Общая редакция

и вступительная статья

Ю. С. Калашникова

СИСТЕМА К.С.СТАНИСЛАВСКОГО В ДЕЙСТВИИ

1.

Н.М.Горчаков, автор получившей широкую известность книги «Режиссерские уроки К.С.Станиславского», подготовил к печати новую книгу, озаглавив ее «К.С.Станиславский о работе режиссера с актером».

Содержание ее, как увидит читатель, составляют записи нескольких репетиций К.С.Станиславского по пьесам «Сестры Жерар» и «Горе от ума», а также встреч и бесед Станиславского с автором книги в связи с этими репетициями.

В первой книге Н.М.Горчакова перед читателями возникает живой образ Станиславского - художника, бесконечно требовательного к себе и к другим в достижении подлинной правды в искусстве, в создании сценических образов, отмеченных глубоко современной идейностью и высоким мастерством. Читатель новой книги убедится еще раз в том, что Станиславский никогда не успокаивался на достигнутом, никогда не повторял себя: он считал искусство театра непосредственным голосом самой действительности, отражением жизни народа и полому не мог стоять на месте. К.С.Станиславский – тяжело больной, старый человек (наблюдения Н.М.Горчакова относятся к началу тридцатых годов) на репетициях с артистами Художественного театра являл собой пример неутомимого труда и поразительной творческой инициативы.

Его творческая фантазия не раз вызывала искреннее восхищение у тех, кто участвовал на репетициях. И об этом прекрасно рассказал Н.М.Горчаков.

Нет никакого сомнения в том, что режиссеры и актеры сумеют немало полезного почерпнуть со страниц книги Н.М.Горчакова по наиболее волнующей и острой для театральной практики проблеме взаимоотношений актера и режиссера.

Они поймут, в чем видел К.С.Станиславский принципиальную основу их настоящего содружества, и найдут много советов как его реально осуществить. Станиславский наглядно показал, что в театральном коллективе творчество и воспитание его участников неразделимо, что процесс создания спектакля всегда является и периодом настойчивой учебы всей труппы, если театр серьезно относится к своим обязанностям.

Режиссер на примере репетиций К.С.Станиславского узнает, сколь многообразны приемы его воздействия на творческую природу актера, и как необходимо режиссеру досконально знать каждого артиста, чтобы успешно решать вместе с ним сложные и ответственные задачи создания сценического характера.

И, тем не менее, значение новой книги Н.М.Горчакова шире ее главной темы, обозначенной в заглавии.

Касаясь вопросов работы режиссера с актером и указывая практические пути их разрешения, К.С.Станиславский связывал все это с общими вопросами театрального творчества.

Больше того, он всегда исходил из основных принципов реалистического сценического искусства, как он их понимал в то время. Вот почему необычайно важно напомнить эти общие положения.

К.С.Станиславский никогда не вырывал отдельные приемы работы из всей системы своих взглядов на театр, на процесс создания спектакля, на воспитание актера. И эта особенность его творческой практики я методики наглядно выступает на репетициях «Сестер Жерар» и «Горя от ума», запечатленных Н.М.Горчаковым.

Названная особенность Станиславского - практика и теоретика - имеет решающее значение для правильного понимания его наследия, его заветов и его советов. Стоит уничтожить связь отдельных элементов системы К.С.Станиславского с ее основами, как будет искажен их смысл и всей системы в целом.

Соблюдение этого непреложного требования по отношению к наследию К.С.Станиславского нередко нарушалось в последнее время, как в теории, так и в театральной практике.

С подобного рода ошибками, то есть с неумением охватить систему, наследие К.С.Станиславского, как некое стройное целое и обнаружить неразрывную связь между их отдельными элементами и положениями, довольно часто приходится сталкиваться в периферийных театрах. Огромная масса актеров и режиссеров стремится вести творческую работу, следуя заветам К.С.Станиславского. Они настойчиво изучают его труды, устраивают практические занятия по системе, по-новому организуют и режим репетиций. Это дает свои плоды, но далеко не всегда те, о каких мечтают в театрах. И причина заключается в том, что, изменяя отдельные звенья работы, применяя отдельные методические приемы, завещанные Станиславским, не перестраивают всей жизни театрального коллектива исходя из

требований великого учителя.

Известным примером может послужить даже Московский Художественный театр, призванный дальше развивать заветы своих основателей - К.С.Станиславского и Вл.Ив.Немеровича-Данченко. Разработка и обогащение одного из важных положений системы Станиславского - о действии, о действенном подходе к созданию спектакля и образа, - при одновременном ослаблении внимания к драматургии, к репертуарной работе в широком смысле слова, недооценка идейно-воспитательной и этической стороны жизни коллектива приводили время от времени к серьезным противоречиям в творческой деятельности этого прекрасного театра.

Познакомившись с новой книгой Н.М.Горчакова, читатель воочию убедился, что Станиславский стремился научить актеров в первую очередь действовать.

Однако действие ни разу не приобрело у Станиславского самодовлеющего значения. Оно являлось всегда средством достижения больших идейных и творческих целей, хотя и оставалось лишь звеном, правда, часто важнейшим звеном, в сложном творческом процессе рождения сценического характера. Выдвигая на первое место принцип действенности театрального искусства, Станиславский никогда его не генерализировал, как это сделали некоторые из его, не в меру увлекающихся, учеников.

Материалы публикуемой книги Н.М.Горчакова помогут театральным деятелям понять, как Станиславский увязывал решение конкретной сценической задачи со всей совокупностью принципов современного передового театрального искусства.

2.

Слова «действие», «действовать» звучали из уст Станиславского на протяжении буквально всех репетиций «Сестер Жерар» и «Горя от ума». Казалось бы, сторонникам пресловутого «метода физических действий» (теперь, правда, отказавшихся от этой терминологии) можно торжествовать победу после прочтения новой книги Н.М.Горчакова: для Станиславского действие - все, он даже по отношению к сценической речи употребляет выражение «действие словом».

Но при внимательном исследовании хода репетиций с актерами Художественного театра, в особенности репетиции «Горя от ума», выясняется, что Станиславский в качестве режиссера не просто заставлял актеров действовать, в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами пьесы, хотя и не декларировал актерам своих намерений, чтоб не связывать их творческую инициативу: он совершенно сознательно вел актеров к точным, определенным действенным решениям.

Каковы же эти действенные задачи, которые Станиславский предлагал актерам? Прежде всего, нужно отметить, что они полностью определялись смыслом и характером драматургического произведения. Неоднократно Станиславский, на репетициях и в беседах, подчеркивал необходимость для режиссера всесторонней вооруженности, вытекающей из глубокого проникновения в пьесу. Он требовал от режиссера изучения пьесы до начала репетиций, непрерывного углубления и конкретизации этих знаний и во время репетиций.

По сути дела, главная цель режиссера - подвести актеров к настоящему, подлинному и вполне конкретному познанию драматургического произведения, чему и служит действенный подход к созданию спектакля и роли.

Трудно поэтому на репетициях, как их вел Станиславский, отделить процесс постижения драматургического произведения режиссером и актерами от процесса формирования характера, роли, элементов будущего спектакля. Получается, что перед нами две стороны единого творческого процесса. В неразделимости его, органическом переплетении его основных элементов и заключается «секрет» великого искусства К.С.Станиславского.

Именно поэтому и считал создатель системы действие сущностью искусства театра. Развивая действенную основу спектакля, он добивался естественного сочетания всех его элементов.

И главным здесь является слияние процесса постижения пьесы и создания сценических характеров, из столкновения которых возникает спектакль как единое художественное целое, утверждающее определенные идеи в душах зрителей.

Поразительным мастером истолкования драматургии, как основы спектакля, показал себя Станиславский на нескольких репетициях «Горя от ума». Сколько новых сторон и важных действенных ходов обнаружил он в пьесе Грибоедова! Как углубили они и обогатили наше понимание известной классической комедии, какие дополнительные замечательные возможности открылись перед актерами в трактовке, казалось, давно изведанных ролей. Даже такие прославленные мастера старого Художественного театра, как В.И.Качалов, И.М.Москвин, В.В.Лужский, Л.М.Леонидов, были поражены открывшимися перед ними перспективами в давно играных ролях.

К.С.Станиславский практически подтвердил положение, что искусство современного режиссера-реалиста (и актера) является, прежде всего, искусством трактовки драматургического произведения и претворения его «в сценические образы.

Не трудно заметить, как эти простые и общепризнанные принципы работы режиссера иначе освещают понимание действия, действенного подхода, чем это делалось у нас в последнее время.

Но это лишь одна сторона проблемы. Есть другая, и не менее важная.

