существо, и то, что Шуйский спрятал свое существо, — это его и раскрывает. Вот как надо понимать.

Больше этой сцены брать мы не будем. Мы ее уже расшифровали, а в следующий раз попробуем, как это прозвучит. Это задача трудная. Особенно Петр Иванович должен продумать свою роль и усвоить то, что я сказал. А вам, Павлов, я советую найти у Пушкина этим же размером написанные стихи и упражняться, потому что если вы будете упражняться на роли Воротынского, то вы ее испортите. Роль — это такая нежная вещь, что ее надо холить. Поэтому на роли упражняться нельзя, а надо взять соответствующие по размеру стихи и упражняться. Читайте быстро, медленно. Этому меня учил Станиславский. Он никогда не брал для упражнения роль, он на других вещах искал соответствующие интонации, потому что к роли надо подходить уже вооруженным.

А что такое — быть вооруженным?

Я присутствовал, когда Оборин готовился к концерту. Если у него трудные пассажи там, в концерте, то он готовит эти пассажи, разогревая свои руки не на этом материале, а на другом. Если б вы видели, как он готовился к концерту, как он работал! А мы разве работаем? Нет, мы не работаем.

Я боюсь, что я так проговорю до премьеры, и когда придется играть, то некому будет.

Вот смотрите, ляхи — Голубович, Витухин. Я их люблю, уважаю, но я хотел бы видеть на этих ролях актеров. Вот в чем опасность, что нет действующих лиц. Тут люди не вооружены. Одни разоружились, другие женились, третьи запили. Вот что опасно. Мы переживаем еще кризис. Я не ощущаю еще пьесы. Я знаю, что наклевываются уже Пимен и Григорий, наклевывается Курбский, но ведь у нас 24 эпизода. Вот сегодня уже наклевывается Темерин в пленнике. Его, правда, смущает борода, он не хочет играть стариков, но это не важно, мы должны заставить его в следующий раз быть с бородой.

На этом мы закончим.

Спасибо!

## 11 декабря 1936 года X и XV картины. «Царские палаты» и «Царская дума»

Мейерхольд. […] Семен Годунов не должен впадать в настроение эпизода — Ксения тоску разводит, Борис со своим каким-то настроением. Семен Годунов — «входит без доклада». Он не шушукает. Входит с очень крепким голосом, с очень быстрой походкой — как Борис входит к Федору. Его реплики — более властные, доминантные, более резкие. Он наседает, и тут цезуры обусловлены солидной уверенностью. Чем хуже известия, тем им приятнее. Он хладнокровен. В Семене Годунове — циническая прямолинейность важнее. Тогда его поведение будет поддерживать тонус картины. Важно, чтоб Семен Годунов был бы стержень властный, доминирующий. […]

**{****299} Первая картина — к гробам — выдает смятение [Бориса], вторая — доверяется колдунам**[[225]](#endnote-186). Человек растерян. Из‑под ног почва уходит. Вряд ли Пушкин гонялся за ритуалом. Как и, Шекспира, его интересует судьба страстей. Образ Бориса противоречив, сложен. И он должен не «размякать, а нервно собираться». Надо, чтобы человек подобрал себя для последнего удара. Нервы его в высшей степени натянуты. […]

У Пушкина Борис — не гений. Моментами кажется, что окружение умнее и способнее. Он его сбрасывает как бы с пьедестала. Шуйский — сильный характер, дерзость.

У Боголюбова несколько мелодраматическая интонация. Борис должен быть максимально оздоровлен, чтоб не казалось, что он болен. Нельзя играть его мучимого совестью. Надо играть человека, который, хотя ему и тяжело, берет себя в руки. Все время энергия.

Пушкина интересовала борьба страстей, и он берет Бориса прежде всего с этой стороны.

Борис — командир. Никакого резонерства. Темп. Огромный темперамент. Вся страна горит. Все кипит. Везде измена.

Пушкин — образец зноя, бешеный темперамент в любви, ревности, шутках, попойках. Пушкин из Шекспира высосал одни темпераментные вещи. Мы и Пимена должны были омолодить.

И тогда контраст. Встает патриарх — ушат холодной воды. Борису не дают жить. Он одну беду ликвидирует — другая. У него озноб — 39 градусов минимум. Это трагедия. Если этого нет — не интересно играть «Бориса».

Патриарх. В силу обстоятельств он должен говорить быстрее. Он говорит быстро и просто, и первая задержка: «Но стоит лишь ее раздрать…» Это чрезвычайное собрание царской думы. Здесь кипят страсти. Начало — небрежно, пусть удивляются. Чтобы как можно ближе к монологу Бориса — рассказ о царевиче.

Патриарх явлен как представитель мракобесия. У него два тона: высказывания члена думы и очковтирательство. Такого рода священники, как и адвокаты (Карабчевский, Плевако, Урусов), обладали приемами хорошего оратора — на них ходили актеры. У него навыки актерские. Патриарх говорит как боярин. Рассказ — тихо. Зрительный зал насторожился. Тут преображение. Тут очковтирательство.

*Сон*. Тут от лица [царевича], его тембром. Во всей трагедии — один монолог шепотом. Все смолкло, а Борис сидит и там [его] лихорадит.

Царь: «Да будет так». (Струны еще не распущены, не надо упадать.) По законам трагическим мы не можем разочароваться в нем. Он и за сценой еще не остудится. […] Важно, чтобы *царь*.

## 13 декабря 1936 года X картина. «Царские палаты»

Надо показать некоторую оторванность Бориса от окружающего. Роль маленькая (из 24‑х картин он появляется только в 6‑ти, по-настоящему даже в 4‑х). Поэтому у него не может быть служебного текста. Когда он **{****300} обращается к Ксении, мы должны вслушиваться в состояние самого Бориса, а не Ксении, — ее состояние уже показано.**

Пушкин не интересуется тем, что Борис — добрый отец. Тут должна быть настороженность — в отношении не того, какой он с детьми, а того, что дальше. Борис в некоторой рассеянности. Он не входит, а уже находится здесь, — мы имеем возможность показать его в сосредоточенности и раздумье. Гамлет молчит, но для нас он не молчит, мы читаем его молчание. Молчание Бориса (пусть даже глаза его закрыты) должно быть прочитано. Для него плач Ксении — другой, не Ксении: плач страны. В его тексте — поворот на себя, эгоцентризм. Дальше — в обращении к Федору — опять о своем.

Обращение к Ксении надо дать холоднее, суше, однотоннее, объективнее, жестче, чтобы немного покоробило зрителей: как бы уготована сцена настроения, а Борис ее снимает. Борис не хочет размагничиваться, он не поддается. Тем более что этот плач он каждый день слышит. Он в себе. За ласкательной интонацией нет ничего.

По Пушкину, «Борис Годунов» — драма о негодности монархической власти. Четверостишие «Когда-нибудь, и скоро, может быть…» — maestoso, заносчивость монарха. Именно здесь торчат «уши юродивого». У Бориса молодая восторженность. Борис — молодая роль. Все его функции в пьесе выдают в нем энергию молодости. Все, что показывает его путь к смерти, надо дать другими средствами (через окружающих, через аксессуары). Борис должен в пьесе соревноваться с Самозванцем. Он по внутренней энергии должен самому молодому дать несколько очков вперед.

Семен Годунов — важная персона. Здесь не только равный. Здесь ситуация: Борис не знает, а он знает; поэтому он над Борисом. Если закрыть глаза и слушать, можно подумать, что Семен — Борис, а Борис — Семен.

«Гонца схватить» — первая нота, которая в сцене с патриархом загремит барабаном. Как нагайка свистнула в воздухе.

Сцена двух Годуновых — одна из красивейших сцен шекспировского типа.

«Противен мне род Пушкиных мятежный» — Борис дрожит от ненависти. Это подчеркнуть. Здесь опять «уши юродивого».

«Уклончивый, но смелый и лукавый» — блестящая характеристика. Сразу входит Шуйский — две пары глаз начинают колоть друг друга. Все на ударах. Василий Шуйский тогда будет значительным в пьесе, когда он будет ходить по лезвию ножа — «смелый и лукавый».

В фильмах Чаплина все занимаются только тем, что бьют, толкают и т. п. Чаплина. Его функции — получать удары. Это же самое в «Борисе Годунове», только в трагическом плане. Все время нависают тучи, даже комета появляется. Поэтому такое обилие вестников (Пимен, Шуйский, патриарх, Семен Годунов).

Монолог Шуйского «Конечно, царь: сильна твоя держава» — надо просмотреть комментарии Валерия Брюсова к стихотворению Пушкина «Герой». Что есть для Пушкина «чернь» — народ или «свет». Через Василия, Шуйского здесь говорит Пушкин.

«Слыхал ли ты когда, чтоб мертвые из гроба выходили» — ломая руки. Израненный святой Себастиан. «Послушай, князь Василий», — может быть, на коленях, ползая по полу.

**{****301} Пушкин: трагедия — это бьющиеся в пьесе страсти. Иначе резонерство, только литература. Пьеса написана кровью. Вспоминается китайский театр.**

Вестник — в «Царе Эдипе» тоже простой пастух — приносит страшную весть. «В глубоком сне, я слышу детский голос…» — как и в «Гамлете» рассказ Бернардо и Марцелло о появлении тени отца Гамлета. Очковтирательство, сделанное опытной рукой. «Вот мой совет» — вдруг в патриархе просыпается полицмейстер. Весь балаган обнаруживается.

Шуйский видит, что все это церковное барахло не вовремя. Он подменяет здесь собой Бориса, он создает иллюзию будущего царя. Пушкин показывает, какими легкими средствами можно достичь трона. Тут своего рода монаршее волеизъявление. Поэтому Борис быстро соглашается.

Сколько иронии вкладывает Пушкин в завершение этой сцены! Она началась трагизмом — и распалась. Сцена должна быть во всем серьезе, но почва ироническая. Нельзя обнажать прием, но «уши» будут торчать.

Ксения сперва за сценой причитает «Милый мой жених» (слова могут быть плохо разборчивы), потом входит, поет романс «Что ж уста твои», затем говорит тот же текст «Милый мой жених» на музыке. У мамки другая интонация — более оптимистическая, чем у Ксении, — она утешает ее, но утешает привычно. Ксения после реплики «Нет, мамушка» направляется к двери и собирается опять причитать (чтобы Азия была). Борис ее останавливает словами «Что, Ксения?», и Борис, как мамка, утешает немного деланно.

Семен Годунов — раздражитель, он всыпает яды, поэтому он шикарит репликами. Его сообщения — не обычного порядка. Испанские удары рапирой из пьес плаща и шпаги.

Шуйский вначале не находит позиции, с которой ему начать. «Я знаю только то», — произносит, Шуйский на ходу; так как это главное — надо дать интонацию. Это подготовка к монологу. Монолог Шуйского — по-лермонтовски (изобилие прилагательных, вообще редкое у Пушкина).

«Послушай, князь» — ход Бориса к, Шуйскому — как охотник, натягивающий тетиву лука. Как Муне-Сюлли играл Отелло в последнем акте — зверь, тигр, действует «без заранее обдуманного намерения».

## 14 декабря 1936 года X и XV картины. «Царские палаты» и «Царская дума»

Мейерхольд *(Боголюбову)*. Укорачивать слова. Должна быть тенденция к укорачиванию, сжатию слова. (Запас и звука, и напряжения.) Слова — металлические комочки, а не расплавленный металл. Искры, а не костер и пламя. Брызги искр на наковальне, а не огненная лавина.

Везде вы смахиваете цезуры. Цезуры играют роль задыха[ющегося] командира. Нет готового слова. Как бы подыскивает слова — обилие остановок. Сначала будет казаться как бы нарушением гладкости стиха, но это пройдет. Вы берете технически, а технически не может выйти. Технически выйдет после накопления эмоции. Потом вы найдете технические приемы, после найденной эмоции. […] Надо растравить нервную систему, не давать ей спать. Я всегда внешние раздражители ищу, **{****302} которые дают возможность мобилизоваться. Интонация — всегда результат то промелькнувшей мысли, то эмоции.**

Не хватит голоса — надо искусственно уронить, накипь сохраняя. «Мне свейский государь…» — разозлился на свейского государя. Это жульнический прием, чтоб разжечь в них желание самим разбить «изменников» — сильнее, чем «ляха» («и ляха» — задохнулся).

Я должен ощущать, что хотя строчка кончилась, но [он] будет продолжать. Суженные гласные. «Пусть молятся» — все равно ни на что не годны. Все время в кипении.

«Теперь вопрос мы важный разрешим» — трамплинчик для усиления. «Тревожить ныне их» — в одно (а то у Боголюбова каждое слово с ударением — абсолютная проза, а тут одна эмоция).

И Басманов, и патриарх — a tempo.

Патриарх — с нервом. Надо смешать: не только религиозная [няня], но и мать. Ласкает и пришептывает: «Успокойся». Крестное знамение превращено в некую форму знахарства, и этим патриарх утихомиривает царя. Он еще и в роли няни. Самый же монолог патриарха, собственно, начинается со слов «Сам бог на то нам средство посылает».

## 15 декабря 1936 года X картина. «Царские палаты» Борис Годунов — Боголюбов, Шуйский — Старковский, Федор — Нещипленко

Мейерхольд. Федору [Нещипленко] — грузнее, ленивее, чтоб не было излишней «комедийности».

Maestoso Бориса (веселое — бодрит сына, подбадривает на захватнические стремления).

Стихи не терпят осмысливания, подчеркиваний (масло масляное) — слова уже стоят на своем месте, в структуре музыкальной. […]

«Учись, мой сын» — заключение предыдущих вещей.

«И легче, и яснее державный труд»… — кончается весь кусок. […]

Вялости у Бориса быть не может.

Надо не ударности давать, а энергию вливать и строго соблюдать цезуры, паузы и межстиховые остановки. […]

«Из Литвы…» — Литва играет роль жупела в узловых участках трагедии. В этом эпизоде актеру нельзя остыть ни на одну терцию. Это все из-за кулис торчащие враги, к которым отношение такое же, как к «роду Пушкиных». Идет все время самонагревание. Тогда шаги Шуйского страшны. Нельзя перед Шуйским дрожать. Безумная трудность роли — чрезвычайная острота реакций. Пушкинская трагедия в терциях. Пять строчек — пять разных настроений, пять разных темпераментов, пять разных мозговых усилий. Актер все время должен быть внутренне [собран]. Как на седле — с дозором пограничник. Постоянные повороты, энергия бдительности — и все смотрит. Все время повороты и у Шуйского, он меняет позиции. Шуйский хорошо знает Бориса, он знает, как себя защитить. […]

После ухода Семена Годунова Борис не останется в том же положении. **{****303} Опустился, тупо смотрит. Ищет разгадку факта сношения с Литвой. «Позвать его сюда» — эмоционально, тра‑та‑та (у Боголюбова рассудочно. Надо играть нервность, но не неврастению). […]**

Монолог Шуйского.

Хам, раскинулся как бы один, не глядя на Бориса.

Борис постепенно выпрямляется.

*(Старковскому.)* «Король и паны за него» — серьезнее, *не дразня*. Вы не только сыграли, но готовитесь к монологу.

В ответ: «Чем опасен он?» — фразочка клюнула, воздействовала. Он смотрит.

Начало новой сцены: удар шапкой. Серьезный монолог, публика должна быть огорошена, что вас, Василия Шуйского, никогда, ни в одной пьесе не показывали. Тяжеловесно начинает, технически надо вообразить себя на пиру, он пьянея говорит. […] Он только потом покажет зубы, надо потом уже в гневе.

«Конечно, царь» — не торопясь, монолог переломный, на грани двух настроений. *Не торопиться.* […]

Медлительность имеет решающее значение. Пружина так крепко берется, что нельзя снижать. «Черрнь» — ненависть к черни. […]

«Димитрия воскреснувшее имя» — развер[нутый] жест. Переход обусловливается не тем, что мизансцена красивая.

Федор — пластика ухода, звереныш.

«Он покраснел, быть буре» — на пороге, когда Федор уходит. Тот не шарахнулся, «Димитрия» — на мягких движениях. Ошибка — скрыл **{****304} глаза, это одна из тех сцен, которые читают зрители [по глазам], безумие. В сознании сверлит яд. Зрительный зал получает глаза. Молчание, сосредоточенность, страх, доходящий до безумия. Эта сцена доходит до безумия.**

Тут столько вариаций, сколько физических данных у актеров. Но в этой сцене глаза — первое. Телом не выразишь. […]

Раскрытые глаза. Сцена безумия зарождается около Федора — ты не имеешь права показывать глаза, принести глаза надо готовыми.

## 17 декабря 1936 года X картина. «Царские палаты»

Мейерхольд. […] Борису надо быть на молодых ногах. Движения ex improviso. Есть куски, которые можно рассчитать математически, как в аптеке, но есть вещи, которые нельзя рассчитать заранее, которые возникают вследствие свободы, которая есть результат эмоции сегодняшнего дня. Эти сцены свободны. Это то, что составило славу Мочалова, и то, на что раскрытыми глазами смотрел Белинский. Есть куски — следствие эмоциональных наплывов. […]

Монолог [Шуйского] должен быть раздражителем (и содержание, и жесты; и его паузочки, и его глазок, и его «поступь»). Он раздражает этим Бориса. Надо рассматривать монолог [так] — раскаленным железом тычет в обнаженное тело Бориса. С точки зрения Бориса это стоглавая гидра. Это фантомы, пугала возникают.

Запрещается смотреть Маковского Константина, а надо смотреть персидские миниатюры. У него мягкие подошвы, легкие движения. Шаляпин, Симонов смотрели Маковского, Федор Иванович — не усвоил Врубеля. Врубель мечтал о романтике в театре. «Романтическая струя в театре» — идет от этнографического музея. Надо избегать смотреть то, что может возвратить в музей. На нем должен быть отпечаток — к исторической правде (а говорит стихами), некая допущенная условность, но в этой условности надо найти некое «правдоподобие». Это фигуры, отточенные китайцами, — она одна доска на свете. Надо дать Бориса как фигурку, сработанную китайцами. Она одна. Подход особенный. […]

«Не правда ль, эта весть…» — стонущий монолог зверя, раненного отравленной стрелой, смертельно раненного.

Куски: 1‑й (тихое помешательство), 2‑й (исступление), 3‑й (монолог раненого зверя). Второй — *задыхается*, поэтому здесь скачет текст, падает кусками — кусками раскаленного металла *(Макеевка)*. [Третий] — самое сильное — «*постой*» (короткое «ой»), точка монолога. Снял жест, и бегство от Эриний[[226]](#endnote-187).

«Не правда ль, эта весть затейлива» — модуляция.

Шаг Василия Шуйского — как бы шаги нового явления. Эринии гонятся.

Бег — остановка — и «слыхал ли ты…». Античная формула, есть и у Корнеля, и у Расина («Федра»).

Борис бросает публике, но как бы вправо, как бы ему. Пришел к лежанке, скрыл лицо. Антигона. Это не монолог, это стон. Монолог maestoso и стонущий. Стон предпослан стонущими интонациями (как Эдип-царь — **{****305} выкатывает глаза, слышен стон, дверь открывается и выходит). Весь монолог царя сопровождается приближением Шуйского к Борису. Идет бесшумно, идет, идет и становится перед ним к лежанке. Очень прочно стоит. (Шуйский переходит восточной походкой, не руками.) Нельзя застонать на месте после «затейлива», ибо он остался бы на месте. […]**

## 22 декабря 1936 года XI картина. «Краков. Дом Вишневецкого»

Мейерхольд. Надо рассмотреть в списке картин, как стоят эпизоды с участием Григория. Пятый эпизод — «Григорий и Пимен». Пятый «А» — «Злой чернец». «Корчма». «Самозванец принимает» и «Сцена у фонтана». Как зрителю показывать Самозванца: раскрывать ли его, или держать и потом раскрыть.

**{****306} Если сравнить с красками, то Пимен написан масляными красками, а Григорий акварелью — мало красок. Загадочностью заманивает зрителя. Он бережет секретики. Что за рясой скрыто? В пятом «А» — Злой чернец доминирует. Затушеванность. «Корчма» — затушеванность. «Самозванец принимает» — он еще не хочет обнажать, давать красок. Надо раскрыть его у фонтана — решительно. […]**

Самозванец — романтик, нервно-рассеянный, на языке следующих поколений — неврастеник. Недотепа. Вспышки. Он должен быть в пьесе обозначен пунктиром. Он должен напоминать звереныша. В картине корчмы — прыжок зверя (из окна) — как в «Балаганчике» — нелепый.

Некая парадоксальность. Зачем он привязался к двум монахам? Влюбился накануне решающего момента. У фонтана — вместо того чтобы быть перед полками. Пушкин долго тащит его по пьесе, а главного еще нет до XIII картины — у фонтана (у Бориса Годунова главное — в VI картине[[227]](#endnote-188)). Маленький орешек в ста бумажках. Прелесть Гамлета, может быть, в том, что он долго не разворачивается. Только итальянцы (в особенности мужчины) умели это играть — они знали тайны недоговоренности. Немцам и русским это совершенно не свойственно. Тормоз, завуалированность. Нам это удалось в «Горе уму». Медленное разворачивание, но накапливается такая сила в последнем акте, как это никому не удавалось.

В сцене у фонтана вдруг — любовник, Собинов в кубе. Польский костюм с тонкой талией. Он брызжет огнем любви. Потом в кольчуге ему неудобно.

Линия Самозванца — вверх и вниз. Вершина — сцена у фонтана. Ее надо подать в высоте страстности.

Все, что делается в картине «Краков. Дом Вишневецкого», — немного смешно. В Самозванце меньше всего от Наполеона, от аскетизма солдата. В нем замечательно — когда он соловьем запоет любовь.

# {307} Маскарад

**{****308} Третьему возобновлению «Маскарада» предшествовали два десятилетия жизни этого спектакля на сцене Александринского — Пушкинского театра (премьера — 25 февраля 1917 года) и предварявшая премьеру растянувшаяся на многие годы подготовительная работа.**

В планах театра «Маскарад» возник в сезон 1910/11 года, спектакль предполагалось показать к столетию со дня рождения Лермонтова в 1914 году. Инициаторами обращения к этой пьесе были Мейерхольд и художник А. Я. Головин (см.: *Головин А. Я*. Как я ставил «Маскарад». — «Красная панорама», 1926, № 17, с. 12). В 1911 году они приступили к разработке замысла. 30 апреля 1911 года Мейерхольд писал директору Императорских театров В. А. Теляковскому, что предполагает «все лето провести в Петербурге, чтобы заниматься в Публичной **{****309} библиотеке и в других хранилищах [собиранием] материала для “Маскарада”». В его интервью «Петербургской газете» 4 августа 1911 года сказано: «К началу декабря будет готова постановка “Маскарада”. У нас Лермонтов все еще не признан драматургом. Я же считаю, что Лермонтов и Гоголь — два столпа нашей драмы. […] Вместе с Головиным, который пишет декорации и рисует костюмы и бутафорию, я объездил все музеи, библиотеки и частные хранилища».**

Указанный в этом интервью состав исполнителей (Ю. М. Юрьев — Арбенин, Б. А. Горин-Горяинов — Казарин, Е. П. Студенцов — князь Звездич, А. Н. Лаврентьев — Шприх, Е. И. Тиме — баронесса. Штраль) сохранился до премьеры. Вместе с упомянутой в интервью Н. Г. Коваленской роль Нины репетировали сначала И. А. Стравинская, затем Е. Н. Рощина-Инсарова, игравшая Нину на премьере. На роль Неизвестного был назначен В. П. Далматов, но он скончался 14 февраля 1912 года.

В статье «Русские драматурги», над которой Мейерхольд работал летом 1911 года (вошла в книгу «О театре», Спб., 1913), он изложил свой взгляд на драматургию Лермонтова: «В насыщенной демонизмом сфере своих драм Лермонтов в быстро мчащихся одна за другой сценах развертывает трагедию людей, бьющихся в мщении за поруганную честь, мятущихся в безумии от любви, в роковом круге игроков, в убийствах сквозь слезы и в смехе после убийства» (Статьи…, ч. 1, с. 184). В первых режиссерских заметках Мейерхольда сказано: «Обреченный богом, Арбенин брошен в вихрь маскарада, чтобы сеть маскарадных интриг и случайностей опутала его как муху паук. Но когда нет маски и когда она на лице у действующих лиц “Маскарада” — не понять. Так слиты грани: маскарада, страшной жизни, “света”!» В тех же заметках о фигуре Неизвестного говорится: «На великий маскарад, именуемый жизнью, Неизвестный пришел в маске, держа под плащом своего домино большой запас новых [масок] ей на смену». Там же отмечено, что в последней картине Неизвестный предстает перед Арбениным, «надев одну из своих многочисленных масок» — маску неопытного игрока, погибшего когда-то по вине Арбенина, и что вслед за этим на его лице — «маска провокатора» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 109; опубликовано Л. И. Гительманом и А. А. Штейнман в кн.: Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. Л.‑М., 1963, с. 360 – 362).

Режиссер разделил пьесу на три части, соединив третий и четвертый акты, и в интервью накануне премьеры («Биржевые ведомости», 1917, 24 февр., веч. вып.) обосновал свою структуру спектакля:

«В первой части все для зарождения ревности, здесь дан первый толчок для развития драматической коллизии. Здесь на сложном фоне выделены две фигуры: Нина и Арбенин.

Во второй части Арбенин сводит счеты с князем и баронессой, Штраль, и только в третьей части он возвращается в основное русло драмы, к борьбе с Ниной. Слегка намеченное в первой части — роль Шприха в свете — во второй части развито с большою подчеркнутостью. Интрига действует со всей силою. Здесь и подметывание писем, и подуськивание, и ловушки в игорных домах. Видимо, что чья-то невидимая рука (Неизвестный) уже приступила к дирижированию. Шприх кажется наемным шпионом и наемным интриганом.

Главное действующее лицо выступает в третьей части. Это — Неизвестный. Мы его видели только в кратком миге, на балу второй картины. Но уже там заметили, какую роль дано ему сыграть в судьбе Арбениных. Неизвестный добивает свою жертву тогда, когда прислужники его (Шприх и Казарин) достаточно подготовили дело» (Статьи…, ч. 1, с. 303).

Комментируя первоначальный замысел Мейерхольда, Н. Д. Волков (Мейерхольд. Т. 2. М.‑Л., 1929, с. 474) писал: «Истолкование роли Неизвестного и его **{****310} клевретов вполне совпадало с традициями романтизма 30‑х годов. Тут налицо была и сгущенная таинственность и ощущение действия инфернальных сил, раскрытых в виде определенных театральных персонажей (демоническое начало раскрывалось в Неизвестном, мелкобесовское — в Казарине и особенно в, Шприхе)». Ю. М. Юрьев вспоминал, что в итоге долгих споров в ходе репетиций было решено трактовать Арбенина «страдающим человеком с сильными страстями, который в Нине видел единственную цель и оправдание всего своего существования». Так воспринимал Мейерхольд традиции русского романтического театра 1830‑х годов. Сквозь очевидную, открытую условность театрального зрелища в «Маскараде» неотвратимо раскрывалось действие инфернальных сил, определяющих судьбу героя.**

Один из ближайших соратников Мейерхольда В. Н. Соловьев утверждал, что в своих предшествовавших работах («Дон Жуан» и «Стойкий принц») Мейерхольд и Головин «предложили вниманию сценическую формулу условного театра», а в «Маскараде» они «показали настоящий условный театр» («Аполлон», 1917, № 2 – 3, с. 73).

Спектакль шел при освещенном зрительном зале. Сцену и зал объединял широкий просцениум, который был обрамлен пышным лепным порталом с двумя матовыми зеркалами, смутно отражавшими огни зала, и с массивными двухстворчатыми дверями слева и справа, служившими для выходов актеров; диваны у краев просцениума использовались для построения мизансцен. Система из пяти занавесов, поочередно отделявших от просцениума собственно сцену, допускала мгновенную смену декораций, позволяла членить действие на эпизоды и подавать крупным планом диалоги и монологи, оттеняла смену событий и перемены в их течении.

Декорации 2‑й и 8‑й картин (маскарад и бал) занимали всю сценическую площадку, в остальных случаях она сужалась, оформление интерьеров составлялось из задника, написанного как панно, небольших ширм-приставок по бокам и спускавшихся сверху живописных арлекинов и падуг. Предметы бутафории и реквизита выполнялись по рисункам Головина и были — как и мебель — несколько укрупнены.

Авансцена была вынесена полукругом вперед почти до первого ряда кресел, в центре ее стояла банкетка, на которой, по словам Е. И. Тиме, «почти как в цирке, среди публики происходили наиболее значительные сцены и диалоги» (Встречи с Мейерхольдом, с. 153).

В предисловии к альбому «“Маскарад” Лермонтова в театральных эскизах А. Я. Головина» (М.‑Л., 1941, с. 34) М. Д. Беляев отметил: «По признанию самого Головина, всего им было сделано к “Маскараду” около четырех тысяч зарисовок и эскизов. Говоря так, он, вероятно, подразумевал решительно все, вплоть до самых мимолетных набросков, часть которых была понятна одному только автору, однако и более завершенных набросков до нас дошли сотни». В этом альбоме, датированном 1941 годом, но увидевшем свет лишь в 1946 году, и в сборнике «А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине» (Л.‑М., 1960, с. 362 – 363) приведены перечни эскизов Головина к «Маскараду». М. Д. Беляев подчеркивал, что эти эскизы «иногда не совсем совпадают с тем, что мы видели на сцене», и объяснял эти расхождения тем, что в процессе создания декораций Головин «не только вносил необходимые изменения в пропорции и детали, но нередко перерабатывал и самый замысел». Он же отмечал: «Бывало и так, что эскиз делался Головиным после декорации, причем и тут художник не копировал ранее сделанное». Свидетель подготовки спектакля Л. С. Вивьен писал о характере сотрудничества Головина и Мейерхольда: «Каждый из них постоянно развивал **{****311} элементы, привнесенные другим, подхватывал их и шел дальше, претворял их в своей области, не переставая думать обо всем спектакле в целом» (цит. по: А. Я. Головин…, с. 326). В сочинении костюмов Головин исходил из индивидуальности исполнителей, он «вынашивал и создавал каждый костюм с такой тщательностью, как будто речь шла о деталях сложной машины, где ошибка в расчетах могла привести к аварии» (***Тиме Е. И*. Дороги искусства. М., 1967, с. 181).

Для 2‑й картины Головин исполнил около 175 маскарадных костюмов. «Тут и персонажи итальянской народной комедии во главе с Голубым Пьеро, срывающим браслет с руки Нины; и герои “Тысячи и одной ночи”; и действующие лица популярных опер; и представители разных народностей в своих национальных костюмах; и различные масти игральных карт; и домино всех цветов; и отдельные костюмы: смерти, венецианской дамы в круглой маске, амура, карлика, жирафа, маркиза, инкруаябля, маркитантки», — перечисляет Беляев, подчеркивающий в своей статье 1941 года, что «взятое все вместе, это, конечно, является не только маскарадом в доме Энгельгардта, а подлинным маскарадом жизни».

В массовых сценах «Маскарада» помимо членов труппы участвовали ученики В. Н. Давыдова и Ю. М. Юрьева, учащиеся школы А. П. Петровского и студийцы мейерхольдовской Студии на Бородинской. «Студийцы вели пантомимы первого плана на маскараде и на балу», — свидетельствует А. Л. Грипич, один из студийцев, исполнитель введенной Мейерхольдом пантомимической роли Голубого Пьеро. «Добившись участия в “Маскараде” студийцев, Мейерхольд сделал смелый шаг, — пишет он. — Под сень императорского Александрийского театра, где Мейерхольду приходилось отвоевывать каждый шаг, входил сплоченный отряд его учеников. Мы понимали, что своим участием в “Маскараде” укрепляем творческие позиции нашего учителя, и довольно быстро освоились в стенах знаменитого театра» (Встречи с Мейерхольдом, с. 127).

Над музыкой к «Маскараду» в 1911 году работал М. А. Кузмин. Позже она была заказана А. К. Глазунову, контакт которого с режиссером был так же плодотворен, как и контакт режиссера с художником. Клавир Глазунова к «Маскараду» с пометами Мейерхольда см.: ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 126. Музыка вводилась со 2‑й картины (сцена маскарада), для которой Глазунов написал мазурку, кадриль, галоп и музыку для пантомим. Специальный лейтмотив отмечал появление Арбенина и Неизвестного. 4‑я картина начиналась и заканчивалась музицированием баронессы. Сцену бала открывал полонез, затем режиссер вводил сольное выступление знаменитого пианиста (его роль была поручена П. И. Лешкову, музыкальный номер на премьере исполнял пианист Г. И. Романовский); отдельная строка программы сообщала, что романс Нины за сценой поет солистка оперы (на премьере — М. В. Коваленко); затем звучал «Вальс-фантазия» М. И. Глинки. Картины «Бал» и «Спальня Нины» связывала антрактовая музыка. Для последней картины Глазунов написал «Панихиду» (ее за сценой пел хор А. А. Архангельского) и патетическое andante-allegro-agitato в финале.

О том, как складывался репетиционный процесс, Юрьев вспоминал: «Репетировали периодами, между репетициями других пьес, а потом, когда выяснилось, что декорации и костюмы не будут готовы к намеченному сроку, бросили репетировать и возвратились только к весне 1916 года. Весной […] состоялась просмотровая репетиция в присутствии администрации, без костюмов и декораций. С января 1917 года репетиции возобновились, и наконец в дни начала Февральской революции спектакль состоялся» (*Юрьев Ю. М*. Записки. Т. 2, с. 171 – 172). О последнем этапе репетиций рассказано Н. В. Петровым («50 и 500». М., 1960), помогавшим Мейерхольду в работе над «Маскарадом». 24 февраля 1917 года состоялась генеральная репетиция.

**{****312} Премьера была назначена на 25 февраля. По словам Юрьева, В. А. Теляковский опасался, что вечерний спектакль придется отложить, но против отмены высказался министр двора В. Б. Фредерике. «Революция шла уже полным ходом. На улицах, правда еще отдаленно, постреливали […]. Театр, однако, был полон, и по каким ценам!» — отмечал А. Р. Кугель («Театр и искусство», 1917, № 10 – 11, с. 192 – 193). После спектакля состоялось чествование Юрьева по случаю 25‑летия его службы на александрийской сцене. «Имел ли “Маскарад” успех? Скорее — нет, чем да», — говорил Н. В. Петров о резонансе премьеры («50 и 500», с. 137).**

Повторения «Маскарада» были назначены на 26 и 27 февраля. «Второй спектакль, хотя все билеты были уже проданы, собрал 50 % зрительного зала, а третий пришлось отменить», — вспоминала Е. И. Тиме («Рабочий и театр», 1926, № 15, с. 10). Спектакль был трижды повторен в марте 1917 года и 8 раз в апреле.

В сезон 1917/18 года он выпал из репертуара. Петроградская газета «Вечерний звон» 15 декабря 1917 года сообщала: «В начале текущего сезона возник вопрос о возобновлении “Маскарада”. Среди режиссеров и артистов возобновление это встретило мало сочувствия. “Богатство” постановки было признано несоответствующим нынешнему моменту. К тому же Александрийский театр открылся с запозданием. На очереди были новые постановки. Надеялись, однако, что “Маскарад” снова появится на сцене. Надеждам этим, как теперь выяснилось, не дано осуществиться. Возобновление “Маскарада” просто теперь уже невозможно, так как разбрелись статисты, участвовавшие в спектакле. Нет также в распоряжении театра того количества рабочих рук, какое необходимо при сложной постановке “Маскарада”».

В сезон 1918/19 года «Маскарад» также не исполнялся.

Спектакль был возобновлен Н. В. Петровым 9 декабря 1919 года и до конца сезона 1919/20 года прошел 22 раза. С мая 1918 года по февраль 1921 года Юрьев не служил в бывш. Александрийском театре, и в первых по возобновлении спектаклях роль Арбенина перешла к Л. С. Вивьену, затем играл Г. Г. Ге. В конце 1919 года П. П. Гнедич писал А. И. Южину: «Сборы полные. “Маскарад” дает по 60 тысяч за спектакль, а первый ряд стоит 150 руб. Арбенина играет Ге. […] Вызывают его по пяти раз за картину» (А. И. Южин-Сумбатов. М., 1941, с. 579).

В сезон 1920/21 года «Маскарад» не исполнялся, в 1921/22 году прошел 24 раза, в 1922/23 – 37 раз. Роль Арбенина играли в очередь Г. Г. Ге и Ю. М. Юрьев. В своей автобиографии Г. Г. Ге, экспансивно рассказывая о своих неладах с Мейерхольдом, сообщал: «Даже из Москвы Мейерхольд сумел настоять, чтобы новая дирекция Экскузовича отняла у меня роль» (Актеры и режиссеры. М., 1928, с. 286). Но на репетиции «Ревизора» 19 ноября 1925 года Мейерхольд добродушно вспоминал: «Юрьев не мог вполне взять Арбенина. […] Арбенин не совсем задался, шея не двигается. Ге лучше бы был…» В сезон 1923/24 года спектакль был показан 8 раз, в 1924/25 – 13 раз, в 1925/26 – 26 раз. В 1924 году «Рабочий и театр» (№ 15, с. 12) писал: «На восьмом году революции “Маскарад”, поставленный в 1917 году, оказывается одним из интереснейших и популярнейших спектаклей акдрамы. Чуть не ежегодно возобновляемый, он не стареет, не утрачивает своей притягательной силы и всегда собирает многочисленную аудиторию». 11 апреля 1926 года состоялось юбилейное, 150‑е представление «Маскарада» (здесь, да и в некоторых случаях позже, отмечавшиеся «круглые» цифры лишь приблизительно соответствовали числу сыгранных спектаклей).

В конце сезона 1925/26 года ленинградское управление актеатров решило показать «Маскарад» в Москве, Юрьев сообщил сотруднику «Красной газеты» (1926, 8 февр., веч. вып.), что для «Маскарада» более всего подходит сцена Большого театра и на время этих гастролей спектакли Большого театра предположено **{****313} перенести в Зеркальный зал «Эрмитажа»; он отметил, что Мейерхольд обещал прокорректировать спектакль. Но играть «Маскарад» пришлось в «Эрмитаже». Корректировать спектакль на репетициях в Зеркальном зале Мейерхольд отказался (см.: «Афиша ТИМа», 1926, № 1, с. 14 – 15). Гастроли проходили с 15 мая по 13 июня.**

Позже Мейерхольд, очевидно, присутствовал на репетициях «Маскарада»; С. Л. Цимбал (Николай Симонов, Л., 1973, с. 245) упоминает о беседе Мейерхольда с Н. К. Симоновым на репетиции «Маскарада», относящейся, видимо, к первой половине 1927 года. В июне 1927 года спектакль был сыгран в 200‑й раз.

С 1928 года во главе бывш. Александрийского театра стоял Н. В. Петров; Юрьев покинул театр, «Маскарад» выпал из репертуара. Восстановить его было решено к 100‑летию театра, праздновавшемуся в 1932 году; возобновлением занимался Н. В. Петров, Юрьев был приглашен в качестве гастролера, спектакль был сыгран 11 сентября 1932 года. 7 сентября Наркомпрос направил Петрову телеграмму: «Мейерхольд обижен неприглашением восстановления “Маскарада”. Необходимо урегулировать. *Сектор искусств. Новицкий*» (ЦГАЛИ, ф. 645, оп. 1, ед. хр. 292, л. 22). Петров вспоминал, что Наркомпрос предлагал заменить Е. М. Вольф-Израэль (Нину) и М. Ф. Романова (Звездича) неработавшими тогда в театре Н. М. Железновой и Е. П. Студенцовым. «Я не нашел возможности это сделать», — пишет он («50 и 500», с. 339).

В 1933 году приступили к капитальному возобновлению спектакля. Во главе стоял сменивший Петрова, Б. М. Сушкевич. Во второй половине 1933 года Мейерхольд провел ряд репетиций. С ними связаны, очевидно, воспоминания Е. И. Тиме (см.: Встречи с Мейерхольдом, с. 149 – 150).

Генеральная репетиция этой редакции «Маскарада» проходила 22 декабря. Сохранились относящиеся к ней записи режиссера. Среди них пометы: «Подвижнее, быстрее, легче. Арбенину — злее, [Казарину] — эффектнее. Нельзя так буднично. Более четкая чеканка стиха. Слишком скороговорка». Характерны замечания, обращенные к И. Н. Певцову, репетировавшему роль Неизвестного: «Слишком смысловые акценты выделяет, ударения возникать должны из правильно отмеченных цезур. Ровнее на низах, не залезать на верха, избегать хриплых нот» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 259). Певцов впервые сыграл Неизвестного 3 октября 1926 года (см.: *Юрьев Ю. М*. Записки. Т. 2, с. 359). Опираясь на свидетельства Я. О. Малютина и С. Л. Цимбала, И. И. Шнейдерман пишет, что Мейерхольд и Певцов превращали Неизвестного «из олицетворения Рока во вполне реального человека — усталого, утомленного жизнью, изъеденного скепсисом» (*Шнейдерман И. И*. В. Э. Мейерхольд в работе над последним возобновлением «Маскарада». — В сб.: Наука о театре. Л., 1975, с. 206).

В вечернем выпуске «Красной газеты» 23 декабря 1933 года появились развернутое интервью режиссера (см. Статьи…, ч. 2, с. 284) и заметка Ю. М. Юрьева «Вновь прочитанный текст», в которой, в частности, сказано: «За последние годы я обратил особое внимание на проблему безумия Арбенина. Сейчас в новом режиссерском варианте постановки это безумие становится одной из ведущих сторон психологии Арбенина во второй половине пьесы. Предпосылки его выявляются уже в сцене карточной игры и ссоры со Звездичем».

Премьера второй редакции «Маскарада» состоялась 25 декабря 1933 года. В ней и в последующих представлениях Юрьев участвовал в качестве гастролера, он вернулся в штат театра лишь летом 1935 года. В 1936 году журнал «Советский театр» (№ 1) сообщил, что в Ленакдраме в очередной раз возобновлен «Маскарад» с участием Юрьева.

В 1937 году было предусмотрено 39 тысяч рублей на капитальное возобновление **{****314} «Маскарада», но эти деньги были истрачены на другие постановки. В сезон 1937/38 года «Маскарад», по-видимому, не шел. Художественный руководитель театра С. Э. Радлов (сменивший Б. М. Сушкевича в начале сезона 1936/37 года) на заседании Комитета по делам искусств 10 января 1938 года перечислил исключенные из репертуара спектакли: «“Петр I**” снят как спектакль политически неверный, “Борис Годунов” — как антипушкинский, “Маскарад” — как развалившийся» (ЦГАЛИ, ф. 962, оп. 7, ед. хр. 228, лл. 2 – 3). На том же совещании, проходившем через три дня после закрытия ГосТИМа, П. М. Керженцев сказал: «“Маскарад” из репертуара надо вычеркнуть» (там же, л. 6).

Спустя неделю Керженцев оказался в опале, Комитет по делам искусств ненадолго возглавил А. И. Назаров, которого сменил М. Б. Храпченко. 17 сентября 1938 года на совещании у Храпченко доклад о репертуаре Пушкинского театра делал его новый руководитель Л. С. Вивьен. Он, в частности, сказал: «Нам хотелось изменить физиономию театра репертуарно. Изъять мелкий фотографический бытовизм. Театр вводит больше классики (стремление возобновить “Маскарад”). На спектакле “Маскарад” был мистический налет. Это снять можно. Мы уже договорились с Мейерхольдом. Такой спектакль должен находиться в надлежащем состоянии на сцене нашего театра. Он должен не сходить с репертуара…» (ЦГАЛИ, ф. 962, оп. 7, ед. хр. 287). На том же совещании И. И. Чичеров предлагал: «Нужно Мейерхольду дать возможность себя показать. И он будет работать с огромным усердием. Это будет для него реабилитация». М. Б. Храпченко и А. В. Солодовников рекомендовали перенести возобновление на сезон 1939/40 года, утверждая, что «это был мистический спектакль, его нужно поставить в совершенно ином плане». Непосредственным поводом к возобновлению «Маскарада» был приближавшийся юбилей Ю. М. Юрьева — 50‑летие его сценической деятельности и 45‑летие со дня прихода в Александрийский театр.

Предполагалось, что возобновлением «Маскарада» участие Мейерхольда в жизни Пушкинского театра не ограничится и он будет работать над пьесой А. Н. Толстого о Сталине «Путь к победе». Вивьен не скрывал, что пьеса оказалась ниже уровня автора: «Сталин у него не вышел. Поэтому пьесу запихнули обратно в портфель». Вивьен упоминал и о предстоящей инсценировке романа Ю. Н. Тынянова «Кюхля», режиссером этого спектакля также намечался Мейерхольд (см.: *Золотницкий Д. И*. Глоток свободы. — «Ленинградская правда», 1989, 12 янв.). В июне 1939 года Мейерхольд рассказывал А. В. Февральскому, что «предполагает поставить в Театре имени Пушкина “Бориса Годунова”, а также “Грозу” Островского, пользуясь декорациями Головина к своей постановке 1916 года» (*Февральский А. В*. Записки ровесника века. М., 1976, с. 300). Тогда же он обсуждал с Б. Л. Пастернаком планы постановки шекспировского «Гамлета» (см. письмо Пастернака к О. М. Фрейденберг от 14 февраля 1940 года. — В кн.: Переписка Бориса Пастернака. М., 1990, с. 166). Пушкинский театр надеялся вернуть Мейерхольда в свои стены. К тому же у Мейерхольда была закрепленная за ним Ленсоветом квартира в доме на Карповке, 13.

Сообщение о включении «Маскарада» в репертуарный план театра «в новой сценической редакции В. Э. Мейерхольда» появилось в «Известиях» 24 сентября 1938 года, 30 сентября Мейерхольд приступил к репетициям, 2 октября с ним был заключен договор на возобновление спектакля «в новой режиссерской инкрустации» (приведено И. И. Шнейдерманом в сб. «Наука о театре», с. 163).

Репетиции шли в два этапа — с 30 сентября по 9 октября и с 8 по 27 декабря 1938 года.

Когда первый этап репетиций был позади, Вивьену на очередном совещании в ВКИ 2 декабря вновь пришлось защищать правомочность восстановления «Маскарада» — **{****315} «как спектакля психологического, а не только условно-реалистического с налетом мистики». Возвращаясь к вопросу о пьесе А. Н. Толстого, Вивьен говорил: «Ввиду того что мы к этому спектаклю наметили режиссера, который сам является мастаком в области драматургии, Мейерхольда, и он заинтересован и темой, и пьесой, он может оказать некоторое влияние на Толстого, и уже оказал, — у нас есть вера в то, что эта пьеса выйдет» (ЦГАЛИ, ф. 962, оп.** 3, ед. хр. 455).

Основные изменения, внесенные Мейерхольдом в последнюю редакцию «Маскарада», перечислены им в беседе, записанной А. В. Февральским 13 января 1939 года:

«Чтобы выделить основное действие во второй картине, сцены маскарада отодвинуты на второй план и отделены трельяжем от первого плана, где происходит это основное действие, — получается построение в манере Калло. Лишь в конце картины — проход маскарадных фигур по первому плану.

С той же целью перестроена и восьмая картина. Вначале на первом плане перед занавесом дан приезд гостей, в их числе — Арбенин с Ниной. Нина задерживается у зеркала, тогда к ней подходит князь Звездич. После ухода князя занавес поднимается. Так как сцена отравления и прежде шла перед занавесом, теперь картина в целом приобретает законченную форму — это как бы трехстрофное стихотворение.

Неизвестный, Казарин, и, Шприх — как бы сообщники, плетущие интригу вокруг Арбенина. Казарин вовлекает Арбенина в дела, ведущие его к гибели, — эта тема намечается в первой и пятой картинах и развертывается в седьмой, где Казарину дан монолог из новонайденного текста.

В фигуре Неизвестного сняты элементы мистицизма — я освобождаюсь от влияний Блока, которые теперь я увидел в моей постановке. Теперь я подчеркнул в спектакле, что действия Неизвестного продиктованы человеческими чувствами (месть).

В третьей картине, во время диалога Арбенина и Нины, Нина стоит на коленях перед Арбениным. Заметив исчезновение браслета, Арбенин поднимает ее руки — она как бы распята; здесь — предчувствие ее гибели.

В шестой картине, там, где баронесса говорит: “Та маска… это я”, — вставлен ее монолог из новонайденного текста; в этом монологе дается характеристика Нины (“она еще дитя”), подчеркивающая ее чистоту и отличие от таких “бальзаковских” женщин, как сама баронесса.

В некоторых сценах — новая мизансценировка» (Статьи…, ч. 2, с. 439 – 440).

Упомянутый Мейерхольдом новонайденный текст — заимствования из опубликованного впервые в 1935 году авторизованного списка «Маскарада», происходившего из архива Якушкиных. Б. М. Эйхенбаум в статье «Три редакции “Маскарада”» («Искусство и жизнь», 1939, № 3) отметил целесообразность введения этих фрагментов в текст спектакля.

Официально Мейерхольд был приглашен возобновлять «Маскарад» в качестве постановщика и режиссера-педагога. Большую часть репетиционного времени он работал с новыми молодыми исполнителями, хотя почти все основные роли оставались за актерами, давно вошедшими в спектакль.

За старым исполнителем — Я. О. Малютиным — оставалась и роль Неизвестного, потребовавшая новой трактовки. На премьере 1917 года Неизвестного играл Н. С. Барабанов, затем роль перешла к Я. О. Малютину, участнику всех возобновлений, рассказавшему в своих мемуарах о том, как менялось общее восприятие роли (см.: *Малютин Я. О*. Актеры моего поколения, Л.‑М., 1959, с. 99 – 103). Судя по стенограммам, Мейерхольд в 1938 году почти не касался сцен Неизвестного. Работал ли он с Малютиным отдельно? Отклики на спектакль показывают, что **{****316} новая трактовка не получила достаточной убедительности. В программах 1939 года значится еще один исполнитель этой роли — А. В. Чекаевский.**

Роль Казарина кроме первого исполнителя Б. А. Горин-Горяинова в 1920‑х годах играли М. И. Саларов и П. И. Андриевский; в начале 1933 года — К. С. Матросов; в 1938 году ее репетировали В. Г. Гайдаров и В. В. Меркурьев. Фамилия Меркурьева в стенограммах 1938 года отсутствует, но сохранился его рассказ: «Я работал над образом Казарина, и казалось, что уловил внешний рисунок, который дал Мейерхольд, товарищи меня ободряли, на первый взгляд представлялось, что все обстоит благополучно. Но меня точило сознание, что мой образ не живет полнокровной внутренней жизнью. Не без трепета сознался я на репетиции, что у меня не хватит моих актерских данных осуществить предложенный рисунок. И что же? Мейерхольд обнял меня и сказал: “Спасибо за честность”. Он был очень растроган» (ЦГАЛИ, ф. 998, новые поступления).

Основным исполнителем роли Звездича в первой и последней редакции оставался Е. П. Студенцов. С его уходом из театра в конце 20‑х годов роль перешла к М. Ф. Романову, чем-то неудовлетворившему Мейерхольда (см.: Мейерхольд В. Э. Переписка, с. 324). С 1933 года Звездича играл также Б. А. Болконский, он дублировал Студенцова и в третьей редакции. В 1938 году эту роль репетировал молодой актер Ю. В. Островский.

Роль, Шприха вместе с А. Н. Лаврентьевым играл А. А. Усачев; в 1933 – 1934 годах — Н. К. Вальяно; в 1938 году ее репетировали И. П. Новский и В. В. Эренберг; премьерные спектакли играли Новский и Ю. М. Свирин.

Роль Нины в 1919 году играла М. А. Ведринская, в начале 1920‑х годов — Н. М. Железнова, с сентября 1932 — Е. М. Вольф-Израэль, остававшаяся основной исполнительницей в редакциях 1933 и 1938 годов; в начале 1933 года в очередь с нею играла Е. М. Капустина.

Е. И. Тиме в роли баронессы, Штраль оставалась участницей всех трех редакций спектакля; в разные периоды роль играли также М. А. Потоцкая, М. П. Тагианосова, Е. О. Гидони, Н. Н. Бромлей; в 1938 году эту роль репетировала Л. Я. Дубицкая.

Для исполнения музыки А. К. Глазунова был необходим полный симфонический оркестр, которым в 1920‑е годы нередко дирижировал автор. В программах встречаются имена дирижеров А. В. Гаука и Л. А. Половинкина. Ко времени второй редакции оркестр театра уменьшился почти в три раза, в 1933 году была снята часть музыки пантомимических сцен (из стремления «снять налет мистики и эстетизма»). Еще большему сокращению по тем же мотивам подверглась музыка в редакции 1938 года. Во второй картине остались только танцевальные номера, при этом в мазурке и галопе была снята часть музыкального текста. Оркестр (судя по финансовым документам) состоял в это время из 40 человек, Мейерхольд отмечал на репетициях, что уже в 1933 году оркестр звучал слабо и что для музыки Глазунова его состав явно недостаточен.

Премьера третьей редакции «Маскарада» прошла 29 декабря 1938 года. Спектакль был повторен на следующий день. «Очень жаль, что об успехе “Маскарада” на спектаклях 29 и 30 декабря 38 г. нет сообщений ни в центральной, ни в ленинградской прессе», — писал Мейерхольд Юрьеву 4 января 1939 года. В том же письме он спрашивал: «Когда юбилейный спектакль? Если юбилей откладывается на конец января или на февраль, вместе с ним откладывается ли премьера “Маскарада”, или “Маскарад”, назначенный на 11 января, все же пойдет как премьера? Меня по телефону тормошат московские журналисты, запрашивают о дне премьеры, хотят быть 11 января на спектакле. Можно ли сообщить им об этой дате как о дате премьеры?» (*Мейерхольд В. Э*. Переписка, с. 351).

**{****317} Первая статья о «Маскараде», принадлежавшая С. Д. Дрейдену, появилась в «Ленинградской правде» 3 января 1939 года. Чуть позже появились отклики в «Советском искусстве» (И. И. Юзовского и А. С. Гурвича), в «Литературной газете» (А. П. Мацкина) и другие. В центральных московских газетах отзывы на спектакль были задержаны. На совещании в Союзе писателей в конце апреля 1939 года в ответ на слова А. А. Фадеева о том, что критики боятся хвалить художников, которые «ошибались, а потом выправились», А. С. Гурвич сказал, что этих художников «замалчивают не критики, а редакции», и привел пример: «О “Маскараде” Мейерхольда была написана статья весьма квалифицированным критиком Юзовским для “Известий”, она не была напечатана. Я написал об этом же статью для “Правды”. Статья была одобрена и не напечатана» («Литературная газета», 1939, 26 апр.).**

В юбилейный спектакль Юрьева 24 марта 1939 года «Маскарад» исполнялся в 430‑й раз.

После того как 20 июня 1939 года Мейерхольд был арестован, спектакль оставался в репертуаре Пушкинского театра, но имя постановщика с афиши исчезло. «Маскарад» стал считаться режиссерской работой Ю. М. Юрьева.

В дни декады искусства Ленинграда в мае 1940 года «Маскарад» привозили в Москву; Я. Флиер в «Ленинградской правде» (1940, 12 мая) назвал его «жемчужиной в репертуаре театра».

В последний раз на сцене Пушкинского театра «Маскарад» был сыгран 1 июля 1941 года. Осенью фугасная бомба уничтожила декорации Головина. В эвакуации в Новосибирске театр показал «Маскарад» в концертном исполнении.

В 1947 году было решено восстановить спектакль в концертном исполнении в Большом зале Ленинградской филармонии. Е. И. Тиме вспоминала: «Мы играли “Маскарад” на открытой эстраде, но речевой и пластический рисунок остался неизменным. И без привычной рамы головинского оформления пьеса все же произвела сильное впечатление, так четко был разработан ее текст, так твердо установлены ритмы, так лаконичен и ясен рисунок движений, стихотворное слово звучало так выразительно и музыкально» (Встречи с Мейерхольдом, с. 152).