Предлагая участникам репетиций «Горя от ума» совершать различные действия по ролям, исходя из материала пьесы, К.С.Станиславский требовал, поступать в строгом соответствии с характером изображаемого действующего лица. Он наглядно показал, как меняется качество действия в зависимости от качества характера персонажа. Особенно ясно эти моменты выявились на репетиции эпизода приезда Репетилова в дом Фамусова. Пусть данная классификация человеческих характеров через слова «да», «нет» и «да-нет» наивна и схематична. Не следует ее канонизировать, потому что каждый человеческий характер (и сценический характер) гораздо сложнее и определяется совершенно конкретно. Ведь К.С.Станиславский воспользовался упомянутой «классификацией» для примера. Так и надо ее воспринимать, обратившись к существу вопроса.

А суть его состоит в том, что актер без подготовки не сможет совершать действия в обстоятельствах роли, данных драматургом. Актер должен с первых шагов освоения роли постараться проникнуть в характер действующего лица и как бы от его имени осуществлять все действенные задачи. В.В.Лужский был буквально поражен качественным изменением действий его Репетилова, когда в основу характера Репетилова было взято определение «да-нет».

Из этого простого примера К.С.Станиславский сделал далеко идущие выводы.

Он рекомендовал актерам воспитывать, взращивать в себе характер действующего лица, используя для этого всякую, даже малейшую возможность: например, путь от дома к театру, для того, чтоб попробовать от лица определенного персонажа обращаться соответственно к прохожим, рассматривать встречающиеся предметы и т. п.

Строго говоря, если следовать завету К.С.Станиславского, то актер, готовя роль, должен стремиться всегда и во всем действовать от изображаемого лица. Естественно, что вначале все будет еще очень приблизительно, а потом более наполнено и конкретно.

Для Станиславского и здесь принцип действия является средством, а не самоцелью.

Догматизация принципа действия некоторыми последователями Станиславского привела к тому, что на сцене ряда театров стали (появляться актеры, действующие очень искренне, правдиво и логично, но только от своего собственного лица, вне всякого характера. Легко понять, как это обедняет театральное искусство и уводит его с дороги подлинного реализма. Такой подход по существу ликвидирует творческое начало в искусстве актера: он не создает образ, воплощающий авторскую идею и художественно обобщающий широкие жизненные явления.

Актер ограничивается в этом случае лишь ролью добросовестного, но совершенно пассивного иллюстратора авторского замысла, что находится, конечно, в разительном противоречии со сложившимися передовыми традициями советского театра.

Читатель этой книги сможет хорошо уловить главную тенденцию, главную мысль К.С.Станиславского. Он сторонник действенного подхода к созданию спектакля и роли. Однако он решительный противник стихийных, чисто интуитивных действий или действий «вообще». Станиславский считает, что все действия по роли должны быть направлены на освоение пьесы, как основы спектакля и создание характера персонажа. Поэтому действия актера должны быть целенаправленны, больше того, они должны быть заданы актерам, исходя из материала пьесы и особенностей характера изображаемого действующего лица.

Прекрасно понимая, что всякое навязывание заданий актеру, всякое преднамеренное отношение к нему режиссера, сковывает творческую природу артиста, Станиславский всегда добивался, чтобы к этим определенным целям актер пришел непроизвольно, естественно, органично, как бы сам собой. Для этого в распоряжении режиссера есть безграничное количество разных приемов, которые он использует исходя из творческой индивидуальности того или иного актера.

Вот чему учат, прежде всего, репетиции К.С.Станиславского, написанные Н.М. Горчаковым.

3.

В публикуемых записях репетиций часто встречается еще одно понятие: перевоплощение. По свидетельству Н.М.Горчакова, К.С.Станиславский на репетициях и в беседах то и дело напоминал о перевоплощении и видел в нем высшую форму реалистического актерского мастерства.

Напомнить об этом понятии весьма своевременно, потому что пишущие о системе Станиславского и пропагандирующие ее почти не вспоминают о перевоплощении. С легкой руки некоторых «теоретиков» перевоплощение взято даже под подозрение: не противоречит ли оно материалистическому духу системы Станиславского.

Книга Н.М.Горчакова показывает, что Станиславский не только «не отменил» перевоплощения, а, напротив, по-прежнему считал, что создание сценического образа актером может считаться законченным лишь тогда, когда совершится так называемый акт перевоплощения.

Заметим кстати, что в книге Станиславского «Работа актера над собой» (часть первая), вышедшей вскоре после его смерти, тема перевоплощения является одной из ее центральных. В искусстве перевоплощения Станиславский видел сущность театра, переживания самого высокого и глубокого реалистического мастерства, и он подробно освещает это в своей книге.

Нынешние противники теории перевоплощения не высказываются прямо. Они чаще всего просто умалчивают о перевоплощении как обязательном требовании к актеру, подменяя: его понятиями: действие, органика действия, действенный анализ и т.п. Формалисты и рапповцы в свое время действовали откровеннее: они прямо объявляли учение Станиславского идеалистическим, обвиняя его за требование перевоплощения чуть ли не в мистицизме.

Хотят они того или нет, но те, кто видит в принципе перевоплощения отступление от материалистических позиций, в завуалированной форме повторяют формалистические и рапповские наветы на Станиславского.

Может быть, и не стоило напоминать обо всей этой незамысловатой путанице в головах некоторых пропагандистов системы Станиславского, если бы она объективно не поддерживала отрицательные тенденции, проявляющиеся сейчас в творчестве актеров.

На сценах столичных и периферийных театров можно встретить двоякого рода актеров: актеров-докладчиков своих ролей и актеров-жанристов, ловко нанизывающих на роль целый ряд жизненно достоверных деталей. Первые чаще всего выступают в так называемых положительных ролях. Вторые - преимущественно в комедийных и так называемых отрицательных. При всей внешней противоположности такого рода актеров они внутренне родственны, потому что отказываются от задачи создания цельных законченных характеров. Их порой критикуют за плохо сыгранные роли, но по серьезному не объясняют причин их неудач. А они своим «творчеством» отбрасывают искусство актера далеко назад. Станиславский и Немирович-Данченко, создавая Художественный театр, всеми силами стремились преодолеть подобные тенденции в русском театре конца прошлого века.

Нельзя не подчеркнуть, что как только понижаются требования к актеру, как только начинают довольствоваться немногим, приблизительным в его работе, как только перестают добиваться от «его настоящего перевоплощения, так неминуемо создаются благоприятные возможности для разного рода антиреалистических тенденций в актерском творчестве.

Лишь доведение работы каждого актера до ее венчающего конца - до перевоплощения, исключает всякую возможность отступления от реализма в искусстве актера.

Этому неустанно учил К.С.Станиславский как молодых актеров, так и прославленных мастеров Художественного театра, которые хорошо понимали своего учителя и, хотя им бывало порой очень трудно, всегда его поддерживали.

Конечно, самый термин «перевоплощение», если рассматривать его с научной точки зрения, неточен. Когда его понимают буквально, то находят материал для придирок и всякого рода сомнений. Но ведь Станиславский много раз предупреждал, что терминология его системы - терминология рабочая, родившаяся в процессе театральных репетиций. Нужно смотреть не на букву термина, а на его реальное содержание. Только недобросовестные люди могут не учитывать этого обстоятельства. Пора уже раз и навсегда покончить с кривотолками вокруг термина «перевоплощение».

В новой книге Н.М.Горчакова (как и в работах самого К.С.Станиславского) мы найдем исчерпывающее объяснение тому, что такое перевоплощение и почему оно является обязательным элементом настоящего реалистического актерского творчества.

На репетициях «Горя от ума», записанных Н.М.Горчаковым, Станиславский несколько раз достаточно подробно и терпеливо разъяснял, что он понимает под «перевоплощением». Суть его объяснений, как увидит читатель, сводится к тому, что он учит приспосабливать весь психофизический аппарат актера к материалу роли. Он ни в коей мере не намерен довольствоваться использованием только внешних средств актерской природы. Более того, мобилизацию внутренних качеств актера для целей создания законченного сценического характера он считал самым главным и решающим.

Цельность и законченность сценического характера достигается лишь тогда, когда актер добирается до момента перевоплощения, когда грань между актером - реальным человеком со своими особенностями и привычками - и созданным им сценическим характером как бы стирается. Актер так использует и группирует свои психофизические средства, что они служат выражению определенного характера, большого идейного содержания. Возникает, как говорил К.С.Станиславский, «человеко-роль».

При этом следует подчеркнуть, что при перевоплощении приспособление психофизической природы актера требует стройности, определенной системы, а вернее всего сказать, внутренней законченности и цельности.

В том, как Станиславский трактует принцип перевоплощения, нет ничего мистического и субъективистского. Подобный творческий акт переживает любой подлинный художник в процессе создания художественного произведения. Вспомним известные свидетельства А.С.Пушкина или Л.Н.Толстого о том, как для них герои их произведений становились, словно живыми людьми, и как они должны были менять ранее намеченное развитие их судеб, потому что логика жизни характера Татьяны Лариной или Анны Карениной требовала другого решения.

Вот о таком перевоплощении и говорил Станиславский.

Но тогда из всего сказанного необходимо сделать существенный вывод: художник, не способный добиться подлинного перевоплощения, не может называться настоящим творцом своих образов, потому что он либо рассказывает о них, либо рисует их приблизительно, по частностям.

Таким образом, перевоплощение есть сознательный акт актера в создании сценического характера. При перевоплощении не происходит никаких «таинственных превращений». Актер как человек остается самим собой. Он сознательно руководит процессом создания сценического характера и контролирует свои действия, когда выступает на сцене. Вспомним, как едко и беспощадно высмеял К.С.Станиславский на одной репетиции «Горя от ума» наивный предрассудок актеров, согласно которому актер, играя отрицательную роль, будто и в жизни приобретает пороки изображаемого лица. Разъясняя смысл перевоплощения, Станиславский убедительно растолковал, что актер всегда остается хозяином создаваемого образа и что ни в коей мере нельзя ставить знак равенства между личностью актера и сценическим характером. Станиславский напомнил участникам репетиции, когда и при создании так называемых отрицательных образов они как художники оказываются на высоте своих задач. Он говорил о патриотической идее, которая должна воодушевлять актера, играющего отрицательную роль, о гуманистическом идеале жизни, ради утверждения которого актер разоблачает грязь и пошлость действительности. Из вышеизложенного должно быть ясно, сколь нелепы и беспочвенны все рассуждения о патологичности и вредности перевоплощения на сцене.

Многие трудности и кривотолки в понимании принципа перевоплощения как основы реалистического сценического творчества вызываются специфическими сложностями труда актера-художника. В актере художник и его материал слиты воедино, строго говоря, неразделимы. Если, выражаясь философским языком, результаты творческого труда - образ - у писателя или живописца отчуждаются от создателя в виде книги или картины, то актер сам является одновременно носителем и выразителем образа. У писателя акт перевоплощения совершается только в процессе создания образов. У актера перевоплощение продолжается и тогда, когда созданный им образ становится достоянием зрителя. Отсюда проистекают дополнительные трудности для сценической игры и легко возникает путаница: где же актер-художник и где сценический характер? не одно ли это то же? И тогда рождается подозрительность к перевоплощению. А особенность взаимосвязи материала у художника-актера настоятельно требует именно перевоплощения, без чего невозможно создание на сцене полноценных реалистических характеров.

И здесь снова необходимо вернуться к проблеме сценического действия.

Целенаправленные действия в обстоятельствах роли дают возможность актерам постигнуть характер персонажа во всем его богатстве, овладеть им, сделать своим, то есть подводят к моменту перевоплощения.

Учитывая сложность задачи создания сценического характера, Станиславский рекомендовал актерам пользоваться для этого не только репетициями, а любыми возможностями в жизни.

Другими словами, он рекомендовал актерам приучаться реагировать на любые возникающие в жизненной обстановке ситуации, поступать в любых и часто неожиданных обстоятельствах так, как это сделал бы, скажем, Тартюф или Фамусов. Подобная реакция на жизненные обстоятельства будет значить для актера, что он уже находится на пути к перевоплощению. Помогает ему в этом действие, мобилизующее всю его психофизическую природу и, в особенности словесные действия, которые Станиславский считал самым мощным средством воздействия и самыми важными для передачи конкретных черт сценического характера.

Связывая воедино процесс постижения пьесы и процесс воплощения образа, с одной стороны, а с другой - приводя в движение все внешние и внутренние средства актера действия, если их продолжать развивать по логике роли, в конечном итоге должны привести актера к созданию законченного характера, к перевоплощению.

Однако здесь решающее значение приобретают некоторые другие факторы. О них Станиславский несколько раз напоминал актерам на репетициях.

Не касаясь частных и второстепенных моментов, отметим самое главное: действия должны быть целенаправленны, и отобраны, раскрывая характер действующего лица в движении, в развитии, в них не должно быть ничего случайного и лишнего. И вот тут на первый план выступает решающее значение сверхзадачи спектакля и роли. Все действия актера по роли служат выявлению сверхзадачи. В настоящей книге Станиславский специально не рассматривает вопрос о сверхзадаче, о ее главенствующем значении при создании спектакля, полагая, что актерам и режиссерам Художественного театра, с которыми он имел тогда дело, все это уже хорошо известно и не вызывает ни у кого сомнений. Но он упорно и настойчиво подчеркивал необходимость с первой репетиции, с первого приступа актера к работе над ролью, руководствоваться сверхзадачей спектакля, хотя она впоследствии будет уточняться и углубляться.

Нельзя думать, что все это случайно. Напротив. Взаимосвязь и соподчиненность различных элементов системы выступают здесь с исключительной наглядностью.

Создание сценического характера, перевоплощение не могут совершаться в качестве стихийного, неорганизованного, чисто интуитивного процесса, хотя интуиция, творческая фантазия и догадка играют в нем не последнюю роль. Создание сценического характера - процесс сознательный, вот что хочет сказать Станиславский. Он против рационализма в творчестве, но он совершенно нетерпим к так называемому бессознательному творчеству.

Станиславский очень заботился, чтобы актер в своем творчестве подвергался бы никакому насилию, но ради выполнения лото требования он никогда не забывал о главных, решающих принципах своей системы. А таковыми являются, как он неоднократно сам говорил, сверхзадача и сквозное действие, подчиненное ей, сознательность творческого процесса.

Ради органичности и естественности всей работы актера по созданию роли Станиславский не упрощал весь сложный путь рождения спектакля. Он подчеркивал необходимость режиссерского замысла, строгой целенаправленности всех репетиций и вместе с тем требовал, чтобы все это осуществлялось при условии настоящей свободы творчества актера.

Итак, перевоплощение, являясь венцом творческих усилий актера, показателем совершенства его реалистического мастерства, в трактовке К.С.Станиславского совершенно лишается каких-либо стихийных и «темных» моментов. Оно является естественным и закономерным итогом подлинно реалистического, высокоидейного творчества актера. Не будет преувеличением сказать, если исходить из заветов Станиславского, что уровень мастерства современного актера измеряется способностью ого к реалистическому перевоплощению.

4.

Сказанным не исчерпывается принципиальное значение публикуемых записей Н.М.Горчакова.

Говоря о действии, сценическом характере, перевоплощении, мы находились как бы внутри собственно технологического комплекса в системе Станиславского. И лишь иногда, следуя за ходом мысли Станиславского и говоря, скажем, о сверхзадаче, о сознательности творческого процесса, выходили за пределы театральной технологии в узком смысле слова.

Однако, как уже говорилось, система Станиславского тем и замечательна, что идейные принципиальные и технологические элементы в ней неразрывны.

Увлекаясь задачами непосредственного совершенствования театрального мастерства, некоторые практики театра и теоретики склонны рассматривать технологию сцены (в широком смысле слова), так сказать, саму по себе, как совокупность многих практических приемов театрального творчества. Они резонно опасаются, как бы практика создания хороших спектаклей не потонула в выспренних и совершенно бесплодных рассуждениях.

К.С.Станиславский, великий реформатор нашего театра, всегда решительно восставал против увлечения режиссеров и актеров декларациями. Свидетельства тому мы найдем и в этой книге. Станиславский как подлинный художник видел свое назначение в том, чтобы учить создавать высокие по мастерству, содержательные, близкие по духу современному зрителю спектакли. Он считал, что на репетициях нужно не рассуждать, а работать, действовать, искать практические пути к созданию сценических характеров, к созданию спектакля, и был неистощим в изобретении конкретных способов, помогающих актерам в достижении намеченных целей.

И вместе с тем было бы величайшим кощунством видеть в Станиславском только театрального практика, а в его системе лишь набор одних технологических приемов.

Историческое значение дела, совершенного К.С.Станиславским в театральном искусстве, заключается в том, что он осветил сценическую практику великими идеями реализма и правды, а для выражения огромных целей служащего народу искусства театра, разработал соответствующую практическую программу, необходимую сценическую технологию. Вот почему на страницах новой книги Н.М.Горчакова читатель неоднократно встретит высказывания Станиславского, направленные против принижения идейной, этической стороны театральной работы.

На этом следует остановиться несколько подробнее.

На репетициях «Сестер Жерар» и «Горя от ума» Станиславский, делая даже частные поправки к действиям актеров, много раз возвращал участников репетиций к идейному смыслу пьес и спектаклей, к идейным задачам современного театра. Из его замечаний делалось ясно, насколько переплетены и взаимообусловлены все конкретные решения, предлагаемые им на репетициях, с идейным замыслом спектакля, с общими целями его творческой работы.

Становился понятным источник неудовлетворенности Станиславского, его безграничной требовательности. Не забывая ни на минуту о широкой идейной программе театрального искусства, определяющей характер готовящегося спектакля, Станиславский не мог довольствоваться относительной правдой, малым совершенством, приблизительным решением образа и спектакля.