Репетиции 1938 года стенографировала (как сообщает И. И. Шнейдерман) сотрудница ленинградского отделения ВТО Нина Алексеевна Голубева; экземпляр, переданный ею Мейерхольду, хранится ныне в ЦГАЛИ; второй экземпляр она хранила у себя и четверть века спустя принесла его в дар Ленинградскому театральному музею.

Стенограммы публикуются с сокращениями по экземпляру ЦГАЛИ.

## 30 сентября 1938 года

Мейерхольд. Вся первая картина будет перестроена. Нежелательная мистика будет устранена, черты Блока — бывший грех, его надо исправить.

Стремительный темп нужен Арбенину для третьей картины, поэтому темп должен быть взят во второй картине. Был неверный подход Мейерхольда в тот период. […]

Старым исполнителям будет трудно от той операции, которую я произведу: все пантомимические моменты выброшены, оставлена только *танцевальная музыка*. Пряная блоковско-кузминская музыка[[228]](#endnote-189) не нужна, так будет ближе к реалистическому Лермонтову, которого любили Достоевский и Толстой.

**{****318} Стих 255**[[229]](#endnote-190) —

«Вы знаете — кто она  
Турчанка или княжна» —

в этом стихе у Арбенина был эстетизм, любование турчанкой в лорнет, теперь надо больше презрения к свету. Женщина света, соскользнувшая в демимонд. Больше от Чацкого, это перекликается с третьим актом.

Третья картина имеет такой недостаток у самого Лермонтова: он ее писал, прислушиваясь к девятой картине. Наша ошибка, что мы брали оттенки из девятой картины; в третьей картине нужны интонации ссоры, семейной сцены, кроме монологов, где Арбенин делает философские выводы, — то же и у Отелло, когда мужчина допрашивает женщину. Надо играть ревнивого мужа, пусть даже публика не будет относиться с симпатией к Арбенину.

Надо пробовать сыграть рядом третью и девятую картины и сделать их непохожими. Пусть будет грубее, тривиальнее. Особенно это относится к Нине, ей нужно в девятой картине быть нежнее, а в третьей можно быть грубее. (Конечно, так, играя рядом две картины, работали Гаррики и Кины.)

*(Юрьев не согласен, говорит, что это уступка времени, это отход от Лермонтова.)*

Мейерхольд. Пусть Нина хоть немного выпускает коготки, пусть она не играет жертву. В самом деле, Нина уехала в дом Энгельгардта, который был, в сущности, притоном, она все-таки виновата, и нечего это **{****319} замазывать. Надо помнить, что это написано под влиянием Кальдерона «Врач своей чести» и «Отелло», Каратыгин играл «Кровавую руку»**[[230]](#endnote-191).

Надо больше резкости, но это надо пробовать. Надо, чтобы публика не подумала в девятой картине: «Опять та же ссора!»

В первой редакции так было намечено: он ее брал за руку, она извивалась — чуть ли не драка!

Фраза Нины: «Я не спала всю ночь» — не надо ее тяжелить, не надо предчувствий.

Сцена, Шприха и баронессы очень напориста — надо эту сцену так и делать.

Казарин. Самое важное в нем — циник, но иногда сам он говорит как Лермонтов. Он говорит такое, что дальше ехать некуда. Наедине с мужчинами он, вероятно, говорит самые похабные анекдоты.

В сцене со, Шприхом Казарин сажает его на булавку, как мальчик бабочку. Шприх сразу стал маленького роста (хотя бы он был и очень высок — как Южин говорил с Шаляпиным).

У Казарина такие императивные интонации, что Шприх становится меньше.

Лексика, Шприха — он подделывается под циника Казарина: «записку *навалял*», она «чуть не *отклепалась*» — это надо подать очень хлестко. Мы раньше не любовались мастерством Лермонтова в подборе слов. Но темп не надо замедлять из-за этих слов, иначе будет вульгаризация.

Шприх говорит: «На бале, у обедни». Надо чувствовать, что люди того времени назначали свидание даже у обедни. «Маскарад» должен идти в новом качестве, пусть он идет в старых, потрепанных декорациях, ничего — это особый тон.

Шприх — новый, он собирательный образ[[231]](#endnote-192). Это Фаддей Булгарин и пр. Надо перечитать страницы биографии Пушкина, где его приводят к **{****320} смерти люди, подобные, Шприху. Шприха играл сам Шумский — что он раздраконивал там!**

Трудно играть интригана — его легко играть мелким, а, Шприха нужно играть крупным. Он может довести до смерти. Ведь, например, Мартынов тарарахнул Лермонтова, Дантес тарарахнул Пушкина. Писатель Эрдман всегда знает, что читал актер, он по глазам видит. Того, кто не читал и не думал, — видно сразу. Так и про некоторых дирижеров говорят: «Махальщик».

Казарин. Есть несколько редакций «Маскарада», и в них Казарин имеет ряд строк, которые открывают иное. Он изображен вождем игроков. Он говорит, что теперь за игру можно попасть и в Петропавловскую крепость, куда брали не только политических, но и игроков[[232]](#endnote-193). Оказывается, что среди игроков были политические. Они конспирировались под игру, это была политическая мимикрия. «И часто мысль гигантская заводит пружину пылкого ума».

Таким образом, у Казарина нужно больше значимости: «Беседа шумная, острот не перечесть, душа трепещет» — тут многое не договорено, Казарин загадочен. Ведь лорд Генри не только был влюблен в Дориана Грея, но изрекал много истин, делал целые открытия в области искусства. Казарин, как и Лермонтов, не исчерпывается только амурами и картами. Он философ, он считает жизнь банком. Это идет от Кальдерона, от пьесы «Жизнь есть сон».

Надо Казарина поднять, чтобы за ним следили зрители.

Юрьев. Здесь, мне кажется, изображены дядя и отец Пушкина.

Мейерхольд. Актер должен знать больше о роли, чем она вмещает.

**{****321} Мальро и Эренбург ничего не говорят об Испании, но они полны ею, так и актер должен быть наполнен.**

Казарину слова не надо произносить фатовато, он должен произносить значимо: «А какие речи мы будем говорить за этими бокалами Рауля»[[233]](#endnote-194). Так и у Блока — сквозь эстетические формулы просвечивает реальность. Кроме того, разве Бальзак и Стендаль не были циниками? Они такие же циники, как хирурги. Хирурги все циники.

## 1 октября 1938 года Дневная репетиция

Мейерхольд. Банкомет — он должен иметь биографию, он должен помнить о ритме. Надо знать, что спектакль этот в стихах, торжественный; театр построен Росси. Банкомет в первой картине — начало спектакля. Нужно вступить в спектакль, сделать начало. Спектакль это строй, гармония, ансамбль. Пока не надо делать образа, не торопиться, надо почувствовать музыку спектакля, иначе [этим образом], возможно, нужно будет пожертвовать ради всего спектакля, ибо он будет звучать не в тон. Надо думать обо всем: о тембре, о возрасте — было ведь так, что в восьмой картине вместо бала была комсомольская вечеринка. […]

Вопросы *темпа*!! Если это в игорном доме, то там *страсти* и медлительность иная, если она и есть. В игорный дом ходят с волнением, как болельщики на футбол.

Разговор Казарина и Арбенина не тяжелить, Спинозы тут нет. Все страстно в этом доме, даже на чай берут страстно, мальчик карту поднимает страстно.

«И позабыл товарищей своих» — надо выделить музыкально глагол, так как рифма «своих — других» и так слышна.

**{****322} «Шприх» — должно прозвучать как нарицательное и, кроме того, это фамилия. Надо им выстрелить, с силой вытолкнуть это имя из губ.** *(Гайдарову.)* Произносить эту фамилию без мягкого знака на конце.

«Адам Петрович!» — позвать, Шприха издали.

«Арбенин» — тоже представить громко, чтобы в зале звучало: «Шприх — Арбенин» — сопоставление.

Первый монолог Казарина должен определить его как человека острого ума, *парадоксалиста*, способного на эпиграмму. Монолог произносит в спокойствии, но в позе денди, с блеском. Блеск должен преобладать. Зритель должен наблюдать за блеском глаз, за манерой держать трость, если таковая имеется.

Эта сцена должна напомнить разговор Чацкого на балу, когда он расспрашивает о присутствующих.

*(Юрьеву.)* Арбенину вести сцену чуть легче, не так мрачно, немного от Чацкого, слегка высмеивая.

Казарин должен говорить эпиграммами — эффект прибережен к концу фразы, он слегка покачивается. […]

У Казарина вообще надо убрать камерность.

Улыбка у Шприха злобная, глаза — стеклярус.

Шприха не мельчить!

**{****323} Если человек надевает фрак, он говорит иначе, чем без него, даже с домработницей говорит по-фрачному.**

«Баста» и «Убита» — две коды. Это повторы, эти два слова перекликаются, банкомет уготовит эту игру.

Хозяин — это маска, несущая театральную функцию. Он должен сказать как король Лир: «Пойдемте, господа!»

У князя должна вылететь фраза: «Что ж сделал муж?» — она не поет внутри, она летит как плевок. У князя фразы — раздражители, он их бросает как дрова в потухающий костер, нет, как керосин, а не дрова. [У Болконского вялые согласные.]

Казарин должен так же звонко говорить, как князь. Он должен подражать голосу князя. «Что ж сделал муж?» — в этом слове тяжесть.

У Арбенина должно прозвенеть: «И обольстителя с пощечиной оставил». «Обольстителя» сказать так, чтобы публика сказала: «А, обольститель — вот, кто он». *(Юрьев говорит, что было иначе, но соглашается, что и это интересно. Вс. Э. говорит: «Пусть будет впечатление мордобоя от этого обольстителя».)* Произнести обольститель — раздельно, чеканя.

Князь в разговоре с Ниной должен избегать ростановской красивости, он должен быть Чайльд Гарольдом. Надо сумрачность: сожжены корабли, все потеряно, он уже в думах об отъезде.

Неизвестный: «Арбенина нельзя ли видеть?» — все слова легче, только Арбенина выделить.

**{****324} Неизвестный: «Мы пришли** *подружиться*» — это выделить, чтобы шорох в зале.

Нельзя, чтобы Неизвестный *пужал* людей, он не должен ходить так, как выходец из гроба. Не делать «Праматерь» Грильпарцера, не делать таинственных интонаций.

Неизвестный *знает* правду, он *подсмотрел* на балу, нужны интонации испанской драмы, где все таинственно и есть наемные убийцы, нужна *сцена мести*, как в пьесах плаща и шпаги.

«Лицо у вас в огне» — Неизвестный досадует, что князь рано обнаружился, и говорит ему: «Соберитесь!» Князь должен подскочить к зеркалу, чтобы убедиться в том, что лицо у него расстроено.

Две первые реплики Неизвестного — короче, их надо накинуть, но помнить, что вся сцена — на дрожжах страстей. Надо после слов «Я добрый гений» коротко засмеяться: «ха‑ха» — и дальше — бешеный темп. Надо играть как люди в альковах Бальзака, это же отзвук бальзаковских романов.

Неизвестный: «Я покинул все: женщин и любовь»[[234]](#endnote-195) — отсюда бешеный темп. Как Ленский! Надо нестись, надо захлебнуться. Мысль такова: деньги — царь земли. Экспозиции к ней не надо.

Из темпа — кода. «Узнал я истину» — пауза, «Тебе открою» — и в крик: «Ты убил свою жену!» И дальше холодно: «Я все сказал». Испанский театр здесь весь.

У князя — больше надо стремительности, не уподрабнивать все.

«Маскарад» надо дать плакатно.

## 1 октября 1938 года Вечер[[235]](#endnote-196)

Юрьев *(говорит, что ему всегда было приятно выйти на сцену даже в массе. Удивляется, почему это теперь не так с молодежью)*. Что они, нас за актеров не считают, что ли? Мне приятно было смотреть на крупных актеров, и меня всегда можно было найти в театре. Молодежь теперь все критикует, а я им раньше всегда говорил: «Прежде чем приступить к работе, выучите наизусть басню Крылова “Обоз”».

## 3‑я картина

Мейерхольд. Как было раньше? Пустая сцена, морозное окно, из-за него — часы.

Юрьев. Не так. Была пустая сцена, никого на ней не было, чтобы зритель смотрел декорацию. Окно, звезды, хотя нет, куранты раньше всего, я спиной к публике смотрю в небо, когда кончался звон курантов — оборачиваюсь… Куранты перед словами «Бог справедлив» — пауза, ходил, перед столом говорил свою фразу.

Мейерхольд. Это было не верно, это для Лермонтова очень статично.

Декорацию высматривать не надо. Это на один миг, здесь один уголок, зритель увидит все сразу. Конец прошлой картины был быстрый, поэтому надо, чтобы здесь [Арбенин] вошел быстро, слуга за ним, Арбенин **{****325} снимает фрак, слуга дает ему халат, Арбенин уже в халате, чтобы публика видела, что Арбенин приехал только что с мороза, поэтому спрашивает — где барыня. Иначе если войти в халате, то не верится, что этот вопрос — «Где барыня?» — не задан раньше. Теперь будет естественно: слуга понесет фрак, Арбенин позвонит, вернет слугу.**

Куранты надо выбросить.

Юрьев. Глазунов очень дорожил ими.

Мейерхольд. Куранты можно вставить в другое место.

Надо уйти со сцены, затем промчаться быстро в другую сторону, вернуться, сесть на стул — пантомимическая сцена. Кипение ревности. Не на звезды смотреть, а выглядывать карету — не подъехала ли.

Юрьев. Я так и делал всегда: говорил, после выглядывал в окно.

Мейерхольд. Да надо выглядывать *до*, а не после! Сначала сыграть озирающегося зверя, а затем уже дать слова. Ревность всегда дает слежку.

Я не хочу, чтобы на третьей картине лежал флер траура. Мне хочется снять бой часов и снять фрак сейчас же, надо не пустить сюда красок из девятой картины.

В первой же сцене — заноза ревности, ее и нужно хранить. К окну, лбом к стеклу, метание по комнате — вот что должно быть у Арбенина. Когда входит Нина — пусть как Отелло! Пусть в Арбенине возбуждается **{****326} чуть ли не женоненавистничество. Пусть зритель думает, что Арбенин может ударить Нину. Отсюда пойдут новые штрихи в мизансценах. […]**

[Я пишу] сценарий для, Шостаковича «Печорин», советую перечитать «Героя [нашего времени]»[[236]](#endnote-197). У Арбенина печоринские мотивы: «То сам себя не понимал, что мир меня не понимал», «Любил я часто, чаще ненавидел, а более всего страдал», «Романа не начав, я знал уже развязку».

Не надо печали, все монолитнее. Все на дрожжах ревности, а не раздумья. Книга, взятая Арбениным в конце монолога, — ошибка! Он должен грохнуться на тахту, он зверь. Публика должна бояться встречи Нины и Арбенина, ее входа.

Юрьев слишком грустит, звериное начало смягчено, а оно должно звучать. Больше биологического начала.

Каждый монолог имеет свое развитие, свои стадии, надо не застревать на них, а актеры боятся растерять куски. Арбенин ломает монолог на несколько частей, а этого не надо. Эпизод называется «Ревность» — надо туда не вкрапливать других спадов.

Юрьев боится потерять свою сакраментальность, он нес свои переживания как сосуд, полный до краев. А это должно быть только после бала. Мы трактовали раньше Арбенина в третьей картине ошибочно.

Актриса Тхоржевская писала из Лондона[[237]](#endnote-198) об одном актере в роли Гамлета, который всю первую половину пьесы смешил публику, дабы потом ужаснуть. Это интересно.

Нина пусть не входит на цыпочках. Сделать эту сцену по-шекспировски. То, что Нина идет на цыпочках, — это из плохих французских комедий. […]

Иногда монолог разбивают на куски, живые куски, а иногда хочется просто монолога. Пусть здесь у Арбенина будет просто монолог, а не куски. Должно быть раздражение на всех, на все.

Вдруг звоночек, [Арбенин] бежит, за кулисами его голос; она входит раньше и, испуганная его голосом, съеживается как виноватая. Арбенин идет мимо нее. «Вот, ты опять не в духе» или «Да ты опять не в духе» (две редакции).

Подозрение о браслете мелькнуло на маскараде, когда он смотрел на браслет, поэтому он подозревает, что она не дома, подсознательно подозревает. Он думает, что Нина на маскараде.

Нина должна говорить: «Опять не в духе» — с капризом, больше по-женски.

Юрьев. Я хочу показать драму недоговоренности. Оба любят, но подойти друг к другу не могут. Рознь этих двух людей, не могущих сговориться.

Студенцов. В «Маскараде» параллель с историей Пушкина: Шприх — Дантес, Натали — Нина.

Мейерхольд. «Маскарад» написан в 35‑м году, до дуэли Пушкина.

## {327} 2 октября 1938 года 1‑я картина

Мейерхольд. Первый понтер — читает буднично. Второй понтер — желчная, неприятная личность, его ремарки: злобно, насмешливо.

О терминах карточного стола: не надо их выделять, их нужно однообразно говорить. Тембры только различны. Внутри не надо разнообразия. Пусть как будто один человек читает «Маскарад». Это для того, чтобы выделилась одна вещь, которую нужно услышать. Фраза четвертого понтера: «Кто нынече не гнется» — грибоедовская фраза, ее нужно курсивом, чтоб было бичевание подлости. Раньше все это смазывалось. Все понималось так, что в картах что-то «не гнется».

Банкомету не кричать «Убита», ибо публика может подумать, что под столом находится убитая женщина, и банкомет ее обнаружил, приподняв скатерть и заглянув под стол.

Все на страстях, крупный игорный дом, здесь игра кончается часто самоубийством, снимают кольца, спускают имения…

«Вам надо счастие поправить» — надо меньше тривиальной простоты. Станиславский [говорил]: «Самое страшное на сцене — тривиальная житейская простота».

Нельзя, чтобы звучало под театр миниатюр, под рассказы Горбунова. Ведь эти военные — они сейчас поедут на бал к Энгельгардту, они пышные, они мчатся по Невскому на рысаках, в касках с перьями. Это как в Монте-Карло, как в игорном доме в Виши, куда не проникнешь без специального пропуска. В Монте-Карло, когда срывают банк, стол покрывают черным сукном.

Как только заговорили Арбенин и Казарин — впечатление тонкого плетения кружев. За словом в карман оба не лезут. Как в комедиях О. Уайльда. Надо так говорить, чтобы публика хотела их встречи, их интересно слушать! Разговор их не камерный, не интимный.

*(Гайдарову.)* Опять «Шприх» с мягким знаком! А этого не должно быть, так как люди вроде Казарина должны любить русификацию немецких фамилий. У Шприха должен быть максимальный подхалимаж: «Я вас знаю». Но гнуться не надо, это мелко. Он гнется внутренне, «он — франтик», по словам Арбенина, значит, все-таки и денди. Надо, Шприху помнить, что у него все [время] злобная улыбка, оскал рта такой, как у мертвеца-желчника.

Нужно актерам читать эпиграммы Пушкина, Лермонтова с эстрады — это замечательная форма.

Казарину нужно очень остро читать характеристику, Шприха — как эпиграмму. Конец — как на рисунках Добужинского: хвостик под эскизом. «Короче — ты его полюбишь».

Казарин и Арбенин обмениваются эпиграммами, как Пастернак с Маяковским могли бы обмениваться четверостишиями.

Баронесса. В ней волна эротичности. Лермонтов хотел показать неблагополучие общества. А был женоненавистником. Баронесса не авантюристка, но интриганка. Влияние рисунков Гаварни, Домье. Она не идет ва-банк с князем, легкий флирт.

Сцена баронессы и князя. Стихи должны быть легки, все кружевнее, легче, от Арлекина, от бубенцов. […] Когда она гадает, то она стреляет **{****328} в него глазами, стреляет словами, идет стрельба слов. Баронессе нужна цыганщина. В ней чары цыганки, чтобы было цветистее. […]**

Лермонтов писал под влиянием испанской драмы; конечно, ему нужно было бичевать то, другое, но он купался, как художник, в эффектах.

## 4‑я картина

Разговор Нины и князя — светский штамп.

Женщины Лермонтова — всегда женщины, они всегда около людей. Нина, конечно, слегка кокетничает со Звездичем, какое-то волнение у нее пробегает, и Звездич, прощаясь с ней навсегда, тоже чувствует на себе, что Нина держит на нем глазок. […]

Князю держать интерес к браслету, он подготавливает замечание о маскараде: «Пикников двадцать я отдам… за маскарад». Слово «маскарад» бьет Нину, ибо и она вчера была виновата, ее тоже какая-то маска мяла, она даже браслет потеряла. Князь говорит подчеркивая, с фатовским, дурацким смехом о том, что узнал там дам. Баронессу этот смех очень больно задевает.

«Ах, князь» — баронессе говорить без «аха», просто.

«Отречься не могу, стыдиться же готов» — сказать это с блеском: дороже продать. Лермонтов удивительно умел кончать эпизоды. Можно историку литературы писать диссертацию об умении Лермонтова заканчивать сцены.

Входит чиновник, он долго готовился дома, примерял галстух, брал особого лихача, шел анфиладой, смотрел в зеркало, вошел, блеснул, ему хотелось, чтобы его усадили, обратили внимание, а его задвинули. Он заблестел и потух, заблестел и потух.

**{****329} «Будто в свете только муж» — начало эротической сцены. Дыхание у князя прерывистое, поэтому монолог: «Но если он вас любит» — короче, по дыханию. Сцена переплетается с Пушкиным, со сценами из «Дон Гуана», это ария, ариозо, ее нужно выделить.**

Нина прослушала арию до конца, не оборвала ее после слов «А если любит он», она тоже взволнованна как женщина.

Звездич взволнован, говорит как испанец. «Ну, ты вырвалась — добро» — сквозь зубы.

Шприх такой человек, что слово «интрига» он выделяет так же, как символисты слова Душа, Воля писали с большой буквы. Он должен так сыграть, чтобы зритель вернулся, взял Лермонтова с полки и перечитал слова баронессы — что она там такое говорила? — и ахнул: «Да ведь она предала Нину, а за болтовней и не было заметно ее предательства».

## 3 октября 1938 года 1‑я картина Читают: роли игроков пробуют Судовский, Урванцов, Васильев, Кузнецов, Мерцалов, Клейнер, Козловский, Фокин; князь — Болконский, Шприх — Эренберг, хозяин — Светлов, банкомет — Фокеев, Трушов — Царев и Козловский, слуга — Колотушкин

*(Читают до слов: «Ни до чего тот не добьется…».)*

Мейерхольд *(Судовскому)*. Почему вы ссоритесь? У вас первый понтер ссорится с банкометом. Интонация ссоры. Из‑за чего вы злитесь? Вы не должны злиться. Вы бросаете на стол золото и вступаете в игру, но делаете это торжественно, потому что вы хорошую сумму бросаете. Импозантность должна быть в силу того, что вы 100 рублей, а не 5 рублей кладете.

*(Читают до слов: «И не мешало бы загнуть».)*

*(Клейнеру.)* Вы паузу не ощутили. По-моему, вы вступили немного раньше — на секунду. Нет шороха, движения. Надо эту паузу услышать. Тут есть какой-то шорох.

*(Читают снова.)*

«Не мешало бы загнуть» — это какой-то «терминус техникус» игры, и его надо немного выдвинуть. А вы говорите без ударения. Что такое «загнуть» — страницу в книге? Не звучит как технический термин *(показ)*. Слова, относящиеся к технике, всегда произносятся с каким-то особым подчеркиванием, нельзя бросать такие слова небрежно. Как-то вкусненько подано должно быть. Когда играют в винт, произносят какие-то слова: «шлем» — это не бутафорский шлем. Игроки как-то всегда эти слова вкусно подают. Как гурманы, которые любят покушать, не просто говорят: «масло, грибки», а как-то по-гоголевски, как он описывает. Ведь если начать читать Гоголя на эстраде, надо вкусово это подавать, нельзя небрежничать. Нужно говорить с большим вкусом. «Ва-банк!» — это не шутка, и надо, чтобы это прозвучало. Когда князь произнес слова «Ва-банк!», кто-то из понтеров говорит: «Эй, князь! Гнев только портит кровь, играйте не сердясь» — это значит, что в словах «Ва-банк!» он уже почувствовал темперамент человека, у которого вскипел гнев, и этот **{****330} гнев может ему кровь испортить. «Ва-банк!»** *(показ)*. И так же надо говорить слова: «Убита!»

Это все слова, оправданные процессом игры. Это не болтовня, это настоящая работа, сложная, имеющая свою технику. И правильно в прошлый раз Урванцов подбросил мысль, что здесь несомненно затесались люди с шулерскими наклонностями, профессионалы шулера. Тут есть какие-то махинации в игре.

*(Читают до слов: «Ни до чего тот не добьется…»)*

*(Клейнеру.)* Добродушие есть, а нужно больше желчи к тем, кто гнется. Немножечко злобнее отношение. Еще раз.

*(Читают.)*

*(Клейнеру.)* «Ни до чего тот не добьется» — отчего вы так снизили? Отчего так по-стариковски? Как сторож в саду: «Яблоки не надо рвать». Есть какое-то добродушие, выпад из темпа. Затормозить — это одно, но надо сохранить все же пружину напряжения действия. Ведь в этой сцене есть страстность, поскольку уж они добрались до карт и все настроены метать банк, понтировать. Это какая-то работа, требующая страстности. Бесстрастные люди не играют. Давайте этого четвертого понтера не делать таким вялым, пусть он тоже будет страстным.

*(Повторяют сцену.)*

*(Клейнеру.)* «Послушай, милый друг…» — почему вы торопитесь? Почему тут нельзя торопиться? Ведь он хочет что-то важное сказать, тут как будто две точки стоят, он хочет, чтобы это было хорошо прослушано, потому что здесь не столько слова важны, сколько то, что за этими словами скрыто: «Кто нынече не гнется…» *(Показ.)*

Вероятно, характер будет какой-то другой, вы сами придумаете его, это будет человек с биографией, это определится и в гриме, и в походке, и в том, как вы сидите у стола; но сейчас я занят не этим, а тем, чтобы подобрать тембры, чтобы голоса были живые. Сейчас, когда Урванцов говорит, он уже подбрасывает в мое сознание мысль о том, что это будет за личность. […] «Кто нынече не гнется» — эти слова должны прозвучать значительнее, это лермонтовское подражание Грибоедову. Это то, что в Грибоедове восхитило Пушкина…

*(Слова 4‑го игрока передаются Судовскому вместо Клейнера.)*

*(Клейнеру.)* Вы молодой актер, и не сдавайтесь никогда. Добивайтесь. Если эти строчки мы попросим прочитать Урванцова, он сделает это, потому что он знает, как быка брать за рога. А вы еще не можете знать. Поэтому не сдавайтесь, работайте, и в следующий раз вы опять произнесете эти фразы. Добивайтесь этого.

*(Читают еще раз.)*

Еще немножечко острее. Чтобы было ощущение, что то, что он сейчас скажет, все покроет.

*(Читают еще раз.)*

Сильнее звук, но не значит, что надо орать. Бывает так, что все правильно, но хочется чуть-чуть интенсивнее. Острее. Хлестко. Эта фраза — пощечина. Пощечина общественному укладу.

*(Повторяют сцену два раза.)*

У вас такая интонация: «*Послушай*, милый друг, сейчас будут петь арию». То есть «послушай» у вас звучит [буквально]. Ведь это façon de parler: «послушай, милый друг» — ведь это не в буквальном смысле слова.

**{****331} (Читают.)**

И так как «Послушай, милый друг» вы будете говорить быстрее, то правило стихотворной строчки таково, что если я украл время у того, что идет дальше, то я обязан удлинить фразу: потерянное время вознаграждается паузой. Как в музыке: если музыкант израсходовал время, он сейчас же ставит пустотный знак, заполняет это время — говорит, что тут пауза в 1/8 или в 1/32.

*(Повторяют сцену.)*

Обратите внимание на ремарку: 3‑й понтер тихо 1‑му: «Смотри во все глаза». Не упустите этого. А дальше — начнется новый ритм: «Ва-банк!» *(Показ.)*

*(Повторяют сцену.)*

Для чего у Лермонтова сделано так хитро? «Кто нынече не гнется, ни до чего тот не добьется» — и тихо: «Смотри во все глаза». И вдруг: «Ва-банк!» — кричит. Чтобы после тихого точно выскочило что-то, и тогда можно будет сказать: «Эй, князь, гнев только портит кровь». А сейчас нельзя этого сказать, потому что нет этого волнения, не брошено это. А бросить можно только тогда, когда будет верно сказано: «Смотри во все глаза»; потом — пауза, и потом — «Ва-банк!». А так — нет подготовки, нет трамплина для этого скачка. Здесь какая-то аритмия все время идет.

*(Повторяют сцену.)*

*(Судовскому.)* «Ни до чего тот не добьется…» — опять бытовите, жанрите под купчика: «Ни до чаво тот не добьется…» Это салон, тут все притворяются, что все живут на Английском проспекте — не на Песках.

*(Повторяют сцену.)*

«Смотри во все глаза» — сказано тихо, но а‑сценично. А надо быть тихим, но сценичным. Этому нас учили Сальвини, Росси, которые шептали иногда, но это до последнего ряда было слышно. *(Показ.)*

*(Повторяют сцену.)*

[…] На репетиции, чтобы сносно произнести фразу, я, как вы видите, все время себя раздражаю. Это нужно обязательно. Так спокойно нельзя этого сделать. Надо себя немного разогреть, как лошадка на бегах. А то не возьмешь приза никогда.

*(Мерцалову.)* «Позвольте получить» — что это такое за «позвольте получить»? Как в лавке. Буквально. Даже не в лавке «Гастроном № 1» — там такого не может быть, а на улице у лотка, где моченые яблоки продают. Надо придумать, как это должно звучать. Опять вспоминается покойный Корвин-Круковский: как-то широким броском надо это бросить[[238]](#endnote-199). Как-то надо это придумать.

*(Повторяют до слов: «Я ждать сто лет могу».)*

*(Эренбергу.)* Ведь это первая фраза, Шприха. Это ведь тот человек, о котором Казарин будет говорить: «Глаза — стеклярус точно», которого будут называть жидом, которому будет эпиграмма посвящена: «С безбожником — безбожник, с святошей — езуит…» и т. д., — и вдруг он так начинает! Мелко. Мелко. А играл его, Шумский в Малом театре. По-моему, вы теперь уже должны ходить по коридору и другим два пальца подавать. Буквально. А Н. Н. Урванцову я бы даже и двух пальцев не стал подавать. Вы представьте — вы приглашены тут гастролировать. Вот вчера я был в Тбилисском театре[[239]](#endnote-200). Весь оркестр уже сидит, а первая скрипка вошла в последний момент. Не то что он опоздал, он тут все **{****332} время был, но он дает всем войти, чтобы вся публика видела, как он войдет. Я уж знаю, что он давно пришел, а он вошел и начинает распаковывать свою скрипку, ноты. И дирижер знает прекрасно, что он это себе «выход» делает. И вот, на вашем месте я бы тоже не сидел там, а стоял бы — тут же, за дверью, а потом бы сразу вошел и сказал. Тогда ваша реплика выйдет. Вы понимаете, что эта роль обязывает. И тогда выйдет. Тут уж и галстух надо подбирать себе утром какой-то другой. Это все помогает.**

*(Повторяют сцену.)*

Хорошо было сказано: «Позвольте получить» — с каким-то полувопросом. Это ничего.

*(Читают.)*

*(Болконскому)*. Князь немного старо сказал: «Я с честью их достал, и вам их не купить». Надо моложе. Задорнее. Это — плевок.

Эренберг. Почему в ремарке сказано: «Шприх подходит с участием»? Нужно ли тут участие?

Мейерхольд. Лермонтов хотел только подчеркнуть, что, Шприх прилез сюда, чтобы выручить князя. Чтобы зритель знал об этом. Это шприховское участие. Тут дело не в этой ремарке, а в том, что он этим влезает в свет. […]

Урванцов. Бал в доме Энгельгардта — что это такое? Он давал балы?

Мейерхольд. Это дом на углу Екатерининского канала и Невского. Я точно сейчас забыл, но это было вроде как Английский клуб в Москве: Английский клуб находился в каком-то доме; так и тут, вероятно, у Энгельгардта снималось какой-нибудь общественной организацией помещение, и там устраивались общественные маскарады, постоянные балы. Но в противоположность какому-нибудь дворянскому собранию, это был клуб, где собирались всякие люди.

Урванцов. На Фонтанке был такой зал Марцинковича, там были всякие танцульки, маскарады — низкопробные, а тут, очевидно, несколько повыше. Но — как говорили «Дом Марцинковича», так же говорили «Дом Энгельгардта». […]

## 5‑я картина. Сцена у Арбенина Арбенин — Юрьев, Казарин — Томский, Шприх — Эренберг

Мейерхольд *(Эренбергу)*. «Вот видите: жена его намедни…» — тут страшно быстрый темп, насыщенный сладострастием… Вот это наслаждение актера произносить текст в сладострастной быстроте. Это тоже один из приемов, которые актера восхищают. Часто бывает так, что надо играть не только смысловую нагрузку, но еще и технику выражения смысловой нагрузки. Тут есть целый ряд вещей, которые актера как шампанское вздыбливают, пенят. Вы будто пенитесь. А. П. Ленский был знатоком этого дела. Когда он добирался до монолога, то помимо того, что он, конечно, смотрел в самую сердцевину смысла, содержания, он любил пениться в великолепных текстах, которые построены на таких темпах. Это его восхищало. В «Эрнани» и в Фамусове он делал такие штуки: все подано вам в ухо, все содержание вошло вам в ухо, но вы еще восхищаетесь этим изумительным искусством, — тем, как сам актер пенится, **{****333} поднимается вверх, как шампанское поднимается в бокале, когда оно налито, и видно, как вверх идут пузырьки. Вот это вам здесь и нужно. Надо достичь этого искусства, чтобы я, уйдя с этого спектакля, вспоминая ряд деталей, вспомнил: «А меня восхитил, Шприх в пятой картине, когда он говорит: “Жена его намедни…” Вот тут искусство!» Как, когда Оборин играет «Карнавал», Шумана, я вижу, что тут пение, и этим именно Оборин отличается от какого-нибудь ремесленника. В этом монологе нельзя выйти ремесленником; тут нужно быть мастером, нужно быть во всеоружии, нужно восхищаться переливами звука. «Ах, Афанасий Павлович!..» — это нужно так подать, чтобы сделать трамплин** *(показ)*. Отсюда вы уже как будто полетели на коньках, как будто началась мазурка, галоп. Тут должна быть ассоциация музыкального свойства.

Но как добиваться этого актеру? Во-первых, постоянным произнесением. Например, вы идете по улице, — на Невском, конечно, нельзя, вас заберут сейчас же, — но в каком-нибудь парке, вы пьете золотую осень на Елагином острове, гуляете там и только этим и занимаетесь: «Ах, Афанасий Павлович!» — на разные лады, быстрее и медленнее, то с повышением, то с понижением, и все время прислушиваясь к обилию присущих вам, как всякому актеру, золотых залежей, о которых вы сами еще не знаете. Я знаю, что большинство актеров сами не знают этого. Конечно, Ленский это знал и он к себе в карман залезал и бросал золото. А вам надо это золото в себе находить. А у вас оно есть, я уже вижу. Когда вы входите, у вас уже есть восторженность и лицо у вас улыбается. Почему мне и кажется, что вы напоминаете Озаровского[[240]](#endnote-201). Но вы должны дать больше, чем у вас есть, а это надо искать беготней где-то в парках, в садах, в Павловске, когда вы смотрите на картины Веласкеса, Ватто и т. д. Нужно как-то находить это. […]

## 4 октября 1938 года Читают: 1‑й понтер — Мерцалов, 2‑й понтер — [Разуваев], 3‑й понтер — Урванцов, 4‑й понтер — Судовский, банкомет — Фокеев, князь — Болконский, Арбенин — Юрьев, Казарин — Томский, Шприх — Эренберг

## 1‑я картина

*(Читают сначала до слов: «Я ждать сто лет могу».)*

Мейерхольд. *(Эренбергу)*. Нет, не вступаете. Вы — музыкант, вы чувствуете, что вы чуть-чуть отдалены от всего предыдущего. Надо выдержать паузу и врезаться во все предыдущее. У вас немного отсутствует темперамент.

*(Повторяют.)*

*(Эренбергу.)* Еще выше. Как люди строят фразу, когда приходится через толпу, через головы окружающих подать фразу, чтобы она не здесь [осталась], а шла бы куда-то далеко. Ведь, Шприх пробивается через толпу, подходит откуда-то из глубины, направляется, тянется к [князю] — и это в интонации должно ощущаться. Тон чуть-чуть выше. **{****334} Вы не собираетесь для фразы. Я часто замечал, что многим актерам реплика не дается потому только, что он, как сидел и как его реплика застала, так ее и лупит. Это никому не удается. Надо как-то вздернуться для фразы. Как-то плечи поднять или опустить, или руку поднять, или привстать.**

*(Повторяют до слов: «Кто этот франтик?» — «Шприх!») (Томскому.)* «Шприх!» — вяло. Когда вы произносите фамилию, у вас нет отношения к этому, Шприху. Его будущая характеристика должна звучать уже в самой фамилии, она должна быть произнесена как слово «негодяй». Что это такое? Известный негодяй, сутенер — что хотите, это должно звучать. Надо придумать это. Каждый актер придумывает это по-своему. […]

Вы должны и меня понять: я не то что не верю вам — я верю, но мне нужно обязательно это сказать, потому что мы же все должны нести ответственность за тот спектакль, который мы строим не где-нибудь, а именно в Театре имени Пушкина. Я боюсь, что на меня сердиться будут многие; но я приехал сюда на заклание, чтобы именно на меня разозлились и сердились, чтобы половина группы мне руки не подавала, чтобы сердились на меня за мою придирчивость. Потому что мы ведь должны сделать из этого спектакля великолепие. Я знаю, что времени мало, что нас будут торопить, но мы все же должны к этому великолепию стремиться. Чтобы это здание было построение первоклассно. А потому не сердитесь на меня — что пристал ко мне Мейерхольд на репетиции? Я обращаюсь здесь не только к вам, но и к отсутствующим товарищам: Гайдарову, Нелидову и т. д. — ко всем.

*(Читают дальше до слов: «Забастовал он кстати…») (Мерцалову.)* Товарищ Мерцалов, я вчера небрежно отнесся к вашему вопросу, который вы задали относительно того, кого вы играете. Потом я долго думал, почему я не мог вам сразу ответить на этот вопрос? Как я выяснил, и нельзя было ответить ничего. Может так случиться, что я, режиссер спектакля, могу дать характеристику 1‑го понтера? Нет, не может. Все, что я могу сделать, это сказать: «В этой комнате есть военные и есть штатские. Это важное различие, потому что у штатского одно поведение, и я ему могу дать более вялые фразы, а военному я могу дать более острые фразы, примитивно относясь к этому». А затем начинается: как он выглядит? Я могу только сказать: если здесь, в музее, остались гримы Головина, то надо найти гримы всех понтеров, которые он рисовал для костюмерной мастерской, причем он рисовал всегда и головы, и рисовал их верно, потому что он, как и режиссер, знал всегда, кого он на сцене изображает. А затем уже начнется работа с вашей стороны — поиски того, кто он такой. И тогда может быть даже так, что грим, данный Головиным, вы можете взять со своей точки зрения под некоторое подозрение, то есть вы можете сказать: «Я, Мерцалов, в этом гриме буду выглядеть на сцене неверно», и тогда начнется ваша работа. Первых понтеров будет столько же, сколько будет вариантов, причем я думаю, что они все будут разные, но притом все они будут подчинены одному ритму. Разница будет только в манерах, в походке, в ракурсе: как он голову держит — наклонясь, или не наклонясь, или как будто аршин проглотил. Но его темперамент должен быть подчинен ансамблю, потому что есть куски, построенные на таком быстро летящем тоне, и т. д. Поэтому этот вопрос вы можете только себе задать, это и **{****335} есть ваша работа. Вы можете только спросить помощника режиссера: «Посмотрите, что против 1‑го понтера написано — военный он или штатский». А дальше надо работать. Потому что на свете столько Гамлетов, сколько играющих его актеров. Нет одного шекспировского Гамлета, потому что, Шекспир сознательно так писал, что дал возможность наводнить в одной Германии все библиотеки тысячами томов разных ученых и критиков, которые решают вопрос: что такое Гамлет. Загадка, потому что, Шекспир дал возможность трактовать его и так и этак. Один играет Гамлета с сильной волей, другой — со слабой волей, третий — еще как-то. Но если уж с Гамлетом так обстоит дело, то с 1‑м понтером — тем более. […]**

## 2‑я картина

*(Дубицкой.)* Помните, что здесь надо дать: все, что она будет говорить князю, это есть выражение ее чувств. Но поскольку она в маске, то она играет в маскарадную интригу, и поэтому способ выражать свои чувства намеренно выбран ею — игра в маскарад: здесь люди — любители, они ведь не актеры, хотя, конечно, и актеры ходили сюда, но наверное, они хуже играли, чем на сцене. Каратыгин в маскарадном костюме, наверное, хуже играл, чем на сцене он играл Гамлета. А эти люди, нарядясь в маскарадный костюм, играют. Поэтому она в одном месте играет цыганку — когда гадает на руке; а здесь она играет что-то другое. Она многое играет. Она играет не ту маску, не тот костюм, который носит. Здесь она представляет какую-то демоническую фигуру: «Но если я скажу, что через час…» и т. д. «Одно лишь слово — до свиданья!» — тут она играет какую-то героиню демоническую. А потом вдруг: «Ты бесхарактерный, безнравственный, безбожный…» — другое. Вот это надо показать. А чувства у вас к князю искренние: он вам нравится. Видите, как это трудно.

*(Повторяют со слов: «Я нравлюся тебе?..»)*

*(Дубицкой.)* «Так, стало быть, ты знаешь, чем кончится наш разговор?» — слишком серьезно. В этом месте она — кокетка. Если бы на вас не было маски, то вы бы это «coquetterie»[[241]](#footnote-42) разыгрывали более тонко. А так как вы под маской — вы имеете право быть кокеткой белыми нитками шитой. «Я нравлюся тебе?» *(показ)*. А вы сейчас читали ужасно серьезно. Как будто вы какая-то учительница, которая пошла на маскарад и говорит совершенно серьезно. Тут без этой примеси кокетки читать нельзя. Вы прямо скажите себе: теперь я буду лупить кокетку. Играть кокетку самым примитивным способом. Валяйте. Потому что вам нужно сказать князю, что вы чувствуете, но вместе с тем — обмануть его. Потому что, если вы не будете притворяться под примитивную кокетку — ведь на Невский, в этот «дом Энгельгардтов», могли попадать буквально проститутки, — вас узнают. И в этом случае вы какую-то деми-мон-денку играете, чтобы не было вовсе баронессы, Штраль, чтоб не светилась баронесса, чтобы запутать князя. Она как-то грубо веером играет и т. д. И вдруг, в другом месте, она — блоковская Незнакомка, потом — démonic[[242]](#footnote-43), потом вдруг — цыганка. *(Показ.)*

**{****336} И хитрый же Лермонтов: ведь некоторые вещи она говорит за Лермонтова, потому что, если бы он в каком-нибудь другом месте сказал: «Век нынешний, блестящий, но ничтожный» — ему бы влетело. Какой-нибудь [Ольдекоп]**[[243]](#endnote-202) вычеркнул бы ему эти строчки. А он говорит: «Помилуйте, ведь это же маска говорит! Ведь это говорит какая-то баронесса, Штраль». «Ах, верно!» — и эти строчки ему оставляют. […]

## 5‑я картина

*(Эренбергу)* «Павлыч» — нельзя говорить. Обязательно: «Павлович». «Афанасий Павлович» — это опять как одно слово «Наркомпищепром». Больше скандировки делайте и эту дурашливость интонации покажите. Вот в чем дело. Вот почему мне удается: я страшно влюблен в себя. Если так посмотреть, главная моя черта — это самовлюбленность. Это потому, что я был актером. Актеру полагается быть влюбленным в себя. Иначе — провал. Я помню, я играл Треплева. Зима, иду на спектакль и думаю: «Почему я иду? Черт его знает. Какой я Треплев? Дерьмо я». Согласитесь сами: могу я так сыграть? Конечно, нет. Пришел я в уборную, гримируюсь. И мне все время надо было себя перестраивать. И вот я сижу, гримируюсь и все думаю об этом. Потом посмотрел на себя в зеркало и думаю: «Ах, голубчик! Какой красавец!» — и все выходит. А если бы я вышел на сцену и видел бы, что руки у меня длинные, талия не на месте — что бы было?

Вы должны обязательно прислушиваться к себе, влюбляться в свой голос. Что значит «выйдет»? Никогда не выйдет, если вы не найдете эту краску.

Вот сейчас о Дубицкой, которая сидит рядом с вами, вы должны думать, что ее участь решена, она будет вечером в вас влюблена: «Ах, как сегодня Эренберг говорил — Ах! Афанасий Павлович!» Вот какую атмосферу нужно внести.

А у нас репетиции — это казенщина какая-то. Не надушена атмосфера мечтами, влюбленностью.

*(Повторяют несколько раз.)*

У меня это выходит только потому, что я самовлюблен, что мне самому нравится, как я это делаю. А потом про меня говорят: «Мейерхольд? Да это отпетый человек. Он ушиблен комедией дель арте». Да. Это верно. Но, если надо мне играть какое-то действующее лицо, надо искать в нем всегда Бригеллу или Панталоне. Потому что эти театральные маски сидят в каждом образе, это единая театральная традиция. Они есть и у, Шекспира, и везде. Их надо искать. И Лермонтов это знает, и, когда он рисует, Шприха и Казарина, в нем подсознательно сидело знакомство с этими театральными явлениями, в корнях которых сидят эти же Бригелла и кто-то еще, не знаю, и это должно тут сказаться. Я могу во фраке играть роль Арлекина — в повадках, походке. Его надо искать.

Отсюда же, от этой единой театральной традиции, идут знаменитые амплуа: простак, благородный отец, кокетка, комическая старуха, лирическое сопрано в опере. Кто их отменил? Никто не имел права их отменить, их нельзя отменить, потому что это — использование прошлого. Могут быть разновидности, но в основе это — Бригелла. Может быть сто разных вариаций на эту тему, но у подлинного драматурга мы эти маски можем найти. Пусть А. Н. Толстой напишет сцену с Буденным, но **{****337} в Буденном у него может проступать какая-то театральная маска, поскольку он его выводит на сцену**[[244]](#endnote-203). Это не есть профанация, это не есть дискредитирование Буденного, но у нас на театре есть свои законы, у нас есть свое прошлое, и, может быть, в какой-нибудь самой современной сцене вдруг прозвучит дыхание Аристофана. […]

*(Томскому.)* «Я вспоминаю про прежнее» — не надо тянуть. Получается, как будто «прежнее» было скучно и неприятно. Ничего подобного — это было замечательно: «Я вспоминаю про прежнее…» *(показ)*. «Когда с тобой кутили мы» — перед «кутили» сделать остановку. В этом глаголе — «кутили» — очень много, это очень содержательно в его устах. «Вот было время» — восторженнее. «Потом обед, вино, — Рауля честь… в граненых кубках…» — это немного театрально надо сказать, как Южин говорил *(показ)*. Вдруг — под какого-то гусара, майора. «Беседа шумная, острот не перечесть…» — продумайте это перечисление. «… Выманивали мы танцовщиц и актрис» — ведь вся эпоха здесь. Тащили с собой каких-то невинных девиц, спаивали их шампанским, насиловали — ведь тут рисует Лермонтов всю эпоху.

Томский. У меня здесь сомнение: все действующие лица говорят просто, а тут — такая театральность. Не получится ли здесь диссонанс?

Мейерхольд. Нет. Мы не можем сказать, что Корвин-Круковский здесь говорил не просто[[245]](#endnote-204), но у него такая манера была, такие краски здесь. Здесь не будет казаться, что это все надуманно. Вспомните «Трех сестер» — что там Чехов дал [Чебутыкину]? Это не казалось кривлянием. Он просто на него отпустил больше масла, рисуя его; если Ирину, например, он написал акварелью, то его он писал маслом. Это более жирно сделано. Это есть и в музыке: вдруг какой-то кусок у Бетховена сделан жирно, но от этого остальное не будет казаться бледным. В этом и есть секрет богатства красок. Это и есть искусство — выделение одного рядом с другим, иначе построенным, не смущаясь этим. Мы сейчас, конечно, грубовато это делаем, потому что нам надо нащупать этот цинизм. Конечно, надо найти какую-то гармонию красок. Когда вы выграетесь, вговоритесь, все это будет лучше, а сейчас нам надо только найти эти краски, найти то, что определяет Казарина в его особенностях. Тут мы одновременно касаемся и формы, и содержания его. Когда я говорю: циник — это содержание, когда я говорю, что через него Лермонтов бичует свет, — вот тут и надо подбирать краски, чтобы кто-то из зрителей схватился за голову и сказал: «Ну и свет был!» Потому что это стоит в противоречии, в величайшем контрасте к сегодняшнему дню. Где вы увидите сейчас такого Казарина? Хотя аморальные люди есть и сейчас, — если бы их не было, Верховный суд бы не существовал.

*(Томский читает: «Я вспоминаю про прежнее…» до слов: «Потом в театр…»)*

*(Томскому.)* «Потом в театр…». Соскользните сразу в сладострастный тон, такая карамазовщина.

*(Читает до слов: «И жалок и смешон».)*

Вот как это изумительно сделано у Лермонтова: это сделано контрастом. Арбенин после этого монолога отвернется — и тихо: «О! Кто мне возвратит…» Это страшно контрастно звучит. Тогда легко будет Арбенину весь зрительный зал сразу перестроить.

Интрига тут очень сложная. В ней участвуют, Шприх, баронесса, **{****338} опять, Шприх, Казарин — все в этой группе. И недаром Казарин возникнет потом в последнем акте.**

Томский. Ведь раньше Казарин и Неизвестный были у Лермонтова сделаны в одном лице[[246]](#endnote-205).

Мейерхольд. Да, это одна шайка. Это все те знаменитые фамилии, которые погубили Пушкина. Так теперь мы можем сказать. […]

Посмотрите, какие ужасные по своей жестокости ремарки: «Князь, — толкая, грубо — Арбенину», «Неизвестный, отталкивая его грубо: “Приди в себя, опомнись…”»

Вы обращали внимание, какая это длинная пьеса? Нужно сделать ее короче. Благодаря тому, что Казарин и другие лица будут как можно более «кипеть», Арбенин и Нина могут какие угодно тормозы делать, и это не будет удлинять спектакль. А раньше именно эти лица удлиняли спектакль.

Я работал над постановкой «Тристана и Изольды» в Мариинском театре. Дирижеры были: Коутс, Направник и Мотль. Когда Коутс приехал из-за границы разучивать оперу, он подошел после первой репетиции к Направнику и сказал: «Благодарю вас, маэстро. Это так замечательно разучено, что это даст мне возможность репетировать так, как я хочу это делать». На первой репетиции он только знакомился с материалом — что такое оркестр театра и т. д. Во вторую репетицию он уже пробует «трепануть» оркестр. Это все хорошо разучено, но разучено как хороший метроном: Направник любил вести оркестр страшно строго в метрономе, — если уж композитор написал «75», то он так и делает. А Коутс пробует качнуть их и из 75 сделать 90, и кое-где — 100. Подчиняются. Кончается вторая репетиция, и оркестр весь мокрый, у них мокрые рубахи, они вытираются и говорят Зилоти: «Ну и репетиция сегодня была!» Зилоти говорит [Коутсу]: «Замечательно, но там, знаете, музыканты вспотели от вашей работы». И [Коутс] говорит ему: «О, они еще не знают, как они будут играть на спектакле!» В результате Мотль кончил спектакль на один час раньше Коутса. Оказывается, на протяжении трехчасового спектакля тут шло на три секунды быстрее, там — на секунду, а в сумме это выходит — час.

В «Маскараде» мы во второй редакции давали во второй картине занавес — была возможность Филиппову[[247]](#endnote-206) быстрее переставлять, чтобы у публики было впечатление переворачиваемых листов текста. По методу шекспировского театра. В Мюнхене строго восстанавливали идею шекспировской сцены, чтобы ряд сцен шли на просцениуме, перед занавесом, а там в это время декорации меняются. Так ставил Рейнхардт «Зимнюю сказку».

Нам нужно наверстывать время на таких же вещах и еще на темпах. Надо решить, у каких действующих лиц тут неблагополучно с темпом. Вот мы будем искать. Конечно, Неизвестный был неверен, это было какое-то гримированное таинственное начало. Блоковские мотивы. Затем — Казарин, резонер. Это резонерство надо стирать. Тогда мы наверстаем во времени и спектакль будет кончаться раньше.

Я замечаю уже по репетициям. Мы репетируем в темпе, и можно было еще две пьесы репетировать. Мы ведь репетируем сейчас самые длиннотные куски: Казарин, баронесса и т. д.

В Казарине самое важное — чтобы чувствовалось, что он несет двойную функцию: 1. то, что есть важного в Казарине для его биографии, и **{****339} 2. то, что Лермонтов в нем и через него бичует общество. В Казарине есть черты Чацкого — «А судьи кто?». Эти строки, которые идут от Лермонтова, надо бы сейчас красным карандашом отметить. Их нужно произнести в другой манере, с другим темпераментом. Это обязательно. А у вас как-то сплошно, одинаково все.**

Я заметил, что у многих актеров сейчас нет этой способности раздражать самого себя какой-то выдумкой, с помощью чего вскипает воображение. Сейчас все немного без воображения. Фантазия немного анемична. Есть аппарат, произносящий слова, а не рисуется ничего. Если Казарин говорит: «Граненые кубки», я не чувствую ничего, не вижу, что вы воображаете себе это. Но нельзя это хорошо сказать, если вы себе не представляете этого. Нужно просто заглянуть в Николаевскую эпоху, зайдя в комиссионный магазин (ведь там можно и не купить ничего, можно просто зайти, долго ходить, смотреть — и ничего не купить). Вот, загляните в шкафик, где этот хрусталь стоит. Тогда, когда вы видите этот толстый хрусталь, у вас интонация будет верная. Чтобы, когда вы говорите: «Пенится», чтобы я чувствовал эту пену. Это ведь не вздорная выдумка К. С. Станиславского, это очень важная вещь. Когда я говорю: «Пуговица», я должен видеть ее, эту пуговицу, должен ее ощущать.