Поэтому в руках Станиславского приемы его собственной системы приобретали всегда значительный смысл. Если он требовал внимания от актера, то до такой степени сосредоточенности и глубины, при которых оно действительно проникало бы в самую затаенную сущность характера, в самые решающие процессы жизни. Если он требовал от актеров внутренне насыщенных и активных действий, то они должны были обладать такой безошибочной, точной направленностью, которая непременно, так или иначе, выражала идейный и социальный смысл образа и спектакля. Примеры подобного рода можно умножать бесконечно, и их не мало на страницах настоящей книги.

Для нас важен общий вывод, основной принцип. А он заключается в том, что каждый технологический прием, каждое методическое положение системы Станиславского той или иной стороной связаны с идейными целями искусства. И как только порывается эта связь, сценическая технология и методика решительным образом меняются в своем качестве. Они перестают быть теми технологией и методикой, которые разрабатывал Станиславский.

Следовательно, в процессе сценического творчества, в процессе создания спектакля и роли должны протекать одновременно познание жизни, действительности (через пьесу и вокруг пьесы), разработка идейного содержания всего спектакля и каждого его образа и воплощение всего этого сценическими средствами, с помощью соответствующих технологии и методики.

В этом состоит важнейший, без преувеличения, революционный смысл системы К.С.Станиславского. В этом же и заключается главная трудность в ее применении и освоении. Но все свидетельства о том, как работал Станиславский - режиссер и актер, подсказывают именно такое понимание его учения.

Значит, необходимо воспитать весь театральный коллектив в духе и принципах системы Станиславского, и тогда ее применение будет давать огромные результаты.

В самом деле, из всего сказанного о применении системы Станиславского, о ее смысле вытекает определяющее, ведущее значение идейного содержания будущего спектакля, а, следовательно, и идейного замысла в подготовке спектакля и отдельной роли. Чем шире, глубже, богаче, современнее идейный замысел, который растет и конкретизируется в период подготовки спектакля, тем принципиальнее и значительнее будет создаваемый спектакль или роль. Нет необходимости оговаривать, что речь идет не об отвлеченной идее, не имеющей прямого отношения к рождающимся сценическим характерам, а о внутреннем содержании самих образов. Такое содержание как бы освещает изнутри каждый шаг актера на репетиции и на сцене, делает масштабной даже скромную по объему роль, расширяет творческие возможности актера и режиссера.

Вряд ли найдутся в современном театре люди, которые будут оспаривать сделанные выводы. Они ясны каждому работнику театра, и справедливость их очевидна. И, тем не менее, главные причины недостатков нашего современного театра надо искать в известной недооценке идейных моментов творчества, в эмпиризме, в ремесленной технологизации работы актеров и режиссеров.

Если следовать заветам К.С.Станиславского, то театральное дело надо развивать одновременно с идейной и технологической сторон.

Конечно, здесь в первую очередь встанет вопрос об уровне современного советского репертуара. Он является основой всей жизни театра, главным источником его творческого развития. Важно добиться, чтобы забота о формировании репертуара стала первой заботой всего коллектива, чтобы вопрос о нем стал главным в деятельности каждого актера режиссера.

Однако идейные требования необходимо в значительной мере повысить и по отношению к собственно режиссерской и актерской работе.

Следуя учению Станиславского, необходимо всеми мерами повышать идейный уровень театральных коллективов, расширять идейный кругозор актеров и режиссеров, прививать им вкус к разработке идейной стороны творчества.

Роль личности художника в творчестве очень велика. Надо обладать большими идейными и моральными качествами, чтобы создавать нужные обществу и художественно совершенные произведения. По отношению к актеру эти обстоятельства приобретают особенно важное, решающее значение, по той же причине, по какой так важен и необходим в творчестве актера процесс перевоплощения. Если у актера творец и материал его искусства слиты нераздельно и персонифицированы в одном лице, то не трудно понять, сколь совершенен должен быть самый материал, то есть личность, психофизические средства актера, как они должны быть всесторонне развиты.

Зная это, мы часто забываем одно положение Станиславского, высказанное им в книге «Работа актера над собой». Говоря о развитии творческих возможностей, творческого диапазона артиста, Станиславский отсылал читателя в первую очередь не к сценической технологии, а к вопросам воспитания актера как гражданина и человека. Он убедительно показал, как развитие личности артиста, и раньше всего его идейное, духовное развитие, является главным источником творческого роста артиста.

Вот на этих положениях и основана этика Станиславского, составляющая неотъемлемую часть его системы. Этические требования пронизывают всю творческую практику Станиславского.

Станиславский беспощадно осуждает все явления каботинства, обывательщины, разболтанности, которые еще бытуют в театре. Он подходит к этим явлениям с точки зрения общественных, гражданских задач искусства, роль и значение которого так возросли в условиях победившего социализма. Станиславский с горечью и болью говорил участникам репетиций о том, как забвение этических, гражданских норм разрушает самые основы большого реалистического искусства современности.

Огромный интерес и принципиальный смысл приобретают в этом отношении мысли К.С.Станиславского, высказанные им на последней репетиции «Горя от ума».

Станиславский указал на особую плодотворность для актеров исполнения ролей, отображающих дела и жизнь передовых людей из народа, созидающего новую жизнь. Станиславский хотел, чтобы актеры позаимствовали для себя хотя бы кое-что от высоких моральных качеств изображаемых героев. Станиславский говорил об актерах - слугах своего народа, своего отечества, о том, что актеры находятся в центре внимания общественности и поэтому должны обладать действительно высокими моральными, этическими качествами. Его речь была выслушана участниками репетиции с глубоким вниманием. Все понимали, что гениальный художник и теоретик нашего театра делится с ними самым важным и самым сокровенным.

Этика лежит в основе всего учения Станиславского о театре, она является верховным принципом его системы. Ее нельзя рассматривать в качестве некоего особого раздела системы, хотя, к сожалению, ее чаще всего именно так и рассматривают. Этика для Станиславского в искусстве начинается с гражданских целей творчества, назначение театра он видит в пропаганде передовых общественных идей. А раз так, то этика, этические требования действительно определяют все в искусстве театра: репертуар, комплектование театра, характер его мастерства, направление его творческих поисков. Ближайшим образом они формируют личность главной фигуры театра - актера.

Вполне понятно, что подобная всеобъемлющая этическая программа требует для своей реализации и необходимого устройства жизни театрального коллектива, режима репетиций, когда создаются спектакли, долженствующие нести зрителю большие идеи и чувства.

И нам хорошо известно, как много внимания уделял Станиславский созданию нужной атмосферы в театре, отвечающей его высокому назначению, какие требования он предъявлял ко всем работникам театра и, в первую очередь, к актерам и режиссерам, как он не терпел никаких компромиссов, когда речь шла о настоящей творческой дисциплине, о соблюдении интересов театра. К.С.Станиславский разработал целый комплекс правил и требований, регламентирующих внутреннюю жизнь театрального коллектива, поведение актера в жизни и на работе, порядок проведения репетиций и спектаклей и т.п. Исключительная и непреходящая ценность советов Станиславского заключается в том, что они вызваны к жизни его стремлением обеспечить практическое осуществление идейных, общественных задач театрального искусства.

Итак, этика, этические требования к театральному искусству и к работникам театров призваны обеспечить успешную реализацию его принципиальных задач. Нужно научиться, как это великолепно делая всегда Станиславский, применять этические требования во всей повседневной деятельности театра, не жалея на это ни времени, ни сил. От этого только выиграет искусство: оно станет выше, одухотвореннее, совершеннее.

Все вместе взятое обязывает нас сделать главный вывод о характере деятельности театра как творческого организма, который подсказывают нам новые записи репетиций Станиславского, публикуемые Н.М.Горчаковым. Вывод этот следующий: во всей жизни театра, во всей его повседневной практической работе должен всегда присутствовать воспитательный элемент - идейный, этический, технологический и т.д., помогая подлинному росту коллектива и, в первую очередь, актеров. При этом важно учесть, что воспитательной работой надо охватывать весь коллектив театра, все его поколения - от маститых, заслуженных мастеров до молодых, начинающих актеров. На практике дело чаще всего сводится к организации специальных занятий с молодежью. Но это не дает желаемых результатов в работе театра, потому что опытные мастера перестают пополнять свои знания, совершенствовать свое искусство, они начинают повторяться на сцене и, в конце концов, деградируют, превращаясь, порой в консервативную силу театра. Поэтому нужно всегда помнить главный завет Станиславского о необходимости непрерывного воспитания и самовоспитания всего коллектива театра. Только этим прочно обеспечивается поступательное движение театрального искусства.

\* \*

\*

Таковы некоторые общие выводы и замечания, которые представляется необходимым сделать в связи с выходом настоящей книги.