## 5 октября 1938 года 8‑я картина. Бал Читают: 1‑й гость — Левицкий, 2‑й гость — Кузнецов, 3‑й гость — Островский, 4‑й гость — Судовский, 5‑й гость — Козловский и Царев; 6‑й гость — Крунчак, хозяйка — Дубицкая, дама — Бибинова

*(Повторяют сцену.)*

Мейерхольд. Все же нет [того] ощущения, в каком эти слова произносятся. Все верно, все правильно, не придерешься, но вот что не верно: у автора написано — «бал». Понимаете, — это большое помещение, горят огни, расставлены у дверей слуги, паркет блестит, на всех новые костюмы. А у вас это ужасно буднично, и где-то не в гостиной, а в мезонине, на антресолях: первый этаж, низкие комнаты, и сидят около печки какие-то старички. Нужно об этом помнить. Это пустяки, здесь нет ничего такого, что требовало бы особого выделения, но самое положение обязывает сказать это с какой-то приподнятостью. Хозяйка, например, не просто говорит: «Я баронессу жду»; ее приперли к стенке где-то, и в давке, как в очередях бывает, когда задавили человека, и придавленным голосом еле говорит. Тут блеск должен быть, пышность. Эта фраза должна быть пышной, хотя и трудно ее пышно сказать, но попытаться *(показ)* сказать в таком смысле: «Баронесса — душа общества, и она не приедет, и жаль, что вы, молодые люди и даже люди среднего возраста, и пожилые, все будете без нее скучать». *(Показ.)* «Она уехала» — это сообщение, это — сорока на хвосте, это известие, принесенное вторым гостем — разорвавшаяся бомба. Ждут баронессу, — может быть, до поднятия занавеса ее ждали, искали где-то: «Где баронесса? Где баронесса?» И вдруг: «Напрасно ждете баронессу, Штраль, она уехала». **{****340} «Куда?» — «Зачем?» — «Давно ли?» Паузы между этими словами, потому что это — великое удивление. Это слушок какой-то пущен — «Она уехала», на него надо реагировать опять с большой значимостью. 2‑й гость: «В деревню, нынче утром». — «Боже мой!..»** *(Показ.)* — «Хоть рукой махни». И потом вдруг — сплетня летит: «Вы знаете, князь Звездич проигрался… *(Показ.)* И получил пощечину». Нужно, чтобы это опять летели стрелы сплетни, но стрелы эти летят не в муфту, не в подушку, не вяло, а так, чтобы это зажило, получило хождение, наподобие тому, как у Грибоедова на балу сплетня нанизывается.

Там, конечно, сплетня имеет иное значение, иной результат; здесь пока из-за этого ничего не произойдет, но должен быть тон сплетни. Может быть, это не удалось Лермонтову так, как Грибоедову, — Грибоедов нашел более острые слова, но, во всяком случае, мы должны помнить, что надо эту сцену так же преподносить. […]

«Куда?» — «Зачем?» — «Давно ли?» — острее. Когда я раньше говорил о некоторой легкости, я употребил не то выражение: я хотел сказать, что есть элегантность в вопросе; это вопрос, который буднично задают, а можно легко сказать, но чтобы было сценическое напряжение в слове и, кроме того, — великое изумление обязывает сказать шире. *(Показ.)* Такая фраза — как будто бы он руки развернул. Вы не будете руки развертывать, но это должно быть большое изумление. Это делается для того, чтобы публика слова «В деревню, нынче утром» обязательно запомнила, не пропустила. Это вступление, — как в музыке, когда дано «вступление». […]

## {341} 4‑я картина. Сцена у баронессы Читают: Нина — Вольф-Израэль, баронесса — Бромлей, князь — Болконский, чиновник — Гущин, Шприх — Эренберг. Ту же сцену читают: баронесса — Бромлей, Шприх — Новский, князь — Островский

*(Островскому.)* Вам нужно подумать о том, чтобы ехать не на интонациях. Вы как будто прислушиваетесь только к интонационной аппаратуре своих выражений, а когда он злится, когда он острит — не выражено. А тут очень много таких красок. То он зло сказал, то он остроту какую-то пустил, или он как-то щупает и хочет узнать, кто из дам был на балу, — все это разные вещи. Мне кажется, нужно прежде всего знать, чем каждый кусок насыщен: вот тут он зол, вот тут он остроумен, тут он зорко наблюдает, тут он разведыватель — идет на разведку и смотрит: клюнет или не клюнет, попадет или не попадет. Затем есть кусочек, который мы называем «ария amoroso», где он говорит любовь свою. Значит, тут должна быть какая-то теплота, он увлекается. Пусть он далее Дон Жуан, но все же в тот момент, когда он говорит женщине, что он ее любит, он все же немножко пылает, немножко кипит, а это не ощущается. Вы прямо на интонацию попадаете и жарите: «Но если он вас любит, если в вас потерянный свой сон он отыскал» — на крике это делать невозможно.

Лучше будет, когда вы упражняетесь дома, обратить все это в прозу. **{****342} Очевидно, стихи немного мешают вам в том смысле, что вы начинаете мелодию стиха петь, и в это время не знаете даже, что говорите. Попробуйте делать так: «А если он любит вас? Если он отыскал в вас свой потерянный сон? Если он за вашу улыбку, за ваше слово не пожалеет решительно ничего земного? Но если вы сами когда-нибудь решились ему намекнуть о будущем блаженстве? Если вы сами, неузнанная, под маскою ласкали его словами любви?..» Прочесть это как-то так, чтобы все это были вещи конкретные; о чем он говорит? О будущем блаженстве. А то получается какой-то словесный штамп, за которым вы не пробираетесь в суть вещей, не заглядываете в суть. Над этим надо обязательно упражняться.**

А в остальных кусках надо играть главным образом не слова, а то, что за этими словами скрыто: где он разозлился — у него сверкнули глаза, где — «ага, попались голубушки» — закинул удочку, хочет поймать: которая из двух? Это надо играть, надо жить в этом.

Все это надо вам обратить в прозу, чтобы почувствовать. Уговорите каких-нибудь ваших приятельниц в театре, сядьте между ними, пусть они вам подают реплики, а вы варьируйте свое ощущение, но обязательно ощутите то положение, в котором вы находитесь. Если этого нет, все равно ничего не выйдет. Голос у вас хороший, но надо где-то его потушить, чтобы он где-то тускло звучал, чтобы он не звенел. А то он везде звенит, и все очень однообразно. Где-то князь очень ехидно говорит — эта ехидность не ощущается. Или он подходит к Нине с хитрецой — и это не ощущается. Слова уже у вас на устах, а вот то, что вызывает эти слова, — у вас этого нет. Как будто вы весь выветрились и пришли только с одной аппаратурой словесной. Это не годится. Каждому слову всегда предшествует мысль или ощущение. Эмоции разного порядка: то разозлился человек, то обиделся, то грозит, то мстить хочет. Все это разно должно звучать. На этом надо упражняться. В этом трудность этой роли: князь все время разный. Вошел шаркун, а тут вдруг превратился в какого-то следователя, страшно хитрый. И уже так садится на стул, и как положил руки, и как взял свой головной убор — за этим я чувствую другое. Потом опять стал третьим, и, когда видит, что баронесса отошла в сторонку, «наступило время объясниться». *(Показ.)*

Попробуйте всю роль переложить на прозу, чтобы ощутить все абсолютно. Тогда у вас будет мысль, а то нет мысли, а есть только один какой-то сложный штамп выражения. В таких случаях очень трудно переучиваться, вам придется проделать громадную, кропотливую работу, отходя от этого штампа.

Может быть, вам нужно будет другое: может быть, кто-то другой будет за вас читать текст, а вы слушайте и только мимически делайте. Можно попробовать идти от мимического выражения. Бывает часто так: скорчил мордочку, как плачущий Пьеро, — и вдруг и чувства пойдут плачущие, и слова тоже. Рецепта тут не укажешь, у каждого свой бывает ход работы. Попробуйте и это.

Надо «сбить» себя. У вас уж очень «выходит». Так нельзя. Если уж очень «выходит», значит, что-то неблагополучно, потому что это у вас еще не может выходить, это слишком трудно. Это очень опасно. Таких людей мы считаем на некоторое время очень больными, и нужно что-то придумать, чтобы помочь. Может быть, вам сидеть так нельзя, как будут сидеть Болконский и Студенцов. Может быть, вам нужно вставать, облокотясь **{****343} на стул: «Я видел вас вчера на Невском». Придумайте такое положение себе, чтобы оно напомнило вам иные интонации. Попробуйте так искать. Почему и нужно вам пригласить двух приятельниц себе в помощь, и непременно надо, чтобы либо вы в одну из них были влюблены, либо кто-то из них был в вас немного влюблен. Это надо, чтобы ощутить это состояние лабораторной работы и ваше личное состояние. Или ищите какое-то другое положение, чтобы интонации были какие-то чужие, чтобы они приходили к вам с чувством, с состоянием, которое вы должны обрести.**

Лучше всегда идти от мучительных поисков, и лучше делать это тихо. Такие штампы лучше.

Правильно делает Н. Н. Бромлей: вот уже которая репетиция идет, а она все еще боится, все еще подходит с осторожностью. Она нарочно спотыкается, нарочно медлит на репетиции. Она материала все еще остерегается. Это она правильно делает. А вы так: «Ах, черт, как этот молодой человек здорово делает! И этот монолог сразу на полном голосе начинает». А ведь тут amoroso — любовные краски, кто-то может подслушать, значит, надо законспирировать это. Если я конспиративно говорю *(показ: шепчет на ухо)*, то за этим тоже ведь приходят новые краски. И если вы встанете и будете так говорить Нине, то это заденет какие-то другие струны в вас, — не те, которые вы тут прямо выплескиваете. Вообще, вы все как-то выплескиваете, без состояния, без ощущения. Не состояние играете, а слова, которые за вас сделал Лермонтов. Но ведь он всю эту работу за вас проделал: он прежде представил себе все это. «Вот гостиная, сидит баронесса, вот сидит Нина. Вот входит князь, вот он с ними здоровается, значит, какие-то слова нужны для этого. Дамы взволнованы: они вчера были в маскараде, они боятся, значит, надо искать какую-то тему о маскараде, задеть эту тему фразой, и они сейчас же обыгрывают ее: Нина в муфту уткнется или прижмет ее ко рту, потом начнется этот разговор…» — вот как это делал Лермонтов. Лермонтов, который был и художником, и живописцем, и музыкантом (на каком-то студенческом вечере он играл на скрипке какую-то очень трудную вещь) — видел все и как музыкант, он слышал этот шорох, у музыканта всегда ухо работает, он знает, как это все ритмично идет. Для того чтобы актеру все это проделать, ему надо пройти этот же путь, пройти его на коне воображения, все себе представить.

## 6 октября 1938 года 2‑я картина. Сцена браслета Читают: баронесса — Тиме, князь — Студенцов

Тиме. Музыка здесь будет убрана или будет другая?

Мейерхольд. Будет другая, танцевальная музыка. В прежней постановке было очень неудобно, что одна музыка наваливается на другую, потому что игралась пантомимная музыка и кадрильные номера не укладывались, музыки не хватало. Теперь мы положим все на танцевальную музыку, и все можно будет расположить[[248]](#endnote-207). Эти номера как раз очень хороши, они настраивают зрителя. Я еще не могу решить только: начинать ли с галопа или с мазурки — не знаю, что больше даст. Боюсь, что **{****344} галоп не очень звонок, или тут сделана удешевленная оркестровка; я боюсь, что теперь меньший состав оркестра: в прошлый раз музыка звучала так, что ее почти не слышно было. А в первой постановке был громадный симфонический оркестр и было звучно. Или надо будет иначе поместить оркестр, или увеличить его состав. Состав оркестра — 34 человека — очень мало. Расположены они за кулисами. Надо поместить оркестр так, чтобы звук был слышен.**

В начале картины у баронессы музыка за занавесом[[249]](#endnote-208) пропадает обычно из-за шума в зале. Быть может, лучше будет поднять занавес раньше.

Тиме. Просьба также поставить пианино иначе, чтобы шорох мне не мешал, и приглашать не пианистку, а пианиста или пианистку с более мощным звуком.

## 6‑я картина. Сцена у Звездича Читают: баронесса — Тиме, князь — Студенцов, Арбенин — Томский

*(Тиме.)* «Сегодня я узнала, — Как? это все равно… что вы…» — чуть остановка, потому что самое ценное тут: «К жене Арбенина…»

Вы напрасно тревожились, у вас ничего не пропало из того, что было раньше в этой роли.

Когда я был еще на сцене, чтобы роль была в памяти, я делал вот что — меня научил этому Станиславский. Я играл «Смерть Грозного», и утром обязательно, лежа в кровати, я беру в руки роль и глазами читаю. Обязательно, каждый раз, сколько бы спектаклей не играл. Это очень хорошо. Именно глазами читать, и тогда у меня так стройно и хорошо встает роль. А есть актеры, которые раз прочитают к спектаклю, и больше ни разу уже роли не берут. А память у меня была ужасная, зловещая. Я просто зубрил роли, особенно стихи. Но это — прочитывать роль утром — мне очень помогало.

## 7 октября 1938 года 4‑я картина Читают: Нина — Вольф-Израэль, баронесса — Тагианосова, князь — Островский

Мейерхольд *(Островскому)*. Если бы вы пели, то у вас был бы не тенор, а баритон. У вас по звуку это слышно. Но вы старайтесь говорить выше, чем вы обычно говорите. У меня тоже баритон, но я могу при желании говорить выше — могу крикнуть фальцетом. Старайтесь говорить так, чтобы голос лез куда-то вверх. Это тоже вас обязывает; сейчас вы говорите так, как будто вы сами подслушиваете бархатистость вашего баритона, красоту вашего голоса. Испортите немного, в порядке лабораторных исканий, эту красоту вашего звука. Не бойтесь, что это будет звучать некрасиво; я предлагаю это вам потому, что я думаю, что когда вы будете лезть в звуке выше, вы и обретете эту напряженность, которой вам не хватает. У вас есть какое-то благополучное спокойствие во всем вашем состоянии. Должно же быть такое ощущение в ногах, как **{****345} у конькобежца: должно быть чувство, что вы пойдете на крепких ногах. Это отразится на вашем звуке: если вы на крепкие ноги встанете, и звук будет крепче. […]**

Заметьте: стало лучше, когда вы стали говорить выше, когда меньше этой бархатистости и красивости. А это у вас то, с чем, я думаю, всю жизнь приходилось бороться Качалову — с его замечательным, необыкновенным голосом, потому что есть такие роли, когда не «пригаживается» (хотя такого глагола и нету) ему этот красивый голос. И у вас, у молодого артиста Островского, есть эта же опасность: этот ваш очень красивый голос может вам сослужить в вашей артистической жизни очень плохую услугу.

Что вам нужно сделать? Вот если бы меня спросили: как расшевелить Островского на такие роли, я бы вам дал «Ромео и Джульетту» — не обоих, конечно, а именно Ромео. Почему? Там вы встретились бы с необходимостью этого красивого голоса, поняли бы, когда он должен звучать, а потом научились бы припрятывать его в карман. Потому что, если вы все время будете подавать красивость этого звука, то очень скоро надоедите. Как если в обед вам подадут на первое сладкий суп, и на второе — сладкое, и на третье, и на четвертое — тоже сладкое, и потом **{****346} опять подадут еще сладкое, и наконец, кофе тоже дадут страшно сладкий, положат очень много сахара, да еще со сладким ликером. Вам нужно наткнуться на необходимость такого красивого голоса, тогда вы поймете, где он не нужен. Зачем это вам здесь?**

Островский. Я думал, что он немножко рисуется здесь, играет.

Мейерхольд. Вам нельзя этого играть. Это могут играть другие исполнители князя, но вам этого нельзя делать. Вот почему. У меня был такой случай. Я делал в одной постановке одну большую сцену: много народу, шум, скандал. И вдруг я вижу, что один молодой человек сидит и не играет. Я на него набросился: почему это? Он говорит: «А я задумал такого меланхолика сделать, он не принимает участия в общей сцене». Тут я стал на него орать: «Как это, это же жульничество! Как вы смеете? Мне здесь нужно сцену сделать, у меня и так немного народу, только 19 человек, а вы молчите, ваш голос пропадает, — всего 19, а остается только 18…» Объяснилось все как: он в жизни — флегма, и ему очень выгодно было это делать, он сидел себе спокойно, в то время как у других рубашки были мокрые. То же самое и с вами. Вам тут «играть» нельзя. Это можно Болконскому и Студенцову, а вам нельзя. Вы тут погибнете. […]

*(Повторение сцены.)*

Хорошо. Что я сделал сейчас? Я выступил педагогом: я просил вас положить руки на стул, правда, он оказался неудобен, потому что вы пальцами не можете что-то обхватить. Но когда вы произносили эти фразы, я стал смотреть не на вас — я стал вас слушать, а смотреть стал на руки: руки ваши сползли ниже, и даже пальцы как-то заработали, и сами вы тоже стали как-то шевелиться. Понимаете? Вас руки выдали. Потому что при этой лабораторной работе, которую я вам дал для облегчения, чтобы вы лучше нашли себя в этом состоянии, непременно нужно, чтобы ваши ноги устали и чтобы пальцы ваши устали, и руки устали так, что, если бы туда, где были ваши руки, положить воск, вы бы обязательно так вдавили бы свои пальцы, что они прошли бы насквозь — и при этих условиях шевелиться уже нельзя. Нужно, чтобы вы были весь в напряжении, чтобы вы весь были подтянуты, почти что связаны, и это даст вам то, что именуется темпераментом. Темперамент этот будет сосредоточиваться в каком-то клубке, вы весь будете связаны, не будете двигаться, и он будет находить выход в какой-то работе, которая вам оставлена, в данном случае — в произнесении слов. Таким образом, от вас отнято хождение, отнято сидение, отнята жестикуляция руками — все отнято; следовательно, нет выхода вашей возбудимости, этот выход будет, следовательно, только в том месте, которое открыто, а это у вас — фраза. И вот тут, со всей четкостью произнесения всех звуков, тут и будет находиться темперамент.

Почему Станиславский лечит своих актеров именно этим способом: он их лишает возможности ходить по сцене, жестикулировать на сцене и дает им задание жить только в мыслях, которые обусловливают необходимость произнесения слов. Работает аппарат мыслительный, причем благодаря тому, что все остальное не работает, накопляется еще и интонационная борьба, обусловливаемая большой живостью состояния, в котором вы сидите. Потом у вас уже будет необходимость вырваться из этого связанного состояния, и тогда вам позволяется в малых дозах сначала какая-то работа: «Разрешите мне на протяжении этих двадцати **{****347} строк хоть один жест». — «Пожалуйста». Тогда что вы будете делать? Вы выбираете такой участок этого монолога, где наиболее требуется этот выразительный подъем, и там вы этот жест и сделаете — на эмоциональной вершине какой-то, на так называемом «золотом сечении». Там вы этот жест пустите в ход. Если вы этого не сделаете, значит, вы не знаете монолога, не знаете, где тут кульминация. Поэтому для актера есть потребность в каждой роли, в каждом монологе выискивать кульминационные места.**

Не может быть, чтобы в этой сцене у вас не было кульминации. Она есть. Ее надо обязательно отыскать. Вероятно, разные актеры по-разному ее выищут, но конечно, прав будет тот, который больше совпадет с Лермонтовым. Я думаю, что здесь кульминация в смехе, после «Вы охотницы рядиться…». Потому что князь строил разные ловушки, мышеловки, и там, внутри, нацеплял кусочек мяса, а потом загонял туда своих мышек — и баронессу, и Нину — и смотрел, кто из них либо хвостом заденет, либо ухом; даже не будут есть — пусть, но хоть бы задели, черт возьми, и тогда упадет крышка и он загонит их обеих. И вот тогда вы, по розоватости щек той или другой актрисы, говорите: «Пикников двадцать я отдам за маскарад» — хорошо, между прочим, сказал, потому что тут был в этом слове «маскарад» какой-то тройной смысл. Зачем этот молодой человек пустил это слово в разрядку в книжке? А оказывается — «клюнуло», потому что Нина спрятала лицо в муфту, смахнула что-то с ресницы — ах, что-то в глаз попало. И дальше: «Вчера… вы были в маскараде?» — ага, попалась! И баронесса: «А в каком наряде?» — ну, тоже, значит, была там. Отсюда потом: «Конечно, вы охотницы рядиться…» — и захохотал. Есть такие пьесы, где следователь в суде кого-то допрашивает и вдруг встал и засмеялся, а этот человек, которого он допрашивает, сидит и ему становится чего-то неловко, хотя он, может быть, и не виноват. Это такой прием: смех-ловушка. Вот почему каждый из исполнителей этой роли должен поработать над смехом, чтоб этот смех был действительно смехом-вызовом.

Проблема кульминации — это тоже вещь, над которой надо работать, которую надо искать. Может быть, тут, в этой сцене, нет кульминации — это бывает; но тогда вы должны знать, где вообще в вашей роли кульминация. Начертить себе схему. Лучше всего это делать над постелью. Например, Стивенсон, романист, автор романа «Доктор…»[[250]](#endnote-209) — не помню имени, на тему которого написан «Портрет Дориана Грея», именно так писал свои лучшие вещи. Так как он касался тем немного загадочных, в которых есть какая-то детективность, то, чтобы быть более правдоподобным, ему нужно было быть обязательно реалистом в описании подробностей, в деталях. Поэтому он, чтобы не давать мысли уходить в абстракцию, вешал над постелью карту тех местностей, где происходит действие его романа. Он рисовал: вот дом на такой-то улице, где живет действующее лицо его романа. Вот эта улица в таком-то городе — и он начерчивает план города. А потом он рисует: вот он вышел из дома, идет по улице, вот ему приходится плыть через пруд, вот там дом его возлюбленной — и все это нарисовано и распланировано. Засыпая, он смотрит на эту схему своего романа, с этими домами, с улицами, с болотами, с реками, с полотном железной дороги и проч., и благодаря тому, что он так конкретно все это видел, ему удавалось все это очень конкретно в романе изображать.

**{****348} Актер, мне кажется, тоже может нарисовать для роли князя такую схему: в первой картине вы отпускаете ему квадратик и его разрисовываете. Во второй картине — тоже имеете такой квадратик, но вот вопрос: поместить этот квадратик выше или ниже предыдущего, то есть будет ли роль нарастать или падать? Где-то у вас есть депрессия — у вас, например, есть депрессивное состояние в восьмой картине, когда люди вам спину показывают, никто вам руки не подает, да еще вдобавок вы потеряли почву под ногами, вы решили покинуть свет — это, без сомнения, депрессивная сцена, и эта картина должна лежать у вас где-то ниже в вашей схеме. А в седьмой картине, где вы хотите ударить Арбенина саблей по голове, у вас линия идет на самый верх. И вот тогда, когда вы лежите в постели, вы можете даже вашу роль не повторять, а можете продумать это состояние ваше в спектакле и продумать, если ли внутри вас эти возможности — раздуть легкие в сцене сабли или дать эти опустившиеся плечи и руки в восьмой картине.**

Это можно даже проделать как гимнастику. Например, вы лежите и закрылись одеялом, давая в мозгах пробегать каким-то мыслям о седьмой картине, вы, продумывая свою роль шаг за шагом, наконец дошли до того места, когда вы схватываете подсвечник, чтобы ударить Арбенина по голове, — и в эту минуту стряхните с себя одеяло, возьмите подушку и запустите ее кому-нибудь в голову. Вы понимаете меня: это будет упражнение на это состояние. А если вы положите рядом спать товарища, контролера этих ваших упражнений, он вам скажет: «Эх, плохо. Потому что ты потратил на это 10 секунд, а надо потратить всего 2 секунды. Вскочил, потом одеяло швырнул, потом подушку, а надо сразу: раз, два, три. То есть это не на живой реакции. Живой реакции не было». Это значит, что при продумывании этих тем вы себя недостаточно раздражили. Воображение ваше шлепало, а не кипело. Вот этим вы тоже должны заниматься.

Все эти уроки я даю вам сейчас именно потому, что вы комсомолец, и потому, что вы вступаете в ваш праздник, и хотелось бы, чтобы вы посвятили эту работу над этой ролью юбилейной дате комсомола[[251]](#endnote-210). Тогда вы должны быть днем и ночью в работе над этой ролью.

Я только подбрасываю вам технические приемы, я не говорю, что все это вы так будете делать на сцене. Обыкновенно режиссеры говорят: «Нет, не выходит у вас», а не говорят, как сделать, чтобы это вышло. Я — плохо или хорошо — сказал вам, что надо сделать для того, чтобы это у вас вышло. Я даю вам рецепт: «Принимайте по 20 капель 3 раза в день — это максимум, не больше, но непременно принимайте, не забывайте этого делать; если будете забывать, то это вам не поможет» — так часто говорят врачи. Вот такой рецепт я и даю вам. […]

Вот, вы делаете много лишнего, вы ищете разнообразия в отношениях. Это будет вам мешать. А если перевести эту сцену на мир животных, — я всегда себя на этом проверяю, — эта сцена называется «стойка». Знаете, как лягавая делает стойку? Она нюхает, нюхает, нюхает *(показ)*, и потом остановится — и больше ничего: застыла и смотрит. Вот какая сцена. Что же вы думаете, она смотрит и ничего не думает? Ничего подобного: собачьи у нее мысли, но она думает. *(Показ.)* «Вот, вот, вижу…, Шевелится? Не шевелится… нет, шевелится… Хвостик? Нет, не хвостик… А лапки, лапки…» *(Показ.)* И стоит вкопанная. […]

Когда такой актер, как Сальвини, репетирует вполголоса роль, что **{****349} его больше всего занимает, что ему должно удаваться? Ноги. Вот это он отыскал, и тогда все удается. Потому что у него все повороты** *(показ)* идут только на ногах, когда идет сцена ревности и т. д. Поэтому, когда в этой сцене я «стойку» делаю, мне вот где должно быть больно — в подошвах: потому что я подошел, опираясь твердо. Это работа ног, иначе «стойку» нельзя делать. Если вы будете приучать собаку «стойку» делать, то нужно, чтобы она ногами работала, чтобы ноги были как пружины, потому что иначе, если она не найдет равновесия, не будет напряженной, она нашумит. Если вы овчарке бросаете палочку *(показ)*, замахнулись — овчарка приподнялась на ногах *(показ)*: «Куда? Куда, хозяин, бежать? В какую сторону? Туда? Туда?» И когда вы наконец так бросите, она уже всем телом рванется в эту сторону и побежит. *(Показ.)*

Вот это работа. Надо найти это состояние. Найти узор. Как слуга, который несет поднос полных до краев стаканов, как он должен идти? Плыть он должен, чтобы не разлить. *(Показ.)* Вот и не разлил. Так и вы в этой роли должны найти состояние, чтобы не расплескать. […]

*(Вольф-Израэль.)* Дайте Нине затрепетать в этой сцене, как бабочке, которую ловят. Дайте ей в этой сцене уйти тоже в какое-то свое состояние.

Я не скажу, что эти мизансцены останутся, в мизансценах вообще может быть 100 вариантов. Но тут, конечно, Нина захочет уйти с этого поля, где происходит такой неприятный диалог; естественно, что вы будете искать какое-то другое место. «Приятельниц у вас толпа, в том нет сомненья» — и после этой фразы начать арию amoroso. Мы сделаем так *(показ: Нина отошла, князь опять идет, смотрит — где чиновник и баронесса, никого нет, он опять подходит к Нине и начинает)*. Я сейчас нарочно делаю большие паузы, чтобы больше насытиться этим состоянием. Мы будем делать, конечно, более короткие паузы.

Я скажу вам сейчас по секрету: я мечтаю о проблеме беспаузных мизансцен. Почему «Гамлет» идет в театре Радлова с 8 часов до 12 часов[[252]](#endnote-211), а во времена Шекспира, когда играли без купюр всю пьесу, «Гамлет» шел всегда не более 3 часов? Потому что тогда не было еще декаданса в области мизансценирования. Ведь виртуозничание в области мизансцен, как и всякое виртуозничание, может рано или поздно привести к декадансу, к примеру того, как нельзя. Что это за мизансцены в Камерном театре? Это декаданс, и этот декаданс [еще] и перегружает время. Конечно, такие «прогулки», как у нас сейчас в этой сцене — это декаданс, но я прибегаю к этому декадансу сейчас в области мизансценирования, чтобы в области состояния это было только педагогической фикцией. Идеальный же театр — это театр без виртуозничания в области мизансцен, это беспаузный театр. Что значит «паузная мизансцена»? Он идет, время идет, текста нет; затем пришел — говорит и текст идет. Что такое «беспаузная мизансцена»? Человек идет и говорит: «Я предложить хотел свои услуги вам», дошел до места, встал, поклонился: «Он может отыскаться». Вот такая мысль.

Бромлей. Многие считают вполне законным: движение — это реплика. Слова не всегда нужны.

Мейерхольд. Я не ставлю это как закон. Потому что перегрузка движениями и выделение слов удлиняет сцену на 10 часов. Вы поймите, что я с горечью иду на это, потому что я знаю, что это такое, но я во второй картине «Маскарада» в 1933 году снял многое из декаданса в области **{****350} движений и сейчас еще поснимаю, для того чтобы больше дать сочетание движений с текстом, чтобы на движение, как на декадансную категорию, не уходило много времени.**

Бромлей. Вы отказываетесь от пантомимы?

Мейерхольд. Да, отказываюсь. Но сейчас прошу этот разговор считать прерванным, а вопрос этот поставить в вашем Пушкинском кружке, именно там: потому что Пушкин написал 24 картины и нигде не поставил ни одного антракта — он мечтал о неостанавливающемся действии, о нарастании действия, он искал то, что есть в таких вещах, как «Гамлет» и «Борис Годунов». Почему он и писал «Бориса Годунова» по формуле шекспировского театра, что ему нужно было, чтобы все движения были не в паузах, и не в антрактах, а на сцене бурлили бы страсти, как в перелистываемой книге. Как когда человек читает, читает — и наконец выходит к нам, и мы видим, что у него красные глаза, и он говорит: «Я сегодня одним залпом прочитал “Холодный дом” Диккенса» — и все обалдевают. Пушкин мечтал, чтобы его «Борис Годунов» прочитывался так же, залпом. У Шекспира в его драмах тоже не было актов, потом уже досужие издатели разделили пьесы на акты, на явления и прочую муру. Почему я и предлагаю вам обсудить этот вопрос в вашем кружке. Я буду приезжать к вам гастролером как постановщик и как педагог буду беседовать с вами. Мне очень приятно, что я после большого перерыва **{****351} оказался опять в недрах вашего театра, потому что я знаю, что раньше здесь живо обсуждались и решались проблемы такого рода. Здесь кипели страсти. Сейчас у вас готовится премьера — «Таланты и поклонники»**[[253]](#endnote-212), но я не замечаю, чтобы здесь, в кулуарах, кто-то о премьере говорил. Раньше так не было, жизнь кипела, все жили премьерой. Может быть, я ошибаюсь — и сейчас это не так, и я просто не нападал на такую ячейку, которая занимается и живет этими вопросами.

*(Повторяют сцену князя и Нины.)*

*(Островскому.)* «Я предложить хотел свои услуги вам» — после «предложить» не надо паузы. И тут дозволен уже какой-то жест: «Пожалуйста, я к вашим услугам». Потом мы будем иначе это делать, но надо как-то шире это дать.

«Он может отыскаться» — опять «стойка».

«Но пусть потерян он» — шарахаетесь к Нине, а нельзя шарахаться, потому что сейчас вы хотите принести к ней нежнейший венецианский бокал, до краев наполненный чудесной влагой, как в «Парсифале» — граненый бокал, наполненный чудеснейшим напитком, — и вы боитесь его расплескать. Ведь [это] и есть вы. Это не стакан, это вы, сосуд, наполненный нежной влагой, и вы боитесь ее расплескать; поэтому подход к этой сцене, поскольку вы хотите начать арию amoroso, должен быть другой: шпоры не должны звучать. Он должен подойти к ней тихо *(показ)*. Это картина Врубеля «Герой нашего времени» — как бы он представлял себе Печорина. […]

*(Повторяют сцену.)*

«Но если он вас любит…» — скажу вам одну вещь. Нечто банальное всегда лезет оттого, что память удержала из виденного вами на сцене, из того, что лежит под знаком «банально». Вот я подхожу к Нине; ведь я недаром сказал: «Врубель, нарисовавший Печорина»; я не сказал — «А помните, как какой-то актер Театра комедии или другого театра всегда ножку отставляет, когда ария начинается?» А вы невольно ножку отставляете, не думая. А мы должны думать, потому что иначе *(показ)* — вот подошел Ростан[[254]](#endnote-213), отставил ножку и по этой ножке полез, все выше и выше, и где-то из-под галстуха вылез, влез на губы — и вот уже Ростан стал говорить *(показ)*. Поэтому я и предлагаю вам что-то найти, какую-то прочность в позе, прочность самца, джигита. Талия подтянута, чтобы чувствовать эту прочность. Вы все-таки гусар, вы имеете дело с лошадьми, тут не может быть сладеньких положений. Тут должна быть крепкость какая-то, и тогда ноздри будут дышать, как у лошади. Ведь он эту арию amoroso поет, но это не лирика, это чувство самца. Это желание. Это должно быть все-таки тяготение мужского к женскому. Не дай бог, если эта ария прозвучит только как красивая песня. У Лермонтова есть поэма, не помню ее названия, какое-то кавказское имя, и там есть сцена: один увозит другого, положил на коня, на седло, и мчится[[255]](#endnote-214). Вы здесь способны схватить Вольф-Израэль и с ней по лестницам сбежать вниз, — конечно, если там никого нет, а то другой вам голову снесет, — и там посадили ее на коня, к себе в седло, и мчитесь. А мы посмотрим в окно и увидим: вот Островский мчится. Добейтесь, чтобы тут у вас было такое состояние. Ведь вы, несомненно, влюблены в кого-нибудь. Сейчас золотая осень, иначе нельзя. Весной и в золотую осень в Ленинграде — это обязательно. Я уверен, что вы влюблены все. И вот, если вы ее пригласите на чашку чая и проговорите ей все эти монологи, **{****352} вы увидите, что такая репетиция обязательно кончается жаркими поцелуями. Пожалуй, скажут, что я комсомол разлагаю? Я ведь хочу помочь вам найти это состояние. […]**

## Сцена князя и баронессы

*(Островскому.)* Нет, ни в коем случае на нее не налетать. Раз уж женщина пришла в вашу квартиру, вы, как подлинный Дон Жуан, должны уже понимать, что это-таки акт; вы должны ее обегать: «Красавица!» *(показ)*. Тогда это прозвучит еще сильнее, то есть что вы готовитесь ее принять.

*(Повторяют сцену.)*

*(Островскому)* Входя, закройте глаза обязательно.

*(Тагианосовой.)* А вы обязательно стукните ему, чтобы он знал, что здесь есть кто-то. «Ба!» — вот это восторг, изумление; не просто изумление. Вот если бы жирафа вошла бы, то дело другое, был бы не восторг, а просто изумление.

Вы тоже должны переместиться. Это то непроизвольное движение, которое обусловлено неловкостью положения. В предыдущей сцене, когда Арбенин вас трепал, он ставил вас в положение влезшей самовольно в эту квартиру. Когда входит князь, у вас будет некое непроизвольное движение от стремления бежать. Мне так кажется — я не был в таком положении, — но мне кажется, что здесь будет попытка к бегству. И тут, когда она убегает от него — «Я очень рад…», — баронесса отходит назад; теперь он уже все приготовил и хочет ее усадить, приглашает. […]

Искусство произносить монолог — это искусство трудное, но искусство слушать партнера в монологе — это искусство в 10 раз труднее. Это имейте в виду. *(Островскому.)* Поэтому, если вы, в порядке учебы, взяли себе это упражнение, вы должны обязательно создать себе такое положение в слушании, чтобы облегчить себе эту трудность. Та задача, которую вы себе поставили, по плечу только Сальвини, только большому мастеру — слушать партнера так, как вы стоите. Стоять и слушать — это очень трудно. Вам нужно лет 10 быть на сцене, чтобы этому научиться. А сейчас вам нужно вот что делать *(показ — В. Э. подходит к столу, облокачивается, придвигается ближе и т. д.)*. Понимаете? Это обязательно надо. Она говорит: «Вы к жене Арбенина вчера писали…» Возьмите себе задачу сказать про себя: «Что вы, и не думал даже писать». Это надо, конечно, проверить, чтобы не вышло неправды, но надо найти какой-то момент — зажить реакцией: «Если вы хотите знать, — да, я писал» или наоборот: «Нет, не писал и не думал писать». Вы проговариваете это про себя. Это очень трудно. Только очень большие мастера школы Новера, танцовщики, могли, не проговаривая про себя фразы, промимировать верно. Поэтому, когда начинается пантомима, танцовщики всегда про себя проговаривают фразу, и только очень большие мастера могут промысливать, а не пролепетывать. А вы должны что-то пролепетывать обязательно. Когда вы пойдете на балетный спектакль, где побольше мимических сцен, а не танцев, сядьте поближе и вы услышите все, что они говорят. *(Показ.)*

А вот в том, что князь сперва стоял, а потом подсел — в этом вы и будете приучать себя слушать. Стоя в таком положении, слушать очень трудно. Вы еще неопытны, и вы не можете этого делать.

**{****353} Островский**. Но ведь у нас на сцене только один стул и больше ничего.

Мейерхольд. Надо различать: это же у нас лабораторная работа. Здесь у нас много стульев и все в беспорядке. Пользуйтесь этим — ищите. Может быть, вы найдете такую правду, которую я включу в спектакль и вам, и Болконскому, и всем.

*(Повторяют сцену.)*

Когда баронесса говорит: «Но слушайте…», он обязательно придвинется немного. Это приучит вас слушать партнера, и партнеру это поможет: она будет видеть блеск ваших глаз и следующие фразы у нее уже будут лучше идти, потому что она видит слушающего партнера. Я помню, Комиссаржевская часто говорила: «Уберите у меня этого партнера». — «В чем дело? Он прекрасный актер, и костюм у него хороший, и внешность, и играет он хорошо…» — «Он не слушает меня. Я ему говорю громадный монолог и вижу по глазам его, что он меня не слушает». Это серьезная вещь, и в этой тренировке вы должны учиться слушать.

*(Повторяют сцену.)*

*(Островскому.)* Вам, как молодому актеру, нужно в движении ставить себе более трудные задачи, чтобы показать блеск своего физического. Старик мог бы спокойно к ней придвинуться *(показ)*. А вам не это нужно. Надо, чтобы вы не теряли в себе молодости, да еще — лейб-гвардии гусарского полка: джигит! Он может на голове скакать по манежу. Надо, чтобы этот «вскок» — как вы подскочили на стуле — показал вашу молодую энергию. Еще острее. У стариков движения спокойны, у молодых эти ракурсы острее *(показ)*, и от этого еще лучше будет слушание. Вы будете играть на энергии, физической молодой силе страстного человека.

*(Повторяют сцену.)* […]

## 9 октября 1938 года 2‑я картина. Сцена маски Баронесса — Бромлей, князь — Островский

Мейерхольд. […] «Поговорим и разойдемся» — короче. Смахнуть эту фразу. *(Показ.)* Надо как-то приучить себя к этому: «Налево ты, а я направо» — *(показ)*. Чуть-чуть задержать: «Налево ты…» — задержать, «а я направо» — это тоже эффект. Надо отметить, что не просто «разойдемся», а «разойдемся в разные стороны — прямо противоположные». Это отметить надо.

*(Повторяют сцену.)*

И тогда есть повод и баронессе перестроиться: ей же досадно, что вот — встреча, и романчик начинается, и вдруг этот джигит опять у нее ускользает, упорхнет в одну сторону, а ей придется идти в другую. Тогда она тоже перестраивается в эротический план: «Но ежели я здесь нарочно…»

Когда я говорю «джигит», то один актер может понять эту характеристику как то, что нужно вложить внутрь сосуда; а я бы предложил актеру, играющему эту роль, класть это так, чтобы это текло по внешней стороне сосуда. *(Показ.)* Пристегните ему «джигита» в буквальном смысле **{****354} слова, то есть сделайте его человеком умеющим схватить ловко талию свою, сложить по-наполеоновски руки, тогда вы приобретете новый поворот головы, движения плеч: он показывает плечо ей — «Налево ты, а я направо». А для этого надо пересмотреть все зарисовки Серова и Врубеля. Внимательно пересмотреть. Вот как Лермонтов смотрел бы. Я лишу «Героя нашего времени», и у меня на столе стоят карт-посталь**[[256]](#footnote-44) — Врубелевские, Серовские, — и я смотрю на них. Надо вдумываться в них, вдумываться так, чтобы, если у художника один ракурс показан, то у вас вставала бы целая гамма.

Работайте над этим дома.

Иногда внутреннее помогает найти внешнее, но иногда на театре и обратное бывает — внешнее помогает найти внутреннее. Это прежде так говорили примитивно: «Станиславский — это от внутреннего к внешнему, а Мейерхольд — наоборот, от внешнего к внутреннему». Это — схематически, так не бывает. Одно из двух: или мы оба художники, или мы оба сапожники. Бывает и так и этак — разное в разных случаях. В данном случае для вас это обязательно — нахождение всех прелестей, всех поворотов, всего внешнего. Важно сказать — «джигит». Но где же его найти, этого джигита? Черт его знает, внутри или снаружи. Но Лермонтов был как раз джигитом и внутри и снаружи: когда он приехал на Кавказ, он уже участвовал в битвах как настоящий вояка, настоящий **{****355} боец и он, конечно, был джигитом, поскольку он умел сидеть на коне, умел владеть оружием; но в то же время, приехав с боя, он зарисовывал моменты боя, пейзажи, горы; значит, он успевал в это же время быть и джигитом и поэтом. Он все запоминал, все видел. Вот это — его внутренний мир. Но, чтобы изобразить Лермонтова, надо не только понять его внутренний мир, надо еще и внешнее схватить. […]**

## 7‑я картина Арбенин — Юрьев

Самое важное, и в этом должна быть тут работа режиссеров, чтобы все сидящие за столом не были манекенами. У них слов нет. Лермонтов написал седьмую картину так, что говорят только Казарин, Арбенин и князь. Самая большая трудность этой картины — дать необычайную жизнь всем, кто не имеет слов. Значит, один засмеялся — это тот, кто смеется всегда первый, когда рассказывают неостроумный анекдот; есть такая порода людей: еще соль не сказана, а он уже рвется. Это неприятный для рассказчика слушатель, потому что — «я еще не рассказал, а он уже ржет». Или это невнимательный человек, который думает в это время другое и смеется. Так что не одни дураки попадаются на этом. Значит, может быть смех, затем смешки и легкий говор или недовольство. Сцена должна быть построена на сложном переплете каких-то преодолений препятствий. То есть ему хочется рассказывать анекдот, а другим хочется скорее играть, загребать золото. Это нужно сделать людям, которые не имеют слов.

Поэтому и в первой и в седьмой картине мы придумали такую вещь. Так как нельзя допускать, чтобы актеры начали садить слова не лермонтовские, поэтому мы просили актеров не говорить отсебятин. Знаете, какой тут соблазн; посадили людей, которые скучают, слов нет, и они начинают бытовить, жанризм подпускают, и глядишь — кто-нибудь и скажет: «Вот саданул анекдот!» Мы же упадем в обморок в зрительном зале.

Поэтому мы придумали: мы должны иметь группу людей на сцене, а лучше всего у самого заднего задника, который примыкает к этому карточному столу, — человек 12 мужских голосов, которым дать разучить стихи Лермонтова, набрав их из того арсенала стихов, где есть «А вы, надменные потомки» и т. д., — ряд таких бичующих стихов, набрать как можно больше разнообразия в этом смысле, — и заставить их говорить одновременно. Тогда мы будем иметь музыкальную категорию, которую мы можем наупражнять на ропот легкий, на ропот сильный, на ироническую болтовню — в зависимости от того, как заводить эту пружину. Это было у нас сделано в прошлой постановке, но потом рассыпалось, потому что удержать такую категорию музыкального свойства в драматическом театре очень трудно. Тут я должен отметить, что в культуре Александрийского театра отсутствует одна вещь — использование дисков. В Театре Революции мне показывали ряд дисков; там нашелся любитель, который для того, чтобы удержать такого рода музыкальные категории, наработал ряд дисков, которые вращают. Я был поражен. Когда я ставил «Как закалялась сталь», я потребовал, чтобы были определенные звучания. Но я могу это на репетициях наладить, а к 20‑му спектаклю **{****356} это рассыплется. В опере это гораздо легче делать — там хор настроен петь, приходит хормейстер, поднимает палочку и говорит: «Ну, давайте фа-мажор, или ля-бемоль» — и хор начинает. А у нас это звучание не фиксировано нигде, не записано на нотах, и оно теряется. А всегда еще находятся в группе 12 человек, такие остряки, которые говорят: «Вот еще, беспокоят нас из-за каких-то стихов, дурака валяют».**

Я думаю, что тут надо будет наработать такие диски. На первых порах это будут голоса, а потом сделаем диски, и публика не разберет — живые это голоса или нет. Патефон плюс усилитель дают очень хороший эффект. Мы сидели в комнате и давали реплики, а этот любитель диски заводил, и эффект был замечательный: гром аплодисментов.

Я был в театре Жуве: это маленький, очень бедный театр[[257]](#endnote-215). Маленький, как театр Радлова, если еще не меньше. Меня как-то пригласили к нему в уборную; я пошел за кулисы, где-то по лесенке, и вдруг слышу: черт возьми, какой оркестр! А у меня-то такой бедный оркестр — всего 30 человек, а тут — драматический театр, а какой оркестр! Иду дальше, и, когда пришел Жуве, отыграв свою роль, в антракте я сразу подошел к нему с комплиментом: «Какой у вас оркестр!» Он смеется: «Никакого оркестра нет. Идемте» — ведет меня на эту самую лестницу, где я проходил, открыл какой-то ящичек, и я чуть не упал в обморок: оказывается, это работает диск, а на сцене усилитель и он жарит, как целый оркестр.

В нашем театре это не использовано, но это нужно сделать. Я нашел у себя список стихов, которые мы произносили. Их надо сейчас перепечатать и составить эту группу. Тогда те, кто будут на сцене, будут нам помогать возгласами, шепотом, но будут опираться на эту группу. Но подумайте, из каких слов впечатление будет получать зритель? Ни из каких. Лишь бы были живые мимические фигуры, которые бы клали карты или, когда Арбенин сказал: «Жене свои услуги предлагал», шарахались бы на креслах, и т. д.

Дальше. «И дал пощечину» — это первая кульминация или первый зародыш той большой кульминации, которую разовьет Юрьев к концу этой сцены. Нельзя ее пропустить. Я себе отмечаю: все дают возглас — «О!». Актеры такого масштаба, как Юрий Михайлович, актеры крупного масштаба, очень щепетильны к тому, была или не была реакция. Например, Сальвини. Даже такой актер, как Южин, исполнявший роль Яго, не удовлетворял Сальвини: когда Отелло в какой-то сцене сваливает Яго, то на репетиции Сальвини его свалил, а потом нервно отошел в кулису — оказывается, у Южина не было этого «Ах!». Это, конечно, может и не слышно быть, но Сальвини не мог, он сходил с ума: «Мне не надо, чтобы вы хорошо свалились, но дайте мне “Ах!”, чтобы я чуть-чуть вас услышал, что там что-то закипело».

Трудность этой сцены состоит в том, чтобы все время Юрий Михайлович мог на что-то опираться. Если мы ему не дадим опоры, то это будет монолог. Тогда вообще надо выгнать всех и в зрительном зале дать анонс. Есть такая пьеса «Театр чудес»[[258]](#endnote-216), где конферансье рассказывает, что происходит на сцене. Сцена открыта, и там ничего не происходит, а он рассказывает, что там есть. Если Ю. М. будет один, он будет произносить монолог и ничего не будет происходить на сцене. Тогда можно сойти с ума.

Юрьев. Я очень благодарен В. Э. за то, что он сейчас поднял этот **{****357} вопрос. Действительно, эту сцену проводить страшно трудно, невозможно, когда я на сцене вижу перед собой пустые глаза, не чувствую никакой поддержки. Я часто прямо бьюсь головой о стену, придя к себе после этой сцены. […]**

## 9‑я картина Нина — Вольф-Израэль, Арбенин — Юрьев

*(Вольф-Израэль)*. Чтобы стремительность темпа была дальше завоевана обоими вами, учтите, что ему нужна пауза: дайте ему эту паузу, чтобы подготовить себя для этого темпа.

*(Повторяют до слов: «Но я жена твоя, злодей!»)*

Как это тонко сделано у Лермонтова, что он вам тут в этот миг дает слово «злодей» — как цитату из князя Звездича. Вы могли бы другое сказать.

Вольф-Израэль. Но это застряло в голове.

Мейерхольд. Да, застряло. Отсюда же вы говорите и «А, право, жаль безумного мальчишку…» Это — мост сюда.

*(Читают дальше.)*

*(Юрьеву.)* «Ты умереть должна чрез несколько минут» — этот кусочек нам надо пересмотреть. До сих пор все безупречно, но этот кусочек звучит как-то не по-лермонтовски. Дело в том, что он снабдил тут роль ремаркой такого свойства: «Ходит по комнате, сложив руки». Этим Лермонтов хотел подчеркнуть этой мимической игрой ассоциацию с Отелло, и эта ремарка — восхищение Лермонтова перед Каратыгиным, которое в каком-то месте перешло в традицию. Мне не важно, будет ли он ходить, сложив руки, но надо, чтобы это пошло так: он ее поторапливает, часы приближаются к моменту смерти и он торопит ее, как будто она не успеет помолиться: «Теперь молиться время, Нина…» — и т. д. И у нее начинается в темпе: «Как? Умереть? Теперь? Сейчас?» — и т. д. «Да, я тебе на бале подал яд». Понимаете: тот же эффект, какой есть в кусочке: «Но это счастие не всем дает судьба». То есть абсолютный повтор, рефрен. После большого монолога — «Теперь молиться надо, Нина» и т. д. — тот же эффект: «Как? Умереть?..» — и потом: «Да! я тебе на бале подал яд». *(Показ.)*

Ты согласен? Да. А то это портит этот первый монолог и предвосхищает и этот монолог. Этот быстростремительный кусочек должен лежать между этими двумя сценами. Я боюсь, что, когда он идет медлительно, без трамплина на темпе, чтобы здесь не прозвучал злодей — какой-то садизм, он ее отравил: «Теперь молиться надо, Нина». Вот этого я боюсь. Вспыхнуть надо. Но это не умаляет его вины.

Юрьев. «Я умираю…» — «Так скоро? Нет еще…» — мне кажется, он все же испугался здесь, он хочет продлить ее жизнь. Это человечно.

Мейерхольд. Вряд ли это будет доходить до зрителя. Это может быть важно для тебя как для актера. Но в этой сцене не так сказалась его жестокость, как здесь. Тут есть торопливость в самой фразе: «Теперь молиться время, Нина» — не теряй времени. Ведь сколько времени уже он говорил — прошло много времени. Там он говорит: «Осталось полчаса», а здесь — «чрез несколько минут». Обязательно торопливость, обусловленная тем, что остались считанные минуты.

**{****358} (Читают дальше.)**

«Не верю, невозможно… нет!» — теперь это будет несколько иначе. Поскольку мы меняем: «Да, я тебе на бале подал яд» — «Нет! Не верю…» — бросается к нему, захлебывается. На секунду у нее голос запел, как бывает перед смертью: человек бросается — и потом умирает.

*(Читают до «Смерть в твоих глазах».)*

Тут тоже надо внести поправку. Ремарка говорит: «Смотрит ему в глаза и отскакивает». Ремарка показывает, что это должен быть испуг такой сильный, как от привидения. Как в «Борисе Годунове» — Борис подходит к часам, и вдруг там что-то зашевелилось, и он отскакивает и вскрикивает. Эта фраза должна быть острее: «О, смерть в твоих глазах!» *(Показ.)* Обязательно. У нас весь этот акт верно угадан в своей фюнебрности, поскольку агония, конечно, налицо, но в нем нет таких блесток, которые бы публику встряхивали, чтобы, когда опустится белый занавес, у публики были все же в ушах эти вскрики: «О, смерть в твоих глазах!»

Этот кусок: «Сюда! Сюда! на помощь! Умираю!..» — у нас был верно построен, и так он и остается. Есть лучшая редакция: «Я тебя, жестокий, проклинаю… и ты придешь на божий суд». *(Показ.)* Это — умирая, не слышно, едва-едва. А то немного резонерски получается. Лучше изменить: лучше сильная нота, потом — спад.

*(Читают дальше.)*

«Я умираю, но невинна… ты злодей…» — лучше было бы, если бы здесь прозвучал неожиданно здоровый голос *(показ)*. Это очень трудно, но рассказывают, например, про Станиславского, что, когда сестра подошла к нему и сказала: «Константин Сергеевич, вам термометр нужно поставить» — и вышла в другую комнату за термометром, и оттуда, рассказывает она, услышала, как очень бодро зазвучал его голос: «Дайте стакан чаю…» — совсем здоровый голос. И когда она поставила термометр, он умер. Так что последние слова его, которые она слыхала, были вполне ясно, отчетливо сказаны, даже голосом здоровее обыкновенного. И было бы хорошо, чтобы так же прозвучало здесь: она говорит слабо, но ведь и в слабости может быть голос прочным *(показ)*. Такая убедительность слова «невинна», чтобы у Арбенина это застряло в ушах. И потом опять настойчиво: «Теперь мне все равно… я все ж невинна…», «Я умираю, но невинна», «Я все ж невинна перед богом» — как-то так, чтобы там было слабее, а тут, хоть и слабо, но была бы какая-то ясность. Тогда весь акт кончался бы на большей колкости: стекло, которое сейчас распадется. Интонация стекла, а не ваты. Пусть будет мягкость, но стеклянная.

*(Повторяют сцену.)*

«Ложь!» — сейчас мы не будем это искать. Мы будем искать это, когда останемся вдвоем, ночью, в потемках Александрийского театра, при одной свечке — и найдем.

## {359} 8 декабря 1938 года 7‑я картина Игроки, Казарин — Гайдаров, хозяин — Оранский, Звездич — Болконский. Юрьева нет.

Мейерхольд. Начало сцены: Казарин сидит на диване направо, хозяин стоит перед ним, облокотившись на спинку стула. Урванцов — за столом налево; около него стоит Судовский; налево на диване сидит Фокин, между ним и Урванцовым стоит Щербаков. Идет монолог Казарина: «… и с силой слова».

Входит Арбенин, ему скорее уступают стул. В это же время входят игроки: двое слева, из глубины сцены, трое справа.

Первыми видят Арбенина хозяин, затем обернувшийся Казарин, после — Урванцов и игроки с левой стороны стола. После слов: «… и с силой слова» — небольшая люфтпауза, чтобы хозяин не сразу срывался с места, чтобы было восприятие некоторого эффекта: раз! — и потом — два‑три — вошел Арбенин — у хозяина: «А!» — Фокин встает навстречу Арбенину, слегка кланяется и идет в глубь сцены, вокруг стола. Другие игроки занимают свои места, и после этого выходят пять игроков из-за кулис.

*(Повторяют всю сцену.)*

*(Гайдарову.)* Помните, что этому монологу, который мы ставим, как начинающему сцену[[259]](#endnote-217), надо дать больше спокойствия и больше торжественности. Не нужно нервности в этой сцене, потому что в этой картине есть очень большое постепенное развитие. Поэтому нам выгоднее, чтобы публика даже и не подозревала вначале, что здесь закипят страсти; все будет у вас очень торжественно: и начало ваше, и вход Арбенина, и вход Звездича — торжественно, как будто они в церкви к причастию приходят, а потом пойдет такой кавардак. Состояние такой праздничной сосредоточенности. Больше приготовлений, чем будет на самом деле действия, и очень большие приготовления: приходы, встречи. Арбенин вошел: «А!» — «Ты все причуды оставил…» *(Показ.)* Медленно все это развивать, а потом уже мы пустим в эту сцену ток электричества.

*(Повторяют сцену сначала.)*

*(Гайдарову.)* Лучше сесть в начале сцены как-то скрестив руки *(показ)*, немножко развалясь. Он очень хорошо устроен и делает минимальное число жестов. Он говорит свой монолог, и видно, что все Казарина считают заправилой этого дела, все внимательно его слушают. Когда он говорит, его монолог насыщен волей, мыслью, красотой. Чтобы вышло, что вы ломаетесь немножко перед ними и говорите медленно, чтобы публика все это усвоила. Сделайте Казарина таким необычайной красивости денди: красиво развалился и прочно, монументально сидит, необычайно важно. А у всех игроков — странный интерес *(показ)*, максимальное напряжение к его словам. У всех игроков — напряженное внимание, как будто они впитывают в себя каждое слово: каждое слово — на вес золота. А хозяин просто боготворит Казарина: «ума палата».

Хозяин своей мимикой говорит: «Да, да, наверное будет». И это понятно — у вас до этого с Казариным был диалог. […]

*(Игрокам.)* Имейте в виду, что когда хозяин скажет: «У нас жестокий бой» — игра идет. Вы из той породы людей, которые долго ждали, и, **{****360} как только вас усадили, как только вы дорвались до карточного стола, уже банкомет на месте, уже идут какие-то ставки, уже идет игра. Потому что ведь это — инсценировка: Казарин с хозяином где-то до этой картины сговорились, что будет дан бой, чтобы втянуть в игру и Арбенина, и князя; и при приглашениях, которые рассылались хозяином, все было учтено: это не просто игорный дом, а это инсценировка, это комбинация, организованная так, чтобы, поскольку Арбенин опять решился встать на путь этой карточной авантюры, были бы созданы все условия наиболее благоприятные, чтобы он не разочаровался, а вошел бы в игру. И тут поэтому приглашены самые матерые картежники, самые завзятые, самые прожженные. Это надо выразить, и поэтому, как только вы сели за стол, то уже по всему: и по тому, как деньги плывут из карманов, и как организуются пачки бумаг и кучки золота у каждого, и как банкомет кладет карты, — должно быть видно, что это все условлено: «Да ну, товарищи, играйте! Ну, расходитесь сильнее!» И тогда уже хозяин скажет: «Идем сюда: у нас ужасный бой!» Это — подначивание Арбенина, подыгрывание. Поэтому, когда идет диалог с Арбениным, нужно, чтобы стол уже весь был готов, и когда Арбенин подойдет к столу, — то он уже в какую-то пучину бросается. Чтобы было такое ощущение. […]**

*(Гайдарову.)* «Я ставлю пятьдесят рублей» — опять не началась новая сцена. Тут был какой-то разговор Арбенина с князем, он был несколько «проходным», — в музыке это была бы модуляция, — несмотря на то, что это очень валено и что тут есть крупицы нужного для всей пьесы. Но эти крупицы будут услышаны, потому что мы вывели князя и Арбенина на авансцену, они тут говорят на фоне протекающей в глубине игры, и все благополучно. Князь говорит: «… поставил бы свою» — и Арбенин занимает место за столом.

И вот, смотрите, товарищи, какую мы тут даем сложную экспозицию, сколько мы вола вертели: вставили монолог Казарина в начале акта, придали этой сцене большую выпуклость, потом — приход Арбенина был отмечен рядом действий, ходили люди, удивлялись, ахали, охали, кто-то бросил какую-то реплику — и это все еще идет введение, все еще нет ничего, все — введение. И вот когда начало — когда Казарин говорит: «Я ставлю пятьдесят рублей!» — «Я тоже». — «Я расскажу вам анекдот». Вот начало, в сущности говоря, седьмой картины. Но если вы хорошо подготовили сцену, то играть ее ведь надо еще лучше. Начало страшно заинтриговало публику — тут много наговорили: какой-то человек с огнем в сердце и с умной головой, и «князя пощипать надо» и т. д. — столько тут наговорено, несмотря на то, что места это все занимает очень мало — только одна страничка, — но все страшно подчеркнуто. И вот идет начало, и я слежу за вами, и вижу, что вы все уже израсходовались в игре. Мне понравилась ваша сцена игры — с точки зрения репетиции она блестящей была: и стуку много было, и все было хорошо. Но надо найти градусы, потому что теперь, когда бой настоящий пойдет, надо всему этому найти градусы. […]

Во время монолога Арбенина Сахаров — слуга работает все время, он находится на сцене: или он убирает какие-то «игранные» карты, или щеточкой что-то смахивает, или какую-то пепельницу берет, вытряхнет ее где-то за кулисами и опять ее ставит куда-то; он на подносике приносит по чьему-то заказу стакан воды или какой-то оршад, или лимонад — он все время должен аккомпанировать игрокам. Кто-то ему дает на чай — **{****361} вот, например, Казарин выиграл кучу денег, и он одной рукой кладет деньги в карман, а другой тут же дает через плечо слуге. Это традиция. Слуга делает все «на чаевых». Чистота его мало интересует, но он знает, что, если он поставил сюда пепельницу, то он уже имеет шанс получить на чай. Если он воду подал — уже какая-то мелкая монетка ему идет. Это обязательно. Это мелочь, но это даст какой-то штришок, который очень заметен. Все двигаются в игре, но этот фланирующий слуга, облизывающий каждый участок сцены, — это очень нужно. Пока я даю вам право** ex improviso это делать, не устанавливаю вам ничего; но, когда вы найдете какие-то удачные штришки, я их зафиксирую. Сейчас ищите сами, потому что мне за вас очень трудно это делать. Но надо делать это очень тактично, а то опять Юрий Михайлович будет недоволен. Нужно помнить, что у него и у игроков есть своя вязь, тоже очень сложная. […]

*(Болконскому.)* Когда откидываешься от стола, это «Я!» уже надо про себя иметь. А то получается отдельно техника, когда он садится, и потом — «Я!». Нужно хоть про себя сказать это «Я!», а потом ты скажешь громко. А то это стоит отдельно — слово и движение, и заметно, что это мы так условились, и Кузнецов помогает тебе. А ты живи в этом. А самое главное вот что: когда ты сказал «Я! Я!» — стой. *(Показ.)* Чтобы в этой же позе остаться, когда Арбенин бросит карты. А то получится, что ты перепланировался. Надо застать князя в состоянии первых глупых «Я!». Надо создать человека — в оцепенении от всего, что на него наваливается. Нельзя быть активным: тут состояние некоторой пассивности. Человек оцепенел и смотрит — и только потом, после того как он спохватился, он вспомнил, что можно ведь схватить саблю, броситься, рубать… *(показ)*. А то ты не будешь обалделым потом. Иными словами, на всякое такое сценическое «безобразие» есть свое техническое выражение, обязательно. Если надо дать оцепенение — на это есть уже энное количество уже найденных гениальными актерами рецептов. Все актеры думают, что я, Болконский, могу что-то новое выдумать. Ничего подобного: все давно за нас выдумано. Потому что уже были Росси, Поссарт, Муне-Сюлли, Сальвини, Мочалов — и они уже все придумали. Ты хочешь что-то придумать, но все это уже было, так что не надо придумывать Америки, а надо этот ассортимент пустить в ход. И если бы этих великих актеров воскресить, они пришли бы к тебе и пожали бы руку: «Вот спасибо тебе, милый, что ты мой прием, Мамонта Дальского, пустил в ход в мейерхольдовском “Маскараде”. Вот спасибо!» Вот поэтому мы и читаем и изучаем рецензии Белинского; поэтому мы и пустим эти приемы в ход. А вот если ты выдумаешь что-то новое, то ты будешь уже не Болконский и будет не просто «Маскарад», а будет «“Маскарад” с участием Болконского», потому что ты выдумаешь то, чего не выдумал ни Росси, ни Сальвини. Вот если ты это сделаешь — тогда давай. Тогда я отменю все, что от Сальвини. Тогда давай. А пока давай то, что другими найдено уже. Как в шахматной игре: почему отпадает Ласкер, потом Капабланка? Потому что появляется еще кто-то, который дает новые мысли и новую технику в шахматной игре, и все ахают: «Батюшки мои!» — и Капабланка сдал позиции. Так и в актерской среде: может быть, придет кто-то такой, что мне придется переменить для него все мизансцены. Такой был Мамонт Дальский. Он знал приемы прежних актеров; но в «Кине», когда в уборной он сидит и гримируется, он играл так, как никто до него не играл, и вот все кончено: и бутафоры, и дирижеры, и музыканты, и декораторы — **{****362} все меняется, и все ходят тихонько: «Не дай бог, в морду даст!»** *(Повторяют еще раз: «Вы шулер и подлец!»)*

*(Болконскому.)* Сыграл хорошо, но у тебя осталась рука на груди, и она была вялая. Не давай публике подумать, что ты уже сыграл. Поэтому старайся так схватить стул *(показ)*. Это даст тебе [то], что ты задрожишь оттого, что хватал стул. Чтобы было напряжение, и тогда уже: «Я! Послушайте!» — хлопнул рукой по столу, а другая рука крепко держит стул *(показ)*, и тогда можно массу накопления делать. А если рука повиснет отдельно от тела — не выйдет. Не стоит этого делать. Это уже декаданс, это эпоха неврастении, а этого еще нет тут: князь нервен, но не неврастеничен. Это разница громадная. Истерия или нервность: у тебя истерии нет, князь нервный. Как конь, которого долго не объезжали и держали в конюшне: он выходит на воздух, он здоров, но он дрожит и пугается. Отчего? Ему хочется скакать, рваться. Ну, давай это здоровье, а не упадок.

*(Повторяют: «Вы шулер и подлец… — с вами встречу…»)*

*(Болконскому.)* Рано. Когда Арбенин бросит карты, не надо играть никакой реакции. Ничего нет. Он молчит и дрожит *(показ)*. Нельзя играть ничего. Стоит и дрожит. Он еще не имеет реакции. Он еще должен накапливать силы для дальнейшего. Как только ты руку на грудь положил — значит, ты плакать хочешь, значит, ты слюнтяй. А какой же он слюнтяй? Он сейчас его рубать будет.

*(Повторяют: «Взяла!..» до слов «с вами встречу…».)*

*(Оранскому.)* Хозяин бежит к Арбенину, слуга приносит Арбенину на подносе стакан воды.

*(Крунчаку.)* Вы должны уже увидеть этот жест Арбенина, и вы покидаете князя, отходите от него.

Крунчак. Но вчера было иначе.

Мейерхольд. Товарищи! Всегда в режиссуре действительно сегодня, а не вчера. Вчера был набросок, эскиз. Первый эскиз — неверный, и он отменен сегодня. И второй, и третий может быть неверным, и будет отменен, и пятнадцатый — тоже неверный, и вплоть до генеральной; а вот уж если генеральную пустили — все не нравится, тогда уже конец, хода нет. […]

*(Повторяют еще раз: «О бешенство!» — сцена с саблей.)*

*(Болконскому.)* Не «напоролся». Напороться — это значит ближе подойти *(показ)*. Напоролся — и отошел. Потому что тогда можно говорить слова не подчеркивая их, а совсем легко. Потому что уже все выражено пантомимически, публика уже все поняла: что вы пришли, увидели тупые, безразличные, холодные глаза — и от них вы отошли, и уже совсем легко можно говорить, потому что все выражено уже, настроение уже начерчено сценически. А слова могут быть уже легко сказаны. Иначе же все надо растолковывать публике словами, а публика может и не поверить словам. Надо, чтобы все это было сыграно: «О бешенство!» *(показ)*. Так же, как «Молчалины блаженствуют на свете!..». Это бешенство в вас кипит, оно наполняет вас. Как будто вы — котел, который наполнен паром без остатка, и этот пар может разорвать вас. Вы никого не убили, и от этого вы можете разорваться: «О бешенство!» *(показ)*. Пауза. Страшно мучительно, и он идет и натыкается.

## {363} 9 декабря 1938 года 5‑я картина Казарин — Гайдаров, [Шприх — Эренберг]

Мейерхольд *(Гайдарову)*. «Смотри, чтоб муж тебе ушей не оборвал» — это должно быть на полной неподвижности обеих фигур: «А что, тебе не наколотили морду, не надавали тебе за это?» — «Нет». — «А что же…» — все неподвижно. Тогда лексическая сторона выйдет на первый план, потому что в смысловом отношении тут ничего особенного нет. […]

«Арбенин, кажется, идет» — Казарин встал и идет направо, Шприх бежит налево, потом к Казарину, заглядывает мимо него за занавес: «Нет никого». Ведет Казарина обратно, сажает его на скамеечку, спиною к публике, и начинает говорить. Все — на танцующих движениях: то кладет руки ему на плечи, то берет его за руки *(показ)* и т. д.

Гайдаров. Стоит ли мне бежать назад на слова «Арбенин, кажется, идет»? Ведь то, что мне сообщил Шприх, меня, что называется, ударило картечью по голове. Ведь Казарин живет в этом.

Мейерхольд. Если Лермонтов написал: «А пропадай с делами! Арбенин, кажется, идет» — значит, он хочет, чтобы актер это резко подчеркнул.

Гайдаров. Но почему он говорит: «Пропадай с делами»? Именно потому, что он услышал, что Арбенин идет, и потому «пропадай с делами». Он заинтересован только Арбениным. Он в этом живет.

Мейерхольд. Не знаю. Не знаю. Это вы уж сами себе выдумайте. Есть вещи, о которых режиссеру и актеру не нужно разговаривать. Я из тех режиссеров, которые боятся слишком глубоких вопросов. А это вопрос философский.

Гайдаров. Не философский, а просто коварный.

Мейерхольд. Да, и я отвечать на него не буду. Я отвечу вот что. Есть такие мизансцены, которые вздергивают зрительный зал. И я, как режиссер, ищу их, и, если мне есть в них необходимость, я могу зацепиться за одну только фразу автора — «Арбенин, кажется, идет», — и я зацепляюсь за нее для того, чтобы всю сцену повернуть на новый градус, и я цепляюсь всеми способами. Я хочу, чтобы произошла смена тембров: если раньше сцена шла так *(показ: «… Меня просили сладить это дело…»)*, то теперь хочется, чтобы сцена зазвучала иначе: «Арбенин, кажется, идет» — и потом опять: «Мне привезли недавно от графа Врути…» — снова новый тембр. Чтобы он мог перестроить свою речь по сравнению с предыдущим…

Гайдаров. Я все это понимаю, но…

Мейерхольд. Послушайте, я расскажу вам анекдот. В американской тюрьме преступник через сторожа, который караулит его камеру, послал записку начальнику тюрьмы: «Вследствие того и того объявляю голодовку». Начальник тюрьмы, получив записку, отвечает ему: «Это ваше личное дело». Вот и я так же могу сказать: я знаю все, что вы хотите сказать, но это — дело актера. Подводите себе какие угодно мотивы. И я скажу даже так: Гайдаров подведет себе один мотив, чтобы породить в себе то или другое состояние на сцене, а другой актер найдет другой мотив. Разве я могу знать, кому что нужно? Не могу, потому что мотивов всегда бывает несколько. Напрасно думают, что мотивы, оправдывающие **{****364} то или другое положение на сцене, для всех одинаковы. Ничего подобного. Когда я был актером, я, например, всегда искал, наоборот, мотивы не те, которые являлись как будто единственными, здесь необходимыми, а те, которые были мне удобны. Если я играл Треплева и должен был вызвать в себе состояние грусти, то, может быть, думал один [раз] о ребенке, который утонул, а другой [раз] думал о том, какие прекрасные звезды на небе.**

Я могу думать одно для вызова в себе нужного состояния, а другой — совсем обратное: холодные звезды, но они свободны, а мой друг не на свободе, и в это время он грустит и т. д. Разные мотивы. […]

## 6‑я картина Арбенин — Юрьев, баронесса — Тиме, князь — Студенцов, Иван — Борисов

*(Борисову — показ.)* Склонился над столом к часам, потом отклоняется обратно: «Седьмой уж час…» После: «По лестнице идут» — сюртук князя надо отнести за кулисы и потом возвратиться.

*(Повторение: «По лестнице идут» — «Скажу, что дома нет».)*

Маленькая деталь. Такая трудная интонация, как: «Он спит по-русски, не по моде, и я успею в лавочку сходить», — лучше произносить не стоя на месте, что заставит делать бытовые движения, жесты. Лучше так *(показ)*: заглянул в дверь, удостоверился, что князь спит, и идет вперед; на что-то посмотрел, не известно на что, — как слуга перед тем, как уйти, смотрит, все ли в порядке, а то барин проснется и вдруг скажет: «Стул не на месте». Чего-то посмотреть.

*(Повторение с начала сцены.)*

Так живее стали фразы, а то немного по-интеллигентски звучит фраза: «по-русски, не по моде». Так гораздо лучше, да еще с такими ужимками, как ты сделал. Очень хорошо. Молодец. *(Репетируют дальше.)*

«Дверь на замок запру» — это тоже трудно сказать. Пусть будет так, что князь держит ключ у себя в комоде, или в каком-то шкафике, или на столе в какой-то штучке. И тогда: «Дверь на замок запру» — [Иван] было пошел, но вспомнил о ключе от двери: «Дверь на замок запру». *(Показ: возвращается от двери к комоду, выдвигает из-под низу нижний ящик и вынимает ключ, идет к двери; по дороге к двери глядит на ключ: «Да» — и подходит к двери.)*

*(Еще раз: «Дверь на замок запру…»)*

«Да чу… по лестнице идут» — надо немножечко отойти от двери, прислушаться, потому что Арбенин — не тут, в коридоре, за дверью, а где-то там, внизу. Нужно прислушаться. А то всегда фальшиво звучит эта фраза. «Да чу…» — а потом слушать. После «чу…» — обязательно пауза.

А как ты думаешь: «Да чу…» или «Дверь на замок запру… оно вернее… да…»? Конечно, «оно вернее… да…», а не «Да чу… по лестнице идут». Глядя на ключ говорит: «Да…», а потом пошел к двери и — «Чу!», шарахнулся вдруг: «По лестнице идут». Прислушался.

*(Еще раз — сначала.)*

Правильно, верно делаешь — хороший мотив: «Скажу, что дома нет» — и убирает сюртук. А то бы он вошел и увидел, что князь дома. И **{****365} еще повторим это: картуз на стол положим, а Иван вернулся еще и картуз убрал. Так что ничего нет больше.**

*(Еще раз — сначала.)*

Хороший актер. Вот бы таких актеров побольше. Он у вас не заслуженный еще? Напрасно.

*(Борисову.)* «Себя мне князь будить не приказал» — тут уж моя ошибка, Мейерхольда 1932 года и 1925 года[[260]](#endnote-218): если Арбенин прорвался, то слуга, уж конечно, встал у дверей в комнату князя. Раз уж он его у первых дверей пропустил, то тут он шмыгнет вперед, и встанет перед дверью, и даже покажет этот жест — растопырит руки *(показ)*, и пусть Арбенин через тебя говорит.

*(Еще раз — «Чу… по лестнице идут…».)*

*(Борисову.)* «Себя будить мне князь не приказал» — говори сугубо шепотом.

*(Юрьеву.)* Я бы эту борьбу перед дверью отменил: есть такие интонации, такое фиксирование глаз, что человек моментально сам уходит. Я бы сделал так *(показ)*. Тогда Арбенин проходит и садится за стол. Иван берет себя за голову в ужасе, с интонацией внутри себя: «Что будет? Что будет? — Неизвестно», — и уходит. Как бы один барин сменил для него другого. Вот что [это] для него. *(Борисову.)* Ты уже понял, что с этим дядей, большим и грозным, не сладить: «Боже мой, что будет? Что будет?» И все-таки лавочка тебя интересует больше: черт с ним, теперь в лавочку пойду. Все равно уж впустил, уже главный трон в этом королевстве — место за письменным столом — уже занят, он там сидит, все кончено, так что остается одна лавочка, и больше ничего. И уходи, пожалуйста.

*(Юрьеву.)* При этой комбинации лучше говорить монолог сидя, а потом: «Спит» — лучше встать у угла стола *(показ)*. Публика лучше прослушает.

Арбенин сидит в кресле: «Теперь миг настал — он спит» — встает к углу стола и начинает монолог. Там он только озирается, а это — начало монолога. «Без страха и труда…» — переход с кресла к углу стола и, стоя на углу, говорит: «Я докажу, что в нашем поколеньи…» Вот так, именно, опираясь на стол: волевая поза, волевой упор, и правой рукой волевая жестикуляция.

Так публика сразу поймет, что это — канун убийства. Чтобы публика поняла, что это уже и есть тот заворот, который называется «лермонтовские кручи», срывы, обрывы, с которых люди валятся, как Грушницкий, в пропасть: Грушницкого Лермонтов заставил упасть спиной в пропасть, и только дымок пошел от пыли, от мчащихся камней. Такой мизансцены нет ни у кого по силе своеобразия. Это мизансцена Лермонтова. Он придумал дуэль на обрыве, и Врубель единственный дал верное отражение этого в своем рисунке: он поставил трех людей на площадке, где солнце уронило три тени, и никакого обрыва даже нет. Но есть солнце и тень — и падение с кручи[[261]](#endnote-219).

*(Юрьеву.)* Все на месте, и поднимает его энергия фразы: «Я докажу…» В этих словах есть большая воля. «Я докажу…» — это ариозо, и если бы это было в музыке, это ариозо нельзя рвать, его надо в целости донести до зрителя. «Не потерплю позора…» — и теперь он идет быстро к Звездичу: «Он спит. Что видит он во сне в последний раз…» Начинается монолог.

**{****366} Тут прошу исполнителя роли Звездича — здесь всегда была мазня: Арбенин входит за ширму и тотчас же слышен крик. Нужно раздельно это делать: вход — молчание, крик — молчание, выбег — молчание. У меня так записано: «Вход. Крик. Выбег. Снова вбег и снова выбег». Мне хочется изобразить, что все же он хочет убить его. Хотя князь закричал во сне и он от испуга выбежал, но потом пауза, потом опять вбежал, уже он не кричит, и после этого он выбежал, и тогда уже есть настроение: хочет задушить, но все же воли не хватает. Он хотел задушить его как цыпленка, но его воля убийцы здесь покинула.**

*(Еще раз — сцена у спальни Звездича.)*

*(Юрьеву.)* Крик. Выбег. Тут лучше попятиться — как бы хотел схватить его за горло, и вдруг раздался крик — он испугался и пятится. Потом второй выбег, уже другой по настроению, — и тогда публика поверит в «Не могу…».

*(Еще раз — эта же сцена.)*

Второй монолог говорит у кресла, потому что иначе будет очень длинный ход к записке, а теперь, когда остается только писать записку, ты сразу садишься.

Юрьев. Тогда я решил уйти, но на столе остался мой цилиндр и перчатки, и я иду к столу — и тут монолог.

Мейерхольд. Когда пришел сюда, мучительно трет лоб: что-то мучит его, что-то знобит, тут в голове что-то вертится, как будто бессонную ночь провел и т. д.

Хорошо. Утрачены какие-то мелочи, получился более крупный план. Стало четыре куска, и они распределились по разным углам сцены, и везде есть своя мотивировка.

Кладет записку, хотел сесть в другое кресло — и вдруг слышит вход баронессы — обходит вокруг стола к ней.

*(Юрьеву.)* Здесь была тенденция иногда настолько быстро говорить монолог, что исполнительница роли баронессы не успевает подавать реплики. Чуть-чуть чище. Ты все же несись, но чтобы немного отчетливее были ее слова: «Ради бога, вы ошиблись» и т. д.

*(Дальше — сцена баронессы и Арбенина.)*

*(Тиме.)* «Я умру» — она стоит. Лучше бы вовремя упасть на стул, потому что это уже последний градус, уже она сникла. А то — «Умру», — а еще держится на ногах. И тогда Арбенину удобнее произнести весь этот монолог. Она поникла — ее уже нет.

*(Юрьеву.)* Монолог «Прощайте…» начинает от стола, из глубины, как будто он хотел уже уйти, а потом мелькнула еще мысль: «Но…» — сильный подскок к ней: «Но боже сохрани нам встретиться вперед» — и проговорил еще восемь строк.

## 10 декабря 1938 года 7‑я картина Казарин — Гайдаров, хозяин — Оранский, князь — Болконский

Мейерхольд. […] Товарищи. Почему я так вожусь с седьмой картиной? В чем отличие драматургии Лермонтова, если определять характер ее по этой вещи, от шекспировского «Гамлета»? В «Гамлете» от первой **{****367} до последней картины идет нагнетание и разрешение наступает только перед самым приходом Фортинбраса. У Лермонтова «Маскарад» кончается седьмой картиной. Седьмая картина пьесу заканчивает, а построение ее такое: первая картина — игорный дом, и седьмая картина — тоже игорный дом. От первого игорного дома до седьмой картины идет нагнетание, потом Лермонтов нарочно возвращает всех действующих лиц в игорный дом, потому что он хочет этот ход — от игорного дома к игорному дому — завершить. Он хочет всю трагедию завязать в игорном доме и разрубить этот гордиев узел опять же в игорном доме — и высшую стадию нагнетания он здесь и помещает.**

Что делается после седьмой картины? Уже начинается развязка — на похоронах. Восьмая картина — бал — это уже похороны, только это белые похороны. Но это — похороны. Нина, садящаяся за рояль петь романс, — это уже панихида. Композитор-импровизатор, музыкант, садящийся за рояль играть «Melancolia» — уже похороны. Аплодисменты Нине за ее романс — это похороны. Бал и мороженое, подаваемое Нине на балу, — это уже похороны. Неизвестный, заметивший, что яд подсыпан, — это уже похороны. Приезд Нины с бала домой, этот кружевной покров — это уже надгробный покров Нины, она уже умрет. Все остальное будет хвост развязки, а точка поставлена в седьмой картине.

Вот почему очень ответственная эта картина и все лица, здесь находящиеся, потому что они эту развязку произведут. Вот почему важно, чтобы пьеса начиналась вами и кончалась вами.

Если бы меня спросили, что самое трудное в пьесе, что труднее всего играть, — я скажу: первую и седьмую картины. Это не для красного словца. Но если мы первую картину хорошо завяжем, а седьмую хорошо развяжем, мы уже будем иметь спектакль в кулаке, потому что все остальное легче. То есть, конечно, технические трудности у каждого актера свои: Арбенину трудно играть сцену ревности, баронессе, Штраль очень трудно играть четвертую картину, потому что она должна свою линию вести: как она браслет подняла, как она его подарила, какое кви‑про‑кво отсюда получилось, потому что она понимает, что она подняла браслет Нины: «Ах, Нина там была!» — там везде есть свои трудности; для Казарина пятая картина имеет свои трудности, в шестой картине свои трудности — баронесса встречается с Арбениным, потом с князем, она пришла к нему, ей нужно все рассказать и т. д.; все это постепенно подготовляется, но в седьмой картине все это развяжется. Это надо помнить актерам, играющим эту вещь.

## 2‑я картина Баронесса — Тиме, Нина — Вольф-Израэль, Неизвестный — Малютин, Шприх — Новский, князь — Болконский

Во второй картине вас ждет сюрприз очень приятный. Вот что случилось. Когда в 1917 году шла премьера, вы помните, количество людей в этом акте было очень большое. Теперь этого количества мы не можем получить в силу следующих обстоятельств: очень большой процент костюмов амортизировался. Починка просто невозможна, шелку не достать и т. д. Во-вторых, кое-что было разворовано, когда эти костюмы давали на маскарады. Есть утечка. Поэтому людей на балу станет меньше. И есть еще **{****368} третье обстоятельство, идущее от меня: я вычеркнул в этом акте все, что шло от лукавого. Тогда, в той постановке, это имело свое значение. Пантомима написана Глазуновым по заказу символиста, который масками играл, ставил ребусы и их на сцене разгадывал; поэтому пантомиму мы должны выбросить, и не только потому, что это — блоковщина, но еще и потому, что эту трудную блоковскую пантомиму надо было тогда репетировать, с 1911 по 1916 год. Теперь пантомима выпадает, останется только танцевальная музыка, которая будет иметь протяжимость первой, второй, третьей и четвертой фигур.**

Я испугался тут за вас, за этих шесть действующих лиц. Они получают другой фон. Одно дело было, когда музыка звучала, — а теперь, значит, будет совсем другое звучание. Тогда я не спал ночь и придумал. И сейчас уже дал заказ Кустодиеву[[262]](#endnote-220), который заведует сейчас починкой головинских декораций. Вы помните: скамеечка, которая стоит на краю бездны, — пропасть, и потом уже первый ряд. Потом идут перила — до начала этого выдвинутого эллипса. У краев перил стоят какие-то банкеточки, на которые постоянно садился Юрьев. И вот что я придумал — я отделил мир маскарада от мира, на котором будут действовать солисты: между ними полукругом будет идти трельяж — от одного края перил до другого. И весь маскарад будет виден через бело-золотую решетку, окутанную немного плющом. Все действующие лица возникают в большинстве случаев снизу, как было в последней редакции. Но этот трельяж будет также иметь две полукруглые дверцы, которые могут нас связать с выходной дверью. Так как Головин связал свой портал с россиевской Александринкой, я, ища мотив трельяжа, привел Кустодиева в ложи, и мы увидели, что решетка лож — это и будет решетка трельяжа — рыбья чешуя. Я просил его сделать трельяж в тоне этих четырех окон лож.

**{****369} Так мы получаем новые темы: например, потеря браслета, которая всегда была незаметна прежде, потому что у зрителя глаза разбегались и он не мог сосредоточиться, теперь, благодаря трельяжу, выделится. Они будут это делать на одной из четырех фигур танца, но танец идет там, а тут — какой-то тонкий флирт и в результате его — потеря браслета.**

И еще одна тема, которую я получил неожиданно, благодаря этой выдумке: Неизвестный. «Вы мне вещей наговорили таких, сударь…» — Арбенин гонит Неизвестного из-за трельяжа вперед, а когда загонит, то музыка уже прекратилась (а может быть, и идет), но танцующие бросили танцевать и осыпали перила и трельяж, всунули через него свои морды в эти рыбьи клетки и смотрят — что здесь происходит. И эта сцена не смешивается с масками. Это — бенефис Головина: наперли люди, одни смотрят, другие уходят, а когда скандал кончился, все опять стали танцевать. […]

## 11 декабря 1938 года 2‑я картина За Арбенина читает Студенцов, князь — Болконский, баронесса — Тиме, Нина — Вольф-Израэль, Неизвестный — Малютин, Шприх — Новский

Мейерхольд. Начало картины — музыка мазурки; на сцене нет артистов, и весь этот кусок музыки принадлежит танцующим мазурку. Танцуют ее за загородкой. […]

*(Танцующим.)* На первых тактах вы только прислушиваетесь к музыке и обернетесь, и только потом кто-то из вас догадается, что это какой-то знаменитый тогдашний Лев Оборин сел за рояль, только в пьяном виде, — и тогда вы аплодируете, несясь в ту комнату, направо. Значит, вам надо время, чтобы услышать и сообразить: «Ах, Лев Оборин!» Играется модная вещь того времени, это значит — вроде Дунаевского того времени, и вы должны прислушаться и узнать, что играют. А то начался только первый такт, а вы уже грохочете аплодисменты. Нельзя так.

*(Повторение сцены.)*

В музыке два такта — повернулись: «Лев Оборин!» — и аплодисменты. […] Я сам скажу реплику на аплодисменты: «Лев Оборин!» — и тогда давайте аплодисменты.

*(Еще раз — музыка — «Лев Оборин!» — аплодисменты.)*

И не сразу всем вместе перестать. Всегда надо постепенно сбрасывать аплодисменты: сначала 100 человек, потом 50, потом десяток, потом трое остались. Всегда так. Никогда так не бывает, чтобы все сразу замолчали. Какие-то сумасшедшие всегда остались. Это те, которые к эстраде подбегают.

*(Еще раз: «Какую мину…» — музыка — аплодисменты — сцена князя и баронессы.)*

*(Тиме.)* «Прощай навек» — лучше быстро двинулась сразу, потом вдруг приостановилась — и потом медленно пошла. Два движения. А то нет игры контрастов ритмических.

**{****370} (Болконскому.)** На повороте заметно, что ты перебираешь ее на другую сторону. Ничего не должно быть заметно. И только когда она сама повернулась, ты подхвати. Тихонько, ребра не ломай.

*(Еще раз: от «Но зная прелестей твоих лишь половину» до «Прощай навек».)*

*(Тиме.)* «Прощай навек» — лучше сказать и потом скользнуть. Хорошо.

*(Болконскому.)* «Нет в тебе к безумцу сожаленья» — Наполеон! Руку за борт сюртука.

*(Дальше — «Возьмите мой браслет…».)*

*(Болконскому.)* Нет, ничего еще она не дает. *(Показ.)* Сначала подскок — потом восторг. Нельзя сразу брать. Это все надо сперва сделать: шутка сказать, возникает браслет. Да какой браслет! Откуда? Из пьесы «Маскарад». Да еще какой браслет? Потерянный Ниной. Да еще тот браслет, вокруг которого будут разыграны сцены ревности между Ниной и Арбениным. Да еще тот браслет, о котором будет плести сплетни свет. Да еще тот браслет, из-за которого будут подметные письма, скандал и проч. Следовательно, вот какой браслет. Значит, когда она дает браслет, ты дай публике *(показ)*: «Какой браслет? А, да, хорош браслет!» — дай это публике. Публика ведь волнуется. Она ведь видела, как [баронесса] подняла браслет.

*(Еще раз: «Вы правы… жаль мне вас».)*

*(Болконскому.)* Когда вы стоите перед ней «наполеоном» и она отошла — «Вы правы…», вы посмотрите ей вслед и скажите себе: «Какова стерва! Ну и дьявол!» В эту сцену внести немного очарования. Тут есть немного от балета, от хорошей пантомимы новеровской.

*(Еще раз: «Вы правы…» — ушла.)*

Князь отходит и останавливается в дверях. Входит Арбенин. *(Показ.)*

Повторить еще раз, потому что мне надо знать, сколько еще осталось музыки для диалога Арбенина и Звездича. Музыка непременно должна остаться. Как мы примеряли в комнате дирижера, выходило так, что при последнем аккорде галоп почти налезал на музыку [кадрили]. Так у нас было намечено, но это может не удаться, и тогда мы с помощью разного рода замедлений приспособимся.

*(Еще раз: «Какую мину вы сделали бы мне…» — музыка — садятся на скамеечку.)*

*(Болконскому.)* Зачем ты ее усаживаешь? Пускай она сама сядет. «Возьмите мой браслет» — поворот, но еще не бери. *(Показ: идет за ней к левой двери, берет браслет, целует руки, она уходит, смотрит ей вслед; входит Арбенин. Музыка окончилась. Текст дальше — «… простыл и след» — галоп.)*

Вымарываем интродукцию к галопу, идет сразу галоп.

*(Еще раз: «Простыл и след» — галоп.)*

Сделаем так: начальные такты галопа даем на слова: «Сделаем два тура…» — и, когда князь и Арбенин дойдут до дверей, тогда уже галоп.

Студенцов. Интродукцию давать после реплики «Но я узнал браслет…».

Мейерхольд. Очень хорошо.

*(Еще раз: сцена Арбенина и князя и галоп — до конца картины.)*

## {371} 15 декабря 1938 года 1‑я картина Князь — Студенцов, Казарин — Гайдаров

Мейерхольд. […] Всю эту сцену до сих пор — [до сцены Арбенина и князя] — нужно считать подготовкой к этой кульминации. Игра шла, были какие-то реплики — «загнуть», «жжется» и т. д., потом все постепенно начинают разгораться и все кончается этой ссорой: она ляжет на диалог Арбенина и князя, и потом будет новая сцена.

*(Повторение сцены до скандала.)*

«Скорей!» — вот теперь реплика Казарина: «Какая там беда?» Теперь это попадет не как ответ на призыв, а как ответ на бой. Казарин подошел к Арбенину, ему кричали: «Казарин! Афанасий Павлович, сюда!», вы отвечали: «Иду!» — и не видели еще, что там уже идет бой. Дайте им разогреться, а потом — «Скорей!» — обернулись, увидали: «Черт возьми, какая там беда?» — и сцена уже иначе будет играться. Это очень важно, чтобы Казарин возник как какой-то арбитр. Вы не играете, но ваш дух здесь должен ощущаться. Вы не стоите где-то у стола, вы не играете, но вы — здесь, и это уже как-то игрокам помогает.

*(Повторение сцены.)*

Правая группа теперь хорошо играет — много жестикуляции, много отскоков. А в левой — ни черта нет. Мертвецы какие-то. Казарин приходит — и ничего нет. Давайте, товарищи *(показ)*: бросьте карты на стол, вскочите, жестикулируйте, давайте движение — он мерзавец, он шулер, он подменил карту — черт его знает что, выдумывайте сами. Мое дело сцену ставить, а ваше дело играть. А тут ничего нет, ни к черту не годится. Я как режиссер не ощущаю связи моей с вами. Именно потому, что вы мертвы. Я могу восемь рубашек сменить, и все равно сцена не пойдет никак до тех пор, пока вы не поймете, что это и для вас ответственно. До тех пор я ничего один не сделаю, потому что вы не хотите репетировать. Если так, тогда я пойду и брошу репетицию, потому что я не хочу один потеть. Давайте потеть вместе и сделаем хороший спектакль.

*(Повторение сцены до скандала.)*

*(Игрокам левой группы.)* Мало, мало! Разве вы Казарина теребите? *(Показ.)* Вот — один за рукав, другой за лацкан, трясите его: «Послушайте, черт знает что, ведь он подменил, ведь он вот что сделал!» Ведь вы на мимике легко можете это сделать, ведь вас звуком поддерживают. А Казарин должен отмахиваться от вас. Правая группа хорошо играет: есть и энергия и все видно. Там — хорошая игра. […]

*(Еще раз: сцена скандала.)*

Вполне законно, и на нас не обидится Лермонтов, если мы один и тот же кусок сделаем «бис» — как, когда пишут романс, повторяют последнюю строчку. А так как театр — та же музыка и та же композиция, то есть переработка авторского текста, который кладется на язык сценический, то давайте сделаем с повтором: «Казарин! Афанасий Павлович, сюда! Скорей!» — и дальше на паузе слышно в этой группе, [как] банкомет кричит: «Казарин, Афанасий Павлович! Сюда!» — и Казарин выходит на этот повтор. А то, когда разбились на группы, там, направо, — хорошее начало, а здесь — ничего нет, и Гайдарову трудно вступать. *(Повторение сцены до скандала — четыре раза.)*

**{****372} Левая группа, будьте темпераментны, но не забудьте, что эта сцена — не сцена на Яузе из «Царя Федора». Все же это пьеса фрачная, не теряйте элегантности. А у вас уже здесь такая драка, что ужас. Не теряйте стиля, а то выгонят и меня и вас из Пушкинского театра. […]**

Я прошу вас отметить следующее: насколько в первой части было ясно, что была буря в стакане воды, то есть в первой половине сцены из-за каких-то мелочей, из-за каких-то мелких штучек были недоразумения, игра была спорная, крикливая, азартная — что хотите; но для меня, для зрителя, она была не столь интересна. Обычное явление: тот передернул, тот неверно сумму поставил — сказал, что 100 рублей, а поставил 50 и т. д. Но когда ввязывается в игру Арбенин, как только он сел за стол, нужно делать постепенно отпадение от карточного стола людей, которые сильно проигрывают. Как только сел Арбенин, счастье повалило ему, а несчастье повалило на голову всем остальным — не буквально всем, на сто процентов, но, во всяком случае, не меньше семидесяти процентов проигрыша. Началась игра; вдруг — бац! — Судовский проиграл, и вот очень важно, как он встал и как бросился здесь на диван. А потом подошел к столику и пьет вино. Бац! — еще кто-то проиграл, встает тоже, сыпанул груду золота на стол и уходит мрачный, закуривает трубку и т. д. Так постепенно нужно, чтобы редела толпа у стола. Тогда будет понятно: «Столпились в кучку все — кажись, нашла гроза…» […]

Ведь это первая картина. Это очень важно, это начало спектакля. Ряд фигур великолепен; хорош Урванцов, Фокин, Кузнецов хорошо говорит, но есть и ряд неудач. Тимофеев не играет сцену отчаяния. Надо прочесть какие-то сцены у Лермонтова — «Фаталист», и вы поймете, что происходит. Прочтите Достоевского, повесть «Игрок», — обязательно надо прочесть что-то, тогда у вас появится вкус играть эти сцены. Прочитать «Пиковую даму» Пушкина — карточная игра у Нарумова. Эти сцены нужно накопить в себе, это ваш материал, из которого вы будете черпать.

Я не уйду сегодня отсюда, пока эта сцена не будет у нас на «ять» идти, потому что эта сцена простая, но требует только внимания. […]

## 17 декабря 1938 года Без Юрьева (репетируют начало картины)

Мейерхольд. […] Хочется, чтобы начало спектакля для уха слушателя было стремительным. Спектакль начался стремительно, а потом наберем целый ряд тормозов — и затормаживается действие, потом оно опять вырывается и опять несется, когда Арбенин сядет, будет метать и т. д.

*(Еще раз — сначала.)*

*(Кузнецову.)* «Иван Ильич…» — очень вульгарно произнес, то есть простовато для этого спектакля. Я много раз повторял: спектакль в стихах. Чтобы было впечатление, что начался какой-то парадный спектакль. Если бы эта сцена была в «Игроках» Гоголя, то, возможно, было бы такое звучание. А это все же введение в романтическую трагедию. Подъем стиха должен быть. Поэтому не очень ударяйте на «Иван Ильич!» — недостаточно парадно *(показ)* — «Иван Ильич!». Тут все есть: и темп, и какое-то произнесение слов «Иван Ильич!» — какая-то приподнятость.

**{****373} Начните, пожалуйста, еще раз, чтобы было ощущение, что, когда идет занавес, тут сидят не восковые фигуры, не паноптикум, а живые люди. Это, может быть, поможет и Кузнецову сказать: «Иван Ильич!», когда будет какой-то шорох, говор, шелест карт — все вместе взятое поможет ему почувствовать какую-то приподнятость. Помните, у автора есть ремарка: «Сцена 1, выход 1. За столом мечут банк и понтируют», — значит, действие начинается не с «Ивана Ильича», а с того, что видно, как люди играют в карты, мечут банк, льется золото, постукивают по столу. Между прочим, постукивание обусловлено тем, что в игре, называемой «штос», банкомет кладет по две карты — налево и направо. И в этой игре секрет — не прозевать. Тут и азарт, и все есть: один игрок открыл валета, и у того оказался валет и т. д., и помимо всего надо не прозевать, и если вы не выкрикните, что у вас есть такая карта, — а темп игры идет быстрый, — то вы можете на этом проиграть, потому что вы уже теряете право на заявку. А банкомет иногда кладет карты просто, а иногда пристукивает еще; и, когда он пристукнул, эта карта и должна быть заявлена. Что значит «гнуть»? Эта игра состоит в том, что колоды быстро меняются, потому что дается право игрокам загибать угол у карты. Это та карта, которая имеет право на игру. Например, он заявляет «король бубен» — и загнул его, и, когда короля бубен подстукнет банкомет, вы загнутую карту раскрываете и показываете. И тут игра идет так: иногда раскрывают карты загибая, а иногда втемную загибают. И «Вы гнете не глядя» значит, что он загнул, не глядя, какая это карта. Но «темная» дает право на удвоение выигрыша. Что-то в этом роде.**

Таким образом, главный стучащий здесь — банкомет: то он бросит карту без стука, то стукнет. Это звучит постоянно. А потом еще привходящие стуки: иногда бьют, если карта бита, открывают ее не просто, а с блеском, с шиком. Как иногда некоторые играют — не просто ударяют, а с азартом, с самоудовлетворением.

*(Еще раз — с начала картины.)*

Где у вас написано «ровный», это значит, что не хочется, чтобы были какие-то повышения и понижения. Есть выражение: «читает будто бубнит», то есть на полном ритме ехать, не делая никаких фигур смыслового порядка, — бубнят. Но для того чтобы это все же звучало, важно делать это «в маску». Так, как делал покойный Южин, — все равно, что бы он ни говорил: «Не образумлюсь, виноват» *(показ)*. «В маску». Это очень важно здесь, потому что, если вы будете так говорить, не будет этих вульгарных звуков и молодость ваша будет скрыта. А так сразу видно, что там — детский сад. Детей моложе 17 лет собрали, и они читают. Дети никогда не говорят в нос, всегда говорят открытым звуком. Избегайте этого. Дайте больше носовых звуков, подражайте театральному чтению Южина, Мочалова, Юрьева. «В маску» — больше носовых звуков. Носовые звуки дадут впечатление роя, улья: улей роится. *(Показ.)* Тогда это получится. Часто из другой комнаты не слышно слов, а разговор слышно. Вот пример из бытовой жизни: я живу в квартире в Москве, где во дворе ежедневно собираются люди и встают в очередь за мануфактурой. На улице им не разрешено стоять, так они, мерзавцы, с другого хода приходят. Не знаю, кто это — спекулянты, мужчины, женщины. Они меня каждый день будят: они чего-то там сплетничают, одни говорят — есть мясо сегодня или нет, другие еще что-то, третьи какие-то контрреволюционные слушки распускают и т. д. — и они говорят все разом. **{****374} А если два‑три человека, подняв воротник, бубнят чего-то, а их наберется толпа, то слов не разберешь, а буквально жужжит рой пчел. Вот это уловить следует. Ведь там не один ваш стол, там, может быть, восемь комнат и в каждой по карточному столу, и везде говорят, говорят. Набор слов каких-то: «семпелями», «нет, жжется», «транспорт», «убита», «позвольте получить» и т. д. Вот это впечатление должно быть. Когда вы этого добьетесь, мы запишем это на пластинку и с помощью усилителя этот звук получим, и тогда вас освободим. Но нужно найти носовое звучание. Это очень важно. Найдите звуки: «мм», «ннн» и т. д.**

Как у Шаляпина: говорили, почему у Шаляпина все хорошо звучит, он гений и т. д. Ничего подобного, но он добился звучания согласных, то есть того, над чем в последнее время работал Станиславский. У Шаляпина поют согласные, и это потому, что звук у него идет «в маску» и резонирует каждая согласная. […]

## 21 декабря 1938 года 1‑я картина Арбенин — Юрьев, Казарин — Гайдаров, Шприх — Новский, князь — Болконский, хозяин — Оранский

Мейерхольд *(Новскому.)* Короче все строчки. Это ваш недостаток, обращаю на него ваше внимание, и за это время вы его исправите: вы короткие фразы превращаете в длинные. «Я вас знаю» — вы растягиваете. Короткая фраза *(показ)* — темп и более коротенькие, стреляющие фразы.

Юрьев. Мне неудобно здесь, когда я стою почти спиною к сцене. Мне хочется тут и презрение к Шприху показать.

Мейерхольд. Первую фразу Шприху скажете, а потом повернитесь.

*(Повторение сцены Арбенина и Казарина: «Ну что, уж ты не мечешь…» и т. д.)*

*(Новскому.)* Ударение: «И *столько* я о вас слыхал того, сего…» Это все мелочи, но они очень заметны.

*(Дальше: «Он мне не нравится…» — Шприх: «Хоть черт, да человек он нужный».)*

*(Гайдарову.)* Тяжело. Легче немного. Так, как вы сейчас говорите, вы должны говорить в пятой картине. А здесь сцена легче. *(Показ)*: «Эх, братец мой…» — «Какой он нации?» Настолько здесь так все просто для понимания зрителя, что не нужно все очень растолковывать, а быстрее неситесь. Первый акт очень оживленный, завертывайте его как следует, публика уже все видит — по Шприху, по его отходу от Арбенина, по тому, как он там у зеркала ходит. Публика уже все видит. А это выходит вяло. Живее немного.

*(Еще раз: «Он мне не нравится…» — «Я уверен».)*

*(Гайдарову.)* Это эпиграмма о хамелеоне: «С безбожником — безбожник, с святошей — иезуит, с картежником — картежник[[263]](#endnote-221), а с честными людьми — пречестный человек». Приспособленец, как мы бы сегодня сказали. Хамелеон. Но это должно быть не только быстро, это эпиграмма, **{****375} это хлестко, остро. Тон грибоедовской остроты. Сейчас вы усвоили себе только темп, а темп и остроту надо сочетать. «С безбожником — безбожник…»** *(показ)*. «Портрет хорош, оригинал-то скверен…» и т. д. […]

## 7‑я картина

*(Повторение: смех и выход князя — «О, я разрушу твой сладкий мир…») (Болконскому.)* Рано садитесь к столу. Если вы рано войдете, вы зарежете монолог Юрьева. Вы всегда можете найти повод задержаться здесь. Вы выскользнули от него — и задержитесь: изучайте ситуацию.

*(Дальше — до «Я ставлю пятьдесят рублей…».)*

Пауза. Мало. Здесь большая пауза. Это начало игры. Потомите зрителя немного. Тут уже идет мелкая игра: кто-то что-то ставит, и вы изучаете: кто что ставит и т. д. И в это время тут моноложек идет, а потом вы говорите: «Я ставлю пятьдесят рублей» — и тут начинается игра. Арбенин подошел.

*(Еще раз: «Он ничего не понял…» — «… не обладаю я».)*

*(Болконскому.)* Вот: ждет партнера. Ты тут поправляешь шпоры, потом подошел к скамейке и опять смотришь. Шпоры здесь — не какая-то мелочь, это своеобразный шик. Может быть, когда вы шли по улице с приятелем, вы почувствовали, что некрепко они у вас пристегнуты.

*(Повторение сцены.)*

*(Болконскому.)* «Почему же?» — хороший ракурс. Вы — лодырь. Сразу видно, что лодырь.

Болконский. Шпоры не так пристегивались, так поправлять — не верно.

Мейерхольд. Это все равно. Я буду играть и стану поправлять кольцо на руке *(показ)*. И один скажет: «Вы заметили, как он поправлял кольцо?» А другой скажет: «Ничего подобного, никакого кольца не было». Ну, и пусть не было, но надо так сыграть, чтобы оно было.

Вот как надо играть. Я смотрел когда-то «Последнюю жертву» с Ермоловой. Она говорила монолог — я пришел домой и плакал. А никакого монолога ведь нет. Она говорила всего одну фразу. А мне казалось, что у нее целый монолог.

*(Оранскому.)* Когда князь двинулся к столу, вы все время движетесь около игроков.

Условимся: встреча князя обязательна. Покашливание, смех — какой-то замысел. Против князя здесь замысел. Хозяин говорит: «Надо князя сегодня пощипать». Неужели он говорит это одному Казарину? Нет. Еще кому-то говорил. Все это знают. Поэтому такая встреча князя. А Арбенина встречают молчаливо, потому что это лев пришел.

*(Повторение сцены.)*

*(Болконскому.)* Дай кончить: можешь еще глядеться в зеркало, усики поправил — и потом выход *(показ)*. Выход гастролера. […]

## {376} 22 декабря 1938 года Прогон — С 1‑й по 7‑ю картину включительно. Повторение всей 2‑й картины

Мейерхольд. После ухода Шприха в первой картине надо опустить арлекинный занавес и поднять его снова на музыку четвертого такта. Надо опустить арлекинный занавес, чтобы показать, что действие будет уже на другой территории.

Занавес опущен. Музыка кадрили — выход группы из оркестра и установка трельяжа. Конец музыки — сразу занавес вверх и музыка мазурки — одновременно; занавес сейчас же назад. Идет мазурка — одна пара, и потом общая мазурка, и сцена Арбенина с Звездичем. Проход турчанки — «вы, право, не внакладе» — музыка мазурки — занавес поднят — вторая общая мазурка. Кончается мазурка — выход баронессы и сцена с князем. Кадриль первая — «а сам игрушка тех людей» — до «клянусь землей и небесами» — музыка и танцы кончаются. «Шуток нет меж нами» — гонг — сцена Арбенина и Неизвестного — танцующие смотрят через трельяж. «Несчастье с вами будет в эту ночь» — ритурнель и вторая кадриль. Музыка и танцы кончаются — «Пропал…» — «В добрый **{****377} путь» — музыка и танцы третьей кадрили — выход Нины и масок — выход Арбенина и сцена с Шприхом. «Смуглый и в усах» — музыка кончается; на смех Шприха — музыка и танцы четвертой кадрили. Сцена баронессы и князя.**

*(Тиме.)* Не торопитесь. Слишком торопливо. Больше страсти в словах подчеркивайте.

*(Повторение сцены баронессы с князем.)*

Дайте еще раз четвертую кадриль. *(А. М. Горич*[[264]](#endnote-222)*.)* Когда кончается четвертая фигура, тотчас же опустите занавес и просите всех окончивших танец разойтись влево и вправо, чтобы вся сцена баронессы и князя с браслетом была бы очень интимна. […]

## 23 декабря 1938 года 8‑я картина. Вальс

Мейерхольд. Вот смысл этой сцены: дамы распределились — три направо и три налево. Вступление к вальсу надо обыграть. Кавалеры насторожились, прислушиваются и, зная, что сейчас будет вальс, с места разыскивают глазами — где моя дама, которую я пригласил на вальс. Это первое. Второе: отыскал глазами с места свою даму, сразу пробирается к ней — летит сюда, вперед — выбег и прицел. Вы могли бы прямо с места подбежать к даме, но нет, он делает «шик»: если ваша дама стоит там, вы **{****378} идете немного подальше вперед и потом идете уже к ней, берете ее под руку и летите в зал, и только там видно, как вы начинаете танцевать. Все это проделывают одновременно все шесть пар. Но не одна за другой. Нужно, чтобы влетела сразу целая горсть. Если ваша дама здесь, у рояля, — влетел сюда, потом к даме, и с ней в зал; если ваша дама тут, можете на авансцену вылететь и потом на нее броситься. Попробуем это одновременно; конечно, сперва получится каша, но потом мы это оформим.**

*(Вступление вальса — сцена приглашения дам.)*

«Прицел» тоже нельзя, стоя на месте. Вы как-то должны сделать несколько шагов. Встаньте перед вступлением несколько подальше, вглубь, сознательно, чтобы было видно на вступлении, как вы пробираетесь вперед.

*(Повторение.)*

Недостаточно фигур. Надо побольше. И было незаметно, как вы пробираетесь. *(Показ.)*

*(Еще раз — вступление к вальсу — приглашение.)*

Там, на месте, вы проделали все очень мило, а когда сюда выбежать — надо иметь какой-то свой путь каждому, свой особый план ходов, иначе бедно будет.

*(Еще раз — вступление вальса.)*

Вы должны стоять в толпе гостей так, как я вам указал к началу картины; но, когда Нине аплодируют, вы имеете случай передвинуться, встать на те места, которые вам удобнее. Приготовить себе место.

*(Еще раз — вступление вальса.)*

Вы пропускаете самое вкусное: раз уж вальс начался *(показ — на первых тактах вальса)*, бежите, схватываете свою даму и опять бежите с ней в зал. Чтобы какая-то волна была.

*(Еще раз — вступление вальса.)*

Легко, легко! Скользящим бегом. Руками не размахивать. […]

## {379} 5‑я картина Арбенин — Юрьев, Казарин — Гайдаров

*(Гайдарову.)* «Вино — Рауля честь» — легче эти слова. Чтобы этот ваш монолог напоминал льющееся шампанское, чтобы оно бурлило и пенилось. Поэтому — не жесткие слова, а бьющие, кипучие — они кипят.

Юрьев. Мне кажется, что здесь эту лирику долго произносить не нужно, быстрее; как бутерброд с маслом не надо долго намазывать.

Мейерхольд. Да, быстрее, — чтобы все бурлило. Пьянее. И давайте условимся: каждый спектакль у вас будет новая планировка, не нужно закреплять это. Тут надо играть, как музыканты говорят, ad libitum — сегодня ноги вытянуты, вы лежите, завтра — другое. Чтобы не было заученных поз. Они вас утопят, вы будете стилизовать роль, а это не нужно. Поэтому не закрепляйте позы. Никакой заученности, тут должна быть радость. Придет на спектакль какая-то особа, которую вы любите, и вы будете играть лучше, чем играли вчера, а завтра вы будете играть еще иначе.

## 26 декабря 1938 года Монтировочная репетиция. 8‑я картина

Мейерхольд. Первыми входят три офицера — делают поклон хозяйке, как и все, но не проходят вправо, а задерживаются здесь и вместе смотрят на проходящих гостей. Трущов должен выйти позднее, в общей группе. Сцена идет перед бальным занавесом.

*(Проход гостей — три офицера, старики.)*

Браво, Кузнецов, хорошо. Смотрите назад, в дверь, потому что вы знаете, что там идет генерал. Вытянулись, «едят» глазами.