Ценность книги Н.М.Горчакова «К.С.Станиславский о работе режиссера с актером» заключается в том, что в ней изображена творческая практика великого режиссера в непосредственном его общении с актерами. Читая ее, мы становимся свидетелями того, как Станиславский сам, создавая спектакль, применяет свою систему. Неотразимая сила учения Станиславского о театре выражается в его принципиальной программе и в устремленности на практическую творческую деятельность. На примерах этих репетиций мы смогли убедиться, насколько необходима современному театру система, какое это мощное оружие в борьбе за повышение уровня искусства театра, если им правильно пользоваться, и как легко извратить ее дух и смысл, если применять ее неумело. Из многих советов и замечаний К.С.Станиславского, записанных Н.М.Горчаковым, мы узнаем, что настоящее свое действие система обнаруживает при определенных условиях театральной жизни. Будем надеяться, что ознакомление с публикуемыми записями Н.М.Горчакова поможет руководителям театров и всем творческим работникам проверить себя, пересмотреть свою практику, а это, несомненно, явится серьезным толчком для улучшения деятельности наших театров.

*Ю. Калашников*

**ВВЕДЕНИЕ**

В последние годы своей жизни К.С.Станиславский, озабоченный дальнейшим развитием и усовершенствованием системы воспитания актера, упорно искал такой творческий прием работы актера над ролью и режиссера над пьесой, который с наибольшей силой позволял бы воплощать идею драматургического произведения в спектакле.

Общеизвестно, с какой настойчивостью К.С.Станиславский и Вл.Ив.Немирович-Данченко проводили в жизнь принцип главенствующего начала драматургии в творчестве театра, в работе актера и режиссера.

«Без драматурга не может быть театра, - говорил не раз К.С.Станиславский.

- Вспомните эпохи расцвета мирового театра. И вместе с именами знаменитых актеров у вас, хочешь, не хочешь, возникнут в памяти имена драматургов. Это не случайно. Великие драматурги Греции и Рима, Шекспир и Мольер, Лопе де Вега и Гольдони, Шиллер и Бомарше - вот имена, определявшие лицо театра. Это не умаляет заслуг тех актеров, кто воплощал героев их произведений на сцене; мы восхищаемся их талантом, но не будь Гоголя и Островского, история русского театра не имела бы, быть может, полного основания гордиться такими сценическими дарованиями, как Щепкин, Шуйский, Федотова, Ермолова, Давыдов, Варламов, Садовский, Садовская, Комиссаржевская.

«...Мастерство актера и режиссера имеет только одну задачу - великолепно воплощать замысел, идею драматурга.

И все мои приемы работы с актером и режиссером преследуют только эту цель. Через драматурга мы воспринимаем жизнь и снова возвращаем ее в новой форме, в спектакле зрителю-народу».

Из этих слов К.С.Станиславского видно, какое место он отводил драматургу в театре. Жизнь - драматургия - театр были для него синтезом, к которому он стремился в искусстве актера и режиссера.

Поиски дальнейшего развития своей системы через действенное построение роли актером, пьесы режиссером для него имели значение, прежде всего, как средство еще более глубоко, ярко, динамически сильно *воплотить драматические произведения в спектакль.*

В своих поисках Станиславский пришел к выводу, что только *действие*, органические действия актера на сцене и построения спектакля режиссером на основе вскрытия действенной линии сюжета пьесы обеспечивают верное, убедительное пел мощение на сцене *идеи драматурга*.

Станиславский утверждал, что всякое живое существо действует («ориентируется») исходя из своих связей и отношений средой, и что этот органический закон природы есть та основа, на которой необходимо строить и *сценическое действие.*

Под органическим действием он понимал весь сложный комплекс природы человека: его психику, физику, темперамент, волю, чувства.

В книге К.С.Станиславского «Работа актера над собой» много страниц посвящено органическому действию актера на сцене. Действию, которое несет в себе полное органическое сочетание всей *духовной и физической природы* актера в каждое мгновение его пребывания на сцене в предлагаемых автором пьесы обстоятельствах.

Органические действия актера на сцене необходимы и для глубокого раскрытия и выявления характера действующего лица. Поэтому К.С.Станиславский не только не разграничивал поиски органического действия от характера, но *искал действия, раскрывающие типические черты характера, выявляющие его мировоззрение, идеи, чувства, мысли,* помогающие актеру *перевоплотиться в образ.*

В поисках того, как помочь актеру научиться *разбирать роль, определяя логические действия,* заключенные в сюжете пьесы, а затем *эти отобранные действия совершать,* - в поисках наилучших педагогических и режиссерских приемов для создания *органического действия на сцене,* - Станиславский никогда не переставал развивать и совершенствовать методику работы актера над ролью, режиссера над пьесой.

Еще в 1927 году в протоколе репетиций «Бронепоезд 14-69» записано: «...К.С.Станиславский предложил пройти завтра всю пьесу *по линии физических действий*» (разрядка моя. - Н.Г.).

В неопубликованных стенограммах репетиций пьесы «Сестры Жерар» есть несколько примеров разбора К.С.Станиславским событий и характеров действующих лиц в действии исходя из конкретного понимания жизни пьесы и роли.

В режиссерском плане «Отелло», относящемся к 1930 - 1931 годам, Станиславский пишет: «У актера много всевозможных линий, как, например, линия фабулы, линия психологии и чувства, линия чисто сценического действия и пр. ...Линия физического действия, правды и веры - одна из важных линий, из которых сплетается так называемая «линия дня» \*.

С исчерпывающей полнотой рассказывает К.С.Станиславский о важности четкой линии физических действий в главе «Реальное ощущение жизни пьесы и роли» \*\* из незаконченной им книги «Работа актера над ролью».

Своим ученикам Константин Сергеевич завещал развивать, совершенствовать мастерство актеров и режиссеров, воспитанных по его системе, на основе *действенного разбора пьесы и воплощения в действии сюжета и идеи пьесы.*

Метод социалистического реализма дает возможность советским художникам глубоко постигать движущие силы общественной жизни. Его основное требование: правдивое, исторически конкретное отображение действительности в ее революционном развитии, было горячо воспринято руководителями МХАТ К. С. Станиславским и Вл. Ив. Немировичем-Данченко. Естественно, что все новые приемы работы над ролью и пьесой К.С.Станиславский и Вл.Ив.Немирович-Данченко находили на пути утверждения в своем искусстве метода социалистического реализма.

Подобно тому, как все элементы системы К.С.Станиславского, а равно и его учение об идейно-общественном, этическом воспитании актера, преследуют цель правдивого отображения действительности в спектакле, так и действенное построение роли актером, спектакля режиссером является средством практического проведения в театральном искусстве основных принципов социалистического реализма - единственно верного метода творчества советского художника.

Новый прием работы К.С.Станиславского над пьесой и ролью получил в последние годы условное название «метод физических действий». Неточность самого названия была следствием того, что К.С.Станиславский начал разработку этого приема работы актера над ролью в процессе педагогических занятий и упражнений. Таким образом, важный прием, целиком построенный на единстве всего творческого процесса актера, получил в этом названии одностороннее выражение. Тогда как сам К.С.Станиславский в своих исканиях за отдельными педагогическими моментами видел и развивал приемы построения спектакля в целом. Создание спектакля на основе действенного воплощения событий пьесы и психофизических действий актера в роли К.С.Станиславский считал *новым этапом* в развитии всех элементов своей «Системы.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* К.С.Станиславский. Режиссерский план «Отелло». Изд. «Искусство». 1945, стр. 231.

\*\* К.С.Станиславский. Реальное ощущение жизни пьесы и роли. Ежегодник МХАТ 1949-1950. Изд. «Искусство». 1952, стр. 25.

«Действенный метод *построения спектакля,* - говорил он, - это не только метод решения роли актером. Он охватывает всех участников спектакля. Режиссер, актеры, художник и композитор своим искусством решают каждый действенный эпизод, каждый момент в спектакле, подчиняя его выявлению сверхзадачи».

Каждый момент сценической жизни, каждое органическое действие на сцене становится искусством только тогда, когда оно является неотъемлемой частью развития сквозного и контрсквозного действия, то есть когда оно имеет самое непосредственное отношение к выявлению идеи драматургического произведения. Идея пьесы получает свое выражение в спектакле через развитие основного конфликта пьесы, через логику главных событий.

Действенное построение спектакля - это совместное творчество актера и режиссера, идейный, творческий прием создания спектакля, построенный на синтезе актерского и режиссерского искусства. Это еще один практический способ работы в театре для наилучшего овладения основными принципами социалистического реализма.

К.С.Станиславский в беседах и на репетициях дал ряд ценных указаний, в своем роде творческих «толчков» к тому, как развивать дальше искусство актера и режиссера. На основе его указаний и находок в практике работы МХАТ постепенно складывается новый прием работы театра над пьесой, актера над ролью.

Действенное построение спектакля предъявляет к актеру и режиссеру ряд важнейших требований. К таковым относятся: определение режиссером и актером главных и второстепенных *событий* в пьесе, логики этих событий, определение роли и значения каждого эпизода в выявлении основной темы спектакля, определение логики поведения каждого действующего лица, воздействие и взаимодействие актеров друг на друга, «пристройка» одного актера к другому и так далее. Все эти требования метода действенного построения спектакля подчинены раскрытию идеи пьесы, тому, *ради чего* осуществляется в театре данный спектакль.