*(Дальше — проход гостей: пара молодых, большая группа молодежи, трое стариков, две пары молодежи.)*

Еще раз. Теснее. Не надо такие длинные интервалы делать. Как идет молодая группа, так быстрее — барышни бегут, на ходу книксен хозяйке и дамам, кавалеры бегут за ними, но не под ручку. Только старики под руку входят.

Кавалер, всегда пропускать даму вперед. Что это за нахал? Пропусти даму. Потом пошел. Не сердитесь, когда я ругаюсь. Это от любви. Куда опять пошел? Сзади есть еще дамы. Пропусти всех трех и потом за ними.

*(Даме.)* Что это за жесты руками? Никаких жестов. Быстро, но руками не размахивать.

*(Трем барышням.)* Куда бежишь, коза? Что ты солируешь? Все три вместе. Три грации — как у Брюллова[[265]](#endnote-223) *(показ)*.

*(Еще раз — выход трех барышень.)*

После «трех граций» — добавить еще гостей. Сразу какая-то большая группа — человек 8 – 9 безумно запоздавших. […]

*(Еще раз — проход гостей сначала.)*

Скорее. Что это такое? Бюро похоронных процессий. И обязательно — три поклона: офицерам, хозяйке и дамам направо.

*(Общей группе.)* Одна дама и много кавалеров. Выйти вперед — сгруппироваться, потом поклоны. Проходят вправо, Трущов остается.

**{****380} (Хозяйке.)** Обязательно надо лорнет и всматриваться в проходящих гостей — чтобы я понял, что вы ищете среди них баронессу, Штраль. […]

*(Вольф-Израэль.)* Выходите с Арбениным под руку, какой-то жест сделайте: «Иди, иди, я поправлю прическу» и т. д. — и идите к зеркалу — поправили прическу и быстрый ход вправо — и тут князь ловит ее. Хорошо бы, если бы Арбенин передал вам в этой сцене веер. Он держит ее веер в руках при входе, а когда она остается, отдает ей.

(*Музыка* — «Melancolia».)

*(Студенцову.)* Остановил ее и не начинай еще, подожди еще. И потом: «Я должен вам сказать два слова…»

*(Вольф-Израэль.)* «Для вашего же счастья» — отступает.

*(Сцена князя и Нины — «Возьмите ваш браслет».)*

*(Студенцову.)* Вынул браслет *(показ)*, заглянул в дверь — никого нет — и передает, подходя ближе. Он хочет, чтобы это было секретно.

*(Вольф-Израэль.)* «Князь, вы сошли с ума» — идет и приостановилась, обернулась: «Но на вас сердиться было б стыдно». Чтобы было впечатление, что она ускользает. Она все же торопится, у нее больше времени нет.

*(Повторение сцены.)*

*(Студенцову.)* Уходит назад, в левую дверь. Значит, он на бал приехал только ради этого свидания. Как только она ушла — стремительный бег — и еще остановился, и еще посмотрит — последний раз — ей вслед, как будто еще раз проститься с ней. И потом уходит. *(Показ.)*

*(Еще раз: выход Арбенина и Нины.)*

*(Студенцову.)* Заглянул за занавес — и сразу торопливо спрятался.

*(Останавливает Нину — за сценой аплодисменты.)*

*(А. М. Горич.)* Спасибо. Это гениально угадано место, когда дать аплодисменты: он остановил ее — и вдруг там аплодисменты и пауза: он ждет, что вдруг кто-то войдет оттуда и помешает, и сейчас все раскроется. Но никого нет, и он начинает: «Я должен вам сказать два слова…»

*(Еще раз — выход Нины и Арбенина, сцена Нины и Звездича.)*

*(Юрьеву.)* Нина долго задержалась тут — и как только она скользнула за занавес, ты сейчас же — из-за занавеса — посмотреть, с кем она была *(показ)*.

*(Дальше — романс Нины.)*

*(Юрьеву.)* Стой у притолоки в одиночестве; пойдешь на середину только после третьего куплета. Очень хорошо.

После романса — сразу аплодисменты, и Нина сразу встает и к зеркалу — натыкается на Арбенина. Как только Нина на него наткнулась, прекратите аплодисменты, бросьте Нину, обменивайтесь впечатлениями, восторги выражайте и т. д. […]

## 9‑я картина

Бальный занавес поднимается — остается кружевной занавес. Выход Нины — садится налево на банкетку. В музыке — куранты. Музыка кончается — кружевной занавес поднимается.

На сцене внутри гораздо темнее. Канделябры на просцениуме потушить сразу, как только кончился бал. В голубой комнате притемнить свечи.

## {381} 10‑я картина

*(Монахине.)* Что это за металлическая женщина? Почему руки крестом сложены? Возьмите какую-нибудь книжечку — как Евангелие. […]

*(Юрьеву.)* Очень прошу не переставлять свечу. Я видел, что тебе неудобно и прошу поэтому поставить на эту сторону не три стула, а четыре: свечу ты ставишь на один стул; потом ты садишься, потом Неизвестный — и есть еще место, куда ты можешь пересесть.

*(Еще раз — до конца картины.)*

## 27 декабря 1938 года Беседа с исполнителями после генеральной репетиции

Мейерхольд. Товарищи, участвующие в массовых сценах, получат замечания от Б. П. Петровых[[266]](#endnote-224). Мы сгруппировали все мои и его замечания и все это вам передаст Б. П., так что сейчас вы будете только присутствовать здесь, а потом Б. П. вам скажет все замечания, которые вас касаются.

В сущности говоря, есть указания, которые можно подбрасывать актерам на ходу. Как говорят теперь — «в общем и целом» — я вам, всем участвующим в спектакле, очень благодарен, потому что мы все же в этот короткий срок, при том условии, что введено много новых действующих лиц, совсем новых, которые впервые в этом спектакле участвуют, вышли с честью. Когда я в последний раз уезжал в Москву, у меня была тревога за спектакль: было много новых лиц и в такой короткий срок поставить спектакль было трудно. Это все же не та работа, о которой я мечтал, но все же сейчас мы можем подбросить кое-что на ходу, потому что **{****382} спектакль уже в такой готовности, что может идти, если только актеры воспримут очень внимательно и сосредоточенно то, что я сейчас скажу. Они смогут попробовать это завтра, и тогда 29‑го они принесут то, что нужно, если не на все сто процентов, то на восемьдесят.**

С чего надо начать? В спектакле нет Лермонтова. Почему? Потому что самое типичное для лермонтовской драматургии — это страстность, с которой произносится любая реплика, любой кусок. Все должно произноситься с необычайной страстностью. Ну вот, я такой в жизни: я ко всему отношусь страстно. Меня даже дома одергивают: «Ты к метле и к полу, который нужно вымести, относишься страстно». Случится кому-нибудь в доме заболеть — як этому отнесусь страстно. Со мной беспокойно.

Так же и у Лермонтова — с ним беспокойно. У него нет безразличных реплик, у него все реплики страстные. Этого в спектакле, надо прямо сказать, нет. Либо здесь актеры берегут себя и не хотят лишний раз вспотеть, берегут свой костюм и рубашку, берегут свои силы, свой голос, свой темперамент. Этого нельзя. В этом спектакле нужно положить себя всего, на сто процентов, а иначе — играть не стоит. Не надо играть. Вот как надо сказать: не надо тогда этот спектакль играть, не надо его портить, потому что с холодом в душе в декламационной аппаратуре ничего сделать нельзя — не пробиться к зрителю.

Вы видите: так и построен спектакль. В карты играют страстно, на маскарад пришли со страстями, они под маской все равны — именно потому, что все кипят. Дианы, Венеры — все эти люди приносят сюда свою страстность. Они в тисках николаевского режима до такой степени были стиснуты, что, если они попадали куда-нибудь, они расплескивались. Они — то зажатое в темпераменте человечество, которое должно где-то выплеснуть свой темперамент, потому что нельзя всегда на цыпочках ходить. Они должны были разбивать окна — так и было, и не только окна разбивали, но и головы себе — во имя того, чтобы поднять человечество к бунту. Эта страстность скрыта у Лермонтова. Лермонтов через свою драматургию боролся со светом, с Бенкендорфом, с убийцами Пушкина, со всеми, кто стиснул этот мир в тисках, кто напялил на него оковы. Значит — все «о, о, о!» — все это преувеличенно, экзажерированно, все это — стон и крик передового человечества; всех Рылеевых, Чаадаевых, всех, кто шел в тюрьмы, кто был сослан, повешен, спрятан в казематы. Это, товарищи, надо чувствовать. Это — автобиография Лермонтова. Лермонтову нет дела до того, что князь Звездич имеет парик причесанный, с папильотками, черт его знает — ночью он папильотки наворачивает или его завивают; ему нет дела до того, что мундир у него туго застегнут, потому что он хочет в князя Звездича вложить свое. Отъезд Звездича на Кавказ — это его, Лермонтова, отъезд на Кавказ. Всякая драка, которая тут происходит, — это драка самого Лермонтова с Мартыновым, это драка между Лермонтовым и Барантом. Все эти выигрыши, все эти скандалы, которые тут происходят, то, как Звездич терзает и целует какую-то женщину в углу, — это личный скандал Лермонтова. Это он сделал в Благородном собрании в Москве — скандал, о котором говорила вся Москва: когда он во время какой-то паузы на балу подхватил двух девушек света и промчался как-то тройкой по всему залу, где все было заморожено, все затянуто, — и вдруг такой залихватский, мы сказали бы — хулиганский, есенинский жест. Вот что было с Лермонтовым. **{****383} Он вызвал возмущение, все кричали: «Кто этот гусар, который позволил себе произвести такой скандал? Надо докопаться, кто он, надо выгнать его из общества». Вот какое настроение должно быть у князя Звездича.**

А я прямо записал: «Ростан». Романтика кисло-сладкая, упадочническая романтика Суворинского театра. Так играли в Суворинском театре все пьесы, как только пьеса была в стихах. Там специально таких людей набирали: как только музыка заиграет, они кисло-сладкую музыку разводили в речи своей. Ничего подобного нет у Лермонтова: все остро, все реплики должны звучать остро, как стук рапиры о рапиру.

Гайдаров, например, в сцене, когда он говорит один за другим три монолога, когда он прикладывается на эту скамеечку, когда он говорит: «груды золота на картах, пенится вино в граненых кубках, женщин, актрис мы вытаскивали из-за кулис и куда-то их тащили», он должен так это говорить, как будто это было вчера, в 12 часов ночи, а не когда-то, лет двадцать тому назад. Он должен говорить о картах, о вине вкусово, он смакует все, что здесь есть. Какие-то острые словца, как у, Шприха в его монологе, где он говорит глагол какой-то «отклепалась», а у меня записано: «этого слова не слышно, оно звучит вяло». Это то, о чем в обществе скажут «shocking»[[267]](#footnote-45). Это шокирует. «Отклепалась» — он говорит так, как «ядрена мать». Это похабщиной звучит, через это похабщина просвечивает. Вы обязательно должны прочитать письмо Лермонтова из Тархан — и раскройте в нем все точки. Вы увидите, что он говорит о Москве: вот Москва, вот действительно это родная наша Москва: она и белая, она и красная, что всюду сугробы лежат, вьюга как-то кричит, и в то же время лошади «п…ят» — это говорит Лермонтов[[268]](#endnote-225). Этот романтический взлет — и снижение; он не боится этого, потому что это и был характер Лермонтова. Не потому, что он способен был на похабщину, ничего подобного, он чище многих себе подобных, то есть гусаров, которые только этим и занимались — порнографическими картинками, которые они показывали друг другу в казармах; он мог это делать, но он на двадцать голов был выше этих его товарищей. В это нужно вникнуть, потому что в этом и есть прелесть этой вещи. Тут есть какая-то кислая капуста, и люди едят эту капусту, а не то, что вы пирожки всем раздаете. Вы скажете: а кому это надо такую игру, когда Головин здесь? Но ведь Головин дал контраст, он дал красоту абсолютную. И в этой красоте — покажите другие черты. Ведь в николаевскую эпоху архитектура, фарфоровый завод, все эти краснодеревцы, работавшие над красным деревом, дали изумительные шедевры, а эпоха какая была? На этом фоне что было? Ведь Пушкина убили на фоне этого изумительного фарфора, на фоне русского ампира. Ведь Лермонтова тогда убили. Разве можно играть эстетически Лермонтова, разве можно играть его в pendant[[269]](#footnote-46) к головинским декорациям? В спектакле в этих декорациях надо играть, надо контрапунктически построить что-то абсолютно другое. Вот тогда спектакль зазвучит.

Поправки ведь в этом и состоят. Все эстетические сцены сняты, все, что давало красивость эстетическую, снято, спектакль сделан реалистическим, но разве можно от этого в простоту уходить? Нельзя, потому что это пьеса в стихах. Поэтому не верно Малютин понял мое замечание: **{****384} «играйте в реалистических тонах», но кто ему сказал, что надо опростить роль? Нет, нужно играть страстно: «Семь лет мы с тобой не встречались, семь лет назад ты привел меня к карточному столу, и я проиграл все. И теперь я тебя достал, теперь ты в моих руках» — это не значит «красиво», но не упрощать роль. Резонеров в пьесе нет ни одного, а сейчас и в роли Казарина, и в роли Неизвестного есть резонирование. Я убежден, что после пятой картины Гайдаров должен прийти к себе в уборную и переодеть рубашку, сменить одну на другую. Есть такие дирижеры — Хессин, Орлов, А. Иванов, — те никогда не меняют рубаху во время симфонического концерта. А вот есть такой молодой дирижер Константин Иванов, который был в жюри, и когда я пришел после второго тура к нему в комнату, а он только еще репетировал для жюри «Ромео и Джульетту» Чайковского, — я пришел, а он сидит голый, и тут рубаху выжимает какой-то его друг, другой его вытирает, третий запонки отстегивает от рубахи — они тоже деформировались, и цепочка какая-то разорвалась. У него пять потов было. А я убежден, что Гайдаров, как он вышел в пятой картине, так у него рубашка та же. Этого нельзя. Нужно обязательно после пятой картины рубаху сменять. И чтобы один сменял после пятой картины, другой — в другом месте. А этот, чтобы как вышел со сцены, — уж я не знаю, — одеколоном бы его растирали, и пуговицы чтобы сосчитал: раз, две, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, девять — а одной не хватает, отскочила, потому что, он когда грудь распахивает, лопнула пуговица и по пути покатилась. Вот этого нет.**

Это же можно сказать про Тиме: она бережет себя во второй картине. А мы вспомним, как она говорит: «Я тебя любила, ты мне холодный поцелуй подарил, а я голову положила на твою грудь…» — вот что она рассказывает: «я осыпала тебя страстными поцелуями», а вспомним-ка второй акт — ничего она не осыпала. Нет этого. «Ах, я еле жива, он за мной гнался, не знаю, куда он делся…» *(показывает)* — она дрожит, она пьяная — и попалась: «Я тебя давно искал!» — и какое-то объяснение, а этого ничего нет. Уж не говорю о седьмой картине. Человек, который добрался до подсвечника, который бросил перчатку, который саблей хотел ударить — ничего этого нет, всё мизансцены, мизансцены и мизансцены. Хоть меняй их. Разве можно перчатку бросать, чтобы она так летела? Ее надо так швырнуть *(показывает)* — вот летит — летит — и вот упала. Пролететь она должна. Она должна, наверно, лететь через голову Юрьева в ложу. Такой размах надо дать перчатке, чтобы она летела по траектории долго, долго — и наконец вот там упала. Вот какие блестки должны быть. Также и подсвечник. Этого ничего нет. Нет этого Лермонтова, выполнения всех этих задач. Я думаю, что это нужно только набрать.

Я понимаю, что роли еще нетверды, вы не сговорились еще — это я все учитываю, но я боюсь, что, не зная твердо роли на сегодня, вы и завтра, может быть, еще не будете ее знать. Сейчас вам нужно прямо на ночь запереться у себя в комнате — и утром выйти: «Роль знаю». Жене: она кофе вам подает, а вы: «Роль знаю, роль знаю». Разбить стакан кофе, и жена скажет: «Что с ним, он сошел с ума» — и вы уже летите в Александрийский театр и уже принесли этот темперамент. Это нужно. И этого нет, а в этом радость спектакля должна быть.

Я извиняюсь перед вами, перед всеми, что я не успел многого сделать, но я утомлялся безумно. Вот‑вот — они сидят там, они меня измучили. Ведь маскарад — черт знает что делали люди: а тут человек напялил на **{****385} себя маскарадный костюм — и вдруг он тот же самый. Так разве в жизни бывает? Дайте мне сейчас дурацкий колпак, и я напялю его на голову, и я сейчас же захочу сыграть сцену юродивого. А вы напялили костюмы — и больше ничего. А где же эти плечи у офицеров, где же это — скользнуть, подбежать? Костюм же обязывает. А я вижу: «Ночь» — так же ходит, Арлекин — так же ходит, Пьеро — так же ходит. Мне это надоело просто, и вы мне надоели. Когда же кончится эта мура? Конечно, на маскарад собрались не актеры — простые любители, но дайте мне самого последнего трубочиста, который ничего актерского не имеет, это самая ужасная профессия, я даже думаю, что самодеятельного кружка трубочистов нет, не зарегистрирован нигде, наверное; есть? ну, извиняюсь. Но есть ассенизационные обозы — возможно, и у них кружок есть, но у них кружок просто не может состояться никогда, потому что когда они все соберутся, то дышать невозможно; но я все же думаю, что если даже он член ассенизационного обоза, но, если он оделся Арлекином, он все же начнет прыгать, и потому что у него бубенцы. А у вас никто этого не делает, нет этого: никто не желает прыгать, никто никого не желает обнять, снять с кого-то маску, поцеловать кого-то, нет ничего. Есть только один поцелуй — это поставленный в мазурке Н. П.**[[270]](#endnote-226), когда танцующий целует руку даме. И нет у вас ни одного влюбленного среди вас. Так влюбитесь, черт возьми, друг в друга, чтобы этот кусочек жизни перенести туда. Не думаю, что вы только детей можете рожать, я знаю, что это вы умеете. Но ведь влюбленные не только детей рожают, черт возьми, они ждут свидания. А детей рожать без любви и без влюбленности — это вредно. Это безумие, потому что только те дети хороши, которые рождаются от любовной лихорадки. Пожалуйста, во вторую и восьмую картины внесите влюбленность. Даже когда Нина поет романс и раздаются аплодисменты — то в эту минуту не меньше 16 человек в нее безумно влюблены. До романса не были влюблены, а после романса 16 человек — как скосила. Тогда романс будет жить. А это — стилизация, это не я ставил, это Евреинов ставил. А это — порыв влюбленных людей, а не стилизация. Это и надо делать.

Вот все, товарищи. Больше я не могу говорить, потому что я могу говорить восемь лет о «Маскараде», но сейчас я сказал все, и делайте, что вам угодно. Но завтра должно быть преображение спектакля.

Завтра смотрит Репертком, завтра будет новый зритель в зале, потому что мы там, у столика, вам уже надоели, мы там все сидим и пишем. Мы даже завтра постараемся не писать или уж будем как-нибудь тихонечко это делать.

*(Аплодисменты.)*

## 28 декабря 1938 года Обсуждение спектакля (после генеральной репетиции)[[271]](#endnote-227)

Мейерхольд. Прежде всего я должен принести глубочайшую благодарность Всесоюзному комитету по делам искусств, в особенности в лице тов. Солодовникова[[272]](#endnote-228), который мне дал возможность поработать над этим спектаклем, который я очень люблю, который мне очень дорог; **{****386} а также художественному руководству театра, которое, пригласив меня на эту работу, создало такие условия, что я в очень короткий срок мог сделать то, что, пожалуй, в других условиях мне бы не удалось. Пользуясь случаем, приношу также глубокую благодарность ведущим актерам этого спектакля за то, что они отнеслись с большим вниманием к тем предложениям по переменам, которые я сделал: так как они привыкли играть другую редакцию, мне было сперва немного трудновато и у нас назревал почти конфликт в этом смысле. Вчера еще я выступил с громовой речью против некоторых послаблений и относительно перемен, которые актеры должны были сделать, но сегодня они меня порадовали: все то, что вчера еще не удавалось, сегодня зазвучало иначе. Я только просил бы, чтобы они продолжали работать над ролью, потому что к юбилею Лермонтова надо донести именно это лермонтовское звучание.**

Прежде к этому спектаклю мы относились иначе, немного эстетски смотрели на мизансцены. Теперь все они изменены в том смысле, что убран эстетический налет, и мы сейчас стремились не столько к красоте, сколько к правде. Еще не все в этом смысле сделано, я постараюсь внести еще кое-какие изменения, но уже в порядке доработки.

Я очень благодарен Л. С. Вивьену за то, что он дал мне такого помощника, как Б. П. Петровых. Это молодой режиссер, но я глубоко убежден, что мы его недооценивали и недооцениваем. Он показал в последние дни, что у него есть возможность быть моим заместителем в этой работе. Я глубоко убежден, что он может этот спектакль при моих указаниях взять в свои руки. Спектакль этот должен попасть в крепкие руки, чтобы он не развалился, чтобы все актеры продолжали нести его на той высоте, которую мы имеем сегодня.

Кроме того, пользуюсь случаем, что здесь представитель Всесоюзного комитета по делам искусств налицо, чтобы заявить: я даю обещание такую же большую энергию, какую я потратил на восстановление этого классического спектакля, направить к тому, чтобы создать классический советский спектакль. Я буду прилагать все силы к тому, чтобы в Москве связаться потеснее с драматургами, и кое-какие шаги уже предприняты мною здесь, в Ленинграде[[273]](#endnote-229). Я хотел бы, чтобы моя работа над советской классической пьесой протекла здесь, в этом же театре, — просто потому, что я привык к этому театру, с этими людьми я работал долго и давно и мне легче с ними работать. Думаю, что эту возможность мне предоставят и мы не ударим в грязь лицом и тут, потому что все же советской классики мы еще не создали и должны напрячь все усилия — и режиссеры, и актеры, и ВКИ поможет нам, и Ленрепертком, и Главрепертком. Мы должны все вместе эту задачу выполнить в кратчайший срок, потому что действительно с репертуаром у нас пока еще слабовато, и тот классический советский репертуар, о котором говорил товарищ Сталин, говоря об оперных спектаклях[[274]](#endnote-230), должен быть и в драме. Мы отстаем в этой области, и в драме мы должны обязательно эту программу выполнить.

# {402} На репетициях у Мейерхольда 1925 – 1938

Ничего не поделаешь — записи и стенограммы не дают представления о магии мейерхольдовских репетиций, прерывавшихся аплодисментами. Магия была в гениальных показах Мастера. По многу раз он поднимался на сцену, чтобы, импровизируя, вдохновенно сыграть своим актерам то, чего нельзя объяснить словами. Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Но мы должны довольствоваться услышанным.

Зато по стенограммам можно уверенно судить о режиссерских замыслах и постановочном методе Мейерхольда, о его трактовке литературного текста, о жизненных впечатлениях и художественных ассоциациях, которые питали его фантазию, о том, наконец, что отличало Мейерхольда от Станиславского, его учителя.

Станиславский постоянно тревожит воображение Мейерхольда, как, впрочем, и Михаила Чехова, другого гениального ученика Константина Сергеевича. Чем дальше шли годы, тем чаще всплывает в памяти Мастера то давнее время, когда Станиславский преподал ему уроки сценического искусства. С ностальгическим чувством он рассказывает своим ученикам, как молодым человеком играл у Станиславского царя Иоанна Васильевича, как безжалостно и упорно Станиславский помогал ему справиться с монологом Тузенбаха, как образцово звучали в исполнении его учителя монологи Фамусова и как виртуозно показывал он приемы игры с плащом. Имя Станиславского он называет в ряду немногих, чьи труды людям театра следует читать и перечитывать. Время от времени он полемизирует с учителем, оспаривая пальму первенства в решении той или иной театральной проблемы (кто первый сказал, что начинать надо с действия) или же решая — в который раз — неразрешимую, в сущности говоря, задачу — идти от внутреннего к внешнему, как учит Станиславский, или от внешнего к внутреннему, как предлагает он, Мейерхольд. Но чувствуется, подобного рода разногласия теряют для него недавнюю остроту.

Начиная с репетиций «Ревизора», Мейерхольд все чаще говорит своим артистам, что пора расстаться с гротеском, схематизмом и ракурсами во имя реализма. (Было бы пошло усматривать в этом одни конъюнктурные соображения, хотя — как же без них.) Художественный театр он упрекает теперь за увлечение «шутками, свойственными театру», а Малый — за то, что Грибоедова, создателя русской высокой комедии, там играют условно, как Мольера. Ради правды жизни, верности истории и авторскому стилю он восстает против традиционной интерпретации Хлестакова как фата и Чацкого как фрачного героя или упаднического нытика в духе поэта Надсона. Все это трогательно напоминает борьбу молодого Станиславского с гимназическим толкованием Шекспира и «мольеровским мундиром» «Комеди Франсэз». В старом актерском театре у них со Станиславским общие кумиры: Александр Павлович Ленский и Томмазо Сальвини. На репетициях Мейерхольд рассказывает то об одном, то о другом; Ленский восхищал его неподражаемой манерой произносить стихотворные монологи — легко, «как шампанское пенится», а Сальвини — мощной театральностью, умением строить трагическую роль и мизансцену тела: у него «все повороты идут только на ногах» — в патетические моменты спектакля в его голосе слышалась страсть, а не крик.

По репетициям Мейерхольда видно, как много, в большом и в малом, взял он у **{****403} Станиславского, бунтуя против него десятилетиями. Еще больше, чем Станиславский, он уснащает спектакль (для полноты картины) второстепенными персонажами; как Станиславский, сочиняет сценическим персонажам досценическую судьбу («чтобы получилось что-то, надо обязательно вскрывать биографию»). И так же, принимая острые, неожиданные театральные решения, опирается на жизненные прототипы (гоголевский почтмейстер, любитель чужих тайн, напомнил ему об одном пензенском знакомце — разложившемся типе; мебель красного дерева в «Ревизоре» заимствована из пензенского дома Мейерхольда). У Станиславского он учился когда-то строить массовку. Сцена на Яузе в спектакле «Царь Федор Иоаннович» стала источником Мейерхольдова историзма. У Станиславского он научился и технике внезапных, точных режиссерских оценок и показов. У кого же еще? На старости лет он с восхищением вспоминает, как его учитель показал Германовой позу сидящей Марины Мнишек и как, посмотрев «Бориса Годунова», Вл. И. Немировича-Данченко, сказал одно слово: «Скучно!» И был провал.**

Даже свое стремление поставить в «Ревизоре» «всего Гоголя» он возводит к эпической практике раннего Художественного театра, где в каждом чеховском спектакле был «весь Чехов».

Да, никто из режиссеров XX века не был так близок «неисправимому реалисту» Станиславскому, как Мейерхольд, создатель эстетики русского условного театра. И никто так резко не отличался от Станиславского по всему духу и строю своего творчества. Сравнивая репетиции Станиславского и Мейерхольда, с абсолютной, почти обескураживающей отчетливостью видишь, что расхождения между ними коренятся не столько в режиссерской методологии (как раз в этой сфере их позиции, казалось бы, совершенно противоположные, в конце 20‑х и в 30‑е годы постепенно сходятся, о чем они оба, конечно же, знают или догадываются), сколько в мировоззрении, мироощущении, характере артистического темперамента, в понимании вечных проблем человеческого бытия и современных запросов.

Читая записи репетиций Мейерхольда после ознакомления с репетициями Станиславского, попадаешь в совершенно иной мир и оказываешься среди других людей. Рядом с «Женитьбой Фигаро», «Талантами и поклонниками», студийными «Тремя сестрами» и «Евгением Онегиным» — спектаклями, которые развиваются в героико-комедийной или лирической тональности, постановочные фантазии Мейерхольда поражают прежде всего трагизмом, истребительной брутальностью господствующих чувств и отношений и странной, роковой предопределенностью человеческих судеб; сейчас, много лет спустя, она воспринимается как дурное предзнаменование[[275]](#footnote-47). Вместо мотива вольного праздника жизни у Мейерхольда часто звучит мотив подмены, жульничества, нечистой шулерской игры. Не преданность романтическому идеалу, но авантюрный азарт, не романтическая влюбленность, а эротика. Здесь Фамусов, осерчав, «истязает» Лизу, а Герман предает любовь ради карточного выигрыша. Здесь действует не «группа лиц», как в пьесах Чехова, а банда, как в пьесах Брехта. Место романтического героя здесь занял авантюрист, жулик, бесстыжий и бессердечный человек, не лишенный, однако же, обаяния и ореола таинственности. В этой безжалостной, мертвящей среде люди становятся куклами, как в финальной сцене «Ревизора», или интриганами и злодеями, как в «Маскараде». Здесь растлевают юные души, убивают поэтов и смешных **{****404} старичков, похожих на чудаковатых диккенсовских героев. Лирическая тема возникает как оппозиция этому бессердечному, бестрепетному миру — тема Гоголя, убитого николаевской Россией, тема Чацкого — веселого лохматого студента, музыканта, — его смяли, в финале он как сломанный тростник.**

Но прежде чем говорить о темах, которые занимают Мейерхольда в классических спектаклях его позднего периода, о лирическом смятении и трезвых трагических предчувствиях, томивших его душу еще больше, чем томили они душу Булгакова или Шостаковича, об его исторических прозрениях и художественных открытиях, обратим внимание на следующее, достаточно странное, надо сказать, обстоятельство.

Два имени упоминает Мастер на репетициях с особым, личным чувством. Два человеческих образа сопровождают его, как двойники — героев его спектаклей: Станиславский, его учитель, его кумир, — всегда, даже когда он спорит с ним, тем более если спорит, Мейерхольд говорит о нем почтительно и восхищенно — и Маяковский, его младший современник, преданный единомышленник, любимый драматург, которого он ставит в один ряд с Мольером. На репетициях Мейерхольд упоминает о нем в крайне невыгодном контексте. То он сравнивает с ним Хлестакова (гоголевский авантюрист, нечистоплотный карточный игрок прибыл в уездный город, чтобы половить рыбу в мутной воде; вот и Маяковский разъезжает по русской провинции, читая перед публикой свои пропагандистские лекции об Америке), то — Фамусова: герой грибоедовской комедии, «благородный отец», жесток и сентиментален, как Маяковский. В Станиславском, судя по всему, Мейерхольд видит свой человеческий идеал, заново для себя открытый, в поведении и натуре Маяковского угадывает опасности, грозящие ему самому. К тому же он сердится на друга-поэта — зачем тот не пишет для ГосТИМа новых пьес.

Начиная с «Ревизора» Мейерхольд создает цикл классических постановок, развивающих одну тему.

На репетициях гоголевской комедии он внушает артистам, что расстается с предшествующим периодом своей режиссерской деятельности, завершенной «Лесом», — новый период, как мы теперь знаем, продлится до конца 30‑х годов и кончится лишь со смертью Мастера и Зинаиды Райх, его Маргариты. Он говорит о движении к быту, к реализму и расставании с гротеском. Однако же в «Ревизоре» проявится не столько новое понимание сценического реализма, сколько новое, исторически оправданное понимание гротеска. «Ревизор» должен быть сыгран как комедия характеров, а не комедия масок! — кажется, этим все сказано. Призывая «разделаться с гротеском» периода Студии на Поварской, Мейерхольд размышляет между тем о гротескной форме будущего спектакля — об ирреальности финальной сцены, о том, что вещи в его монументальном спектакле, по своему духу скорее петербургском, чем провинциальном, «либо кубические, либо имеют круглую форму» — как на живописных полотнах художников-авангардистов. Но главный его интерес сосредоточен на самой сцене, на тесной — «пять-шесть квадратных аршина» площадке-фурке; люди на этой сцене, выкатывающейся вперед по ходу действия, подаются крупным планом и жмутся друг к другу, «как сельди в бочке», — по контрасту с широко распахнутым, вольным пространством «Леса». На тесных, ярко освещенных и приближенных к зрителю игровых площадках можно играть только мимикой и кистями рук. Мотив тесноты, неподвижности и несвободы в «Ревизоре» доминирует так же явно, как мотив простора, свободного движения, «гигантских шагов» — в балаганном и романтическом «Лесе».

В фантазиях режиссера по поводу формы будущего спектакля, вскорости гениально осуществленных, совершенно отчетливо проступает новое умонастроение. **{****405} «Лесом» закончился период «бури и натиска», романтических революционных порывов и дерзновенных надежд. Начиная с «Ревизора» в искусстве режиссера, вождя «Театрального Октября», сгущаются трагические звучания. Прославленный историзм Мейерхольда, который еще недавно воспринимался как способ расставания с прошлым и освобождения от прошлого (через сатирическое заострение и гротеск), теперь все явственнее становится методом исследования современности. Через видения прошлого, тревожащие воображение, обступающие тесно, как ночные чудовища — голову Гойи, дают себя знать дурные предчувствия.**

Гротеск в постановках Мейерхольда 20‑х и 30‑х годов проявляется как способ заострения образа и синтез противоположностей, резкий переход из одного настроения в другое — своего рода шоковая, хотя и неизбежная, пластически и музыкально осмысленная перипетия в развитии жанра спектакля и положения действующих лиц. Чем ближе к 30‑м годам, тем отчетливее победоносная, смелая и мужественная идея гротеска сближается у Мейерхольда — как когда-то в его мистический символистский период — с мотивом несвободы, стесненного состояния духа. Отсюда неожиданное и упорное стремление позднего Мейерхольда освободиться от гротеска. Люди в спектаклях Мейерхольда выступают прежде всего как представители данной исторической эпохи и общественной среды. В этом смысле тоже обнаруживается их несвобода; они не вольны по отношению к извне воздействующим на них историческим силам и применительно к самим себе, не могут выбрать себя, не могут ничего изменить в своей судьбе. Их индивидуальные черты непосредственно выражают их обобщенную социально-психологическую сущность. Следовательно, они должны быть показаны в законченных, резко обозначенных и преувеличенных чертах. О городничихе — З. Райх А. Слонимский писал: «Анна Андреевна не просто городничиха, а суммированный образ всех гоголевских дам “просто приятных” и “приятных во всех отношениях”». В таком же духе Б. Алперс характеризует Хлестакова — Э. Гарина: «Это сложное понятие “хлестаковщина”, иллюстрированное на целой серии разнообразных социальных масок старой России»[[276]](#footnote-48). Все это, очевидно, так и есть, но здесь требуются дополнения. В тайной несвободе, выраженной, в частности, в слиянии даже самого колоритного, свежо и остро трактованного театрального персонажа с его суммированной и обобщенной социально-исторической сущностью, дают о себе знать новые представления о личности, которые складываются в послереволюционную эпоху. Несвобода — это и тема многих мейерхольдовских спектаклей, кладущая отпечаток на его творческий метод, и лютый враг, с которым он ведет борьбу до последнего вздоха.

В новой, послереволюционной России оживают и идут в рост самые гнусные формы старого бюрократического и полицейского государства. Фальшивые гражданские ритуалы, палаческие, дикарские нравы, чиновничьи замашки, направленные на умерщвление живого ради торжества пустой и зловещей формы — все, что еще недавно казалось поверженным, случайно доживающим свой век и заслуживало лишь разоблачительных плакатных гротесков, вдруг обнаружило неистребимую хамскую живучесть и предстало в торжествующем обличье. Новое сплошь и рядом оказывается во много раз ухудшенным и усугубленным старым. Позади остаются мечты о новом быте, мировой революции, свободе, равенстве, братстве. Концы оказываются началами. Жизненные горизонты, распахнутые революцией, постепенно закрываются и становятся узкими как щель, как вид из зарешеченного окошка тюремной камеры, как заставленный вещами коридор в коммунальной **{****406} квартире. Вот что стоит за повторяемыми настойчиво, как заклинание, словами Мейерхольда о тесноте игровых площадок «Ревизора», пришедших на смену открытому, вольному пространству «Леса». Играть и жить на таких площадках «тесно», как Мите Карамазову было «узко» в его одежде. Вот настроения, формирующие тему классических постановок Мейерхольда, — от «Ревизора», «Горя уму» и «Свадьбы Кречинского» до «Пиковой дамы» и новой редакции «Маскарада». При всем том Мастер требует от своих артистов, чтобы они играли легко, празднично, театрально и держали темп; безусловные — трагические или ожесточенные — исторические прозрения должны быть показаны через театральную условность как поэтический троп, внезапное озарение.**

Когда-то давно, имея перед глазами опыт Художественного театра, подводя итоги собственным первоначальным исканиям, Мейерхольд определил сущность «новой драмы» — и прежде всего, драмы Чехова — через характеристику ее персонажей как «группы лиц без центра»: они пришли на смену герою-индивидуалисту, который находился в центре старой классической драмы. Иначе говоря, «индивидуальности» в театре Чехова «расплываются» как чернильное пятно в группу лиц, связанных друг с другом родственностью чувств, общностью происхождения. Начиная с «Ревизора» «группа лиц» в классических спектаклях Мейерхольда превращается в «паноптикум», или «шайку», «банду», или же в то и другое сразу — в «шайку-паноптикум». На фоне «шайки-паноптикума», «банды-кунсткамеры» или во главе ее действует авантюрист-жулик, шулер, таинственный и уголовный тип, легко меняющий обличия. Рядом с другими действующими лицами, застывшими в своей одномерной элементарной косности, герой-авантюрист завораживет ракурсами-позами; он дразнит, пугает и чарует публику. Не меняет маски, а поворачивается к публике разными гранями. Игра поз, ракурсов и граней, неожиданно пересекающихся, капризно преломляющих световые лучи, составляет странное, притягательно-отталкивающее, чуть не мистическое обаяние этого человеческого типа (слово «характер» здесь прозвучало бы неуместно, почти кощунственно). В европейском искусстве 20‑х годов он играет роль столь же важную сколь и сомнительную.

В 1925 году, когда Мейерхольд начал репетировать «Ревизора», Алексей Толстой напечатал повесть «Похождения Невзорова, или Ибикус». Тема мечтательного, честолюбивого авантюриста, разработанная Мейерхольдом на материале неподвижно застывшей, стесненной в движении николаевской России, у Толстого развернута на широком фоне бурной, динамичной и хаотической российской жизни революционных лет. Герой рассказа, написанного в середине 20‑х годов, — петербургский конторщик, опьяненный мечтами о светской жизни и своем великом предназначении. Революция дает осуществиться его сумасшедшим грезам, вдруг он получает возможность, говоря языком Мейерхольда, ловить рыбу в мутной воде и обнаружить в себе натуру Хлестакова — как его поймет тот же Мейерхольд: беспардонного и цепкого авантюриста, мечтательного и наглого враля, способного легко, не поморщившись, приноровиться к любой ситуации, войти и выйти из нее без оглядки. У Невзорова хлестаковское горячечное воображение и хлестаковская живучесть при пустой душе и хрупком телесном сосуде. Начавшись в Петербурге, действие «Ибикуса» переносится в революционную Москву, к футуристам, кокаинистам и аферистам, на Украину — в Харьков, в степную банду атамана Ангела — Невзоров становится его казначеем, — в белую Одессу, наконец, вместе с волной беженцев Невзорова смывает в Турцию, в трущобы Галаты, где он, самозванно превращаемый в графа Невзорова, во француза Симона де Незора, в грека Семилаида Навзараки, побеждает злосчастную эмигрантскую участь и готовится преуспеть, чувствуя — перед ним открываются дурманящие сознание, **{****407} умопомрачительные перспективы. Из мелкого сутенера, удачливого содержателя тараканьих бегов он надеется стать хозяином фешенебельного публичного дома, составленного из аристократических петербургских беглянок — даешь Европу!**

Честолюбивые фантазии Невзорова, мелкого петербургского конторщика, напоминая об авантюрных фантазиях Хлестакова, мелкого петербургского чиновника (привлекшего к себе острое и подозрительное внимание Мейерхольда), легко осуществляются — ветер истории надувает его паруса.

Пока Алексей Толстой писал свою легкомысленно-пророческую повесть, а Мейерхольд репетировал свой трагически-пророческий гоголевский спектакль, Шагал в Париже гравировал свои иллюстрации к «Мертвым душам», доводя до головокружительных и простодушных гипербол мысль, которая так занимала его российских коллег, ломавших голову над бессмертной гоголевской традицией. У Шагала не один Чичиков, авантюрный тип, меняет обличия, но и Собакевич, и Манилов, и даже Плюшкин с Коробочкой. Ну а Чичиков, тот в каждой новой ситуации просто другой человек — не тот, кого мы видели только что, создается впечатление, что Чичиковых в России много — пока один разъезжает в коляске и сладострастно мечтает о мертвых душах и губернаторской дочке, другой уютно завтракает у Коробочки, а третий потрясает своей величественной осанкой чиновников на балу в то время, как четвертый, не похожий ни на одного из них, ползая по земле, учиняет пристальный таможенный досмотр.

В спектаклях Мейерхольда были угаданы и новый — уголовный — тип человеческих отношений, складывающийся после первой мировой войны, и новая концепция личности, восходящая к идеям ситуационной этики и принципу относительности, понятому в романтически-циничном духе. Не зря Пикассо, посмотрев в Париже «Ревизора», оценил его так же высоко, как Андрей Белый; он увидел в Мейерхольде своего единственного соперника в европейском искусстве и влюбился в него так же, как Шагал. Социальные прозрения Мейерхольда середины 20‑х годов наслоились в «Ревизоре» на мистические предчувствия и откровения петербургского символического периода. Так возникла в спектакле тройная концентрация «гоголина».

Открытия, сделанные Мейерхольдом в «Ревизоре» или «Свадьбе Кречинского», оказались актуальными не только для России рубежа 20 – 30‑х годов. За год до премьеры «Ревизора» Алексей Толстой публикует вышеупомянутую повесть «Похождения Невзорова», а через два года после мейерхольдовской премьеры в Берлине был показан легендарный спектакль Брехта — Вейля «Трехгрошовая опера». У Брехта в пьесе, как у Мейерхольда в спектаклях этого переломного исторического времени, действует банда уголовников во главе с властительным подонком, романтическим циником, который, как Хлестаков, любит ловить рыбу в мутной воде; Мэкки-Нож хочет отмыть, как сказали бы мы теперь, свои награбленные деньги, свое бандитское прошлое, стать респектабельным человеком и войти в коридоры власти.

А еще до мейерхольдовского «Ревизора» и до «Свадьбы Кречинского» Брехт пишет «Что тот солдат, что этот» (1924 – 1926); в поздних комментариях по поводу этой пьесы он формулирует свою магистральную тему: «ложный, дурной коллектив (“банда”) и его притягательная сила, тот коллектив, который в эти годы сколачивал Гитлер и его наниматели»[[277]](#footnote-49). Аналогичная тема — в российском преломлении — развивается в главных классических постановках Мейерхольда позднего периода. На переломе от 20‑х годов к 30‑м у Мейерхольда и Брехта (в известной степени его театрального ученика) общими оказываются не только принципы **{****408} монтажа, но и творческие мотивы, глубоко лежащая пророческая социальная тема. Тема «шайки», «банды» (на репетициях Мастер прибегает к тем же понятиям, что и Брехт в комментариях к своей пьесе), объединенной общими преступлениями, общим азартом, тема авантюриста, нечистого на руку игрока, пахана, человека с загадочной и низкой душой, в годы наступающего тоталитаризма звучит как предостережение.**

«Ревизор», «Горе уму», «Свадьба Кречинского», «Пиковая дама», «Борис Годунов», наконец, новая редакция «Маскарада» могут быть поняты как разные акты зловещей исторической трагедии, разворачивающейся в России на протяжении 20 – 30‑х годов. В «Мастере и Маргарите» — романе Булгакова, который создается в те же годы, когда Мастер Мейерхольд ставит свои классические опусы, — действуют две банды: банда писателей и банда Воланда, во главе ее стоит инфернальный персонаж, чем-то (своим всемогуществом? издевательским, черным юмором?) напоминающий сильно романтизированного кремлевского горца. Что же касается булгаковского Мастера, то он оказывается между двумя бандами, как между крутящимися шестеренками. Одна из банд, более могущественная, в конце концов берет его под крыло и наказывает его обидчиков — мечта поэта.

Ставя «Ревизора», «Свадьбу Кречинского» или «Пиковую даму», Мейерхольд не модернизирует русскую историю. В прошлом он ищет ответов на современные проблемы — ответов, не подсказок. Ушедшее время для него — целостный культурный пласт и живые человеческие типы, разнообразно окрашенные, тяготеющие друг к другу. Картины запечатленного прошлого он восстанавливает в грандиозных художественных обобщениях и достоверных, со вкусом отобранных деталях. Современные исторические коллизии потрясли его душу и дали ключ к пониманию исторических судеб России в то время, как прошлое русской истории и русского искусства с его человечностью и провидческим даром открыло глаза на сегодняшний и завтрашний день советского общества. (И в этом смысле, по типу своего историзма, Мейерхольд прямо предшествует Юрию Любимову.)

Естественно, Чехов в эти годы не актуален для Мейерхольда, он сам без стеснения говорит об этом. Неудача «33 обмороков» была, судя по всему, неизбежна. И не только потому, что Мейерхольда увлекла неврастения чеховских водевильных героев. В 30‑е годы от него одинаково далеки и тоскливо-романтическое настроение больших чеховских пьес и простодушное шуточное веселье чеховских водевилей. А ведь когда-то — мы помним — Мейерхольд, а не кто-нибудь другой гениально определил новаторскую сущность чеховской драмы и новой драмы вообще, сказавши, что в ней действует «группа лиц». Но теперь, — когда этот нервный, интеллигентный чеховский актер, этот волшебник театра, этот Пьеро и Доктор Дапертутто, этот поклонник Метерлинка, русских символистов и итальянской комедии масок, этот утонченный и грандиозный стилизатор, этот военизированный и аскетичный вождь «Театрального Октября», этот почетный красноармеец, этот суровый, радостный и балаганный конструктивист претерпевает очередное превращение и становится, помимо прочего, как когда-то Бальзак, «доктором социальных наук», — его внимание занимает не «группа лиц», объединенная общим мажорно-минорным настроением и общей судьбой, а «шайка», «банда», высокопоставленная чернь, вступающая во враждебные отношения с «естественным человеком», смешным и чудаковатым, как диккенсовский Пиквик, или грибоедовский Чацкий, и с Поэтом — Гоголем, Пушкиным, Лермонтовым и Грибоедовым. На переломе от 20‑х годов к 30‑м Мейерхольда все больше волнует, а вернее сказать — целиком поглощает интерес к борьбе авантюрных страстей, как Бальзака когда-то занимала страсть отца Горио к золоту, а Достоевского — страсть игрока к рулетке. У Мейерхольда страсть-наваждение, темная страсть переходит **{****409} от одного к другому, заражает множество людей — все общество, как чума — всех горожан в одной из маленьких трагедий Пушкина.**

Гротесковая особенность странного мира, созданного гениальной фантазией Мейерхольда столько же из собственной души, сколько из материала, поставленного ему культурно-историческим прошлым и настоящим России, состояла в том, что азарт роковых и низких страстей разгорался у него на сцене-паноптикуме; иногда собрание его персонажей больше напоминает «банду», иногда — паноптикум. Что может быть отвратительнее «банды-паноптикума»?

Чиновники в мейерхольдовском «Ревизоре» — это наглая шайка взяточников и подхалимов и — кунсткамера идиотов. Гости на вечере у Фамусова быстро превращаются в шайку азартных сплетников, между тем княжны в «Горе уму» — «кунсткамера уродов».

Воспоминания Мастера о типах и нравах старой России складываются в современную картину азартной и выморочной жизни.

По репетициям Мейерхольда можно видеть, как неуклонно и неотвратимо надвигается на него главная тема его позднего творчества, какими неожиданными гранями она поворачивается и как преобразует его творческий метод.

В «Ревизоре» обрисовались контуры нового, сверхнатурального мира-кунсткамеры (антимира), на фоне которого действует герой — прощелыга и визионер, человек с ускользающей сущностью.

Ирреальность этого абсурдного, двоящегося, распадающегося на куски и вместе с тем удивительно целостного мира оттеняется его физиологизмом, бытовой и вещественной монументальностью. Репетируя, Мейерхольд не устает повторять, что краски гоголевского спектакля должны быть взяты «не из другого театра, а из жизни». Он призывает актеров не утрировать. Гоголевский «Ревизор» как бы и не нуждается в утрировке — он сам по себе утрирован, нужно только выработать партитуру жестов, подобающую случаю мелодику речи, играть согласованно, «как в оркестре», играть не только с партнером, но и с вещью, с предметом: табакеркой или футляром.

В общем ряду действующих лиц выделяются городничий — своим ораторским даром и Анна Андреевна — своим эротическим буйством. Впрочем, по-своему интересен и почтмейстер — «тип из Пензы». Один из второстепенных персонажей будущего спектакля (его должен был играть Охлопков), длинный старик, «похож на человека, который встал из гроба». В «Ревизоре» нужно показать старый, но не умирающий, нетленный мир: «Растаковский — символ вечной старости». В бессмертном мире чиновничьей России для Мейерхольда нет ничего смешного. Менее всего смешон Хлестаков — отнюдь не фат, скорее, — грязное животное; человек большой воли и энергии, но ничего нет в его душе, одна пустота. Гарин по складу своему имеет что-то от фата. Поэтому ему следует быть особенно осторожным. Ведь Хлестаков, не устает повторять Мейерхольд, не фат, он внутренне серьезен — «злодей», но без привкуса мелодраматизма. Да, Хлестаков не фат, не романтик, не молодой человек с тросточкой — это циник: авантюрист, вор, взяточник, картежник — «из шулеров шулер». На репетициях предпринимается попытка «огрубления Хлестакова». Однако же в сцене в гостиной он поэт, лирик с печатью гениальности. Как и другим лицам комедии, ему свойственна «маниакальность».

«Игра рук», о которой не раз напоминает Мастер, репетируя гоголевскую комедию, в случае Хлестакова, картежника и шулера, приобретает особый, так сказать, профессиональный смысл. Ловкая игра рук у Хлестакова рифмуется с игрой рук у других персонажей воровской чиновничьей среды. Из эффектного пластического приема — контраста общей неподвижности действующих лиц — виртуозная **{****410} игра рук становится средством убийственной сценической характеристики. Двойственность этого агрессивного и выморочного мира — одновременно «шайки» и «кунсткамеры идиотов» — дает о себе знать прежде всего через это сочетание неподвижности тела и выразительной, гибкой, воровской игры кистей рук на полированной поверхности стола.**

В «Ревизоре» нет места «схемам», которые актеры ГосТИМа давали в прежних постановках; тут требуется «конкретное содержание»; внимание к мелочам, подробностям, сплошная, без пауз, насыщенность игрой — «тем, что называют “сквозным действием”». Реализм нового спектакля не должен, однако же, походить на реализм других московских театров, его игровая природа совершенно иная. Прежде всего нужна точность игры, о которой знают китайцы и японцы. Китайцы, пожалуй, еще лучше, чем японцы. В частности, точность должна быть в том, чтобы не играть женские образы Гоголя — подобно артисткам Малого театра — как мольеровских инженю и гранд-кокет. Еще Ольга Осиповна Садовская пыталась преодолевать эту условную мольеровскую традицию в исполнении Гоголя. Традицию быстрого водевильного диалога.

Как всякая комедия, «Ревизор» должен строиться на контрастах; слова действующих лиц значат одно, а пантомимическая игра свидетельствует о другом. Хлестаков говорит о просвещении, застегивая брюки. Так же должны оттенять одна другую рядом стоящие сцены спектакля — от грязно-авантюрных и мечтательных до раскаленно-эротических, где Анна Андреевна грызет розу от досады, что нет мужчины.

Итак, гротеск в «Ревизоре» возникал не как плакатная утрировка и схематизация, гротеск рождался от преувеличенной точности интонационно-пластической игры — как в восточном театре — и от игры контрастами, переходами действия из одной тональности в другую, из одного психологического состояния в другое, менее всего ожидаемое.

Целостный и монументальный мир мейерхольдовского «Ревизора», где провинция вырастает в имперскую столицу, дробится, как мир в живописи Пикассо, на отдельные грани; они отражаются одна в другой и таким образом удваиваются. Да, Хлестаков, в общем, грязный тип, шулер и взяточник. Но и все другие действующие лица — «гнездо взяточников, подхалимов». «От “Ревизора” не поздоровится и теперь». Хлестаков отражается как в зеркале не только в Заезжем офицере, своем двойнике, с которым они вместе картежничают и опохмеляются — пантомимическая игра Заезжего офицера удваивает и разнообразит сюжетную линию Хлестакова, — но и в подхалимах чиновниках; эротические наклонности Хлестакова находят отклик в натуре Анны Андреевны, у нее есть еще один поклонник и другие поклонники; Хлестаков и Осип не каждый сам по себе, это — прямо говорит Мейерхольд — пара, это одна шайка!

Герои гоголевской комедии никогда не остаются у Мейерхольда наедине с собой, всегда на сцене оказывается кто-нибудь, с кем можно перемолвиться словом — слушатель, безмолвный собеседник, соучастник. Монолог в мейерхольдовском спектакле интерпретируется как диалог. Этот прием решает две задачи: герой избавляется от чувства одиночества и укрепляется широко проведенная действенная линия спектакля.

Иногда в роли собеседника действующего лица в мейерхольдовском «Ревизоре», как в «Вишневом саде» у Чехова, выступает вещь, предмет. Перепуганный Хлестаков одевается в присутствии городничего лежа под одеялом — как в поезде при дамах. Достал цилиндр, перчатки и вдруг почувствовал себя другим человеком — барином, гранд-сеньором. Порнографическая атмосфера в будуаре Анны Андреевны создается с помощью туфель, шкатулки. Человек в «Ревизоре» находит **{****411} себе двойников в безмолвных собеседниках и с помощью пантомимической игры с предметом. В конце концов, особенно если держать в уме финальную сцену, человек в мейерхольдовском спектакле овеществляется и опредмечивается.**

Артист превращает вещь в послушного партнера с помощью рук. Игра рук — это игра с вещью: с картами, картонками, платьем или цилиндром. В разговорном диалоге герой общается с другим, в игре с вещью слышнее разговор человека с самим собой. Через игру с вещью — игру рук — лучше всего, как на исповеди, выясняется истинный характер намерений театральных героев — жульнический и маниакальный. «Рука шулера», «рука карточного игрока» — пластический мотив нескольких мейерхольдовских постановок, от «Ревизора» до «Свадьбы Кречинского» и новой редакции «Маскарада». Не говоря уже о «Пиковой даме», предваренной у Мейерхольда сценой карточной игры.

Принцип контрастного чередования ударных и неударных кусков, трудных, драматически напряженных и легких, предназначенных для отдыха артистов и зрителей, разработанный в режиссерской партитуре «Ревизора», может быть распространен на целый период позднего творчества Мейерхольда, где один спектакль сменяется другим, контрастным ему и находящимся с ним в тесном единстве.

«Ревизор» Мейерхольда (1926) и «Трехгрошовая опера» Брехта — Вейля (1928) — два ключевых спектакля европейского театра во второй половине 20‑х годов.

В «Ревизоре», который Мейерхольд репетировал с омраченным сознанием и стесненной душой, был убит единственный положительный герой Гоголя — смех. Репетируя «Горе уму», Мейерхольд пытается отмахнуться от «Ревизора» как от наваждения, отогнать от себя его странные безутешные видения и найти нового героя — веселого, отважного, артистичного, чтобы отвести с ним душу и вместе отправиться в новое плавание — в поисках радости.

Бодрый, праздничный тон нового спектакля должен чувствоваться во всем — в трактовке главных героев и костюмах. («Хотелось бы, чтобы общий вид костюмной части был торжественный очень, но не карнавальный, а спокойно торжественный, бодрый, веселящий… Торжество, но светлое торжество».)