Приведенные в данной книге записи бесед К.С.Станиславского и его репетиции пьес «Горе от ума», «Сестры Жерар», «Страх», как и многие другие репетиции Станиславского \*, явились, как мы уже говорили, тем подготовительным периодом, используя результаты которого развивался и складывался в МХАТ метод действенного построения спектакля. Разумеется, новые приемы работы над образом и спектаклем в те годы, к которым относятся публикуемые беседы и репетиции, лишь зарождались у К.С.Станиславского. Но несомненно, что и тогда уже указания К.С.Станиславского открывали новые перспективы в творчестве актера и режиссера, иначе такие крупнейшие актеры, как И.М.Москвин, В.В.Лужский, В.И.Качалов, Л.М.Леонидов, занятые в этих репетициях, при всем своем глубоком уважении и любви к К.С.Станиславскому, не приняли бы их «на вооружение» в своей работе.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Репетиции К.С.Станиславского в Театре-студии его имени. Репетиции «Мертвых душ» Н.Гоголя и «Тартюфа» Ж.Мольера описаны в книге В.О.Топоркова «К.С.Станиславский на репетициях».

К.С.Станиславский всячески старался расширить предлагаемый им прием работы, включая в него все прежде найденные им элементы системы и, добавляя то, что ему казалось, могло повысить действенность нового метода, в том числе и «мысленные действия», то есть умение действенно мыслить в паузе, на тексте партнера и при произношении текста своей роли. Константину Сергеевичу казалось, что это должно было развивать, совершенствовать «внутреннюю» технику актерского мастерства.

К.С.Станиславский, предлагая актерам пользоваться «мысленными действиями» в построении роли, никогда их не противопоставлял психофизическим действиям, считая, что «мысленное действие» является неотъемлемым, важнейшим элементом единого, органического психофизического процесса действия актера на сцене \*\*.

Чрезвычайно важное значение придавал К.С.Станиславский взаимоотношениям режиссера с актером. Он утверждал, что режиссер должен исчерпывающе знать природу артиста-художника, ее основные качества; он призывал режиссера быть неизменным другом актера, следящим за его развитием, помогающим ему и вместе с ним, актером, проходящим свою творческую жизнь.

- Если вы не знаете свою труппу, - говорил он, - не знаете, чем живет и дышит каждый из ее членов, вы никогда не сможете использовать все богатство тех артистических индивидуальностей, из которых складывается театральный коллектив...,

Однажды на квартире у Станиславского распределяли роли в «Дядюшкином сне» по повести Ф. Достоевского.

Мария Петровна Лилина угощала нас чаем за маленьким столом в кабинете К.С. То приходила к нам, то уходила, прислушиваясь к тому, о чем говорили. В списке исполнителей ролей она не фигурировала, и ее присутствие, поэтому никого не стесняло.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* «Мысленные действия» явились развитием учения К.С.Станиславского о «внутреннем монологе».

Долго не могли найти подходящую кандидатуру на роль Карпухиной, провинциальной сплетницы, дамы «неприятной во всех отношениях», острой комедийной роли.

И вдруг, мы услышали голос М.П.Лилиной: «Я очень хотела бы попробовать... во втором составе Карпухину. Конечно, если режиссеры не будут протестовать...»

Наступила секундная пауза. К.С. поднял голову и пристально посмотрел на Марию Петровну. С его точки зрения (как мы объяснили себе сначала его взгляд) это было нарушение этических норм: на закрытом совещании режиссеров актриса, случайно оказавшаяся в курсе дела, просит себе роль!

Но очень скоро мы заметили, что К.С. смотрит на Марию Петровну без всякого укора. В его взгляде можно было прочесть некоторое изумление, любопытство, но не гнев. Он как бы изучал стоящую перед ним в скромной, привычной позе Лилину. Она смотрела на него ясным, открытым, чуть-чуть лукавым взором.

- А ты знаешь, что это за роль? - продолжая наблюдать за Марией Петровной, спросил ее К.С.

- Знаю Костя, это очень трудная роль; я таких никогда не играла.

- Вот именно. Это... почти гротеск!

- Если бы вы знали, - вдруг обратилась ко всем нам Мария Петровна, - как мне хотелось всегда сыграть... гротеск!

- Я попрошу вас уйти на десять минут, - совершенно «официально» вдруг сказал К.С. - Мы посоветуемся... и позовем тебя.

Мария Петровна сейчас же ушла.

- Что скажете? - обратился к нам Станиславский и, помолчав секунду, продолжал сам. - Представьте, такие случаи бывают. Актер, всю жизнь игравший героев, оказывается, мечтает сыграть старика! Актер, с молодости игравший характерные роли, приобретает с годами благородную внешность и вдруг просит сыграть драматическую, открытую, вроде Астрова, Вершинина, духовно «красивую» роль. И представьте, отлично играет! Он ее «накопил», нажил в течение многих лет. Никогда не надо выносить, даже для самого себя, окончательного суждения об индивидуальности хорошо знакомого вам актера! Они сами не знают, как неисчерпаемо богата артистическая природа талантливого человека! Надо уметь дать им толчок к «раскопкам» внутри себя... Но как же глубоко надо для этого уметь проникать в артистическую природу артиста! \*

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* М. П. Лилина подготовила роль Карпухиной для второго состава.

С изучения свойств артистической природы, изучения, органически связанного с *воспитанием* актера, с наблюдения за актерами-сверстниками в школе, за зрелыми актерами-мастерами в театре предлагал К.С.Станиславский начинать свой самостоятельный путь молодому режиссеру.

«Как вы можете верно «подсказать» актеру необходимое ему в определенном событии или эпизоде пьесы *действие*, - говорил Станиславский, - если вы не знаете его возможностей, если вы вообще плохо разбираетесь в артисте-художнике, в свойствах его артистической природы. *Действенность* его таланта опирается на присущие ему качества: у одного - на темперамент, у другого - на богатые, быстро возникающие «видения», у третьего - на лёгкую возбудимость чувств. Действие на сцене неотделимо от материала, из которого оно возникает, - от актера. Но в актере его сущность художника неотделима от его человеческой природы, от его общего развития.

Что я подразумеваю под этим?

Неоднократно повторял и всегда готов повторить.

Художник не может и не должен жить и творить для себя. Он творит для людей, для общества. Молодого актера вы должны не только учить профессиональным навыкам, но и *воспитывать* в нем ответственность перед обществом. Зрелого актера надо направлять и удерживать от всего, что может увести его на путь личного, эгоистического понимания задач художника.

Особенно в наше время, когда каждый художник отдает все лучшее народу.

Художник-актер, писатель, певец всегда творит на глазах у тысячи зрителей. Это привлекает к нему огромное внимание. Это внимание почетно, но и ответственно. В современном художнике народ хочет видеть лучших своих представителей.

Да так, по сути дела, и должно быть!

Не обманите же ожиданий народа-зрителя. Воспитывайте так актера, чтобы не только на сцене он жил высокими идеями и чувствами, но чтобы и в жизни они ему были близки и присущи. Пример личной жизни художника имеет громадное значение для восприятия его творений. Надо уметь это объяснять молодому актеру, карать строго зрелого мастера за нарушение этических норм поведения в жизни.

Искусство и жизнь неразделимы.

Воспитание актера неотделимо от развития его профессиональных качеств.

Почему я об этом вспоминаю именно сейчас? Потому что я предлагаю новые приемы работы, новые приемы развития актерского мастерства, которые требуют не только профессионального совершенствования, но и еще более высокого, требовательного морального, этического, общественного воспитания актера».

Слова К.С.Станиславского знаменательны для понимания его требований к актеру. Какой бы новый прием в искусстве не предлагал актерам и режиссерам Станиславский, он никогда не возникал из решения только технологических и узкопрофессиональных вопросов. Станиславский всегда шел от живой творческой практики, от решения больших творческих задач к обобщениям. И метод действенного построения спектакля К.С. предлагал разрабатывать для наиболее полного постижения и воплощения драматического произведения.

Рассказывая о сценическом действии, Станиславский «подсказывал» и отдельные приемы репетиций актерам и режиссерам.

К.С. обращал наше внимание на громадное значение «словесного действия» - так называл он работу актера и режиссера над текстом пьесы и роли.

Он утверждал, что органическое действие, как путь к перевоплощению в образ, чаще всего находит свое конкретное выражение в «действии словом», так как главным, решающим средством воздействия на зрителя в драматическом театре остается слово. Оно делает театр одним из самых сильных видов художественного творчества \*.

«Говорить - значит действовать!» - не уставал повторять актерам Константин Сергеевич. - На сцене не должно быть бездушных, бесчувственных слов. Там не нужны безыдейные, так точно как и бездейственные слова. На подмостках слово должно возбуждать в артисте, в его партнерах, а через них и в зрителе всевозможные чувствования, хотения, мысли, внутренние стремления, внутренние образы воображения, зрительные, слуховые и другие ощущения пяти чувств» \*\*.

Как осуществлял свои требования к слову, к созданию на сцене словесного действия К.С.Станиславский в практике репетиций?

Прежде всего, он требовал подробного логического и психологического разбора текста актерами и режиссурой.

Это обозначало в первую очередь знание всеми участниками будущего спектакля сюжета пьесы, пределения ими идей - сверхзадачи и сквозного действия.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Помимо публикуемых в данной книге бесед и репетиций К.С.Станиславского, направленных на изучение и овладение актерами словесным действием, много ценных указаний К.С.Станиславского имеется в книге М.О.Кнебель «Слово в творчестве актера». «Искусство». ВТО. 1954.

\*\* К.С.Станиславский. Работа актера над собой. Искусство». 1951 г., стр. 493 и 501.

Станиславский предлагал не учить текста наизусть до тех пор, пока актерам не станут исчерпывающе понятны в действии *все события*, составляющие каркас-скелет интриги пьесы, определяющие поведение каждого действующего лица.

Разобравшись в *логике и последовательности* событий, представив себе развитие действия и контрдействия, актер определяет задачу своей роли в драматическом произведении. Этот процесс Станиславский метко назвал «разведкой умом» сюжета пьесы.

В период «разведки умом» Станиславский считал необходимым, чтобы актеры и режиссура рассматривали текст автора, отдельные фразы роли у актера с точки зрения *их логического построения*, то есть умели определить, что именно данной фразой хочет сказать автор, и какие слова поэтому, актер, произнося фразу, должен сделать *главными*, какие - соподчиненными, на каких словах сделать *ударение*, с каких слов *снять ударения*. Станиславский утверждал, что ударное слово несет в себе всю внутреннюю сущность фразы, весь ее скрытый или явно выраженный смысл. Он учил, какими способами можно выделить слово из числа других, рядом стоящих: звуковым усилением, акцентом, легкой, едва заметной паузой перед ударным словом, отношением-интонацией. Он учил, как к ударному, главному слову присоединять остальные.

В книге Станиславского «Работа актера над собой» целые главы посвящены законам *логической* речи на сцене. Он справедливо утверждал, что уметь *логически* построить - сказать фразу - это целая наука. Эта наука, не относится ни в какой мере только к внешней грамматической форме фразы - она помогает актеру проникнуть в самое существо текста, понять характер данного действующего лица и в то же время делает речь актера, четкой, ясной, звучной. Поэтому *логический* разбор текста Станиславский никогда не отделял от *психологического*, поскольку дело касалось не *упражнений*, а всей *работы над ролью*. Он требовал от актера точного соблюдения в произносимой фразе знаков препинания, но одновременно настаивал, чтобы каждая запятая была осознана актером («почему она здесь поставлена!») и психологически оправдана всеми предлагаемыми обстоятельствами, характером и поведением данного персонажа.

Предлагаемые обстоятельства, действия, чувства и характерные особенности каждого персонажа пьесы он считал важнейшими элементами роли, определяющими психологический разбор текста пьесы.

Разбор пьесы и роли в действии Станиславский называл в разные периоды различно. Иногда этот творческий процесс, этот способ работы актера над ролью, режиссера над действенным построением события или эпизода назывался «поисками линии физических действий», причем Станиславский всегда подчеркивал условность этого термина, утверждая, что он называет действия «физическими», а подразумевает под этим названием органическое сочетание физической и психической природы в организме человека.

Иногда этот процесс он называл «жизнью человеческого тела», опять-таки сейчас же добавляя, что не может быть только «жизни человеческого тела» без психологического оправдания этой жизни.

Иногда «партитурой роли» точно установленных и конкретно совершаемых «психофизических действий».

- Я все понимаю, что вы от нас, Константин Сергеевич, требуете, - говорил на одной репетиции «Горя от ума» В.В.Лужский. - Вы от нас требуете не столько «переживать», как это до сих пор имело место в нашем актерском деле, сколько органически действовать...

- А чувства, переживания сами к вам придут как результат оценки фактов-событий и действий, которые вы начали совершать, - прерывал В.В.Лужского Станиславский. – *Мне сухих, не согретых эмоций, рассудочных действий не надо.*

- А вся ваша система? Она остается в силе?

- Все, что мы с вами знаем, усвоили за много лет занятий по системе, все, что может способствовать органическим действиям актера в предлагаемых автором обстоятельствах, разумеется, остается. Я не представляю, как работать по-новому с актерами, не воспитанными в нашей системе, с актерами, не стремящимися к жизненной правде на сцене, к раскрытию всего духовного богатства человека.

- Значит, и «сквозное действие» и «сверхзадача» остаются?

- Без идеи-сверхзадачи и сквозного действия, выявляющего и воплощающего идею в спектакле, нет, и не может быть, никакого произведения искусства!

Из слов Станиславского само собой вытекает, что он требовал от актеров и режиссеров дальнейшего совершенствования своего мастерства, ибо *органическое действие* на сцене в каждой новой пьесе, в новых предлагаемых обстоятельствах невозможно строить на использовании старых ремесленных приемов и штампов.

Новый метод требует от актера *предельной эмоциональной насыщенности*, сильных человеческих чувств и страстей, возникающих на основе нацеленных, убежденно совершаемых актером *действий*. Последнее следует особенно подчеркнуть, так как очень многие искренние сторонники системы утверждали, что метод решения роли и спектакля на основе действия лишает игру актера эмоциональной наполненности. Это заблуждение объясняется тем, что вокруг Станиславского было всегда много последователей, стремившихся работать в театре так, как учил Константин Сергеевич. Но каждые пять - десять лет кто-то уходил от Станиславского и учил лишь тому из системы, чем увлекался Станиславский в тот период, когда ушедший из театра был рядом с Константином Сергеевичем. Те, кто покинул Станиславского в первый период его увлечения *действием*, могли не услышать его требований, к актеру *действовать с предельной эмоциональной насыщенностью.*

Станиславский же все время двигался вперед и, если считал нужным, легко и просто расставался и даже опровергал то, чему он учил пять, десять, пятнадцать лет назад.

Поэтому тем, кто связан непосредственно в своей деятельности с практикой в театре, следует всегда помнить, что система Станиславского не является чем-то навсегда, раз в жизни установившимся, незыблемым в актерском и режиссерском искусстве. Система Станиславского это путь беспрерывных исканий, движения вперед, совершенствования нашего *современного театрального искусства* для каждого, в ком живет ищущий, беспокойный дух. Поэтому Станиславский не переносил тех, кто канонизировал систему и чрезмерно «возносил» его собственную личность.

- Если вам необходим кумир, купите себе на рынке гипсовую кошку и поклоняйтесь ей, как это делали в старину язычники! Можете даже назвать ее Константином Сергеевичем! - резко ответил он одной, чересчур экзальтированной

актрисе, чуть что не поцеловавшей ему руку в знак благоговения.

- Вы рассказываете мне о системе как о кодексе наказаний за преступления, - прервал он однажды режиссера, обвинявшего актеров в незнании системы. - Один актер виноват у вас в том, что не общается, другой - не верит в предлагаемые обстоятельства, третий - не видит, четвертый - не слышит и т.д. Послушать вас, так это не творческий процесс, а какое-то «обязательное постановление», по которому городничий - Станиславский приказал жить и работать всем театрам.

Ручаюсь вам, что актеры возненавидят систему, если начать ее внедрять насильно.

Кроме того, не во всяком театре труппа готова работать no-системе. Система - это, прежде всего воспитание эстетических и этических норм в актере, а не технологический справочник по актерскому мастерству.

Умоляю не фетишизировать систему и не наказывать презрением тех, кто и без нее хорошо играет роль или ставит спектакль. Моя мечта, чтобы система была вечно живым родником, от которого растекались бы естественным путем питающие почву искусства ручейки, а путь роднику расчищали умелые, заботливые руки.

Я ищу. И только.

К этому призываю всех.

Путь к истине - в вечном движении вперед. В поисках лучшего. Берите же лучшее от системы, развивайте, ищите. И своим ученикам завещайте этот же путь, путь исканий, путь в будущее.

Так говорил сам Станиславский о своей системе. И у его последователей нет повода, превращать систему в догму.

Система Станиславского и ее последний этап - новый идейный и творческий метод действенного построения спектакля и роли ради наилучшего воплощения идеи пьесы, это устремленность художника в будущее, а не оглядка в прошлое; это практическое руководство к действию - творчеству актера и режиссера, а не сборник рецептов по актерскому мастерству.

Действовать - это, значит, изменять что-то в окружающей тебя среде. Действовать - это, значит, идти верным путем к перевоплощению в образ. А перевоплощение К.С.Станиславский, как известно, считал конечной целью, вершиной актерского мастерства.