Где-то в подтексте мрачного мейерхольдовского «Ревизора» маячила, писал Марков, тема о Гоголе, убитом николаевской эпохой. Чацкий — герой высокой комедии, буянящий в доме Фамусова, — вызывает у режиссера ассоциацию с двумя молодыми и скандальными героями русской литературы — Лермонтовым и Есениным. Чацкий шокирует дворянское общество, как Лермонтов. И, как Есенин, вспенивается в своих монологах. «Чацкий, — утверждает Мейерхольд, — стремителен, вспыхивает, стучит кулаками, меняет места, ведет себя неприлично. Выгодно сразу вспениться. На моих глазах вспенивался Есенин». Актер Эраст Гарин, который недавно сыграл в «Ревизоре» опустошенного, желчного человека, авантюриста, в котором сквозь черты животной грубости иногда вдруг проглядывала тоскливая мечтательная душа поэта, теперь должен сыграть лохматого студента, бодрого, доброго, смешного. Чацкий — «он такой физкультурник». Споря с Фамусовым, поддразнивая Софью, он «орет» и «сыплет» свои монологи, как современный комсомолец. Веселый, полный жизни молодой человек, он любит пародировать родственников и важных особ и склонен к шутовству, как Суворов. Чацкий — это Лермонтов, Есенин, это Суворов, кричащий петухом, это музыкант, комсомолец, балагур, физкультурник — все, что угодно. Только не фрачный герой! И не нытик в духе Надсона. Впрочем, это мы уже слышали.

Веселому молодому Чацкому противостоит — фантазирует Мастер — веселый, всегда в духе, молодой Фамусов, ему как бы 30 лет. Чацкий — это такой **{****412} физкультурник. Он вспенивается, как Есенин. А Фамусов — это такой спортсмен. Бильярдист. Чемпион бильярда. Как Маяковский. И, как Маяковский, жесток и сентиментален. Фамусов одного круга с Чацким. Только у них идеалы разные. И они принадлежат к разным поколениям. Один по виду — лохматый студент. Другой уже служит и делает карьеру. Раньше, — говорит Мейерхольд своим артистам, — Фамусова играли как пассивного героя: он раздобрел, обрюзг и с трудом, затыкая уши, отбивается от обличений Чацкого. В спектакле ГосТИМа у Фамусова должна быть «наступательная энергия». В сцене с Лизой он ведет себя не как рамоли — «у него воля насильника». Фамусов вообще насильник, исполнитель этой роли должен видеть в нем человека, «способного на всякого рода насилие над волей другого человека». Но как бы ни относиться к Фамусову, следует помнить, что это не гротесковый тип. Фамусова надо раскрыть как определенный, достаточно сложный характер. А не разоблачать. «Тут надо показать привлекательную и обаятельную внешность, а внутри — “горький напиток”. Это основная концепция роли, поправка к тому, как эту роль играли раньше». Сентиментальный насильник. Обаятельный, энергичный, жестокий человек. Образ-лейтмотив, который входит в творчество Мейерхольда на рубеже 20 – 30‑х годов. Действие грибоедовской комедии происходит, — говорит Мейерхольд, смещая исторические сроки, — на переломе к 30‑м годам прошлого века. Как действие романа Юрия Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара».**

Чацкий пущен в московское общество, чтобы раскачать устои. От монологов и реплик Фамусова «такое впечатление, что он не дает Чацкому дышать». Там, где Чацкий говорит тихо, у Фамусова монолог бьет фонтаном. Сдержанность Чацкого в этих случаях оттеняется кипением Фамусова. И Молчалин, возлюбленный Софьи, не гнется перед другими. Он нагл, самоуверен, снисходителен, потому что уверен в своем превосходстве не только над Чацким, но и над Фамусовым. Не в пример «Ревизору», напичканному странными фигурами и ситуациями, спектакль «Горе уму» отличался ясностью человеческих отношений и сценических характеров. Некоторый налет гротесковой загадочности лежал разве что на болтуне Репетилове, к которому Мейерхольд питал слабость, и на шпике Загорецком, которого Мейерхольд ненавидел. Подвыпившего простодушного краснобая он показывал на репетиции, судя по всему, в юмористической манере, близкой чаплиновской пантомиме, в Загорецком искал олицетворение юркой доносительной стихии, причинившей ему так много зла. Что же касается княжен, то это «кунсткамера уродов», попавшая в новый спектакль из «Ревизора». Отличаясь от гоголевского спектакля по многим пунктам, «Горе уму» развивает его эротическую тему. Но в гоголевской комедии эротика Хлестакова находила соответствие в чувственном томлении Анны Андреевны, а в «Горе уму» юное романтическое чувство Чацкого противостоит насильническим поползновениям Фамусова и авантюрной страсти Софьи. Играя дочь Фамусова, нужно, — говорит Мейерхольд, — иметь установку на «б», а не на барышню, московскую кузину. Позже он смягчается и рассуждает в более снисходительном тоне — в том смысле, что Софья не только «б».

Эротическая стихия окутывает Фамусова, Софью, Лизу (влюбленную в буфетчика Петрушу), Молчалина и Скалозуба — индюка, который «трется об Софью». «Эта пьеса, — замечает Мейерхольд, — имеет больше эротического момента, чем даже “Ревизор”». По этому поводу можно было бы при случае порассуждать об эротическом моменте в творчестве позднего Мейерхольда.

Стиль будущего спектакля постановщик определяет как «музыкальный реализм». Монологи действующих лиц — это арии, звучащие в определенной тональности, спетые голосами — басом, тенором, баритоном, контральто. Ставя «Горе уму», Мейерхольд как бы снова готовит себя к карьере оперного режиссера.

**{****413} Игра актеров в грибоедовской комедии должна строиться на определенном сочетании стиха-арии и физических действий. Актеров ГосТИМа, не привычных к стихам, Мейерхольд учит технике поэтической речи, которой владели старые русские актеры, первым номером среди них, как всегда, идет Ленский, знаменитый Фамусов Малого театра. Нужно учиться «медлительности легкого стиха» — секрет утерянный — как способ, каким когда-то сушили вишню в имении Раневской. Актерский монолог в комедии Грибоедова должен бить фонтаном, как шампанское, и звучать медлительно-легко, как оперная ария в манере** bel canto. Если в «Ревизоре» Мейерхольд изгонял со сцены все, что могло напомнить о французской комедийной традиции, в частности быструю, легкую читку, идущую, как он полагал, от традиций Мольера, то, ставя Грибоедова, он, наоборот, вспоминает о легкой технике произнесения стиха, выработанной русскими актерами под влиянием французского театра, мотивируя свою неожиданную галломанию тем, что на грибоедовской Москве — налет Франции.

Воплощением музыкальной стихии, плещущей далеко за пределы звучащего слова, в спектакле должен стать Чацкий. Фамусов не любит музыку. А Чацкий неразлучен с фортепиано. «Около инструмента он вспоминает. Музыкант чистой крови. Рояль его стихия. От наивной песенки до сложнейшего опуса. Это покажет всю широту и сложность мира Чацкого». Музицирование Чацкого — средостение звуковой партитуры спектакля с «физическими действиями». Сочетание пенящейся, замедленно-легкой ариозной читки классического стиха с системой жестов — физических действий — вот сущность новаторского стиля мейерхольдовского спектакля. Произнося стихи-монологи и стихи-реплики, действующие лица играют на рояле, на бильярде, стреляют в тире; Наталья Дмитриевна занимается своим шарфом, Репетилов швыряет на сцену свой цилиндр, Чацкий касается пальцами клавиш. Скалозуб возится с букетом роз и конфетами. В диалоге Фамусова со Скалозубом у бильярда за каждым ударом по шару следует текст, за текстом — новый удар. В отличие от спектакля Художественного театра, где, говорит Мейерхольд, стих сам по себе, а игра, движение сами по себе, в грибоедовском спектакле ГосТИМа должна быть показана новая актерская техника, в которой партитура физических действий неразрывно связана с музыкальной партитурой поэтического текста. (Более тщательно и сложно, в связи с идеей режиссерского контрапункта, эти принципы актерской техники будут разработаны в «Пиковой даме».)

Премьера «Свадьбы Кречинского» состоялась в 1933 году, через 5 лет после «Горя уму». Прошло всего 5 лет, а совсем другая эпоха. Все, что томило Мейерхольда в «Ревизоре», определилось с не вызывающей сомнения отчетливостью.

В «Ревизоре» он ставит «всего Гоголя», в «Свадьбе Кречинского» — весь театр Сухово-Кобылина, имея в виду и «Дело», и «Смерть Тарелкина», комедии куда более разоблачительные. Но Мейерхольду важен именно «Кречинский», потому что здесь действует и управляет ходом событий персонаж, давно волнующий его воображение и смущающий душу. В «Свадьбе Кречинского» он развивает тему «Ревизора» и самого Сухово-Кобылина интерпретирует как продолжателя гоголевской театральной традиции, несколько, правда, офранцуженного. После комедии Грибоедова, где в центре забот режиссера был музыкально одаренный, симпатичный и веселый Чацкий, он, ставя Сухово-Кобылина, возвращается к авантюрной теме, окрашенной на сей раз в уголовные тона. В Гарине — Хлестакове была какая-то недоговоренность, что-то странное, еще не выразившееся до конца, это было, пожалуй, свойственно и всему спектаклю Мейерхольда, а в Кречинском — каким его должен был сыграть Юрьев — не осталось ничего загадочного. Хотя осталось загадочное обаяние, вводящее в заблуждение окружающих. Как загадка Чичикова и Тартюфа, интригующая в 30‑е годы **{****414} Станиславского, загадка Воланда, волнующая Булгакова, загадка Сталина, прямо говоря, морочащая Пастернака и Мандельштама.**

Таинственность Кречинского, по Мейерхольду, состоит в том, что при явной некрасивости и нечистоте побуждений этот бессердечный авантюрист покоряет; им очарованы все, тем более — его будущие жертвы. Кречинский — «тип властного и страшного афериста», «пройдоха», вокруг него, как вокруг честолюбивого, властного актера-анархиста Мамонта Дальского, всегда «клубок афер». На одной из репетиций комедии Сухово-Кобылина Мейерхольд находит наконец точное слово, которое Брехт произнес еще в 20‑е годы: «банда». Когда мы говорим: Кречинский и Расплюев, нужно помнить, «их не двое, их банда». И Хлестаков с Осипом, мы помним, это не просто барин и слуга, а два сообщника — «шайка». Мейерхольд вводит в спектакль бессловесных сообщников Кречинского, понятие «банда», или «шайка», должно иметь наглядное сценическое воплощение. Муромский, Лидочка — жертвы не одного авантюриста-пройдохи, но целой банды. Уголовный характер окружения Кречинского обнаружится еще больше, если от Лидочки будет «пахнуть душистостью полей». (Рассказав актерам — подробно и брезгливо — о банде во главе с опасным аферистом, Мейерхольд неожиданно и несколько торжественно прерывает себя: «я должен на сегодня кончить, так как еду на свидание с Енукидзе», не чувствуя, судя по всему, какая мрачная историческая ирония заключена в этом непроизвольном монтажном стыке). Люди, которые интересуются темой «Сталин и Мейерхольд», должны внимательно читать записи репетиций Мейерхольда с конца 20‑х по конец 30‑х годов. Тогда понятнее станет, какое место занимает в его сознании тема властного афериста, жулика, шулера, стоящего во главе банды, некрасивого и циничного пройдохи, покоряющего людей своим странным, магнетическим обаянием. (Как и в других спектаклях Мейерхольда этих лет, в комедию Сухово-Кобылина рядом с темой юной романтической влюбленности введен низкий эротический мотив, на этот раз неожиданно связанный с плотоядной «стервой» Атуевой.)

Одна из главных тем позднего Мейерхольда именно в «Свадьбе Кречинского» достигает прозрачной, чуть не избыточной ясности.

Одновременно уточняется эстетическая программа Мастера, ее элементы приводятся в согласие друг с другом. Налет полемики, до которой Мейерхольд всегда был падок, острая необходимость учитывать конъюнктуру, складывающуюся в политической и духовной жизни страны, не должны скрыть от нас внутреннюю логику его развития как художника.

С начала 30‑х годов Мейерхольд, как предсказывал П. Марков, выступает в роли собирателя русской театральной культуры. Он видит в своих молодых артистах наследников русской классической сцены, а в известном смысле и мировой театральной культуры. Его репетиции пестрят ссылками на корифеев старого театра от Сальвини и Дж. Грассо до Мочалова и Мамонта Дальского, от мало кому известного провинциального трагика Галицкого до всем известной Ольги Осиповны Садовской. Не говоря уже о Станиславском, Михаиле Чехове или мастерах Кабуки.

Культурное наследие, которым должны владеть его артисты, это не только история театра — ученикам Мейерхольда не обойтись было без знания Диккенса, Достоевского, Бальзака, Домье или Гаварни. Так же осознанно и разборчиво, как к культурному наследию, относится он теперь и к собственному режиссерскому творчеству. У него перед глазами весь путь ГосТИМа, пройденный от плакатного схематизма и открытий биомеханики к музыкальному реализму «Горя уму». По-прежнему он видит радикальное отличие своего **{****415} метода от метода Художественного театра в том, что у Станиславского артисты идут от внутреннего (мотивов и поступков действующих лиц) к внешнему, а он предлагает своим ученикам идти от внешнего (рисунков Домье, например) к внутреннему. Однако же внешнее у него давно уже понимается не только как «грим» или «мизансцена тела», но и как «физическое действие» — термин, принятый и Станиславским. Намечая на репетициях внешний рисунок, четкую «форму» будущего спектакля, он, в сущности говоря, выстраивает его вокально-пантомимическую, действенную партитуру. Идя с другого конца, он встречается со Станиславским где-то на полпути. С другой стороны, Москвин в «Горячем сердце» и «Мертвых душах» пользуется приемами мейерхольдовской актерской техники. Происходит, — говорит Мастер, — диффузия двух театральных методов. Репетируя «Свадьбу Кречинского», он призывает артистов к тому же, к чему Станиславский призывает на репетициях «Талантов и поклонников» — к мягкости, тонкой, кружевной игре.**

Но вот что отличает, — может быть, еще больше, чем прежде, — его режиссерскую методологию от методологии Станиславского. Основатель Художественного театра призывает артистов «идти от себя» и от впечатлений окружающей жизни. Внимательно изучая их и аранжируя. Предшествующий опыт иногда принимается во внимание, чтобы от него отказаться. О ермоловской трактовке роли Негиной на репетициях «Талантов и поклонников» Станиславский упоминает, чтобы показать, как она устарела. И Мейерхольд, разумеется, подобно своему учителю, призывает артистов наблюдать жизнь и играть вопреки сложившейся театральной традиции. Хлестаков, не столько молодой человек с тросточкой, каким его привыкли играть, но и прощелыга со странностями.

Но в принципе, Мейерхольд учит актеров черпать из двух источников: из жизни, которая постоянно питает воображение художника, и из истории искусства, из опыта старого театра и прежних исполнителей. Артист, играющий Нелькина, должен представить себе Мочалова в этой роли. Исполнителю роли Муромского предстоит сыграть смешного, чудаковатого старичка в духе Диккенса. А тому, кто играет ростовщика Бека, необходимо помнить о Шейлоке. Героев «Дамы с камелиями» нужно увидеть глазами Бальзака и Эдуара Мане. Выразительности рук следует учиться у Мэй Ланьфана. Вместо того чтобы долго объяснять исполнителям, как надо сыграть эпизод, требующий большой точности, Мейерхольд предпочитает сказать: «сцена в духе Кабуки». Как раньше говорил: «сцена в манере Калло».

Актеры ГосТИМа обязаны были знать живопись, перелистывать альбомы по истории искусства, чувствовать разницу между французской и русской массовкой, между стилем Домье и Гаварни и стилем Тургенева, знать, как играли Кин и Гаррик, чередуя грубые сцены с нежными, ударные — с проходными.

По сравнению со Станиславским Мейерхольд иногда выглядит традиционалистом, хранителем древностей. На репетициях возобновленного «Маскарада» он доводит свой театральный традиционализм до отчаянной крайности. «Все было у прежних актеров!.. Все давно за нас выдумано. Потому что уже были Росси, Поссарт, Муне-Сюлли, Сальвини, Мочалов — и они уже все придумали… Надо этот ассортимент пустить в ход. И если бы этих великих актеров воскресить, они пришли бы к тебе и пожали бы руку: “Вот спасибо тебе, милый, что мой прием, Мамонта Дальского, пустил в ход в мейерхольдовском "Маскараде"”». Сценическая традиция не перегораживает дорогу к открытиям. «Мамонт Дальский знал приемы прежних актеров. Но в “Кине”, в уборной… он играл так, как никто до него не играл».

В известном смысле, если судить по репетициям, «Свадьба Кречинского» занимает **{****416} центральное положение среди классических постановок Мейерхольда 30‑х годов — по теоретическим установкам и разработке социально-психологической темы. От этого спектакля в будущее идут многие линии.**

Тема, начатая в «Ревизоре», продолженная и проясненная в «Свадьбе Кречинского», находит завершение в «Маскараде» и «Пиковой даме».

Трагедию Лермонтова режиссер последний раз возобновляет в 1938 году, уже после того, как был разгромлен его театр и сам он предан анафеме. Однако же, репетируя, он не обнаруживает ни упадка духа, ни снижения творческого тонуса. Работа над «Маскарадом» ведется с бешеной энергией, удивительной даже для Мейерхольда. Страстность, энергия становится темой спектакля и методом репетиций, перехлестывая из темноты пустого зрительного зала на сцену. Мейерхольд горячо внушает артистам, что самое типичное для лермонтовской драматургии — это страстность, с которой произносится любая реплика, любой кусок. Он ищет мизансцены, «которые вздергивают зрительный зал». Он добивается от исполнителей, чтобы стихи «читали залпом». Он говорит, что в игорном доме «все страстно», «все на страстях», люди здесь волнуются, «как болельщики на футболе». «Все страстно» в душе старого Мастера, изгнанного из собственного дома, публично оскорбленного. С безудержной, гневной страстью ополчается он на игорный дом — образ растленного общества, погубившего Пушкина и Лермонтова. Арбенину и даже Казарину он придает черты Чацкого, эпиграммиста, ниспровергателя основ. В «Маскараде» он строит конфликтную ситуацию «Горя от ума». Круг его современных примеров помогает понять подоплеку его исторической трактовки. «Казарин и Арбенин обмениваются эпиграммами, как Пастернак с Маяковским могли бы обмениваться четверостишиями». Итак, с одной стороны, Арбенин и Казарин, циничные, по словам Мейерхольда, как Стендаль и Бальзак, как циничны все хирурги, в их саркастических, убийственных репликах — что-то от Чацкого, а что-то от воображаемого стихотворного диалога Маяковского с Пастернаком; а с другой — прожженные игроки. Бунтующий против света Лермонтов и — «наемные убийцы». Люди, которые объединяются против Арбенина, чтобы отомстить за высказанное к ним презрение — шулеры, всегда у них «какие-то махинации в игре». «Да, — усугубляет Мейерхольд свою мысль на следующей репетиции, — это шайка. Это все знаменитые фамилии, которые погубили Пушкина». В этом мире нечестной азартной игры нет места романтической любви, зато расцветает секс: у артистов на спектакле «ноздри будут дышать, как у лошади». Они подначивают Арбенина к игре. В Арбенине, даже в циничном Казарине есть что-то демоническое, а в завсегдатаях игорного дома что-то растленное и уголовное. Здесь играют «самые прожженные». Вина Арбенина в том, что, презирая этот растленный, шулерский круг, погрязший в интригах, злодействах и махинациях, он имеет к нему отношение, связан с ним прошлой близостью.

Подробно, по-балетному мизансценируя спектакль, стремясь с блеском запечатлеть красоту давно ушедшей культурной эпохи, максимально убыстряя темп действия, обучая артистов произносить стихи в сладострастной быстроте, так, чтобы слышны были «переливы звука», Мейерхольд добивается трагического нагнетания страсти («сначала торжественно, потом — кавардак») и состояния «праздничной сосредоточенности».

«Маскарад», который Мейерхольд возобновил незадолго до своего ареста, — это расчет Мастера с временем своей жизни. Все, что занимало его, он договорил до конца, поведав современникам о шайке прожженных игроков и наемных убийц, которые сгубили его, как великосветская чернь — Пушкина и Лермонтова. Он рассказал о шайке прощелыг, упоенных нечистыми страстями, и о вине демонических эпиграммистов, поплатившихся за прикосновенность к шайке, за то, что дали **{****417} себя втянуть в игру, — брехтовская тема в русском романтическом варианте.**

Еще до возобновления «Маскарада», сразу вслед за «Свадьбой Кречинского» Мейерхольд ставит в МАЛЕГОТе оперу Чайковского «Пиковая дама», своего рода парафраз трагедии Лермонтова и романов Достоевского, где действуют люди одержимые маниакальной страстью.

Сделанные в «Горе уму» постановочные открытия по поводу контрапункта, организующего партитуру звучащего слова и жеста (физического действия, игры с предметом), в «Пиковой даме» были опробованы в оперном жанре. Движение на сцене должно строиться вразрез, а не в унисон музыке — принцип, открытый Мейерхольдом при постановке оперы Чайковского, стал одним из основополагающих для европейской музыкальной режиссуры второй половины XX века. Принцип асимметрии, «вертикального монтажа», сказал бы Эйзенштейн, «разделения элементов», сказал бы Брехт, господствовал в «Пиковой даме» 1935 года, проявляясь и в отношении музыки к «физическим действиям», и в разработке самого пантомимического рисунка, в решении крупных эпизодов и отдельных мизансцен, так же как, например, в общении актера с вещью. (Играя с плащом, актер должен пуще всего бояться симметрии. «Всегда асимметрия, и плащ должен одним концом быть на полу…») Движение, пантомима, физические действия выступают в этом случае как «текст», а музыка играет роль подтекста. На этом драматическом противоречии построен сочиненный Мейерхольдом пролог спектакля — вечеринка у Нарумова. «Жизнь бьет ключом, люди пьют, веселятся, играют, но музыкальный план у автора уже подготавливает зрителя к тому, что это пролог, введение в мрачную пьесу, она обещает впереди события страшноватые». И весь спектакль Мейерхольда, ориентированный на Пушкина, а не на Модеста Чайковского, — это пролог к эпохе 30‑х годов, введение в мрачную пьесу, обещание страшноватых событий, которые Мастер предчувствует в историческом подтексте, в «подкладочке», как он говорил, в музыке своего катастрофического времени, хотя в «тексте» эпохи жизнь бьет ключом, люди пьют, веселятся, играют…

Высшая полнота, блеск жизни и лихорадочное, маниакальное состояние внутренней ущербности — две краски 30‑х годов, их лицевая сторона и «подкладочка».

Пушкинская повесть, преломленная через музыку Чайковского, будет восприниматься публикой не то как «своеобразный миракль», не то как сон. Тем более сцена у графини, напоминающая о «Преступлении и наказании», идет «как во сне». В зыбкой, как качание лодки на волнах, сцене свидания Лизы и Германа сон переходит в бред — Герман явился на любовное свидание, а грезит о картах. У него здесь настоящее раздвоение души: «то любовный мотив возникает, то эти “три карты”». Герман любит Лизу, но его мания, одержимость картами берет верх над любовью. Пушкинский герой, человек с профилем Наполеона, для Мейерхольда — маньяк, одержимый пагубной страстью. Сначала постановщику кажется, что, поглощенный картами, Герман вообще не может любить, потом, под влиянием лиризма Чайковского, он усложняет ситуацию: Герман любит Лизу, но любовь к авантюрной игре, к внезапной удаче разрушает несчастную душу маньяка.

По поводу образа Германа у Мейерхольда рождается неожиданная ассоциация: Казанова. Итальянский авантюрист тоже предавал любовь ради корысти. Пройдут десятилетия, и Феллини, один из немногих режиссеров нашего века, кого можно поставить рядом с Мейерхольдом, вспоминая эпоху муссолиниевского тоталитаризма, осквернившую его детские и юношеские годы, те самые 30‑е годы, в которые Мейерхольд ставит оперу Чайковского, опять, как когда-то его русский коллега, вспомнит Казанову. Мейерхольд говорит о Казанове в более жесткой интонации, чем Феллини, со свойственной ему в подобных случаях беспощадной социологической прямолинейностью. «Биография Казановы — разве это собрание **{****418} любовных авантюр? Ничего подобного. Это особый тип человека-маньяка, стремящегося превратить свою биографию в целый ряд авантюр, где любовные мотивы только средство к достижению цели — обогащению: жить припеваючи, не работая, а грабя, воруя, срывая цветы удовольствия. Это социальный мотив». У Феллини Казанова безответствен и инфантилен, как итальянцы времен Муссолини. Это блестящий интеллигент, испугавшийся застенков инквизиции, не мыслящий своего существования без субсидий и покровителей, вне двора. Сильные мира сего и собственная безответственность постепенно превращают его из гуманитария в лакея и каботина; как интеллигент, «специалист» — писатель или дипломат — он никому не нужен. Со временем Казанова забывает не только о духовной свободе интеллигента — о достоинстве придворного, потешая своих сиятельных кормильцев порнографическими представлениями, и поделом кончает жизнь в лакейской — лакей среди лакеев. Для Мейерхольда легендарный Казанова — не жертва. Это авантюрист, грабитель, вор, человек, который хочет жить припеваючи, не работая. Более снисходительное отношение Феллини (к которому режиссер пришел после долгих колебаний) может быть объяснено тем, что Феллини, размышляя о Казанове,** *вспоминает* эпоху тоталитарного абсолютизма и ее героев — пору своего детства и отрочества, а Мейерхольд *видит* перед собой одержимых авантюристов, поглощенных корыстными страстями, он говорит о времени, которое не ушло, а только набирает силу и движется вперед с устрашающей скоростью. (Отсюда его яростное неприятие не только Казановы, но и злосчастного Германа, с трудом утихомиренное музыкой Чайковского.) Ну и муссолиниевский фашистский режим, как ни говори, не сравнить со сталинской маниакальной диктатурой, погрязшей в крови и обезумевшей от крови.

«Борис Годунов» — трагическая кульминация размышлений Мейерхольда об исторических судьбах России. Вместе с тем через Пушкина, с помощью пушкинского стиха Мейерхольд хочет отогнать от себя тягостные видения «Ревизора», «Свадьбы Кречинского» и «Пиковой дамы». На репетициях «Бориса Годунова» он вдохновенно говорит о молодости пушкинских героев, о действенности пушкинской трагедии и легкости пушкинского стиха. Он рассказывает своим неопытным исполнителям о театральности Сальвини и туркменских артистов, о Станиславском в роли Штокмана, о молодом Михаиле Чехове в роли старика Муромского, о крепких ногах молодых всадников — героев пушкинской трагедии, чем-то напоминающих в его трактовке эпических и взрывных героев гражданской войны из спектакля «Командарм 2».

Все-таки его замысел пушкинского спектакля нельзя оторвать от постановок Гоголя, Лермонтова, Сухово-Кобылина или Чайковского. «Борис Годунов, — говорит Мейерхольд на одной из репетиций, — это борьба страстей на фоне кипящего моря». Борьба страстей была темой всех его классических постановок этих лет, даже спектакля по водевилям Чехова, где действовали оголтелые, приходящие в неистовство неврастеники. В «Борисе Годунове» к борьбе страстей, напоминающей о мире Достоевского, добавилось кипящее море гражданской войны. (С темы гражданской войны он начал свой революционный Театр РСФСР 1‑й, ею и кончил.)

В новом спектакле на фоне кипящего моря должна во всю ширь развернуться и тема разгулявшихся, разнузданных страстей, и тема загадочной изменчивости авантюрной личности, приобретающая у Мейерхольда сложное, разоблачительно-романтическое толкование. Самозванец по ходу действия меняет свой облик. В келье у Пимена, поясняет свою мысль Мейерхольд, он находится в тени, его характер тушуется, чтобы обнаружить себя в более поздних сценах трагедии. «Самозванец возникает в качестве монаха, потом его авантюрное бегство: мы **{****419} видим как человек прыгает из окна, как мелькнули ноги, как сверкнул нож, мы видим его в польском облачении, он добивается московского трона, на одно мгновение он превращается в страстного любовника…»**

Ну вылитый Хлестаков, как его понял Мейерхольд и сыграл Эраст Гарин. Ну чистый Сталин, из семинаристов, из бегунов, добравшийся до московского престола, — только ноги мелькнули да сверкнул нож. Однако же на другой репетиции о Самозванце будет сказано, что это романтический герой, неврастеник. (И водевильные герои Чехова у Мейерхольда — неврастеники.) Эта характеристика Отрепьева в устах Мейерхольда тем более многозначительна, что в Художественном театре у него у самого было амплуа неврастеника.

(Противоречивое, отрицающе-приемлющее, брезгливо-восхищенное, отстраненно-заинтригированное отношение к удачливому, загадочному авантюристу, лицедею, добравшемуся с самых низов до московского престола, типично для лучших людей 30‑х годов — Мейерхольда, Мандельштама, Булгакова и Пастернака.)

Вообще замечания Мейерхольда, сделанные по поводу пушкинских героев, пушкинского стиха, актерских традиций, темпа пушкинской трагедии и сейчас, когда мы читаем стенограммы 1936 года, воспринимаются как откровения. Ах, если бы мы могли увидеть еще и показы Мастера!

Чего стоит, например, одна только мысль Мейерхольда о несовпадении природы пушкинского поэтического стиля и звучания стиха у наших актеров — в их чтении «слова жиреют», а у Пушкина «чувствуется какой-то воздух между слов, а самые слова этим воздухом сжаты. Они — легкие слова».

И все же у нас нет возможности с полной определенностью судить о режиссерском замысле Мейерхольда — постановщика «Бориса Годунова». Театральное здание, для которого предназначался этот спектакль, так и не было построено, репетиции продолжались всего два месяца и были оборваны. Между тем для Мейерхольда характерна многовариантность постановочных решений. Его фантазия на репетициях била ключом. Импровизационная природа его дарования, богатого внезапными ассоциациями и озарениями, его отточенный, но необкатанный, незаезженный профессионализм давали Мейерхольду возможность менять замысел во время работы над спектаклем. Мы не знаем, как выглядел бы и как звучал пушкинский спектакль в постановке Мейерхольда со слабым составом исполнителей, который был в его распоряжении к концу существования ГосТИМа. Но может быть, в этом нет такой уж большой, непоправимой беды. И не только потому, что мы можем читать и перечитывать, наслаждаясь, записи мейерхольдовских репетиций и восторженные отзывы свидетелей о его замечательных показах. Замысел Мейерхольда не пропал бесследно. Более чем через сорок лет в Москве был поставлен наконец «Борис Годунов», в котором нашли триумфальное воплощение некоторые из режиссерских идей неосуществленной пушкинской постановки 1936 года. Начиная от пения народного хора с закрытым ртом, кончая рядом особенностей трактовки Бориса, Самозванца и поляков. Юрий Любимов вывел на таганскую сцену народ, чего уже не мог сделать Мейерхольд, намереваясь обойтись «крупным планом» из четырех человек, решил проблему звучащего пушкинского стиха с помощью фольклорной музыки, хорового пения, которое и образовало в его спектакле «какой-то воздух между слов», историческую трагедию Пушкина он понял отчасти как комедию о Гришке Отрепьеве, пронизав свой спектакль балаганными мотивами и трюками, взглянув на страшные события «Бориса Годунова», предвещающие Смутное время, как бы усмехаясь, сверху вниз. Наконец, Любимов восстановил церковно-ритуальный, литургический колорит некоторых пушкинских сцен, против которого Мейерхольд так энергично восставал, сообразуясь с атеистическим духом своего времени.

**{****420} Дважды в классических постановках Мейерхольд пытается вырваться из круга своих постоянных мотивов — в водевилях Чехова и «Даме с камелиями».**

На репетициях «33 обмороков» в поведении Мастера, — справедливо замечает К. Рудницкий, — появляется неуверенность, его замысел лишен цельности и сверхзадачи. Стремление создать веселый спектакль не вполне осуществляется, потому что исполнители погрязают то в бытовых деталях, то в актерских штампах. Фантазия Мастера дремлет на репетициях или же, пробуждаясь, движется не в том направлении, куда стремятся чеховские водевильные герои. Он убеждает себя и своих артистов, что добивается легкости и простоты, но придумывает мотивы и приспособления, которые отягощают движение действия. Происходит своего рода добровольное «омхачивание» ГосТИМа. Роль водевильных куплетов в будущем спектакле должны играть обмороки — 33 обморока! Смешная водевильная одержимость действующих лиц интерпретируется как неврастения, характерная для людей рубежа веков. Можно предположить, воображение Мейерхольда никак не освободится от образов и настроений «Пиковой дамы», которую он ставит в это же время; в чеховский мир он входит с трудом — с бокового входа. А может быть, неврастеники начала века и «Пиковая дама» здесь ни при чем — одна из репетиций, где говорится о конвульсиях бухгалтера Хирина, о странном кипении «Юбилея» и упадничестве «Предложения», происходит 1 декабря, в день убийства Кирова, сетования режиссера на то, что в его водевильном спектакле почему-то нет веселья и легкости, раздаются на предновогодней репетиции 1934 года, когда страна уже вползала в бредовый большой террор. Не стоит придавать подобным совпадениям решающего значения, но и нельзя ими пренебрегать, тем более когда речь идет о Мейерхольде, чутком барометре времени.

Профессиональные соображения, которые Мейерхольд высказывает по ходу репетиций, как всегда, точны и остроумны и являют собой кладезь театральной мудрости. Он утверждает, например, что Мартынов, Самойлов, Живокини, Шумский играли водевиль с необычайно естественной интонацией, «очень правдоподобно, с таким знанием бытовых нюансов», что легкости произнесения монолога, Шипучина следует учиться у Ленского в роли Фамусова, что в водевиле все старики молодые и что у водевиля «Предложение» большая прозрачность, чем у «Юбилея».

Иногда в его суждениях проскальзывают противоречия, так или иначе они скажутся на стилистике будущего спектакля. После неоднократных и, честно говоря, утомительных напоминаний о правде бытовых деталей и интонаций он наконец говорит о том, что «условная театральность это то, что составляет природу театра. В театре все должно быть показано как некая театральная условность».

Если же думать о режиссерском контрапункте, который неожиданным образом соединяет «Пиковую даму» и «33 обморока» — две постановки 1935 года, невольно придется еще раз обратить внимание на то, что и в одной и в другой вещи действующие лица подвержены нешуточным маниакальным страстям. Герман сначала полюбил страсть к картам, потом — к Лизе; он полюбил, тонко замечает Мейерхольд, не карты, а страсть к картам, не Лизу, а свою любовь к Лизе. И герои гениального «Предложения», Ломов и Наталья Степановна, влюбляются сначала в страсть к собственным собакам и угодьям, а потом уже друг в друга. Как Герман сходит с ума, вынужденный выбирать между картами и Лизой, так Ломов и Наталья Степановна устраивают истерику и хлопаются в обморок, потому что страсть к Угадаю и Откатаю берет у них верх над лирическими чувствами.

Репетируя «Даму с камелиями», Мейерхольд учит актеров, воспитанных на биомеханике и театре социальной маски, методу мотивации, а не трюкизма. «Я против гротесковости», — в который раз декларирует он на одной из репетиций. Он прививает четким и выразительным артистам ГосТИМа любовь к «красочкам», **{****421} вздохам, придыханиям, обогащая таким образом характеристику достаточно однозначных героев Александра Дюма. Игра исполнителей должна звучать как этюды Скрябина, сделанные «из ничего», сотканные из воздуха. Как и Станиславский, он призывает артистов больше наблюдать, видеть, чтобы появилась основа для импровизации. И сам показывает образцы импровизации, возникающей из знания — не из одной интуиции. Однако же главный интерес Мейерхольда — постановщика «Дамы с камелиями» не в новых, более утонченных, «кружевных» приемах игры, которой он так терпеливо обучает своих артистов, и не в социально-разоблачительной теме, о которой он говорит так четко, а в создании образа Франции эпохи Эдуара Мане. Зинаида Райх в гастрольной роли Маргерит, актриса, которую Мейерхольд создал, ради которой ставил свой спектакль, должна была стать воплощением двойной лирической темы — любви и прекрасной Франции.**

«Дама с камелиями» — последняя стилизация театрального автора «Дон Жуана» и «Маскарада». Мейерхольд добивается, чтобы в спектакле чувствовался «французский акцент», чтобы актеры играли в духе Домье и Гаварни, чтобы на сцене была веселая, легкомысленная парижская толпа, а не азийская крикливая массовка в манере знаменитой «сцены на Яузе» в «Царе Федоре Иоанновиче». По всему видно, Мастер хочет на время забыться, погрузившись в мир далекий от окружающей его действительности и оказаться в обществе легких и веселых людей («Французы всегда веселы, а у немцев тяжелый вид»), в праздничной атмосфере Парижа, где царит женщина, романтическая особа, заложница чести, а не тяжелые, убийственные страсти. Он хочет передать очарование этой экзотической, с московской точки зрения, легкой, романтически оперенной и красивой жизни — с нарядной уличной толпой и домом-святыней, он любуется изящной позой, в какой стоит француз, прислонившись к камину, и старается передать в своем спектакле красоту парижской золотой осени. Однако же он знает и другое: во Франции — фальшь в разговорах, французы, — в сердцах бросает Мейерхольд, — неискренние, расчетливые люди, ханжи, патеры, мещане и сантимники… Как и в опере Чайковского, романтическое чувство столкнется в мелодраме Дюма с расчетом, будет предано и истреблено. Мир Эдуара Мане и Ренуара придет в противоречие с миром Бальзака, Стендаля и Флобера. Среда погубит прелестную, доверчивую Маргерит, как погубила она Нору в «Кукольном доме», Нину в «Маскараде» или Чацкого в «Горе уму». В «Даме с камелиями», увиденной сквозь волшебные очки Эдуара Мане и безмятежных импрессионистов, развивается постоянная тема Мейерхольда позднего периода — никуда не мог он от нее уйти. Разве так звучала его кифара во времена «Леса» или «Великодушного рогоносца»?..

Спектакль Мейерхольда по мелодраме Дюма с Зинаидой Райх в заглавной роли предвосхитил «Анну Каренину» в Художественном театре и «Мадам Бовари» в Камерном — главные спектакли русской сцены второй половины 30‑х годов.

У Льва Толстого в романе «Воскресение» один из героев, умирающий на каторге революционер, рассуждает следующим образом: «Им именно нужно, чтобы погибли лучшие. Да, Герцен говорил, что, когда декабристов вынули из общества, понизили общий уровень. Еще бы не понизили! Потом вынули из обращения самого Герцена и его сверстников». Толстой считал невознаградимой утратой для русского общества то, что Герцен, один из великих русских писателей, «выкинут, не существует для публики».

Когда вынули из обращения, выкинули Мейерхольда и он перестал существовать для публики — невознаградимая утрата, — упал общий уровень русского театра. Выход в свет записанных репетиций Мейерхольда дает некоторую надежду на то, что дальнейшее падение можно остановить.

*Б. Зингерман*

# {422} Указатель имен

[**А**](#_a01)   [**Б**](#_a02)   [**В**](#_a03)   [**Г**](#_a04)   [**Д**](#_a05)   [**Е**](#_a06)   [**Ж**](#_a07)   [**З**](#_a08)   [**И**](#_a09)   [**К**](#_a11)   [**Л**](#_a12)   [**М**](#_a13)   [**Н**](#_a14)   [**О**](#_a15)   [**П**](#_a16)   [**Р**](#_a17)   [**С**](#_a18)   [**Т**](#_a19)   [**У**](#_a20)   [**Ф**](#_a21)   [**Х**](#_a22)   [**Ц**](#_a23)   [**Ч**](#_a24)   [**Ш**](#_a25)   [**Щ**](#_a26)   [**Э**](#_a30)   [**Ю**](#_a31)   [**Я**](#_a32)

Абдулов О. Н. **2 :** [217](#_page217), [247](#_page247), [292](#_page292)

Аверкиев Д. В. **2 :** [265](#_page265)

Агранович Л. Д. **2 :** [285](#_page285), [288](#_page288)

Азерский В. А. **2 :** [69](#_page069)

Азеф Е. Ф. **2 :** [283](#_page283)

Акимов Н. П. **1 :** [253](#_page253); **2 :** [391](#_page391)

Аксенов И. А. **1 :** [163](#_page163), [254](#_page254); **2 :** [68](#_page068)

Александр I **1 :** [28](#_page028), [50](#_page050)

Александр III **2 :** [147](#_page147)

Александр Сергеевич — см. [Пушкин А. С.](#_Tosh0004890)

Алперс Б. В. **2 :** [404](#_page404), [405](#_page405)

Алчевский И. А. **2 :** [212](#_page212)

Альмединген Б. А. **2 :** [6](#_page006)

Алябьев А. А. **1 :** [174](#_page174), [255](#_page255), [263](#_page263), [265](#_page265)

Амханицкая А. С. **1 :** [156](#_page156), [217](#_page217), [245](#_page245), [246](#_page246)

Андриевский П. И. **2 :** [316](#_page316)

Ан-ский С. (Раппопорт С. А.) **2 :** [387](#_page387)

Антонов В. М. **1 :** [11](#_page011)

Апанова М. Я. **2 :** [396](#_page396)

Аренский А. С. **2 :** [392](#_page392)

Аристофан **2 :** [337](#_page337)

Арнштам Л. О. **1 :** [108](#_page108), [139](#_page139), [140](#_page140), [155](#_page155), [255](#_page255), [263](#_page263)

Архангельский А. А. **2 :** [311](#_page311)

Асафьев Б. В. (Глебов И.) **1 :** [154](#_page154), [157](#_page157), [171](#_page171) – [174](#_page174), [188](#_page188), [189](#_page189), [265](#_page265), [266](#_page266), [268](#_page268), [271](#_page271); **2 :** [115](#_page115), [180](#_page180)

Асеев Н. Н. **1 :** [61](#_page061), [177](#_page177)

Асеикова В. Н. **2 :** [100](#_page100), [111](#_page111)

Атьясова А. Я. **1 :** [156](#_page156), [217](#_page217), [221](#_page221), **2 :** [58](#_page058), [74](#_page074), [148](#_page148), [158](#_page158), [171](#_page171)

Афиногенов А. Н. **1 :** [13](#_page013), [14](#_page014), [251](#_page251)

Бабанова М. И. **1 :** [29](#_page029), [30](#_page030), [128](#_page128), [130](#_page130), [133](#_page133), [139](#_page139), [143](#_page143), [144](#_page144), [156](#_page156), [203](#_page203), [256](#_page256), [261](#_page261), [267](#_page267); **2 :** [396](#_page396)

Багорская Е. П. **1 :** [30](#_page030)

Бакулин В. Ф. **1 :** [12](#_page012); **2 :** [39](#_page039)

Бакунин М. А. **1 :** [173](#_page173), [189](#_page189), [214](#_page214)

Балиев Н. Ф. **1 :** [131](#_page131), [261](#_page261)

Балтрушайтис Ю. К. **1 :** [132](#_page132)

Бальзак О. де **2 :** [37](#_page037), [55](#_page055), [63](#_page063), [68](#_page068), [275](#_page275), [321](#_page321), [324](#_page324), [408](#_page408), [409](#_page409), [414](#_page414) – [416](#_page416), [421](#_page421)

Бальмонт К. Д. **1 :** [132](#_page132), [241](#_page241)

Барабанов Н. С. **2 :** [315](#_page315)

Баранов А. А. **2 :** [239](#_page239)

Барант Э. **2 :** [382](#_page382)

Барков И. С. **1 :** [171](#_page171), [265](#_page265)

Басилов Н. А. **2 :** [101](#_page101) – [103](#_page103)

Басов О. Н. **1 :** [156](#_page156), [234](#_page234), [235](#_page235), [244](#_page244), [269](#_page269)

Бат Е. А. **2 :** [42](#_page042), [388](#_page388)

Бах И.-С. **1 :** [155](#_page155), [189](#_page189); **2 :** [47](#_page047)

Бахтадзе Г. Т. **1 :** [122](#_page122), [260](#_page260)

Бахтин А. С. **2 :** [149](#_page149), [190](#_page190), [192](#_page192), [194](#_page194)

Башкатов К. А. **1 :** [9](#_page009), [12](#_page012), [16](#_page016), [29](#_page029), [30](#_page030), [62](#_page062), [80](#_page080), [98](#_page098), [100](#_page100), [103](#_page103), [104](#_page104), [122](#_page122), [124](#_page124), [125](#_page125), [128](#_page128), [137](#_page137), [138](#_page138), [163](#_page163), [257](#_page257), [262](#_page262); **2 :** [8](#_page008), [19](#_page019), [39](#_page039), [41](#_page041), [42](#_page042), [46](#_page046), [47](#_page047), [68](#_page068), [148](#_page148), [149](#_page149), [181](#_page181) – [190](#_page190), [192](#_page192), [196](#_page196), [389](#_page389), [394](#_page394)

Бебутов В. М. **1 :** [98](#_page098); **2 :** [395](#_page395), [397](#_page397)

Бедный Д. **2 :** [397](#_page397)

Безыменский А. И. **1 :** [251](#_page251)

Белинский В. Г. **2 :** [45](#_page045), [221](#_page221), [287](#_page287), [304](#_page304), [361](#_page361)

Белицкий Г. Е. **2 :** [394](#_page394)

Белов И. П. **2 :** [263](#_page263)

Белый А. **1 :** [58](#_page058), [82](#_page082), [151](#_page151), [152](#_page152), [179](#_page179), [258](#_page258), [264](#_page264); **2 :** [397](#_page397), [407](#_page407)

Бельский Б. В. **1 :** [12](#_page012), [78](#_page078), [127](#_page127), [257](#_page257), [260](#_page260)

Беляев М. Д. **2 :** [310](#_page310), [311](#_page311)

Бенгис Е. Б. **1 :** [9](#_page009), [11](#_page011), [62](#_page062), [156](#_page156), [238](#_page238), [241](#_page241), [250](#_page250), [256](#_page256), [270](#_page270)

Бенкендорф А. Х. **2 :** [382](#_page382)

Бенуа А. Н. **1 :** [68](#_page068)

Беранже П.-Ж. **2 :** [390](#_page390)

Березовский Н. И. **1 :** [29](#_page029), [30](#_page030), [98](#_page098), [100](#_page100), [102](#_page102), [104](#_page104), [125](#_page125)

Бернар С. **1 :** [21](#_page021), [78](#_page078), [80](#_page080), [81](#_page081), [257](#_page257); **2 :** [57](#_page057), [65](#_page065), [68](#_page068)

Бескин Э. М. **1 :** [205](#_page205)

Бестужев А. А. **1 :** [263](#_page263), [264](#_page264)

Бетховен Л. ван **1 :** [155](#_page155), [171](#_page171) – [175](#_page175), [188](#_page188), [189](#_page189), [221](#_page221), [242](#_page242), [266](#_page266); **2 :** [142](#_page142), [337](#_page337)

Бибинова О. Н. **2 :** [339](#_page339)

Блажевич Ф. В. **1 :** [12](#_page012), [30](#_page030), [98](#_page098), [100](#_page100), [102](#_page102), [160](#_page160), [197](#_page197), [238](#_page238), [241](#_page241), [266](#_page266), [270](#_page270)

Блок А. А. **1 :** [39](#_page039), [179](#_page179); **2 :** [237](#_page237), [296](#_page296), [297](#_page297), [315](#_page315), [317](#_page317), [321](#_page321), [335](#_page335), [338](#_page338), [368](#_page368), [398](#_page398)

Блюм В. И. **1 :** [205](#_page205)

Блюм Л. **2 :** [293](#_page293)

Богданов-Березовский В. М. **2 :** [101](#_page101), [102](#_page102)

Боголюбов Н. И. **1 :** [9](#_page009), [12](#_page012), [16](#_page016), [18](#_page018), [21](#_page021), [29](#_page029), [30](#_page030), [59](#_page059), [60](#_page060), [98](#_page098), [102](#_page102), [121](#_page121), [138](#_page138), [139](#_page139), [155](#_page155), [156](#_page156), [163](#_page163), [178](#_page178), [189](#_page189) – [194](#_page194), [238](#_page238), [245](#_page245), [252](#_page252), [255](#_page255), [264](#_page264) : **2 :** [8](#_page008), [9](#_page009), [16](#_page016), [20](#_page020), [21](#_page021), [24](#_page024), [26](#_page026), [27](#_page027), [149](#_page149), [198](#_page198) – [202](#_page202), [204](#_page204), [206](#_page206) – [210](#_page210), [215](#_page215), [224](#_page224), [228](#_page228), [234](#_page234), [239](#_page239), [263](#_page263), [264](#_page264), [277](#_page277), [281](#_page281), [282](#_page282), [284](#_page284), [291](#_page291), [299](#_page299), [301](#_page301) – [303](#_page303), [396](#_page396)

Бодров И. Н. **2 :** [9](#_page009)

Боккаччо Дж. **1 :** [131](#_page131), [134](#_page134), [261](#_page261)

Болконский Б. А. **2 :** [316](#_page316), [323](#_page323), [329](#_page329), [332](#_page332), [333](#_page333), [341](#_page341), [342](#_page342), [346](#_page346), [353](#_page353), [359](#_page359), [361](#_page361), [362](#_page362), [366](#_page366), [367](#_page367), [369](#_page369), [370](#_page370), [374](#_page374), [375](#_page375)

Борис Годунов **2 :** [213](#_page213), [226](#_page226), [227](#_page227), [242](#_page242), [287](#_page287)

Борисов А. Ф. **2 :** [364](#_page364), [365](#_page365)

Борисов Б. С. **2 :** [13](#_page013), [387](#_page387)

Бородин А. П. **2 :** [393](#_page393), [397](#_page397)

Боттичелли С. **2 :** [57](#_page057), [87](#_page087)

Бочарников Т. П. **1 :** [30](#_page030); **2 :** [62](#_page062), [389](#_page389)

Боярский Я. О. **2 :** [98](#_page098), [283](#_page283), [390](#_page390), [398](#_page398)

Брехт Б. **2 :** [403](#_page403), [407](#_page407), [408](#_page408), [411](#_page411), [414](#_page414), [417](#_page417)

Бродский И. И. **2 :** [174](#_page174)

Бройде М. О. **1 :** [29](#_page029)

Бромлей Н. Н. **2 :** [316](#_page316), [341](#_page341), [343](#_page343), [349](#_page349), [350](#_page350), [353](#_page353)

Брюллов К. П. **2 :** [36](#_page036), [379](#_page379), [400](#_page400)

Брюсов В. Я. **1 :** [61](#_page061); **2 :** [194](#_page194), [227](#_page227), [300](#_page300), [390](#_page390)

Брянский А. А. **1 :** [167](#_page167)

Буденный С. М. **2 :** [336](#_page336), [337](#_page337)

Будяковский А. Е. **2 :** [103](#_page103)

Бузанов К. П. **2 :** [8](#_page008), [263](#_page263) – [265](#_page265), [285](#_page285), [389](#_page389)

Булгаков М. А. **2 :** [390](#_page390), [404](#_page404), [408](#_page408), [414](#_page414), [419](#_page419)

Булгарин Ф. В. **1 :** [154](#_page154); **2 :** [266](#_page266), [320](#_page320)

Бутенко Г. Д. **2 :** [262](#_page262), [264](#_page264)

Бухарин Н. И. **2 :** [228](#_page228), [396](#_page396)

Вагнер Р. **2 :** [240](#_page240), [396](#_page396)

Валновская Т. П. **1 :** [156](#_page156)

Вальяно Н. К. **2 :** [316](#_page316)

Варламов А. Е. **1 :** [263](#_page263)

Варпаховский Л. В. **2 :** [58](#_page058), [69](#_page069), [95](#_page095), [149](#_page149), [150](#_page150)

Васильев Н. И. **2 :** [329](#_page329)

Васильева А. Л. **1 :** [12](#_page012), [21](#_page021); **2 :** [9](#_page009), [34](#_page034), [37](#_page037), [58](#_page058)

Васнецов В. М. **2 :** [251](#_page251)

Ватто А. **1 :** [220](#_page220); **2 :** [333](#_page333)

**423 Вахтангов Е. Б. 2 :** [387](#_page387)

Ведринская М. А. **2 :** [316](#_page316)

Вейль К. **2 :** [407](#_page407), [411](#_page411)

Веласкес Д. **2 :** [174](#_page174), [333](#_page333)

Велижев А. Б. **1 :** [29](#_page029), [70](#_page070), [163](#_page163), [264](#_page264)

Великанов Я. А. **1 :** [11](#_page011)

Вельтер Н. Л. **2 :** [102](#_page102), [119](#_page119), [131](#_page131), [132](#_page132), [219](#_page219), [391](#_page391)

Веневитинов Д. В. **2 :** [8](#_page008)

Венецианов А. Г. **1 :** [52](#_page052), [88](#_page088), [105](#_page105); **2 :** [171](#_page171)

Верлен П. **1 :** [244](#_page244), [270](#_page270); **2 :** [390](#_page390)

Верстовский А. Н. **1 :** [232](#_page232), [263](#_page263)

Верхарн Э. **2 :** [398](#_page398)

Вивьен Л. С. **2 :** [310](#_page310), [312](#_page312), [314](#_page314), [315](#_page315), [386](#_page386), [401](#_page401)

Виктор Алексеевич — см. [Громов В. А.](#_Tosh0004891)

Вин З. Х. **1 :** [14](#_page014)

Висковатов П. А. **1 :** [266](#_page266)

Витухин Л. Я. **2 :** [290](#_page290), [291](#_page291), [298](#_page298)

Вишневский В. В. **1 :** [13](#_page013), [251](#_page251); **2 :** [251](#_page251)

Вишня С. И. 1 : [191](#_page191), [266](#_page266)

Владимир Алексеевич — см. [Пяст В. А.](#_Tosh0004892)

Владимиров В. К. **1 :** [270](#_page270)

Волков Н. Д. **2 :** [54](#_page054), [309](#_page309)

Волошин М. А. **2 :** [227](#_page227)

Волькенштейн В. М. **1 :** [78](#_page078); **2 :** [54](#_page054)

Вольпин Н. Д. **1 :** [265](#_page265)

Вольф-Израэль Е. М. **2 :** [313](#_page313), [316](#_page316), [319](#_page319), [323](#_page323), [325](#_page325), [341](#_page341), [344](#_page344), [349](#_page349), [351](#_page351), [357](#_page357), [367](#_page367), [369](#_page369), [378](#_page378), [380](#_page380), [399](#_page399)

Воронин С. П. **2 :** [101](#_page101), [102](#_page102)

Воронский А. К. **1 :** [243](#_page243)

Врубель М. А. **1 :** [61](#_page061); **2 :** [144](#_page144), [304](#_page304), [351](#_page351), [354](#_page354), [365](#_page365), [400](#_page400)

Вяземский П. А. **2 :** [326](#_page326)

Гаварни П. **2 :** [72](#_page072), [84](#_page084), [85](#_page085), [327](#_page327), [414](#_page414), [415](#_page415), [421](#_page421)

Гайдаров В. Г. **2 :** [316](#_page316), [320](#_page320), [322](#_page322), [327](#_page327), [334](#_page334), [359](#_page359), [360](#_page360), [363](#_page363), [366](#_page366), [371](#_page371), [374](#_page374), [379](#_page379), [383](#_page383), [384](#_page384)

Галицкий Г. С. **1 :** [18](#_page018); **2 :** [27](#_page027), [414](#_page414)

Ганако **1 :** [241](#_page241)

Гарин Э. П. **1 :** [12](#_page012), [29](#_page029), [30](#_page030), [40](#_page040), [55](#_page055), [59](#_page059), [62](#_page062), [64](#_page064), [69](#_page069), [72](#_page072), [74](#_page074), [75](#_page075), [84](#_page084), [85](#_page085), [89](#_page089), [90](#_page090), [109](#_page109), [111](#_page111) – [113](#_page113), [115](#_page115) – [119](#_page119), [122](#_page122), [126](#_page126), [135](#_page135), [136](#_page136), [138](#_page138), [140](#_page140), [143](#_page143), [144](#_page144), [155](#_page155), [156](#_page156), [161](#_page161), [163](#_page163), [168](#_page168), [171](#_page171), [181](#_page181), [185](#_page185) – [188](#_page188), [194](#_page194), [201](#_page201), [211](#_page211), [215](#_page215), [227](#_page227), [233](#_page233), [234](#_page234), [238](#_page238), [239](#_page239), [254](#_page254), [256](#_page256) – [260](#_page260), [264](#_page264); **2 :** [8](#_page008), [58](#_page058), [65](#_page065), [216](#_page216), [389](#_page389), [404](#_page404), [405](#_page405), [409](#_page409), [411](#_page411), [413](#_page413), [419](#_page419)

Гаркави М. Н. **2 :** [98](#_page098), [390](#_page390)

Гаррик Д. **2 :** [318](#_page318), [415](#_page415)

Гаук А. В. **2 :** [316](#_page316)

Гауптман Г. **1 :** [264](#_page264)

Гвоздев А. А. **2 :** [103](#_page103)

Ге Г. Г. **1 :** [55](#_page055); **2 :** [312](#_page312)

Генина Р. М. **1 :** [156](#_page156), [217](#_page217), [245](#_page245), [246](#_page246); **2 :** [72](#_page072)

Герман Ю. П. **2 :** [389](#_page389)

Германова М. Н. **2 :** [239](#_page239), [403](#_page403)

Герцен А. И. **2 :** [421](#_page421)

Гете И.-В. **2 :** [76](#_page076), [228](#_page228), [248](#_page248), [296](#_page296)

Гидони Е. О. **2 :** [316](#_page316)

Гильбер И. **2 :** [70](#_page070)

Гисин С. Н. **2 :** [101](#_page101)

Гительман Л. И. **2 :** [309](#_page309)

Гитлер А. **2 :** [408](#_page408)

Глаголин А. Б. **1 :** [122](#_page122), [260](#_page260)

Глаголин Б. С. **1 :** [161](#_page161) – [163](#_page163), [167](#_page167), [263](#_page263)

Гладков А. К. **2 :** [103](#_page103), [148](#_page148) – [150](#_page150), [213](#_page213), [218](#_page218), [248](#_page248), [268](#_page268), [392](#_page392) – [394](#_page394), [396](#_page396), [404](#_page404)

Гладков Ф. В. [1](#_page001); [158](#_page158), [263](#_page263)

Глазунов А. К. **1 :** [38](#_page038); **2 :** [311](#_page311), [316](#_page316), [325](#_page325), [368](#_page368), [398](#_page398)

Глеков А. П. **1 :** [156](#_page156), [182](#_page182), [222](#_page222), [266](#_page266)

Глинка М. И. **1 :** [263](#_page263); **2 :** [311](#_page311), [398](#_page398)

Глюк К.-В. **1 :** [155](#_page155), [189](#_page189)

Гнедич П. П. **2 :** [312](#_page312)

Гнесин М. Ф. 1 : [11](#_page011), [29](#_page029), [50](#_page050), [70](#_page070), [108](#_page108), [256](#_page256); **2 :** [14](#_page014), [398](#_page398)

Говоркова Т. А. **1 :** [12](#_page012), [156](#_page156), [203](#_page203), [209](#_page209), [210](#_page210); **2 :** [58](#_page058), [88](#_page088), [149](#_page149), [157](#_page157), [181](#_page181) – [184](#_page184), [186](#_page186), [187](#_page187), [189](#_page189), [190](#_page190), [192](#_page192), [195](#_page195), [394](#_page394)

Гоголь Н. В. **1 :** [26](#_page026), [27](#_page027), [30](#_page030), [31](#_page031), [38](#_page038), [39](#_page039), [41](#_page041), [44](#_page044) – [47](#_page047), [49](#_page049) – [51](#_page051), [54](#_page054), [56](#_page056), [58](#_page058), [60](#_page060), [61](#_page061), [64](#_page064), [66](#_page066) – [73](#_page073), [78](#_page078), [80](#_page080), [82](#_page082) – [84](#_page084), [88](#_page088), [89](#_page089), [106](#_page106), [108](#_page108), [130](#_page130), [139](#_page139), [144](#_page144), [148](#_page148), [151](#_page151), [152](#_page152), [158](#_page158), [180](#_page180), [254](#_page254), [256](#_page256), [257](#_page257), [259](#_page259), [262](#_page262); **2 :** [24](#_page024), [26](#_page026), [35](#_page035), [36](#_page036), [61](#_page061), [84](#_page084), [85](#_page085), [184](#_page184), [185](#_page185), [189](#_page189), [206](#_page206), [214](#_page214), [228](#_page228), [289](#_page289), [309](#_page309), [329](#_page329), [372](#_page372), [390](#_page390), [395](#_page395), [403](#_page403) – [405](#_page405), [407](#_page407), [409](#_page409) – [413](#_page413), [418](#_page418)

Гойя Ф. **2 :** [405](#_page405)

Голейзовский К. Я. **1 :** [144](#_page144)

Голицын Ю. Н. **1 :** [263](#_page263)

Голованов Н. С. **2 :** [387](#_page387)

Голованова М. И. **2 :** [148](#_page148), [277](#_page277)

Головин А. Я. **1 :** [28](#_page028), [29](#_page029), [45](#_page045), [244](#_page244), [253](#_page253), [270](#_page270); **2 :** [308](#_page308) – [311](#_page311), [314](#_page314), [317](#_page317), [334](#_page334), [368](#_page368), [369](#_page369), [383](#_page383), [399](#_page399)

Головина О. Н. **2 :** [102](#_page102), [119](#_page119)

Голубева Н. А. **2 :** [317](#_page317)

Голубович Г. С. **2 :** [259](#_page259), [285](#_page285), [290](#_page290), [298](#_page298)

Гольдони К. **2 :** [167](#_page167)

Гольцева К. И. **1 :** [30](#_page030), [241](#_page241); **2 :** [247](#_page247), [397](#_page397)

Гонзаго П. **1 :** [205](#_page205)

Гончаров И. А. **2 :** [184](#_page184)

Гончарова Н. Н. — см. [Пушкина (Гончарова) Н. Н.](#_Tosh0004893)

Горбунов И. Ф. **2 :** [327](#_page327)

Горбунова Е. Н. **2 :** [150](#_page150)

Горев-Смольский П. К. **1 :** [122](#_page122), [156](#_page156), [260](#_page260)

Горин-Горяинов Б. А. **2 :** [7](#_page007), [19](#_page019), [309](#_page309), [316](#_page316)

Горич А. М. **2 :** [377](#_page377), [380](#_page380), [400](#_page400)

Горький А. М. **2 :** [215](#_page215), [271](#_page271)

Гофман Э.-Т.-А. **2 :** [11](#_page011), [12](#_page012)

Грассо Дж. **2 :** [26](#_page026), [387](#_page387), [414](#_page414)

Грибоедов А. С. **1 :** [6](#_page006), [67](#_page067), [132](#_page132), [154](#_page154), [162](#_page162) – [165](#_page165), [167](#_page167), [168](#_page168), [179](#_page179), [181](#_page181), [183](#_page183), [184](#_page184), [187](#_page187), [194](#_page194), [196](#_page196), [200](#_page200), [243](#_page243), [244](#_page244), [264](#_page264), [270](#_page270); **2 :** [214](#_page214), [287](#_page287), [288](#_page288), [327](#_page327), [330](#_page330), [340](#_page340), [375](#_page375), [402](#_page402), [404](#_page404), [409](#_page409), [412](#_page412), [413](#_page413)

Грибунин В. Ф. **2 :** [37](#_page037)

Григ Э. **2 :** [147](#_page147), [392](#_page392), [395](#_page395)

Григоровская Н. О. **1 :** [260](#_page260)

Григорьев, пионер **1 :** [156](#_page156), [267](#_page267)

Григорьев А. А. **1 :** [245](#_page245), [270](#_page270)

Грильпарцер Ф. **2 :** [324](#_page324)

Гринтух Н. Б. **2 :** [388](#_page388)

Грипич А. Л. **1 :** [251](#_page251); **2 :** [311](#_page311)

Грис И.-Д. **2 :** [398](#_page398)

Громов В. А. 2 : [147](#_page147) – [149](#_page149), [155](#_page155), [166](#_page166), [171](#_page171) – [175](#_page175), [177](#_page177) – [179](#_page179), [195](#_page195), [196](#_page196), [213](#_page213), [215](#_page215), [217](#_page217), [218](#_page218), [226](#_page226), [227](#_page227), [229](#_page229), [247](#_page247), [263](#_page263), [264](#_page264), [270](#_page270), [272](#_page272), [277](#_page277), [292](#_page292), [293](#_page293), [392](#_page392) – [394](#_page394), [398](#_page398)

Громов П. П. **2 :** [7](#_page007)

**424 Грохольский В. П. 2 :** [102](#_page102), [119](#_page119)

Гуно Ш. **2 :** [248](#_page248)

Гурвич А. С. **2 :** [317](#_page317)

Гурилев А. Л. **1 :** [263](#_page263)

Гущин В. А. **2 :** [341](#_page341)

Давыдов В. Н. **1 :** [75](#_page075), [77](#_page077), [256](#_page256); **2 :** [6](#_page006), [311](#_page311)

Давыдова А. Д. **2 :** [216](#_page216)

Давыдова Е. В. **1 :** [155](#_page155), [188](#_page188)

Далматов В. П. **1 :** [18](#_page018), [54](#_page054), [64](#_page064); **2 :** [309](#_page309)

Далькроз — см. [Жак-Далькроз Э.](#_Tosh0004894)

Дальский М. В. **2 :** [17](#_page017), [26](#_page026), [361](#_page361), [387](#_page387), [414](#_page414), [415](#_page415)

Дальцев З. Г. **1 :** [167](#_page167), [264](#_page264)

Д’Аннунцио Г. **1 :** [252](#_page252); **2 :** [390](#_page390)

Дантес Э. **2 :** [130](#_page130), [320](#_page320), [326](#_page326)

Даргомыжский А. С. **1 :** [28](#_page028), [50](#_page050), [255](#_page255), [263](#_page263); **2 :** [212](#_page212)

Де-Колиньи А. К. **1 :** [11](#_page011)

Дельсарт Ф.-А.-Н. **1 :** [107](#_page107); **2 :** [24](#_page024)

Державин Г. Р. **2 :** [8](#_page008)

Державин К. Н. **2 :** [213](#_page213)

Джабарлы Д. **2 :** [396](#_page396)

Джакометти П. **2 :** [397](#_page397)

Джотто ди Бондоне **2 :** [271](#_page271)

Дзержинский И. И. **2 :** [401](#_page401)

Дзиган Е. Л. **2 :** [396](#_page396)

Дидро Д. **2 :** [228](#_page228)

Дикий А. Д. **2 :** [262](#_page262)

Диккенс Ч. **1 :** [109](#_page109), [117](#_page117), [230](#_page230); **2 :** [15](#_page015), [37](#_page037), [350](#_page350), [398](#_page398), [403](#_page403), [409](#_page409), [414](#_page414), [415](#_page415)

Дмитриев В. В. **1 :** [27](#_page027), [28](#_page028), [31](#_page031), [32](#_page032), [35](#_page035), [36](#_page036), [40](#_page040), [48](#_page048) – [51](#_page051), [114](#_page114), [117](#_page117), [133](#_page133), [264](#_page264)

Дмитриев-Мамонов Э. А. **1 :** [254](#_page254)

Димитрий Иванович, царевич **2 :** [246](#_page246)

Добужинский М. В. **1 :** [69](#_page069); **2 :** [327](#_page327)

Домье О. **1 :** [105](#_page105), [230](#_page230); **2 :** [10](#_page010), [12](#_page012), [15](#_page015), [72](#_page072), [84](#_page084), [327](#_page327), [414](#_page414), [415](#_page415), [421](#_page421)

Донской Ю. Ф. **2 :** [58](#_page058), [259](#_page259), [268](#_page268)

Достоевский Ф. М. **1 :** [176](#_page176), [263](#_page263); **2 :** [160](#_page160), [250](#_page250), [281](#_page281), [317](#_page317), [372](#_page372), [409](#_page409), [414](#_page414), [417](#_page417), [418](#_page418)

Дрейден С. Д. **2 :** [317](#_page317)

Дубицкая Л. Я. **2 :** [316](#_page316), [335](#_page335), [336](#_page336), [339](#_page339)

Дузе Э. **1 :** [76](#_page076); **2 :** [65](#_page065), [195](#_page195)

Дунаевский И. О. **2 :** [369](#_page369)

Дункан А. [1](#_page001); [220](#_page220)

Дурылин С. Н. **1 :** [254](#_page254)

Дюканж В. **1 :** [263](#_page263)

Дюма А. (отец) **1 :** [247](#_page247); **2 :** [397](#_page397)

Дюма А. (сын) **2 :** [54](#_page054), [55](#_page055), [58](#_page058), [59](#_page059), [62](#_page062), [63](#_page063), [83](#_page083), [389](#_page389), [421](#_page421)

Дюрер А. **1 :** [43](#_page043)

Евреинов Н. Н. **2 :** [385](#_page385)

Егоричев В. И. **1 :** [12](#_page012)

Егоров А. И. **2 :** [150](#_page150), [229](#_page229)

Егоров П. И. **1 :** [62](#_page062), [255](#_page255), [256](#_page256)

Екатерина II **1 :** [92](#_page092), [147](#_page147), [200](#_page200); **2 :** [42](#_page042), [100](#_page100)

Енукидзе А. С. **2 :** [20](#_page020), [414](#_page414)

Ермолаева Н. А. **1 :** [12](#_page012), [88](#_page088), [92](#_page092), [156](#_page156), [241](#_page241), [257](#_page257), [270](#_page270); **2 :** [8](#_page008), [29](#_page029)

Ермолова М. Н. 2 : [63](#_page063), [66](#_page066), [224](#_page224), [225](#_page225), [247](#_page247), [375](#_page375), [415](#_page415)

Есенин К. С. 2 : [268](#_page268)

Есенин С. А. **1 :** [61](#_page061), [73](#_page073), [80](#_page080), [166](#_page166), [177](#_page177), [179](#_page179), [257](#_page257), [265](#_page265); **2 :** [50](#_page050), [213](#_page213), [246](#_page246), [278](#_page278), [382](#_page382), [397](#_page397), [411](#_page411), [412](#_page412)

Есенина Е. А. **1 :** [257](#_page257)

Жак-Далькроз Э. 2 : [111](#_page111), [179](#_page179)

Жакоб [1](#_page001); [253](#_page253)

Жанна д’Арк **2 :** [55](#_page055)

Жаров М. И. **1 :** [9](#_page009), [27](#_page027), [50](#_page050), [64](#_page064), [65](#_page065), [88](#_page088), [92](#_page092), [255](#_page255) – [257](#_page257)

Железнова Н. М. **2 :** [313](#_page313), [316](#_page316)

Жемье Ф. **2 :** [57](#_page057)

Живокини В. И. **2 :** [164](#_page164), [420](#_page420)

Жоффр Ж.-Ж. **2 :** [57](#_page057)

Жуве Л. **2 :** [356](#_page356), [400](#_page400)

Забелин И. Е. **2 :** [277](#_page277) – [279](#_page279)

Завадский Ю. А. **1 :** [156](#_page156)

Зайцев М. И. **2 :** [9](#_page009)

Зайчиков В. Ф. **1 :** [9](#_page009), [29](#_page029), [30](#_page030), [58](#_page058), [72](#_page072), [76](#_page076), [98](#_page098), [100](#_page100) – [102](#_page102), [123](#_page123), [155](#_page155), [156](#_page156), [159](#_page159), [161](#_page161), [238](#_page238), [249](#_page249), [255](#_page255), [257](#_page257), [258](#_page258); **2 :** [8](#_page008), [9](#_page009), [11](#_page011), [17](#_page017), [20](#_page020), [29](#_page029), [39](#_page039), [48](#_page048), [58](#_page058), [60](#_page060), [61](#_page061), [63](#_page063), [77](#_page077), [93](#_page093), [94](#_page094), [149](#_page149), [181](#_page181), [182](#_page182), [204](#_page204), [206](#_page206), [208](#_page208), [217](#_page217), [218](#_page218), [223](#_page223), [224](#_page224), [228](#_page228), [236](#_page236), [389](#_page389), [395](#_page395), [396](#_page396)

Зандин М. П. **1 :** [28](#_page028), [253](#_page253)

Захава Б. Е. **1 :** [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [127](#_page127), [260](#_page260); **2 :** [389](#_page389)

Захаров Р. В. **2 :** [391](#_page391)

Зилов А. **2 :** [149](#_page149), [394](#_page394)

Зилоти А. И. **2 :** [338](#_page338)

Зинаида Николаевна, Зиночка — см. [Райх З. Н.](#_Tosh0004895)

Зингерман Б. И. **2 :** [405](#_page405)

Зиновьева-Аннибал Л. Д. **1 :** [180](#_page180)

Злобин З. П. 1 : [9](#_page009), [12](#_page012), [29](#_page029), [30](#_page030), [56](#_page056), [64](#_page064), [72](#_page072), [109](#_page109), [112](#_page112) – [115](#_page115), [257](#_page257), [258](#_page258); **2 :** [68](#_page068)

Золотницкий Д. И. **2 :** [7](#_page007), [314](#_page314)

Зосима — см. [Злобин З. П.](#_Tosh0004896)

Зудерман Г. **1 :** [167](#_page167)

Зюзина Д. В. **2 :** [396](#_page396)

Ибсен Г. **1 :** [59](#_page059); **2 :** [95](#_page095), [258](#_page258), [389](#_page389)

Иван (Иоанн) IV Грозный **2 :** [107](#_page107), [226](#_page226), [239](#_page239), [242](#_page242), [281](#_page281), [284](#_page284)

Иванов А. **2 :** [384](#_page384)

Иванов В. И. **2 :** [296](#_page296)

Иванов К. К. **2 :** [384](#_page384)

Иванов М. Н. **1 :** [95](#_page095)

Иванов-Разумник Р. В. **1 :** [264](#_page264)

Ивановский Н. П. 2 : [385](#_page385), [400](#_page400)

Игорь Владимирович — см. [Ильинский И. В.](#_Tosh0004897)

Идеи А. **2 :** [293](#_page293)

Извеков Н. П. **1 :** [191](#_page191), [266](#_page266)

Ильинский И. В. 1 : [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [78](#_page078), [84](#_page084), [156](#_page156), [159](#_page159), [160](#_page160), [176](#_page176), [181](#_page181), [182](#_page182), [185](#_page185), [187](#_page187), [191](#_page191) – [197](#_page197), [232](#_page232), [234](#_page234), [238](#_page238), [239](#_page239), [252](#_page252), [253](#_page253), [257](#_page257), [263](#_page263), [269](#_page269); **2 :** [8](#_page008), [18](#_page018), [20](#_page020), [21](#_page021), [23](#_page023), [28](#_page028), [29](#_page029), [39](#_page039), [42](#_page042), [47](#_page047), [48](#_page048), [50](#_page050), [66](#_page066), [148](#_page148), [150](#_page150), [157](#_page157), [161](#_page161) – [175](#_page175), [177](#_page177), [178](#_page178), [197](#_page197), [201](#_page201), [272](#_page272), [387](#_page387) – [389](#_page389), [393](#_page393), [398](#_page398)

Ингер Т. И. **1 :** [11](#_page011)

Ипполитов-Иванов М. М. **2 :** [297](#_page297), [398](#_page398)

Исполнев И. Я. **1 :** [9](#_page009)

К. С. — см. [Станиславский К. С.](#_Tosh0004898)

Казакова Е. С. **1 :** [11](#_page011)

Казанова Дж. **1 :** [71](#_page071); **2 :** [113](#_page113), [417](#_page417), [418](#_page418)

**425 Калло Ж. 2 :** [11](#_page011), [12](#_page012), [100](#_page100), [126](#_page126), [315](#_page315), [391](#_page391), [415](#_page415)

Кальдерон де ла Барка П. **2 :** [243](#_page243), [296](#_page296), [297](#_page297), [319](#_page319), [320](#_page320), [397](#_page397), [398](#_page398)

Капабланка Х.-Р. **2 :** [361](#_page361)

Капралов П. В. **2 :** [148](#_page148), [170](#_page170)

Капустина Е. М. **2 :** [316](#_page316)

Карабанов Н. В. **1 :** [9](#_page009), [11](#_page011), [30](#_page030), [58](#_page058), [60](#_page060), [72](#_page072), [76](#_page076), [100](#_page100), [104](#_page104) – [106](#_page106), [108](#_page108), [126](#_page126), [255](#_page255), [257](#_page257)

Карабчевский Н. П. **2 :** [299](#_page299)

Карамзин Н. М. **2 :** [219](#_page219), [226](#_page226), [249](#_page249), [287](#_page287), [295](#_page295)

Карамзины **1 :** [266](#_page266)

Каратыгин В. А. **2 :** [243](#_page243), [319](#_page319), [335](#_page335), [357](#_page357), [398](#_page398)

Каратыгин П. А. **1 :** [67](#_page067)

Карельских К. Д. **2 :** [285](#_page285), [290](#_page290)

Карузо Э. **2 :** [117](#_page117)

Качалов В. И. **1 :** [241](#_page241); **2 :** [223](#_page223), [225](#_page225), [240](#_page240), [345](#_page345), [396](#_page396)

Кейтон — см. [Китон Б.](#_Tosh0004899)

Келлерман Б. — **1 :** [264](#_page264)

Кельберер А. В. **1 :** [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [30](#_page030), [62](#_page062), [74](#_page074), [109](#_page109) – [111](#_page111), [115](#_page115), [118](#_page118), [121](#_page121), [139](#_page139), [143](#_page143), [144](#_page144), [161](#_page161), [164](#_page164), [256](#_page256), [263](#_page263); **2 :** [58](#_page058), [65](#_page065), [71](#_page071), [95](#_page095), [149](#_page149), [183](#_page183), [185](#_page185) – [188](#_page188), [190](#_page190) – [193](#_page193), [196](#_page196), [197](#_page197), [243](#_page243), [389](#_page389), [394](#_page394)

Керенский А. Ф. **1 :** [77](#_page077), [257](#_page257)

Керженцев П. М. **1 :** [47](#_page047); **2 :** [218](#_page218), [283](#_page283), [314](#_page314)

Килигин С. А. **2 :** [216](#_page216), [252](#_page252), [258](#_page258), [262](#_page262) – [265](#_page265), [270](#_page270), [272](#_page272) – [274](#_page274)

Кин Э. **2 :** [318](#_page318), [415](#_page415)

Кипренский О. А. **1 :** [52](#_page052), [88](#_page088), [199](#_page199); **2 :** [35](#_page035)

Кириллов М. Ф. **1 :** [9](#_page009), [156](#_page156), [161](#_page161), [193](#_page193), [228](#_page228), [263](#_page263)

Киров С. М. **2 :** [420](#_page420)

Киршон В. М. **2 :** [221](#_page221)

Киселев В. П. **1 :** [29](#_page029)

Киселева **1 :** [9](#_page009)

Китон (Кейтон) Б. 1 : [108](#_page108), [259](#_page259), [262](#_page262)

Клейнер В. Л. **2 :** [329](#_page329), [330](#_page330)

Клодель П. **1 :** [254](#_page254); **2 :** [396](#_page396)

Ключарев И. А. **2 :** [19](#_page019)

Ключевский В. О. **2 :** [107](#_page107), [226](#_page226), [227](#_page227), [295](#_page295)

Коваленко М. В. **2 :** [311](#_page311)

Коваленская Н. Г. **2 :** [309](#_page309)

Коваль-Самборский И. И. **1 :** [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [20](#_page020)

Ковальский Н. И. **2 :** [101](#_page101) – [103](#_page103), [118](#_page118), [119](#_page119), [123](#_page123), [124](#_page124), [129](#_page129), [130](#_page130), [132](#_page132), [135](#_page135), [137](#_page137), [138](#_page138), [143](#_page143), [219](#_page219)

Коган Е. Я. **1 :** [156](#_page156), [217](#_page217), [241](#_page241), [246](#_page246), [248](#_page248), [271](#_page271)

Кожанов Д. Н. **1 :** [9](#_page009), [175](#_page175)

Кожич В. П. **2 :** [400](#_page400)

Козиков С. В. **1 :** [9](#_page009), [11](#_page011), [29](#_page029), [30](#_page030), [47](#_page047), [58](#_page058), [62](#_page062), [68](#_page068), [72](#_page072), [76](#_page076), [82](#_page082), [92](#_page092), [106](#_page106), [108](#_page108), [109](#_page109), [113](#_page113), [115](#_page115), [128](#_page128), [137](#_page137), [138](#_page138), [256](#_page256), [259](#_page259); **2 :** [8](#_page008), [9](#_page009), [42](#_page042), [58](#_page058), [148](#_page148), [149](#_page149), [174](#_page174), [208](#_page208), [387](#_page387), [393](#_page393), [395](#_page395)

Козинцев Г. М. **1 :** [255](#_page255)

Козловский И. С **2 :** [201](#_page201)

Козловский К. Н. **2 :** [329](#_page329), [339](#_page339)

Кок П., де **1 :** [132](#_page132), [148](#_page148)

Коклен Б.-К. **1 :** [78](#_page078); **2 :** [228](#_page228)

Колотушкин В. И. **2 :** [329](#_page329)

Комиссаржевская В. Ф. **2 :** [353](#_page353), [398](#_page398)

Комиссаржевский Ф. Ф. **1 :** [130](#_page130)

Кондратьев А. М. **2 :** [66](#_page066), [389](#_page389)

Коновалов Н. Л. **2 :** [9](#_page009), [15](#_page015), [42](#_page042)

Консовский А. А. **1 :** [12](#_page012); **2 :** [9](#_page009), [42](#_page042), [43](#_page043), [58](#_page058), [70](#_page070), [74](#_page074), [76](#_page076), [83](#_page083), [93](#_page093) – [95](#_page095), [390](#_page390)

Константин, Костя — см. [Есенин К. С.](#_Tosh0004900)

Константин Сергеевич — см. [Станиславский К. С.](#_Tosh0004901)

Кончаловский М. П. **2 :** [166](#_page166), [393](#_page393)

Кончаловский П. П. **2 :** [279](#_page279), [398](#_page398)

Корвин-Круковский Ю. В. **2 :** [331](#_page331), [337](#_page337), [399](#_page399)

Коренев М. М. 1 : [26](#_page026) – [32](#_page032), [34](#_page034), [38](#_page038) – [40](#_page040), [43](#_page043), [47](#_page047) – [50](#_page050), [52](#_page052), [66](#_page066), [72](#_page072), [74](#_page074), [79](#_page079), [98](#_page098), [106](#_page106), [117](#_page117), [128](#_page128), [129](#_page129), [151](#_page151), [154](#_page154), [155](#_page155), [157](#_page157), [169](#_page169), [171](#_page171), [174](#_page174) – [176](#_page176), [178](#_page178), [179](#_page179), [182](#_page182), [190](#_page190), [193](#_page193) – [195](#_page195), [202](#_page202), [228](#_page228), [240](#_page240), [253](#_page253) – [255](#_page255), [257](#_page257), [259](#_page259), [260](#_page260), [263](#_page263) – [266](#_page266), [269](#_page269); **2 :** [16](#_page016), [19](#_page019), [55](#_page055), [57](#_page057), [58](#_page058), [216](#_page216) – [218](#_page218), [227](#_page227), [243](#_page243), [246](#_page246), [261](#_page261), [262](#_page262), [264](#_page264), [280](#_page280), [290](#_page290), [387](#_page387)

Корин П. Д. **2 :** [271](#_page271)

Корнакова Г. **2 :** [54](#_page054)

Корнеев Ю. Б. **1 :** [269](#_page269)

Корнель П. **1 :** [235](#_page235), [269](#_page269); **2 :** [304](#_page304)

Корнилов Б. П. **2 :** [54](#_page054), [224](#_page224)

Корто А.-Д. **2 :** [221](#_page221), [225](#_page225), [227](#_page227), [228](#_page228)

Корш Ф. А. **1 :** [77](#_page077); **2 :** [76](#_page076)

Коршунов Ф. П. **1 :** [156](#_page156), [250](#_page250)

Костомаров Н. И. **2 :** [226](#_page226)

Котляревский Н. А. **2 :** [224](#_page224)

Коутс А. **2 :** [338](#_page338)

Крапчитов Н. Т. **2 :** [230](#_page230), [233](#_page233), [396](#_page396)

Кроммелинк Ф. **1 :** [58](#_page058), [264](#_page264)

Крунчак Н. А. **2 :** [339](#_page339), [362](#_page362)

Крути И. А. **1 :** [251](#_page251)

Крыжицкий Г. К. **1 :** [255](#_page255)

Крылов И. А. **2 :** [324](#_page324)

Крюзе Дж. **1 :** [254](#_page254), [262](#_page262)

Кугель А. Р. **2 :** [312](#_page312)

Кудлай П. В. **2 :** [254](#_page254), [262](#_page262) – [265](#_page265), [269](#_page269), [277](#_page277), [397](#_page397)

Кузмин М. А. **1 :** [70](#_page070); **2 :** [311](#_page311), [317](#_page317), [398](#_page398)

Кузнецов В. С. **1 :** [9](#_page009), [98](#_page098), [100](#_page100), [105](#_page105), [125](#_page125), [259](#_page259)

Кузнецов Г. К. **2 :** [329](#_page329), [339](#_page339), [361](#_page361), [372](#_page372), [373](#_page373), [379](#_page379)

Кузнецов С. Л. **1 :** [75](#_page075), [256](#_page256)

Кулябко-Корецкая А. И. **2 :** [42](#_page042), [43](#_page043), [58](#_page058), [70](#_page070), [74](#_page074), [75](#_page075), [94](#_page094), [148](#_page148), [149](#_page149), [277](#_page277), [388](#_page388), [390](#_page390)

Курбский А. М. **2 :** [260](#_page260)

Кустов Н. Г. **2 :** [8](#_page008), [29](#_page029)

Кустодиев Б. М. **1 :** [31](#_page031), [69](#_page069); **2 :** [35](#_page035), [400](#_page400)

Кустодиев К. Б. **2 :** [368](#_page368), [400](#_page400)

Лабиш Э.-М. **1 :** [105](#_page105)

Лаврентьев А. Н. **2 :** [6](#_page006), [309](#_page309), [316](#_page316)

Лавров Ю. С. **1 :** [29](#_page029)

Лазаренко В. Е. **1 :** [101](#_page101)

Ламанова Н. П. **1 :** [45](#_page045), [254](#_page254)

Лансере Е. Е. **1 :** [69](#_page069)

Ларский Н. М. **1 :** [59](#_page059), [255](#_page255)

Ласкер Э. **1 :** [71](#_page071); **2 :** [361](#_page361)

Левидов М. Ю. **2 :** [388](#_page388)

Левицкий Н. В. **2 :** [339](#_page339)

Легар Ф. **2 :** [147](#_page147)

Лейстиков И. И. **2 :** [58](#_page058)

Лелива И. В. **2 :** [102](#_page102)

Ленский А. П. **1 :** [53](#_page053), [80](#_page080), [168](#_page168), [176](#_page176), [177](#_page177), [179](#_page179), [183](#_page183), [245](#_page245), [270](#_page270); **2 :** [63](#_page063), [64](#_page064), [167](#_page167), [177](#_page177), [198](#_page198), [221](#_page221), [224](#_page224), [225](#_page225), [228](#_page228), [272](#_page272), [275](#_page275), [324](#_page324), [332](#_page332), [389](#_page389), [402](#_page402), [413](#_page413), [420](#_page420)

Леонардо да Винчи **2 :** [271](#_page271)

Леонидов Л. М. **1 :** [254](#_page254)

Леонов Л. М. **1 :** [270](#_page270)

**426 Лермонтов М. Ю. 1 :** [38](#_page038), [47](#_page047), [54](#_page054), [55](#_page055), [136](#_page136), [156](#_page156), [166](#_page166), [186](#_page186), [200](#_page200), [233](#_page233), [250](#_page250), [266](#_page266); **2 :** [28](#_page028), [119](#_page119), [237](#_page237), [249](#_page249), [270](#_page270), [302](#_page302), [308](#_page308) – [310](#_page310), [317](#_page317) – [320](#_page320), [324](#_page324), [327](#_page327) – [332](#_page332), [336](#_page336) – [340](#_page340), [343](#_page343), [347](#_page347), [351](#_page351), [354](#_page354), [355](#_page355), [357](#_page357), [363](#_page363), [365](#_page365) – [367](#_page367), [371](#_page371), [372](#_page372), [382](#_page382) – [384](#_page384), [386](#_page386), [398](#_page398) – [400](#_page400), [409](#_page409), [411](#_page411), [412](#_page412), [416](#_page416) – [418](#_page418)

Лесс Л. Л. **1 :** [156](#_page156), [217](#_page217), [271](#_page271)

Лешков П. И. **2 :** [311](#_page311)

Лешковская Е. К. **1 :** [241](#_page241)

Лещенко Ф. А. **2 :** [262](#_page262), [264](#_page264)

Липман Д. Я. **1 :** [11](#_page011), [30](#_page030), [131](#_page131), [258](#_page258), [262](#_page262)

Лист Ф. **1 :** [173](#_page173), [189](#_page189), [266](#_page266); **2 :** [219](#_page219)

Литвинов М. М. **2 :** [293](#_page293)

Литовский О. С. **2 :** [81](#_page081), [297](#_page297), [388](#_page388)

Лишин М. Е. **1 :** [9](#_page009), [11](#_page011)

Ллойд Г. **1 :** [131](#_page131)

Логинов А. В. **1 :** [9](#_page009), [11](#_page011), [30](#_page030), [49](#_page049), [58](#_page058), [61](#_page061), [81](#_page081), [98](#_page098), [100](#_page100), [107](#_page107), [123](#_page123), [124](#_page124), [127](#_page127), [137](#_page137), [139](#_page139), [156](#_page156), [162](#_page162), [163](#_page163), [166](#_page166), [168](#_page168), [238](#_page238), [249](#_page249), [258](#_page258), [271](#_page271); **2 :** [157](#_page157), [216](#_page216), [243](#_page243), [247](#_page247) – [249](#_page249), [392](#_page392)

Логинова Е. В. **1 :** [9](#_page009), [30](#_page030), [156](#_page156), [189](#_page189), [191](#_page191), [195](#_page195), [197](#_page197), [203](#_page203), [222](#_page222), [223](#_page223), [234](#_page234), [257](#_page257), [269](#_page269); **2 :** [148](#_page148), [165](#_page165), [170](#_page170) – [178](#_page178), [393](#_page393), [394](#_page394)

Лойтер Н. Б. **1 :** [164](#_page164); **2 :** [178](#_page178) – [180](#_page180), [234](#_page234), [394](#_page394), [396](#_page396)

Локшина Х. А. **1 :** [28](#_page028), [39](#_page039), [48](#_page048), [156](#_page156), [157](#_page157), [171](#_page171), [174](#_page174), [217](#_page217), [221](#_page221), [263](#_page263) – [265](#_page265), [269](#_page269), [271](#_page271)

Лопе де Вега **1 :** [24](#_page024); **2 :** [251](#_page251)

Лосева В. К. **1 :** [9](#_page009)

Луве де Кувре Ж.-Б. **2 :** [389](#_page389)

Лужская П. А. **1 :** [218](#_page218), [267](#_page267)

Лужский В. В. **1 :** [218](#_page218), [254](#_page254), [267](#_page267)

Лукьянов **1 :** [175](#_page175)

Луначарский А. В. **1 :** [9](#_page009), [260](#_page260); **2 :** [59](#_page059), [397](#_page397)

Любимов Ю. П. **2 :** [408](#_page408), [419](#_page419)

Людовик XIV **2 :** [12](#_page012), [16](#_page016), [62](#_page062)

Людовик XV **2 :** [66](#_page066)

М. М. — см. [Коренев М. М.](#_Tosh0004902)

Майоров С. А. **1 :** [98](#_page098)

Макагонова Т. М. **2 :** [8](#_page008)

Макаревская А. Д. **1 :** [29](#_page029), [72](#_page072), [164](#_page164), [165](#_page165), [167](#_page167)

Макаров М. Я. **1 :** [11](#_page011); **2 :** [10](#_page010)

Маковицкий Д. П. **2 :** [255](#_page255)

Маковский К. Е. **2 :** [304](#_page304)

Макс Э., де **1 :** [18](#_page018), [252](#_page252)

Макшеев В. А. **1 :** [77](#_page077)

Малько Н. А. **1 :** [175](#_page175)

Мальро А. **2 :** [157](#_page157), [251](#_page251), [321](#_page321), [392](#_page392)

Мальцева Т. П. **1 :** [156](#_page156), [216](#_page216), [217](#_page217), [220](#_page220), [269](#_page269), [271](#_page271)

Малютин Я. О. **2 :** [313](#_page313), [315](#_page315), [367](#_page367) – [369](#_page369), [377](#_page377), [381](#_page381), [383](#_page383)

Мандель А. Г. **2 :** [28](#_page028), [388](#_page388)

Мандельштам О. Э. **2 :** [414](#_page414), [419](#_page419)

Мане Э. **2 :** [58](#_page058), [66](#_page066), [69](#_page069), [85](#_page085), [240](#_page240), [415](#_page415), [421](#_page421)

Мария Николаевна — см. [Ермолова М. Н.](#_Tosh0004903)

Марков П. А. **1 :** [77](#_page077); **2 :** [396](#_page396), [411](#_page411), [414](#_page414)

Мартинсон С. А. **1 :** [29](#_page029), [30](#_page030), [56](#_page056) – [58](#_page058), [72](#_page072), [163](#_page163), [257](#_page257), [258](#_page258); **2 :** [8](#_page008), [13](#_page013), [52](#_page052)

Мартынов А. Е. **2 :** [164](#_page164), [420](#_page420)

Мартынов Н. С. **2 :** [320](#_page320), [382](#_page382)

Мартынов С. В. **1 :** [271](#_page271)

Маслацов В. А. **1 :** [9](#_page009), [11](#_page011), [29](#_page029), [30](#_page030), [98](#_page098), [100](#_page100), [103](#_page103), [104](#_page104), [125](#_page125), [127](#_page127), [128](#_page128), [139](#_page139), [141](#_page141), [143](#_page143), [144](#_page144), [156](#_page156), [169](#_page169), [237](#_page237), [240](#_page240), [242](#_page242), [258](#_page258), [260](#_page260), [263](#_page263), [269](#_page269); **2 :** [39](#_page039), [41](#_page041), [42](#_page042), [58](#_page058), [149](#_page149), [157](#_page157), [158](#_page158), [291](#_page291), [294](#_page294), [392](#_page392)

Масленников И. И. **1 :** [156](#_page156)

Маслюков Б. М. **1 :** [260](#_page260); **2 :** [39](#_page039), [42](#_page042)

Массалитинова В. О. **2 :** [50](#_page050)

Матросов К. С. **2 :** [316](#_page316)

Мацкин А. П. **1 :** [5](#_page005), [30](#_page030); **2 :** [102](#_page102), [317](#_page317), [404](#_page404)

Маяковский В. В. **1 :** [47](#_page047), [61](#_page061), [65](#_page065), [158](#_page158), [177](#_page177), [251](#_page251), [256](#_page256), [265](#_page265); **2 :** [10](#_page010), [50](#_page050), [206](#_page206), [224](#_page224), [327](#_page327), [391](#_page391), [404](#_page404), [412](#_page412), [416](#_page416)

Мей Л. А. **1 :** [248](#_page248)

Мекк Н. Ф. фон **2 :** [109](#_page109), [391](#_page391)

Мемлинг Х. **2 :** [57](#_page057)

Мендельсон-Бартольди Я.-Л.-Ф. **2 :** [191](#_page191)

Мережковский Д. С. **1 :** [108](#_page108), [259](#_page259)

Мериме П. **1 :** [247](#_page247)

Меркурьев В. В. **2 :** [316](#_page316), [321](#_page321)

Мерцалов А. А. **2 :** [329](#_page329), [331](#_page331), [333](#_page333), [334](#_page334)

Мессерер А. М. **1 :** [155](#_page155), [246](#_page246); **2 :** [393](#_page393), [394](#_page394)

Метерлинк М. **2 :** [66](#_page066), [248](#_page248), [408](#_page408)

Мехамед И. Д. **2 :** [8](#_page008), [9](#_page009), [27](#_page027), [42](#_page042), [69](#_page069), [94](#_page094), [390](#_page390)

Микеланджело **2 :** [175](#_page175), [271](#_page271)

Миклашевский К. М. **1 :** [8](#_page008)

Минкова Ю. Я. **2 :** [29](#_page029), [388](#_page388)

Мистингетт (Буржуа Ж.) **2 :** [70](#_page070), [390](#_page390)

Михаил Михайлович — см. [Коренев М. М.](#_Tosh0004904)

Михаил Фабианович — см. [Гнесин М. Ф.](#_Tosh0004905)

Михайлов В. М. **1 :** [12](#_page012), [98](#_page098), [100](#_page100), [125](#_page125); **2 :** [10](#_page010), [239](#_page239), [290](#_page290)

Мичурин Г. М. **1 :** [12](#_page012), [16](#_page016), [18](#_page018), [19](#_page019), [22](#_page022) – [24](#_page024), [252](#_page252); **2 :** [8](#_page008) – [11](#_page011), [14](#_page014) – [16](#_page016), [58](#_page058), [89](#_page089), [90](#_page090), [158](#_page158), [173](#_page173), [216](#_page216), [387](#_page387), [393](#_page393)

Моисеи С. **2 :** [24](#_page024)

Мологин Н. К. **1 :** [9](#_page009), [11](#_page011), [29](#_page029), [30](#_page030), [47](#_page047), [72](#_page072), [76](#_page076), [108](#_page108), [109](#_page109), [113](#_page113), [115](#_page115), [123](#_page123), [128](#_page128), [130](#_page130), [175](#_page175), [264](#_page264); **2 :** [58](#_page058), [92](#_page092), [149](#_page149), [197](#_page197), [290](#_page290), [291](#_page291), [392](#_page392)

Мольер Ж.-Б. **1 :** [23](#_page023), [63](#_page063), [82](#_page082), [105](#_page105), [130](#_page130), [131](#_page131), [144](#_page144), [218](#_page218), [261](#_page261); **2 :** [12](#_page012), [37](#_page037), [62](#_page062), [390](#_page390), [402](#_page402), [404](#_page404), [410](#_page410), [413](#_page413)

Монахов Н. Ф. **2 :** [179](#_page179)

Москалева А. Я. **1 :** [11](#_page011)

Москвин И. М. **2 :** [51](#_page051), [272](#_page272), [415](#_page415)

Мосолова В. И. **1 :** [205](#_page205), [267](#_page267); **2 :** [45](#_page045)

Мотль Ф. **2 :** [111](#_page111), [338](#_page338)

Моцарт В.-А. **1 :** [155](#_page155), [172](#_page172); **2 :** [119](#_page119)

Мочалов П. С. **1 :** [18](#_page018), [145](#_page145), [263](#_page263); **2 :** [14](#_page014), [21](#_page021), [26](#_page026), [219](#_page219), [221](#_page221), [304](#_page304), [361](#_page361), [373](#_page373), [387](#_page387), [414](#_page414), [415](#_page415)

Музиль Н. И. **2 :** [205](#_page205), [255](#_page255), [257](#_page257)

Муне-Сюлли Ж. **2 :** [302](#_page302), [361](#_page361), [415](#_page415)

Мунт О. М. **2 :** [398](#_page398)

Муромцев Ю. В. **1 :** [155](#_page155), [198](#_page198), [208](#_page208), [266](#_page266)

Мусоргский М. П. **2 :** [212](#_page212), [254](#_page254), [262](#_page262), [392](#_page392)

Муссолини Б. **2 :** [417](#_page417), [418](#_page418)

Мухин М. Г. **1 :** [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [15](#_page015), [16](#_page016), [29](#_page029), [30](#_page030), [52](#_page052), [56](#_page056), [62](#_page062), [68](#_page068), [77](#_page077), [81](#_page081), [122](#_page122), [155](#_page155), [156](#_page156), [159](#_page159), [162](#_page162), [166](#_page166), [189](#_page189), [190](#_page190), [210](#_page210), [211](#_page211), [215](#_page215), [234](#_page234), [238](#_page238), [252](#_page252), [256](#_page256); **2 :** [9](#_page009)

Мэй Ланьфан **2 :** [102](#_page102), [415](#_page415)

Мюльберг Е. Э. **2 :** [285](#_page285)

Мюссе А. **2 :** [39](#_page039)

Н. П. — см. [Ивановский Н. П.](#_Tosh0004906)

Надсон С. Я. **1 :** [164](#_page164), [165](#_page165), [167](#_page167), [264](#_page264); **2 :** [117](#_page117), [225](#_page225), [402](#_page402), [411](#_page411)

**427 Назаров А. И. 2 :** [314](#_page314)

Наполеон Бонапарт **1 :** [82](#_page082), [134](#_page134), [173](#_page173), [208](#_page208); **2 :** [47](#_page047), [155](#_page155), [160](#_page160), [286](#_page286), [306](#_page306), [370](#_page370), [417](#_page417)

Наполеон III **2 :** [57](#_page057)

Направник Э. Ф. **2 :** [338](#_page338)

Натали, Наталья Николаевна — см. [Пушкина (Гончарова) Н. Н.](#_Tosh0004907)

Некрасов Н. А. **2 :** [296](#_page296)

Нелидов А. П. **2 :** [334](#_page334)

Немирович-Данченко Вл. И. Г. [254](#_page254); **2 :** [37](#_page037), [109](#_page109), [226](#_page226), [233](#_page233), [239](#_page239), [395](#_page395), [403](#_page403)

Неофитов **1 :** [11](#_page011)

Нестеров А. Е. **1 :** [171](#_page171), [174](#_page174), [264](#_page264); **2 :** [69](#_page069)

Нестеров М. В. **2 :** [235](#_page235), [236](#_page236), [240](#_page240)

Неустроев М. М. **1 :** [30](#_page030), [105](#_page105), [122](#_page122), [128](#_page128), [156](#_page156)

Нещипленко В. Д. **1 :** [12](#_page012); **2 :** [262](#_page262), [277](#_page277), [302](#_page302)

Никитин А. А. **2 :** [8](#_page008), [16](#_page016), [58](#_page058), [71](#_page071), [74](#_page074), [81](#_page081), [83](#_page083)

Никитин Ю. П. **1 :** [16](#_page016), [252](#_page252)

Николай I **1 :** [173](#_page173); **2 :** [100](#_page100), [241](#_page241), [265](#_page265), [266](#_page266)

Николай Павлович — см. [Ульянов Н. П.](#_Tosh0004908)

Никольский Ю. С. 1

1. М. А. Чехов сыграл роль Муромского в спектакле МХАТ 2‑го «Дело» (премьера — 8 февраля 1927 г.). Мейерхольд видел этот спектакль на генеральной репетиции 7 февраля и в этот же день послал М. А. Чехову письмо: «Дорогой Михаил Александрович, вы чудесны в роли Муромского. Поздравляю вас с новой победой. И спектакль в целом — превосходный спектакль. Привет. *В. Мейерхольд*» (*Мейерхольд В. Э*. Переписка, с. 262). [↑](#endnote-ref-2)
2. Это замечание Мейерхольда касается не только роли Муромского, на которую вначале были назначены Г. М. Мичурин, П. И. Старковский и С. В. Козиков, а на премьере играл Н. В. Сибиряк; исполнители других ролей также менялись в процессе репетиций. [↑](#endnote-ref-3)
3. Роль Муромского в Александрийском театра А. Ф. Новинский играл в 1918 году. [↑](#endnote-ref-4)
4. С этой просьбой по поручению Мейерхольда к С. М. Эйзенштейну обратился М. М. Коренев. 11 февраля 1933 г. Эйзенштейн ответил Мейерхольду небольшим письмом, которое закончил словами: «Домье ждет вас, и вас же жду я» (*Мейерхольд В. Э*. Переписка, с. 324). [↑](#endnote-ref-5)
5. «Гадибук» — спектакль Театра-студии «Габима» по пьесе С. Ан-ского, поставленный Е. Б. Вахтанговым в 1922 г. [↑](#endnote-ref-6)
6. Б. С. Борисов — драматический актер, много выступал на эстраде с куплетами и музыкально-вокальными пародиями. [↑](#endnote-ref-7)
7. По-видимому, Мейерхольд видел в Париже не сам театр Кабуки, а одну из японских трупп, работавших в той же манере. (Сообщила японская исследовательница К. Сато.) [↑](#endnote-ref-8)
8. Здесь Мейерхольд говорит уже о «Каменном госте» А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-9)
9. Речь идет о спектакле, поставленном Мейерхольдом в Александрийском театре в 1917 г. и сохранявшемся в репертуаре (с небольшими перерывами и вводами новых исполнителей) до 1943 г. [↑](#endnote-ref-10)
10. 26 ноября в Большом театре был дневной концерт из произведений С. С. Прокофьева и с его участием. В программе: Сюита из «Игрока» («Портреты»), Классическая симфония, Сюита из балета «Стальной скок», фортепианные произведения. Дирижировал Н. С. Голованов. Мейерхольд был на этом концерте. [↑](#endnote-ref-11)
11. Имеется в виду переход Ю. М. Юрьева из Малого театра в ГосТИМ, куда он был приглашен также на роль Кречинского. Как вспоминает И. В. Ильинский, это была сенсация и для Москвы, и для Ленинграда. Впрочем, проработав в ГосТИМе всего один сезон, Юрьев вернулся в свой родной Александрийский театр, где с 1936 г., при очередном возобновлении «Свадьбы Кречинского», продолжал играть эту роль.

    Характерно, что в последние годы своей сценической деятельности Юрьев играл только две роли — Кречинского и Арбенина, — обе сделанные под руководством Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-12)
12. Пропуск в стенограмме. [↑](#footnote-ref-2)
13. Имеется в виду гражданская жена А. В. Сухово-Кобылина Луиза Симон-Деманш, по профессии модистка. Она была убита в Москве неизвестными лицами. На Сухово-Кобылина пало подозрение в убийстве. Дело тянулось семь лет, писатель дважды арестовывался. В тюрьме он написал большую часть пьесы «Свадьба Кречинского». А сами судебные перипетии дали ему материал для следующих двух пьес трилогии. [↑](#endnote-ref-13)
14. Это не буквально. Мейерхольд имеет в виду актера, равного по темпераменту П. С. Мочалову или М. В. Дальскому (Мочалов не дожил до написания «Свадьбы Кречинского», Дальский роль Нелькина не играл). [↑](#endnote-ref-14)
15. Дж. Грассо — итальянский актер (сицилианец), обладавший яркой эмоциональностью, неистовым темпераментом. [↑](#endnote-ref-15)
16. На реплику Кречинского: «… Я вам сорву голову» — Нелькин кричит: «Нет, я вам ее сорву…» [↑](#endnote-ref-16)
17. **{****388} А. Г. Мандель — помощник директора ГосТИМа. В декабре 1932 г. в репетициях участвовала актриса Еврейского театра Ю. Я. Минкова, но премьерный и последующие спектакли играла актриса ГосТИМа Е. А. Бат.** [↑](#endnote-ref-17)
18. По усмотрению, сколько угодно *(латин.)*. [↑](#footnote-ref-3)
19. Репетиция на квартире Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-18)
20. В спектакль была введена роль француженки при Атуевой — ее играла А. И. Кулябко-Корецкая. [↑](#endnote-ref-19)
21. В спектакле все обращения Лидочки — «тетенька», «папенька» — были сняты. [↑](#endnote-ref-20)
22. Пропуск в стенограмме. [↑](#footnote-ref-4)
23. «Голубым периодом» в творчестве П. Пикассо обычно называют период с 1901 по 1904 год — большинство картин этого времени написано в холодной сине-зеленой гамме. [↑](#endnote-ref-21)
24. «Обмолвка» — так дважды записано рукой опытной стенографистки Н. Гринтух. По-видимому, это слово образовано и употреблено Мейерхольдом от глагола «обговорить» («обмолвить») — сцена, где обговаривается будущая женитьба Кречинского на Лидочке. [↑](#endnote-ref-22)
25. И. В. Ильинский вспоминает, как Мейерхольд настаивал, чтобы Кречинский в течение всего I акта не показывал своего лица публике под разными сценическими предлогами. «Юрьев ограничился только первыми двумя-тремя кусками роли, где он не показал лица. Но делал это как-то не очень четко, скомканно, а затем, спустя некоторое время, и вовсе отказался от этого приема, опасаясь, видимо, как бы он не обратился в чисто формальный. Мейерхольд не стал настаивать на своем предложении» («Театр», 1958, № 12, с. 165). Но, даже не до конца воплощенная, мысль режиссера произвела на критику впечатление логически оправданного театрального приема. М. Ю. Левидов писал после московской премьеры: «И естественно вполне, что в первом акте играет лишь спина, лишь руки Кречинского: налетчик из логова Кречинский, а не светский фат, и свое лицо он прячет» («Вечерняя Москва», 1933, 12 мая). [↑](#endnote-ref-23)
26. У А. В. Сухово-Кобылина Расплюев впервые появляется во II акте. Мейерхольд сделал попытку ввести его в спектакль раньше: в конце I акта Расплюев молча показывается в доме Муромских, как бы зайдя за Кречинским. [↑](#endnote-ref-24)
27. Роль Щебнева, который во II акте приходит к Кречинскому требовать карточный долг, перед московской премьерой была вообще снята; разговор Кречинского со Щебневым происходил за сценой («в передней»), а подслушивающий Федор пересказывал содержание разговора ожидающему Кречинского Вощинину. [↑](#endnote-ref-25)
28. Кроме Крапа в спектакль было введено еще несколько «сообщников аферистского кружка “Кречинский и Ко”»: Вощинин, Стервицкий, Загребышев, Шпак и др. Но отдельные реплики (из монолога Федора в начале II акта) были даны только Крапу и Вощинину. Остальные персонажи были фактически бессловесными, если не считать хоровых восклицаний и междометий. [↑](#endnote-ref-26)
29. Роль Карпа в «Лесе» А. Н. Островского Н. В. Сибиряк играл со дня премьеры спектакля в 1924 году. [↑](#endnote-ref-27)
30. Обе сцены Атуевой с Муромским в I акте (явления 3 и 7) были основательно сокращены. [↑](#endnote-ref-28)
31. В спектакле роль Нелькина прозвучала значительно ярче, чем была написана у автора и традиционно толковалась многие годы. Критика, в частности О. С. Литовский («Советское искусство», 1933, 14 мая), упрекала Мейерхольда в неоправданном возвеличении Нелькина, придании ему чуть ли не героических черт. [↑](#endnote-ref-29)
32. Беседа Мейерхольда после прогона — перед премьерой в Москве, состоявшейся 8 мая 1933 года. [↑](#endnote-ref-30)
33. Первый акт был разделен на две картины занавесом — «сообщением о событиях», в котором был изложен монолог Кречинского: «Женюсь, женюсь…» [↑](#endnote-ref-31)
34. В Ленинграде премьера «Свадьбы Кречинского» проходила в помещении Дома культуры Московско-Нарвского района. [↑](#endnote-ref-32)
35. Такая конференция по творческому методу Государственного театра имени **{****389} Вс. Мейерхольда была проведена с 6 по 11 июня 1933 г. в Харькове во время гастролей там ГосТИМа. Мейерхольд сделал обстоятельный доклад о биомеханике 8 июня и выступил с заключительным словом 11 июня (ЦГАЛИ, ф. 963, оп.** 1, ед. хр. 58). [↑](#endnote-ref-33)
36. Неразлучная, неотделимая *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-5)
37. Четыре искусства *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-6)
38. От франц. viveur — прожигатель жизни, жуир. [↑](#footnote-ref-7)
39. Обе беседы — 7 и 9 июня — проходили в харьковской гостинице «Южная», в номере Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-34)
40. «Союз молодежи» Г. Ибсена, поставленный Мейерхольдом в Театре РСФСР Первом в августе 1921 г., при возобновлении в Театре актера в 1922 г. назывался «Авантюра Стенсгора». В. Ф. Зайчиков играл роль Люннестеда. [↑](#endnote-ref-35)
41. Карп и Вощинин в «Свадьбе Кречинского» — сообщники аферистского кружка «Кречинский и Ко». Эти персонажи ввел в спектакль Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-36)
42. Анаис — персонаж «Дамы с камелиями», появляется только на балу у Олимпии в IV акте, ей принадлежит всего несколько реплик, почти каждая из которых в афористической форме утверждает цинизм и бездушие буржуазной морали. [↑](#endnote-ref-37)
43. Когда Мейерхольд и Райх бывали в Париже, они обычно останавливались у подруги детства З. Н. — Ольги Павловны Сосиной. Ее, по-видимому, и называет Мейерхольд «секретаршей». [↑](#endnote-ref-38)
44. Изумительно *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-8)
45. Т. П. Бочарников был одним из нескольких исполнителей роли Восмибратова в «Лесе» в 1931 – 1933 гг. В основном эту роль после ухода Б. Е. Захавы играли А. А. Темерин, К. А. Башкатов, К. П. Бузанов. [↑](#endnote-ref-39)
46. Расход *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-9)
47. М. А. Чехов в начале 1931 г. арендовал в Париже театр и объявил о создании театральной школы. С апреля этого же года и по октябрь 1932 г. он работал в Литве (Ковно — теперь Каунас) и Латвии. [↑](#endnote-ref-40)
48. Об этом А. П. Ленский пишет в «Заметках актера» («Артист», 1894, № 36, 43). [↑](#endnote-ref-41)
49. Не совпадает, не связывается *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-10)
50. По-видимому, речь идет об одной из репетиций «Ревизора» (эпизод «После Пензы»), где в присутствии Заезжего офицера — А. В. Кельберера Хлестаков — Э. П. Гарин слышит о приходе городничего и со словами «Как он смеет…» прячется под одеяло с наброшенным на лицо платком. [↑](#endnote-ref-42)
51. Буквально: «идет вместе» — связывается *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-11)
52. Имеется в виду спектакль «Свадьба Кречинского»: Ю. М. Юрьев — Кречинский, И. В. Ильинский — Расплюев. [↑](#endnote-ref-43)
53. А. М. Кондратьев — режиссер, затем главный режиссер Малого театра, проработавший там около полувека. [↑](#endnote-ref-44)
54. Н. И. Пожарский действительно проделал огромную работу по подбору материалов о пьесе А. Дюма-сына и ее сценической истории. Весь этот материал сохранился в личном фонде Мейерхольда в ЦГАЛИ. [↑](#endnote-ref-45)
55. Иматра — водопад в Финляндии. [↑](#endnote-ref-46)
56. Герой романа Ж.‑Б. Луве де Кувре «Приключения шевалье де Фобласа» (в записи неразборчиво). [↑](#endnote-ref-47)
57. Праздник «четырех искусств» (Bal des Quatre arts) — в XIX – начале XX века выпускные балы студентов Высшей художественной школы в Париже. [↑](#endnote-ref-48)
58. «Ресторан» — сцена из спектакля ГосТИМа «Вступление» по пьесе Ю. П. Германа (премьера 28 января 1933 г.). Действие происходит в берлинском ресторане, где профессор Кельберг встречается со своими однокашниками. Начало сцены у автора было очень однообразным: двенадцать человек поочередно входят и представляются всем присутствующим. Мейерхольд построил весь кусок как «игру в представления», где участники были пьяны и каждый по-своему отрекомендовывался. [↑](#endnote-ref-49)
59. Город Винница, Театр имени Ленина. [↑](#endnote-ref-50)
60. Графиня *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-12)
61. Обнаженная натура *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-13)
62. После статичной сцены де Варвиля и Нанин появлялась Маргерит, погоняя хлыстом двух как бы впряженных юных поклонников — Артюра и Джиголо. Следом за ними бежала с теплым шарфом (единственный намек на болезнь героини) Адель. [↑](#endnote-ref-51)
63. **{****390} Было несколько вариантов построения этого дивертисмента в середине** I акта. Сначала должны были петь куплеты и Адель и Прюданс. Кроме того, Прюданс должна была изображать Медею. Позже в эту сцену включили песню Маргерит. В окончательном виде пение Адель отпало — она читала отрывок из Мольера, Прюданс пела «Жанетту» — фривольную песенку на стихи П. Беранже. [↑](#endnote-ref-52)
64. Мистингетт (наст. имя — Жанна Буржуа) — французская эстрадная актриса конца XIX – начала XX века. [↑](#endnote-ref-53)
65. И. Л. Рубинштейн — актриса-любительница, выступала в балете, драме, кино. В ее спектаклях принимали участие крупные режиссеры, художники, драматурги, композиторы. Мейерхольд в 1913 г. поставил в Париже с ее участием «Пизанеллу» Д’Аннунцио. [↑](#endnote-ref-54)
66. Практичная, будничная *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-14)
67. Судя по суфлерскому экземпляру спектакля, на балу у Олимпии Адель не имела никакого текста. Возможно, она участвовала в общем канкане, которым начинался акт. Пение Анаис также было снято — она только танцевала. [↑](#endnote-ref-55)
68. Реплика Гастона. [↑](#endnote-ref-56)
69. Арман читал стихотворение П. Верлена:

    «Мне часто видится заветная мечта

    Безвестной женщины, любимой и желанной.

    Но каждый раз она и не совсем не та,

    И не совсем одна

    И это сердцу странно.

    Но ею я любим любовью неустанной,

    Для ней одной, увы, моя душа чиста,

    Для ней одной в душе светлеет, что туманно,

    И счастье мне дают одни ее уста».

    *(Пер. В. Я. Брюсова)* [↑](#endnote-ref-57)
70. «Мертвые души» Н. В. Гоголя в инсценировке М. А. Булгакова поставлены во МХАТе 28 ноября 1932 г. Режиссеры — В. Г. Сахновский и Е. С. Телешева. Художественный руководитель постановки — К. С. Станиславский. [↑](#endnote-ref-58)
71. Фактотум — лицо, которое участвует во всех делах дома, исполняет поручения и вмешивается во все («всюду сует свой нос»). [↑](#endnote-ref-59)
72. Мейерхольд имеет в виду фильм С. М. Эйзенштейна «Старое и новое», вышедший на экраны в 1929 году. Там крупным планом показана крестьянка, которая доит корову. [↑](#endnote-ref-60)
73. Оба персонажа — Кокардо и Джиголо — были введены в спектакль Мейерхольдом. Кокардо появляется с маскарадными костюмами вскоре после прихода Маргерит. Джиголо, один из поклонников Маргерит, ругает книгу Флобера «Лексикон прописных истин», которую Кокардо настоятельно рекомендует всем читать. По первоначальному замыслу Мейерхольда, роль Кокардо заключалась именно в «подкидывании» флоберовских прописных истин, бичующих буржуазную среду, что Кокардо и делает на балу у Олимпии (IV акт). Но к премьере большинство реплик Кокардо было снято, поэтому так важно было прозвучать этой короткой полемике в I акте между Кокардо и Джиголо (последнего играл А. Д. Шорин). [↑](#endnote-ref-61)
74. И. Д. Мехамед — помощник режиссера в ГосТИМе. [↑](#endnote-ref-62)
75. Второй эпизод I акта — «Одна из ночей». Адель (А. И. Кулябко-Корецкая) должна была изображать трагическую актрису, Артюр (А. А. Консовский) конферировал. В суфлерском экземпляре эта сцена вычеркнута. Однако мемуаристы утверждают, что Адель читала монолог из комедии Мольера «Амфитрион» на французском языке и на этом фоне шло объяснение Маргерит и Армана. [↑](#endnote-ref-63)
76. Возможно, речь идет о В. Ю. Про — управляющем делами Дирекции Большого театра. [↑](#endnote-ref-64)
77. Здесь перечислены инициаторы и создатели Клуба работников искусств в Старопименовском пер.: председатель ЦК РАБИС Я. О. Боярский, первый и многолетний директор клуба Б. М. Филиппов и популярный конферансье М. Н. Гаркави. [↑](#endnote-ref-65)
78. Н. К. Печковским. [↑](#footnote-ref-15)
79. Порядковые номера картин в четвертом акте не употреблялись. Деление на эпизоды стало основным. [↑](#footnote-ref-16)
80. **{****391} По воспоминаниям Н. Л. Вельтер, на эту первую встречу с актерами МАЛЕГОТа Мейерхольд пришел вместе с С. А. Самосудом, Д. Д. Шостаковичем, И. И. Соллертинским, Н. П. Акимовым, В. В. Софроницким и другими музыкантами и художниками. Руководство театра также принимало участие в этой встрече.** [↑](#endnote-ref-66)
81. Переписка П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк (в 3‑х томах) издавалась с 1934 по 1936 г. (М.‑Л., Госиздат). [↑](#endnote-ref-67)
82. В МАЛЕГОТе опера Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» была поставлена 22 января 1934 г.; почти одновременно — 24 января — состоялась премьера этой оперы под названием «Катерина Измайлова» в Московском музыкальном театре имени Вл. И. Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-68)
83. С. В. Рахманинов работал дирижером Большого театра в 1904 – 1906 гг. Под его музыкальным руководством была осуществлена новая постановка «Пиковой дамы» в 1904 г. [↑](#endnote-ref-69)
84. Мейерхольд имеет в виду, по-видимому, постановку «Кориолана» в «Комеди Франсэз» (конец 1933 г., режиссер — Э. Фабр) в явно реакционной трактовке, возвеличивающей диктатуру сильной личности и вызывающей злободневные ассоциации с захватом власти в Германии фашистами. [↑](#endnote-ref-70)
85. Похоронный *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-17)
86. Технический термин *(латин.)*. [↑](#footnote-ref-18)
87. В первоначальном варианте либретто в этой сцене был Чекалинский, далее он был заменен Чаплицким. В окончательном варианте (и в программе) — опять Чекалинский (стенографистка записала: «Чапельский»). [↑](#endnote-ref-71)
88. Мейерхольд в этой сцене собирался вместо чтения Германом письма Лизы дать титры с текстом письма. Титры предполагалось использовать и в некоторых других сценах. В дальнейшем от этой идеи Мейерхольд отказался. Денщик тоже не появлялся. Эпизод начинался сразу с чтения Германом письма Лизы. [↑](#endnote-ref-72)
89. По окончательной нумерации — двенадцатый. [↑](#endnote-ref-73)
90. От франц. nonchalant — небрежный, беспечный. [↑](#footnote-ref-19)
91. Здесь и далее сохранены обращения Мейерхольда к исполнителям по именам персонажей — так записано стенографисткой, по-видимому, как и Мейерхольд, не знавшей фамилий актеров в незнакомом коллективе. [↑](#endnote-ref-74)
92. Имеется в виду первый вариант либретто, сделанного В. И. Стеничем. В процессе репетиций либретто неоднократно переделывалось. [↑](#endnote-ref-75)
93. Пропуск в стенограмме. [↑](#footnote-ref-20)
94. В 7‑м эпизоде на балу для гостей исполнялась интермедия «в манере Калло», поставленная на этюд В. Н. Соловьева балетмейстером Р. В. Захаровым. По сюжету пантомимы влюбленная Смеральдина вручала записку Тарталье, и Герман, повторяя интригу разыгрывавшегося спектакля, передавал записку сидящей впереди него Лизе. [↑](#endnote-ref-76)
95. Пропуск в стенограмме. [↑](#footnote-ref-21)
96. Компаньонка *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-22)
97. Графиня поет в 11‑м эпизоде («Комната Германа»): «Я пришла к тебе против воли, но мне велено исполнить твою просьбу. Спаси Лизу, женись на ней, и три карты, три карты, три карты выиграют сряду. Запомни! Тройка, семерка, туз!» (повторяется три раза). В последнем, 14‑м эпизоде («Больница») Герман повторяет эти же слова. [↑](#endnote-ref-77)
98. На репетициях Мейерхольд пользовался книгой: *Чехов А. П*. Пьесы, изд. А. Ф. Маркса, 1902. [↑](#endnote-ref-78)
99. К сожалению, ни письма Мейерхольда В. Д. Шестакову, ни ответного письма Шестакова найти не удалось. [↑](#endnote-ref-79)
100. Театральные шутки *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-23)
101. В личном фонде Мейерхольда сохранились машинописные выписки и картотека (около 100 карточек) о водевиле вообще и о трех репетируемых водевилях Чехова в частности. Возможно, это и есть тот материал, который был собран Н. В. Сибиряком. [↑](#endnote-ref-80)
102. **{****392} Двух эстрад в спектакле не было. Оркестр располагался на своем обычном месте — в оркестровой яме. Поскольку музыка для спектакля не писалась специально, а подбиралась из произведений Чайковского, Грига и других композиторов, этот замысел мог быть осуществлен лишь частично — в музыкальной обработке дирижера А. Г. Паппе.** [↑](#endnote-ref-81)
103. В. А. Громов вспоминает, что Мейерхольд даже предполагал расположить в верхней части сцены экран, на который бы проецировались порядковые номера обмороков. Но в спектакле этого зрительного фиксирования обмороков не было — они выделялись только музыкой. [↑](#endnote-ref-82)
104. Фраза Чубукова («Предложение»). [↑](#endnote-ref-83)
105. Фраза Ломова («Предложение»). [↑](#endnote-ref-84)
106. А. К. Гладков записывает: «После первых репетиций “Юбилея” Мейерхольд не один раз жаловался: “Трудная пьеса”, “Я не думал, что так трудно”… и далее: “Чехов мог бы развить Шипучина до размеров Хлестакова. Если нам этого не найти — и не стоит давать "Юбилея". Ради одних "шуток, свойственных театру", — не стоит”» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1080, л. 13а, 19). [↑](#endnote-ref-85)
107. Судя по сохранившимся стенограммам и записям, чтения подряд всех водевилей не было. На следующий день после этой беседы началась работа над «Предложением», с 1 декабря — над «Юбилеем». Но были и пробные, «незапланированные» читки. Например, 11 ноября, после репетиции «Предложения», Мейерхольд предложил актерам читать «Юбилей». Хирина читал А. В. Логинов, Шипучина — Н. К. Мологин (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1083, л. 18). 6 февраля и до премьеры репетировался «Медведь», который сразу наметили вторым в расположении водевилей в спектакле. В. А. Громов записал фразу Мейерхольда, которой нет в стенограмме: «Я еще не решил вопроса о порядке водевилей. Знаю только, что “Медведь” должен идти вторым» (см.: *Громов В. А*. «33 обморока». — В сб.: Встречи с Мейерхольдом, с. 481). Фактически порядок расположения водевилей был предрешен Мейерхольдом в начале этой беседы — таким он и остался в спектакле. [↑](#endnote-ref-86)
108. ГосТИМ находился на гастролях в Ленинграде с сентября по начало ноября 1934 г. (65 дней). Никаких записей о первых читках водевилей не сохранилось. [↑](#endnote-ref-87)
109. Французский летчик и писатель Андре Мальро летом 1934 г. впервые приезжал в Москву — на Первый съезд писателей СССР. Он встречался с Мейерхольдом, намеревался предложить ГосТИМу инсценировку своего романа «Условия человеческого существования». Мейерхольд, со своей стороны, делился с Мальро планами возобновления «Клопа» Маяковского. [↑](#endnote-ref-88)
110. По-видимому, Мейерхольд имеет в виду разницу в росте: Е. А. Тяпкина и Н. И. Серебрянникова были высокого роста, а коренастый В. А. Маслацов рядом с ними казался маленьким. [↑](#endnote-ref-89)
111. Не совсем точно. После «Трех сестер» (1900) был еще написан «Вишневый сад» (1903). [↑](#endnote-ref-90)
112. Записи стажеров свидетельствуют, что о Чайковском пока речи не было. Рассчитывая в этот период на специально написанную музыку, Мейерхольд, по своему обыкновению, искал вместе с пианисткой на репетициях подходящие по настроению музыкальные отрывки. В этот день, например, пианистка играла музыку В. И. Ребикова.

     На следующий день — 11 ноября — Мейерхольд просит играть под обмороки музыку более тупую. Пианистка опять играет Ребикова.

     «Мейерхольд. Еще тупее.

     Пианистка играет “Два еврея” М. П. Мусоргского.

     Мейерхольд. Это восточное.

     Пианистка играет “Быдло” Мусоргского.

     Мейерхольд. Слишком глубокомысленно.

     Пианистка играет полонез Аренского.

     Мейерхольд. Слишком мелодраматично…

     **{****393} Остановились на “Похоронном марше” Бородина». (Запись стажера из Германии Э. Хельд. — ЦГАЛИ, ф. 963, оп.** 1, ед. хр. 1083, л. 15). [↑](#endnote-ref-91)
113. Причина *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-24)
114. Начало спора Ломова с Натальей Степановной о Воловьих Лужках. [↑](#endnote-ref-92)
115. Н. Б. Тагер при расшифровке записи сама дала пояснение: «За несколько дней до этого на одном вечере ГосТИМа читал свои стихи молодой поэт Смеляков, который в одном стихотворении, построенном на постоянном перечислении, загибал пальцы, делая эти перечисления». Скорее всего, здесь имеется в виду стихотворение Я. Смелякова «Ну, как мне, девочка, о том грустить…» (1933). Следует заметить, что Смеляков был частым гостем в ГосТИМе, дружил с молодыми актерами и сотрудниками театра. В воспоминаниях о Мейерхольде Смеляков упомянут в числе тех, кто бывал в доме Мейерхольдов. [↑](#endnote-ref-93)
116. Речь идет об известном терапевте Максиме Петровиче Кончаловском. [↑](#endnote-ref-94)
117. Была введена роль девочки Машки. Уже 19 ноября эту роль репетирует актриса С. П. Фефер. [↑](#endnote-ref-95)
118. Эти «наклоны» и «отклони» Ломова от Натальи Степановны были замечены критикой. Так, Ю. Юзовский упрекал и Мейерхольда, и Ильинского в излишнем натурализме, даже патологии в поведении Ломова. У критика создалось впечатление, что Ломов, прежде чем что-то сказать Наталье Степановне, каждый раз ее «обнюхивает» (см. *Юзовский Ю*. Спектакли и пьесы. М., 1935). [↑](#endnote-ref-96)
119. Репетиция 17 ноября помимо не очень «читабельной» стенограммы имеет многоплановую запись научных сотрудников и стажеров. Каждый из них ставил своей целью показать репетицию только в одном ракурсе. Публикуемая запись принадлежит А. К. Гладкову и посвящена Мейерхольду, репетирующему с И. В. Ильинским. [↑](#endnote-ref-97)
120. Эта сцена спора о собаках, которую актеры шутя называли «собачьей пантомимой», пользовалась большим успехом и у зрителя, и у критики (см.: *Громов В. А*. «33 обморока». — В сб.: Встречи с Мейерхольдом, с. 488). [↑](#endnote-ref-98)
121. В финале водевиля Мейерхольд сначала наметил три поцелуя. Н. Б. Тагер указывает, что в спектакле был только один поцелуй. [↑](#endnote-ref-99)
122. На следующей репетиции, 21 ноября, Мейерхольд еще раз показывает финальную сцену «Предложения» и говорит: «Все балетные приемы. Пусть Мессерер нам тут поставит. *(Мейерхольд опять и опять показывал, вызывая аплодисменты у присутствующих.)* Я бы балет хорошо поставил! Ни разу еще не ставил балет, балет и цирк надо мне еще поставить!» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 299, л. 86). [↑](#endnote-ref-100)
123. Эта репетиция проводилась после длительного отсутствия Мейерхольда, который в декабре и январе работал в Ленинграде над выпуском «Пиковой дамы» в МАЛЕГОТе. Но все это время репетиции «Предложения» продолжались под руководством Н. В. Сибиряка, который работал практически с полностью обновленным составом исполнителей: роль Чубукова репетировал В. А. Громов (с ним Мейерхольд начал работать еще до отъезда — 27 ноября); на роль Натальи Степановны вводилась Е. В. Логинова; С. В. Козиков заменял отсутствовавшего около двух недель И. В. Ильинского. [↑](#endnote-ref-101)
124. В спектакле, по мнению Ю. Юзовского, получился слишком большой крен в сторону Ломова. «Ильинский заполняет собой весь спектакль», — писал критик (*Юзовский Ю*. Спектакли и пьесы). [↑](#endnote-ref-102)
125. В сцене спора о собаках Чубуков кричит: «… я подстрелю тебя из поганого ружья, как куропатку». Далее следовала введенная Мейерхольдом реплика Чубукова: «Машка! Поганое ружье!» Мейерхольд построил на этой реплике игру с вещью — Чубукову действительно приносили ружье. Но остальные вещи — шляпа и ягдташ — были добавлены Громовым и отменены Мейерхольдом на этой репетиции. [↑](#endnote-ref-103)
126. Г. М. Мичурин в спектакле «Вступление» играл главную роль — профессора Кельберга. В сцене «Ресторан» профессор Кельберг встречается со своими бывшими однокашниками. [↑](#endnote-ref-104)
127. Саму по себе *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-25)
128. Grosso modo *(итал.)* — грубым образом, приблизительно. [↑](#footnote-ref-26)
129. **{****394} Машка в исполнении С. П. Фефер органически вписалась в чеховский водевиль. «В “Предложении” очень долго, не шелохнувшись, бессмысленно глядя в одну точку, косо держа метлу, стоит невозмутимая “девка Машка”. Это можно считать лейтмотивом спектакля — символ бездумного и бездушного быта». (***Белицкий Г*. Трагикомедия обморока. — «Литературный Ленинград», 1935, 8 сент.) [↑](#endnote-ref-105)
130. Н. Б. Лойтер был режиссером-лаборантом ГосТИМа. [↑](#endnote-ref-106)
131. Имеется в виду М. А. Чехов, с которым В. А. Громов работал несколько лет и по рекомендации которого, вернувшись из-за границы, пришел работать к Мейерхольду в ГосТИМ. [↑](#endnote-ref-107)
132. Е. В. Логинова была членом режиссерской группы по спектаклям «Окно в деревню», «Земля дыбом» (возобновление 1928 г.) и дежурным режиссером по некоторым выездным спектаклям. [↑](#endnote-ref-108)
133. Местный колорит *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-27)
134. Первая читка в присутствии Мейерхольда (пометка Н. Б. Тагер). [↑](#endnote-ref-109)
135. Так указано в стенограмме: Татьяна Алексеевна — Е. А. Тяпкина, Мерчуткина — Т. А. Говоркова. На самом деле Говоркова читала роль Татьяны Алексеевны.

     ## Возможно, что Тяпкина пробовала читать роль Мерчуткиной. Точно установить это не удалось, так как в карточках вызовов на репетиции названы только фамилии исполнителей без указания ролей.

     [↑](#endnote-ref-110)
136. Эта фраза, Шипучина стала началом водевиля (см. [репетицию от 8 декабря](#_Tosh0004916)). [↑](#endnote-ref-111)
137. Пляска святого Витта — средневековое название ревматического заболевания, для которого характерны постоянные подергивания. [↑](#endnote-ref-112)
138. Этот персонаж назывался «Член банка». Играл его Н. А. Поплавский. [↑](#endnote-ref-113)
139. Здесь разнобой в записях. В стенограмме исполнители не указаны, но из текста ясно, что роль Татьяны Алексеевны репетировала Т. А. Говоркова. Стажер А. Зилов зафиксировал, что 8 декабря состоялась «планировочная репетиция на сцене. Играют: Башкатов, Кельберер, Тяпкина и фигуранты» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 810). О том, что роль Татьяны Алексеевны репетировала Е. А. Тяпкина, упоминает и А. К. Гладков. Исполнительницы роли Мерчуткиной в этот день не было. [↑](#endnote-ref-114)
140. А. К. Гладков записал в этот день: «… Дав доиграть до поздравления Хирина, Мейерхольд говорит: “Еще раз сначала”. В перерыве Мейерхольд читает пьесу не поднимая головы и вдруг диктует поправку текста — новое начало “Юбилея”» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1080). Таким образом, «Юбилей» стал начинаться с этой фразы, Шипучина. [↑](#endnote-ref-115)
141. Широко, на широкую ногу *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-28)
142. Оборот речи *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-29)
143. Символ веры, изложение убеждений *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-30)
144. В этом огромном трехстворчатом шкафу, стоящем в глубине сцены, поочередно прячутся все персонажи водевиля. И из этого шкафа они все должны будут появиться в финале. Хирин, спасаясь от поющей Татьяны Алексеевны, залезает в этот шкаф. [↑](#endnote-ref-116)
145. Так записала Н. Б. Тагер. Более подробная запись есть в блокноте А. К. Гладкова: «Репетиция в невыносимых условиях в фойе, причем зрители и научные сотрудники сидят сбоку, рядом с обедающими. Перед началом репетиции Тяпкина жалуется на головную боль. Репетиция идет под аккомпанемент стука тарелок, ножей, вилок» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1080). [↑](#endnote-ref-117)
146. Имеются в виду куплеты Прюданс из «Дамы с камелиями». [↑](#endnote-ref-118)
147. Н. К. Печковский — тенор Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, пользовавшийся огромной популярностью в 1930‑е гг. [↑](#endnote-ref-119)
148. Выдумка с елочной хлопушкой принадлежит Мейерхольду. Суть ее в следующем. На сцене после ухода Мерчуткиной один Хирин, он в обмороке. Под музыку вальса выбегает Татьяна Алексеевна с долговязым служащим (Мейерхольд 10 декабря: «Чтоб Мессерер был, это сцена Мессерера!»). Молодой человек во время танца обнимает и целует Татьяну Алексеевну. Очнувшийся Хирин, видя это, со словами: «Напустили баб полон банк» — стреляет из револьвера вверх. Татьяна Алексеевна падает в обморок, молодой человек наскакивает на нее и опять целует — это видят прибежавшие на выстрел служащие. На реплику вошедшего, Шипучина: «Выстрел?» — молодой человек **{****395} вытаскивает трубочку-сверток: «Елочная хлопушка». Отсюда аплодисменты и вспышки ревности, Шипучина.** [↑](#endnote-ref-120)
149. В финальной сцене служащие приносили чучело медведя, к которому обращался близорукий член банка с чтением поздравительного адреса. По-видимому, от портрета Мейерхольд отказался. [↑](#endnote-ref-121)
150. Скорый поезд *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-31)
151. Пропуск в стенограмме. [↑](#footnote-ref-32)
152. Комедия Н. В. Гоголя «Женитьба» имеет подзаголовок: «Совершенно невероятное событие в двух действиях». [↑](#endnote-ref-122)
153. В дальнейшем ширмы были заменены подушками. [↑](#endnote-ref-123)
154. Тит Титыч Брусков — персонаж пьесы А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье» — тип дореформенного купца-самодура. [↑](#endnote-ref-124)
155. Щебнев — персонаж «Свадьбы Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина. [↑](#endnote-ref-125)
156. В спектакле этот водевиль начинался именно с монолога Поповой. [↑](#endnote-ref-126)
157. В. Ф. Зайчиков был намечен на роль Луки и участвовал в первых читках (8, 9, 13, 16, 19 февраля) и в репетиции 25 февраля. В проекте программы спектакля «33 обморока», утвержденной Мейерхольдом 8 марта 1935 г., фамилия Зайчикова в роли Луки зачеркнута. Вместо него указан Н. В. Сибиряк. [↑](#endnote-ref-127)
158. Карп — персонаж «Леса» А. Н. Островского. Одна из лучших ролей Н. В. Сибиряка в ГосТИМе. [↑](#endnote-ref-128)
159. В этом водевиле исполнялись романсы Э. Грига «Лебедь», «Принцесса», «Люблю тебя». Возможно, речь идет о последнем из перечисленных романсов. [↑](#endnote-ref-129)
160. Стенографистка не разобрала фамилии студентов. [↑](#footnote-ref-33)
161. «Нос» — Смирнов неожиданно хватает Луку за нос. [↑](#endnote-ref-130)
162. Первая репетиция с С. В. Козиковым в роли Луки. [↑](#endnote-ref-131)
163. «Каменный гость» — радиоспектакль, поставленный Мейерхольдом с актерами ГосТИМа (первая передача состоялась 17 апреля 1935 г.). [↑](#endnote-ref-132)
164. Имеется в виду постановка оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» в Ленинградском Малом государственном оперном театре. [↑](#endnote-ref-133)
165. Речь идет о III картине («Девичье поле»). В списке распределения ролей в этой картине было намечено пять человек из народа и баба с ребенком. Подробно о планах постановки этой картины Мейерхольд говорил в лекции «Пушкин и драма», прочитанной в Ленинградском лектории 24 октября 1935 г. (см.: Статьи…, ч. 2, с. 571). [↑](#endnote-ref-134)
166. Эта беседа, как и следующие — 11 и 17 мая, — происходит во время опробывания «ритмической партитуры» В. А. Пяста. [↑](#endnote-ref-135)
167. Актеры Н. В. Чистяков и Д. Л. Сагал читали сцену Шуйского и Афанасия Пушкина (IX картина). [↑](#endnote-ref-136)
168. К юбилею А. С. Пушкина три московских театра — Малый, МХАТ и ГосТИМ — готовили «Бориса Годунова». Во МХАТе, как и в ГосТИМе, спектакль осуществлен не был, хотя репетиции довели до чернового прогона. [↑](#endnote-ref-137)
169. Оживленно *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-34)
170. С апреля 1936 г. Е. В. Самойлов репетировал и играл в очередь с М. И. Царевым роль Чацкого во второй редакции спектакля «Горе уму». [↑](#endnote-ref-138)
171. Очень тихо *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-35)
172. «Храни его в палатах, в поле ратном…» — из молитвы мальчика (IX картина). [↑](#endnote-ref-139)
173. Роль Грозного Мейерхольд репетировал в спектакле МХТ «Смерть Иоанна Грозного» в очередь с К. С. Станиславским (премьера — 29 сентября 1899 г.). Впервые сыграл на шестом представлении 19 октября 1899 г. В. М. Бебутову Станиславский говорил, что в пьесе А. К. Толстого «Мейерхольд его переиграл до такой степени, что пришлось уступить ему эту роль». [↑](#endnote-ref-140)
174. В 1895 г. Мейерхольд, приехав из Пензы в Москву, поступил на юридический факультет Московского университета. В 1896 г. он оставил университет и был принят на второй курс Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, которое окончил по классу Вл. И. Немировича-Данченко в 1898 г. [↑](#endnote-ref-141)
175. **{****396} Пушкинский кружок в ГосТИМе был создан по инициативе Мейерхольда для изучения исторических материалов о Пушкине и «Борисе Годунове». Первое собрание кружка состоялось в этот же день — 11 мая.** [↑](#endnote-ref-142)
176. Мейерхольд был у Л. Н. Толстого в Ясной Поляне вместе с Л. А. Сулержицким в ноябре 1905 г. (см.: Статьи…, ч. 1, с. 294). [↑](#endnote-ref-143)
177. По-видимому, речь идет о фильме Ч. Чаплина «Новые времена», вышедшем на экраны Москвы в марте 1936 г. [↑](#endnote-ref-144)
178. Н. И. Боголюбов высказался на этой встрече за то, чтобы была дана экспликация спектакля. Мейерхольд категорически отказался, мотивируя свой отказ, в частности, тем, что актеры «разболтают» секреты будущей постановки и режиссеры других театров этим воспользуются. Боголюбов принял слова Мейерхольда на свой счет и выразил обиду на недоверие к нему и ко всему коллективу. [↑](#endnote-ref-145)
179. Речь идет о статье А. Старчакова «Ревизор» в «Известиях» от 10 мая 1936 г. (редактором «Известий» был Н. И. Бухарин). [↑](#endnote-ref-146)
180. 20 марта 1936 г. на экраны вышел фильм Е. Л. Дзигана «Мы из Кронштадта», в котором роль комиссара Мартынова сыграл В. Ф. Зайчиков. Огромный успех фильма и признание работы Зайчикова лучшей во всей его творческой биографии, по-видимому, и вызвало реплику Мейерхольда о чествовании актера. [↑](#endnote-ref-147)
181. В этот день читка проходила в фойе театра. [↑](#endnote-ref-148)
182. А. К. Гладков блестяще описал эмоциональный накал этого показа Мейерхольда Л. Н. Свердлину, правда, дата репетиции указана не точно (см.: *Гладков А. К*. Театр. М., «Искусство», 1980, с. 152 – 155). К сожалению, многое из того, о чем пишет Гладков, в стенограмме отражения не нашло. [↑](#endnote-ref-149)
183. С Г. Б. Якуловым Мейерхольд встречался в совместной с А. Я. Таировым постановке «Обмена» П. Клоделя в Камерном театре (1918) и при работе над трагедией на музыке «Кола ди Риенци» Р. Вагнера (1921). Здесь речь идет, по-видимому, о «Кола ди Риенци». [↑](#endnote-ref-150)
184. Имеется в виду спектакль МХТ. Премьера — 12 января 1899 г. [↑](#endnote-ref-151)
185. В апреле 1936 г. в Москву приезжал туркменский национальный театр (тогда — Туркменский государственный театр имени Сталина) с четырьмя спектаклями, среди которых была романтическая трагедия Дж. Джабарлы «Невеста огня» — действие ее происходит в IX в. Скорее всего, об этом спектакле и говорит Мейерхольд. Он мог видеть его в 20‑х числах апреля, когда состоялась товарищеская встреча коллектива туркменского театра с московскими мастерами искусств (см.: «Вечерняя Москва», 1936, 23 апреля). [↑](#endnote-ref-152)
186. Н. Б. Лойтер был режиссером-лаборантом спектакля ТИМа «Земля дыбом» (1923). [↑](#endnote-ref-153)
187. Первоначально на роль мальчика были намечены две молодые актрисы — М. Я. Апанова и А. В. Зюзина, но затем обе фамилии были вычеркнуты и вписана фамилия актера Н. Т. Крапчитова. По поводу звучания «чистого отроческого голоса» убедительным кажется предположение М. И. Туровский о желании Мейерхольда слышать в этой роли голос М. И. Бабановой (см.: *Туровская М*. Бабанова. Легенда и биография. М., «Искусство», 1981, с. 108). [↑](#endnote-ref-154)
188. Замедляя *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-36)
189. Роль, Шуйского в пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» была первой ролью Мейерхольда в Художественном театре, сыгранной на его открытии 14 октября 1898 г. [↑](#endnote-ref-155)
190. Премьера состоялась 10 января 1907 г. [↑](#endnote-ref-156)
191. П. А. Марков в своих воспоминаниях отмечает, что «постижение Качаловым Бориса было бесспорным. Качалов приближался к пушкинской простоте, к которой он, преодолевая свои чтецкие навыки, упорно стремился…» (*Марков П. А*. Книга воспоминаний. М., «Искусство», 1983, с. 219). [↑](#endnote-ref-157)
192. Оживленно, взволнованно *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-37)
193. Пьеса А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» в постановке Мейерхольда и декорациях Д. С. Стеллецкого была намечена к постановке в Александрийском театре в сезон 1908/09 г. Этот замысел не был осуществлен. [↑](#endnote-ref-158)
194. В письме к П. А. Вяземскому около 7 ноября 1825 г. Пушкин писал: «Никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» [↑](#endnote-ref-159)
195. **{****397} Мейерхольд был у Н. А. Островского 24 апреля 1936 г. в связи с началом работы над инсценировкой романа «Как закалялась сталь». Об этом см.: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда, с. 106 – 107.** [↑](#endnote-ref-160)
196. Велизарий — герой одноименной драмы Э. фон Шенка; Тиресий — персонаж трагедии Софокла «Антигона»; «Башня» — вероятно, «Нельская башня» А. Дюма; «Врач своей чести» — пьеса П. Кальдерона. [↑](#endnote-ref-161)
197. Исключено *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-38)
198. Мейерхольд исполнял роль Треплева в «Чайке» А. П. Чехова в спектакле МХТ. Премьера — 17 декабря 1898 г. (Эту роль он играл в МХТ и позднее, когда недолгое время там вновь работал, — в 1905 г.) [↑](#endnote-ref-162)
199. Речь идет о сцене «Ограда монастырская». [↑](#endnote-ref-163)
200. Осенью 1920 г., вскоре после освобождения из Новороссийской тюрьмы, Мейерхольд был вызван А. В. Луначарским в Москву и назначен заведующим Театральным отделом Наркомпроса. Тогда же был открыт Театр РСФСР Первый, в репертуарный план которого вошла драма Мейерхольда, В. М. Бебутова и С. А. Есенина «Григорий и Димитрий». По-видимому, это произведение было только задумано, но не написано. В архивах его обнаружить не удалось. [↑](#endnote-ref-164)
201. Пропуск в стенограмме. [↑](#footnote-ref-39)
202. Сцена со Злым чернецом написана в другом стихотворном размере. [↑](#endnote-ref-165)
203. С. С. Прокофьев в 1918 г., направляясь из Японии в Америку, работал над оперой «Любовь к трем апельсинам», сюжет которой был подсказан ему Мейерхольдом. С декабря 1936 г. по начало февраля 1937 г. Прокофьев совершил большое концертное турне по Европе и Америке. Основную часть музыки к «Борису Годунову» он написал еще до отъезда. [↑](#endnote-ref-166)
204. Речь идет о Глафире Викторовне Пановой, актрисе Малого театра с 1887 по 1895 г. [↑](#endnote-ref-167)
205. К. И. Гольцева была заведующей ГЭКТЕМАСа — училища при ГосТИМе. [↑](#endnote-ref-168)
206. С. С. Прокофьев, проигрывая для актеров фрагменты из написанной им музыки, давал пояснения к каждой картине (см.: Сергей Прокофьев. М., «Искусство», 1965, с. 113 – 115). [↑](#endnote-ref-169)
207. В Московском Камерном театре 29 октября 1936 г. была поставлена комическая опера «Богатыри» (либретто Д. Бедного на музыку А. П. Бородина), которая подверглась организованному разгрому в прессе: «Правда» от 15 ноября — «Фальсификация народного прошлого»; там же, 20 ноября — «Линия ошибок» и т. д. Весь творческий путь Камерного театра зачеркивался, спектакль «Богатыри», как «чуждый советскому искусству», был снят с репертуара.

     16 ноября открылось совещание по этому поводу в Комитете по делам искусств при СНК СССР, где выступление Мейерхольда было освещено в таком же тоне, в каком громился Камерный театр: «Выступивший в прениях В. Э. Мейерхольд пытался смазать значение борьбы с формализмом и натурализмом, которая проводилась на основе статей “Правды”. Признавая правильным постановление о “Богатырях”, В. Мейерхольд при этом умолчал о своих ошибках за последние годы. Неверное выступление и вызывающее поведение Мейерхольда на собрании, его необоснованные выпады по адресу Комитета по делам искусств вызвали единодушное возмущение аудитории» («Советское искусство», 1936, 17 ноября). После этого совещания все театры обязаны были провести закрытые партийные собрания на тему о «Богатырях» в Камерном театре. [↑](#endnote-ref-170)
208. Имеется в виду Ю. Соколов — фольклорист и историк театра. [↑](#endnote-ref-171)
209. В стенограмме записано: «Елизарова». По-видимому, имеется в виду роль Аблеухова в пьесе А. Белого «Петербург». [↑](#endnote-ref-172)
210. П. В. Кудлай — актер ГосТИМа и парторг театра в это время. [↑](#endnote-ref-173)
211. «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения» — из статьи А. С. Пушкина «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» (из ранних редакций). [↑](#endnote-ref-174)
212. Уютность, добродушие *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-40)
213. Коррадо — герой пьесы П. Джакометти «Гражданская месть» (в переводе А. Н. Островского — «Семья преступника»). [↑](#endnote-ref-175)
214. **{****398} И. В. Ильинский играл роль Тихона в «Грозе» А. Н. Островского в постановке Московского драматического театра в 1922 г. В «Зорях» Э. Верхарна, поставленных Мейерхольдом в Театре РСФСР Первом 7 ноября 1920 г., Ильинский играл роль Гислена.** [↑](#endnote-ref-176)
215. Имеется в виду роль Калеба в спектакле «Сверчок на печи» Первой студии МХТ (премьера — 24 ноября 1914 г.). [↑](#endnote-ref-177)
216. Роль Тузенбаха в пьесе А. П. Чехова «Три сестры» Мейерхольд играл в спектакле МХТ (премьера — 31 января 1901 г.). [↑](#endnote-ref-178)
217. Картина П. П. Кончаловского «Пушкин» написана в 1932 г. [↑](#endnote-ref-179)
218. Первоначальное название трагедии А. С. Пушкина: «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве». [↑](#endnote-ref-180)
219. Имеется в виду спектакль «Борис Годунов» в постановке Б. М. Сушкевича в Ленинградском академическом театре драмы (1934 г.). [↑](#endnote-ref-181)
220. В стенограмме фраза не закончена. У В. А. Громова опубликован его вариант записи только этой фразы: «Если бы нашелся режиссер, который сумел бы воплотить на сцене эту ремарку, я назвал бы его гениальным» (Творческое наследие В. Э. Мейерхольда, с. 390). [↑](#endnote-ref-182)
221. Я. О. Боярский с мая 1936 г. был начальником Управления театров Комитета по делам искусств. По-видимому, речь идет об одном из совещаний в Комитете по поводу «Богатырей» в Камерном театре, где Мейерхольд выступил с критикой работы Комитета (см. коммент. к репетиции 20 ноября 1936 г.[в электронной Верси — [169](#_Tosh0004917)]). [↑](#endnote-ref-183)
222. Рожнов — фамилия пленника. [↑](#endnote-ref-184)
223. По открытой книге *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-41)
224. Мейерхольд держал экзамен не в консерваторию, а в студенческий оркестр, которым руководил М. М. Ипполитов-Иванов, и был зачислен кандидатом в группу первых скрипок — об этом факте он сообщает в письме к О. М. Мунт 18 сентября 1895 г. (По неопубликованным воспоминаниям М. Ф. Гнесина, Мейерхольд играл в этом оркестре.) [↑](#endnote-ref-185)
225. Речь идет о IV («Борис идет поклониться гробам») и VII («Борис и колдуны») картинах. Это первая и вторая по порядку картины, где действует Борис. [↑](#endnote-ref-186)
226. Эринии (Эвмениды) — в греческой мифологии богини мщения, преследующие преступника. [↑](#endnote-ref-187)
227. Мейерхольд имеет в виду XIV и VII картины — с учетом нумерации Пролога. [↑](#endnote-ref-188)
228. Здесь Мейерхольд имеет в виду «Балаганчик» А. А. Блока с музыкой М. А. Кузмина, сопровождавшей пантомимические сцены, которыми изобиловал этот спектакль, поставленный в Театре В. Ф. Комиссаржевской 30 декабря 1906 г. Приступая к «Маскараду» в 1911 г., Мейерхольд обратился к М. А. Кузмину с предложением написать музыку к будущему спектаклю. Но в процессе шестилетней подготовки «Маскарад» перерос границы камерного «Балаганчика» и потребовал другой музыки — более глубокой и трагедийной. Такую музыку написал А. К. Глазунов (в 8‑й картине — сцене бала — исполнялся «Вальс-фантазия» М. И. Глинки). [↑](#endnote-ref-189)
229. В период первых читок Мейерхольд пользовался нумерацией стихов в академическом издании «Маскарада» (*Лермонтов М. Ю*. Полн. собр. соч., т. 4. М.‑Л., «Academia», 1935). [↑](#endnote-ref-190)
230. «Кровавая рука» — переделка В. А. Каратыгина одноименной драмы И.‑Д. Гриса (один из вариантов пьесы Кальдерона «Врач своей чести»). [↑](#endnote-ref-191)
231. Трактовка Шприха в предыдущих редакциях основывалась на конкретном прототипе — чиновнике Третьего отделения А. Элькане. В редакции 1938 г. Мейерхольд намеревался придать образу, Шприха более обобщенное социально-историческое звучание. [↑](#endnote-ref-192)
232. **{****399} Имеются в виду строчки в монологе Казарина:**

     «За то, что прежде как нелепость

     Сходило с рук не в счет бедам,

     Теперь Сибирь грозится нам

     И Петропавловская крепость…» [↑](#endnote-ref-193)
233. Из 7‑й картины:

     «Потом обед, вино — Рауля честь…

     В граненых кубках пенится и блещет,

     Беседа шумная, острот не перечесть…» [↑](#endnote-ref-194)
234. Неизвестный:

     «И я покинул все с того мгновенья,

     Все, женщин и любовь, блаженство юных лет…» [↑](#endnote-ref-195)
235. Вечерняя репетиция. Арбенин — Юрьев, Нина — Вольф-Израэль. Присутствовали, по-видимому, и остальные исполнители. [↑](#endnote-ref-196)
236. Материалы к сценарию сохранились в виде черновых набросков, выписок, библиографии (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 326). [↑](#endnote-ref-197)
237. Н. К. Тхоржевская летом 1911 г., находясь в Лондоне, по просьбе Мейерхольда разыскивала всевозможные антикварные издания с зарисовками старинной мебели, костюмов, причесок и т. п. Все эти материалы передавались А. Я. Головину для его работы над «Маскарадом». Одновременно актриса, обладавшая и некоторыми литературными способностями, написала очерк об английском театре, который был передан Мейерхольдом в газету «Биржевые ведомости» и опубликован там под названием «Письма из Англии». [↑](#endnote-ref-198)
238. Ю. В. Корвин-Круковский — один из старейших актеров Александрийского театра, исполнитель роли Кречинского в «Свадьбе Кречинского», поставленной Мейерхольдом 25 января 1917 г. По-видимому, и здесь и далее Мейерхольд упоминает Корвина-Круковского именно в связи с этой ролью, близкой по амплуа к роли Казарина. [↑](#endnote-ref-199)
239. 2 октября 1938 г. был заключительный спектакль гастролей в Ленинграде Тбилисского театра оперы и балета им. З. Палиашвили. [↑](#endnote-ref-200)
240. Имеется в виду режиссер и актер Ю. Э. Озаровский, с которым Мейерхольд вместе начинал режиссерскую деятельность в Александрийском театре в 1908 г. До 1915 г. — времени ухода Ю. Э. Озаровского с императорской сцены — их связывали добрые отношения: Мейерхольд присутствовал на репетициях Озаровского «Трагедия о Гамлете, принце Датском» в 1911 г., ставил его пьесу «Проказы вертопрашки» в 1915 г. По отзывам современников, Озаровский был человеком блестящего ума, большой культуры и редкого обаяния (о нем см.: *Тиме Е. М*. Дороги искусства. М., ВТО, 1967, с. 134 – 135). [↑](#endnote-ref-201)
241. Кокетство *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-42)
242. От франц. démon или démoniaque — демон, демонический. [↑](#footnote-ref-43)
243. Е. И. Ольдекоп (в стенограмме записано «Поль де Кок») — первый цензор «Маскарада». Из его доклада стало известно о содержании несохранившейся первой редакции драмы. [↑](#endnote-ref-202)
244. Речь идет о пьесе А. Н. Толстого «Путь к победе». [↑](#endnote-ref-203)
245. По смыслу записанной фразы Мейерхольда, получается, что Корвин-Круковский когда-то играл Казарина. Однако подтвердить этот факт не удалось. [↑](#endnote-ref-204)
246. Б. Л. Томский имеет в виду третью редакцию «Маскарада», в которой Лермонтов передал монологи Неизвестного Казарину и перенес их в начало. Эта пятиактная редакция под названием «Арбенин» также была отклонена цензурой. [↑](#endnote-ref-205)
247. М. А. Филиппов — один из старейших работников Александрийского театра. В 1933 г. был заведующим машинно-декорационной частью. [↑](#endnote-ref-206)
248. Музыка 2‑й картины начиналась мазуркой, затем шли восемь номеров пантомимы, перемежающиеся четырьмя фигурами кадрили, и галоп в конце картины. В клавире вычеркнуты рукой Мейерхольда почти все пантомимические номера и часть галопа, причем на части вычерков помечен 1938 г. Отсюда следует, что во второй редакции (1933) Мейерхольд уже сократил часть музыки.

     Поскольку партитуры не сохранилось, трудно указать, какой состав оркестра **{****400} работал в последней редакции. Скорее всего, оркестр не был увеличен или увеличен незначительно: в годовых финансовых отчетах театра в составе оркестра числится 40 человек.** [↑](#endnote-ref-207)
249. Название первой (вычеркнутой) пантомимы — «Шум толпы». [↑](#endnote-ref-208)
250. Мейерхольд имеет в виду роман Р.‑Л. Стивенсона «Необычайная история доктора Джекила и мистера Хайда». [↑](#endnote-ref-209)
251. В октябре 1938 г. отмечалось двадцатилетие ВЛКСМ. [↑](#endnote-ref-210)
252. «Гамлет» был поставлен С. Э. Радловым в Театре-студии его имени в 1938 г. [↑](#endnote-ref-211)
253. Спектакль «Таланты и поклонники» был поставлен в Ленгосакдраме В. П. Кожичем. Премьера состоялась 11 октября 1938 г. В этом спектакле были заняты и некоторые исполнители «Маскарада» (в том числе Е. И. Тиме), отсутствовавшие на репетициях Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-212)
254. Под собирательным понятием «Ростан», употребляемым неоднократно, Мейерхольд подразумевает слащавость, ложную красивость, от которых он пытался избавить молодых актеров. [↑](#endnote-ref-213)
255. По-видимому, речь идет о поэме Лермонтова «Хаджи Абрек». [↑](#endnote-ref-214)
256. Почтовые открытки с репродукциями (от франц. carte postale). [↑](#footnote-ref-44)
257. Мейерхольд посетил театр «Комедия Елисейских полей», руководил которым режиссер и актер Луи Жуве, в июне 1926 г. В 1929 – 1930 гг. Жуве написал о Мейерхольде несколько статей и был одним из организаторов гастролей ГосТИМа в Париже в 1930 г. [↑](#endnote-ref-215)
258. «Театр чудес» — интермедия М. Сервантеса. В русском театре шла в переводе А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-216)
259. Речь идет о монологе Казарина в начале 7‑й картины, где были восстановлены 9 строк из первоначальной («якушкинской») редакции, ранее зачеркнутые Лермонтовым, очевидно по цензурным соображениям. Эти строки, впервые опубликованные в академическом издании Полного собрания сочинений М. Ю. Лермонтова в 1935 г., не только увеличили почти вдвое монолог Казарина, но и укрупнили его фигуру, представили его как бы вождем игроков и даже придали образу некоторый политический оттенок. [↑](#endnote-ref-217)
260. По-видимому, Мейерхольд имеет в виду спешные возобновления «Маскарада» без своей режиссерской корректировки (см. [вступительную статью к стенограммам)](#_Tос227413044). [↑](#endnote-ref-218)
261. Речь идет об иллюстрациях М. А. Врубеля к «Герою нашего времени» (изд. 1891 г.). [↑](#endnote-ref-219)
262. К. Б. Кустодиев (сын известного художника Б. М. Кустодиева) — художник-декоратор Ленинградского академического театра драмы. [↑](#endnote-ref-220)
263. Правильно: «Меж нами — злой картежник». [↑](#endnote-ref-221)
264. Анна Максимовна Горич — помощник режиссера. [↑](#endnote-ref-222)
265. Картины под таким названием у К. П. Брюллова нет. Возможно, Мейерхольд имеет в виду картину «Три итальянки у фонтана», приписываемую К. П. Брюллову. [↑](#endnote-ref-223)
266. Б. П. Петровых — режиссер Ленгосакдрамы, помощник Мейерхольда по возобновлению «Маскарада». [↑](#endnote-ref-224)
267. Возмутительно *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-45)
268. Имеется в виду письмо М. Ю. Лермонтова из Тархан к С. А. Раевскому от 16 января 1836 г. [↑](#endnote-ref-225)
269. В соответствии *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-46)
270. Н. П. Ивановский — балетмейстер, постановщик танцев в «Маскараде». [↑](#endnote-ref-226)
271. В этот день спектакль принимался Реперткомом. Стенографистка записала имена только тех выступавших, кого она знала: Мейерхольда, Вивьена, Юрьева. Но до Мейерхольда выступило еще четыре человека, по-видимому, из Всесоюзного комитета по делам искусств и Реперткома. Все они дружно хвалили спектакль: «Спектаклем я просто потрясен…», «Очень хороший спектакль, никаких замечаний нет, и нужно просто приветствовать, что Александрийский театр свою марку поднимает…» и т. п. (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 706). Эти одобрительные отзывы вдохновили руководителей театра на прямое — пока устное — обращение в Комитет с просьбой о переводе Мейерхольда на постоянную работу в Ленинград. Ю. М. Юрьев благодарил Комитет, разрешивший это возобновление, давший возможность поработать **{****401} с Мейерхольдом. «Вы не знаете, что такое в нашей закулисной жизни этот период, что В. Э. Мейерхольд внес к нам. Это такой для нас праздник, мы так отошли от всех этих будней и мелочей, он такой огонь зажег в нас… Это для нас праздник, это торжество. Мы воскресли, мы воспряли, мы почувствовали приток свежего воздуха. Мы стали совсем иные, нам хочется работать, мы то, что называется помолодели…» Л. С. Вивьен продолжил мысль Юрьева, что Александрийскому театру, находящемуся сейчас в провале, может помочь только Мейерхольд: «У нас уже есть постановление, что Мейерхольд ставит у нас советскую пьесу… пьесу Толстого “Путь к победе”… Я думаю, чтобы поднять наш театр, надо прежде всего поднять в нем режиссерскую культуру. Трагедия театров Ленинграда заключается именно в отсутствии режиссерской культуры… Привлечение Мейерхольда сюда необходимо… Сам Мейерхольд этого желает, он хочет переселиться в Ленинград, а Ленинграду он очень нужен. В Москву он может съездить и поставить спектакль — мы создадим ему такие условия, только будет наоборот: он будет ездить в Москву, а переселится сюда…» (там же). Планам этим не суждено было осуществиться.** [↑](#endnote-ref-227)
272. А. В. Солодовников в это время был начальником Главного управления театров Комитета по делам искусств при СНК СССР. [↑](#endnote-ref-228)
273. Имеется в виду А. Н. Толстой. [↑](#endnote-ref-229)
274. Мейерхольд имеет в виду беседу И. В. Сталина с автором оперы «Тихий Дон» композитором И. И. Дзержинским и дирижером С. А. Самосудом, в которой вождь высказал пожелание новых успехов в работе над созданием советской оперной классики (1936). [↑](#endnote-ref-230)
275. Классические спектакли Мейерхольда этих лет тщательно разобраны и описаны во многих статьях и книгах. См. например: «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда. Л., 1927; *Алперс Б*. Театр социальной маски. — В кн.: Театральные очерки, М., 1977; *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969; *Мацкин А*. На темы Гоголя. М., 1984; *Гладков А*. Поздние вечера. М., 1986; *Гарин Э*. С Мейерхольдом. М., 1974. [↑](#footnote-ref-47)
276. См.: *Зингерман Б. И*. Классика и советская режиссура 20‑х годов. — В сб.: В поисках реалистической образности. М., 1981, с. 250. [↑](#footnote-ref-48)
277. *Брехт Б*. Театр. Т. 5/1. М., 1965, с. 291. [↑](#footnote-ref-49)