Отсюда существенно изменяется и практика работы актера над ролью. Раньше актер стремился создать роль, как бы неся ее в себе, «вынашивая» роль. Он стремился объяснить все стороны роли исходя из сравнения материала роли со своим восприятием жизни и определяющих роль событий. «Я эту роль чувствую так-то», - говорил он. Во имя своих личных ощущений и вкусов он не воспринимал среду, а уходил «в себя».

Действенный разбор роли заставляет актера, наоборот, начать действовать «из себя», учит его вступать в борьбу, во взаимодействие со *средой*, становиться активным участником каждого события пьесы.

Раньше актер говорил: «я такой-то художник и от этого я «т а к» понимаю и буду «т а к» решать, играть эту роль». Теперь логика жизненной правды, умение видеть в жизни диалектику борьбы, взаимосвязь человека со средой определяет у художника выбор тех средств выражения, которые ему необходимы в его искусстве, в его профессии.

Умение логично и ярко действовать в каждой новой роли в зависимости от авторского текста и новых предлагаемых обстоятельств, в зависимости от того, как действует, что говорит мой партнер по пьесе - таково искусство актера, работающего над ролью по методу ее действенного разбора и воплощения.

Не загонять роль в себя, а связывать свою роль со всем, что меня окружает по пьесе. Таково первое правило работы актера над ролью.

Но творит художник, артист, режиссер, а не тот или иной прием. Поэтому в нашем социалистическом искусстве метод - это понятие не технологическое, а идейное, философское, политическое.

Связь между теорией и практикой - это связь идеологии с профессией, поэтому и метод действенного построения спектакля и роли это, прежде всего творческий, идейный метод, а не простое изменение технологии в работе художника.

Подводя нас к необходимости постоянно критически осмысливать пройденный путь в развитии искусства актера и режиссера, К.С.Станиславский не останавливался и перед самыми своеобразными приемами воздействия на наше мышление.

Он не останавливался и перед «педагогической хитростью», как он выражался, и перед «художественной провокацией», в своем стремлении как можно ярче доказать свою мысль \*.

Путь к истине он иногда прочерчивал «от обратного» - через талантливый показ или рассказ о том, как *не надо* работать актеру над ролью, режиссеру репетировать пьесу. Один из таких примеров мы приводим в данной книге.

Неизменно затрагивал К.С.Станиславский и вопрос о создании актером *характера* в роли, т.е. о перевоплощении актера в данный ему драматургом образ. Он всегда считал, что нельзя верно вскрыть действенную сущность важнейших событий в пьесе вне их органической связи *с характерами* тех людей, которые в них участвуют.

Он имел целый «перспективный» план заданий для актера по «воспитанию в себе характера действующего лица», как он говорил. Его мысли о наиболее распространенных свойствах человеческих характеров - лишь начальный пункт этого плана. Константин Сергеевич перечисляет много различных черт человеческих характеров, как бы свидетельствуя, что нет предела к постижению и воплощению художником-актером всего многообразия природы человека.

Режиссерская мысль Станиславского стремительно неслась всегда вперед, решая непосредственно стоящие перед ним, как руководителем театра, *сегодня* задачи, и в то же время стремилась предугадать, предвидеть задачи *завтрашнего дня* в искусстве.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Глава третья «Постарей схеме». (Письмо самому себе.)

Ни один из волнующих нас сегодня вопросов, вероятно, не был бы чужд ему. Даже такой, как постановка спектакля в строго ограниченные сроки. Поэтому мы сочли уместным привести в этой книге его мнение о тех способах работы режиссера над спектаклем, которые имеют хотя бы косвенное отношение к этой волнующей сейчас многие театры проблеме.

В своих замыслах и опытах Константин Сергеевич всегда опирался на практику. Если любой предложенный им новый прием не оправдывал себя на практике, он его безжалостно отбрасывал или откладывал его применение до более подходящего случая. Возможно, что многие его предложения, не вызывавшие необходимости их применения при его жизни, именно сегодня могут быть использованы в работе актеров и режиссеров.

Режиссер-практик, он любое свое начинание проводил через репетиции определенной пьесы. Он мог часы, дни и недели затратить на занятия, по два-три дня не выходить из репетиционного зала, чтобы потом иметь право сделать в течение двадцати - тридцати минут принципиальное, творческое и методическое обобщение.

В работе непосредственной, действенной, повседневной с автором, актером, художником заключалась его огромная сила - сила режиссера.

Советский театр создает свою науку о театральном искусстве, о роли режиссера и актера в нем. В этой работе он опирается на решения Коммунистической партии по идеологическим вопросам, на высокие требования советской этики и морали, на духовные запросы зрителя. Советский театр, не останавливаясь на достигнутом, стремится глубже изучить и установить ряд положений, связанных с профессией актера и режиссера.

Дальнейшее развитие системы К.С.Станиславского, профессионального метода работы актера и режиссера коренится во всестороннем, глубоком изучении артистической природы «человеко-актера». Как говорил К.С.Станиславский, круг этих вопросов непосредственно связан, обусловлен работой режиссера над пьесой, режиссера с актерами. Мысли и примеры из практики К.С.Станиславского могут оказать большую помощь в решении многих проблем творческой деятельности советского театра в наши дни.

*Глава первая*

**О КАЧЕСТВАХ ПРИРОДЫ**

**«ЧЕЛОВЕКО-АРТИСТА»**

Станиславского хотелось видеть как можно больше, слышать как можно чаще. Поэтому мы пользовались всяким случаем, который мог предоставить нам такую возможность.

Когда тем из нас, кто жил на Арбате, надо было идти в театр, мы шли всегда Леонтьевским переулком. Там можно было встретить К.С. Маршрут его обычной прогулки, составлял четырехугольник, образующийся Леонтьевским, Малым Чернышевским, Брюсовским переулками и Никитской улицей.

Заглянув во двор дома, иногда удавалось застать его отдыхающим на скамье под тополями. К. С. считал естественным, что молодежь искала встречи с ним не только на репетициях, но и вне стен театра. Поэтому не надо было объяснять, куда и зачем ты идешь, почему тебе пришла фантазия зайти в уютный дворик его дома. Достаточно было спросить: «Я не помешаю вам, Константин Сергеевич?»

И если, у К.С. не было какой-либо спешной «письменной» работы (что легко было угадать по бумагам и блокноту в его руках) или назначенного с кем-нибудь именно на этот час разговора, он обычно отвечал: «Ничуть, пожалуйста, садитесь».

В таком случае после нескольких фраз на общие темы можно было задавать накопившиеся за последние дни и недели, волновавшие тебя вопросы.

- Константин Сергеевич, как надо работать режиссеру с актером?

- А вы который раз меня об этом спрашиваете?

- В этом году первый раз.

- Значит, что-то изменилось в работе режиссера с актером за год?

- Разумеется, Константин Сергеевич! Вы сами стали во многом по-другому репетировать...

- То есть?

- Вы требуете от актера знать «течение дня», уметь заполнить малейшую паузу на сцене внутренним монологом, строить роль по закону «двух перспектив»...

- А вы разве не согласны с тем, что эти законы необходимы актеру? Или, может быть, я непонятно говорю о них? Приходите завтра на репетицию «Горячего сердца», я попробую разобрать и срепетировать сцены Гаврилы, Васи и Параши по закону «двух перспектив». Посмотрим, что получится. Может быть, вы сами найдете на практике репетиций ответ на свой вопрос.

На следующий день и в течение всего года К.С. проводил ряд блестящих репетиций по «Горячему сердцу», «Женитьбе Фигаро», «Бронепоезду 14-69». Многое становилось более ясным, понятным в сложном вопросе о том, как надо работать режиссеру с актером.

Указания и опыт репетиций с К. С. мы переносили на свои режиссерские работы. Но творческая мысль Станиславского не останавливалась на достигнутом. Проходили год-два, и в процесс работы актера над ролью К.С. включал «темпо-ритм» и «действие словом». Снова приходилось, пользуясь удобным случаем, задавать ему все тот же вопрос:

- Как же нужно режиссеру работать с актером?

Иногда этот периодически задаваемый ему вопрос сердил Станиславского.

- Вы хотите узнать от меня, как вам начать на днях репетировать новую пьесу с новой группой актеров, часть которых, вероятно, не работала с вами? Признайтесь, что вы боитесь их, потому что не знаете их, не знаете их артистической природы, их

вкусов, их манеры работать. Вы не знаете их, а они не знают вас. Вы боитесь друг друга. Так вот, прежде всего узнайте друг друга - это в а ж н е й ш и й закон большого, сложного процесса работы режиссера с актером. *Изучите своих* актеров и дайте им возможность узнать себя.

- Как же это сделать, Константин Сергеевич? Ведь времени до начала репетиций осталось всего ничего...

- Ага, признались! - торжествовал К. С. - Вас волнует совсем не вопрос о том, как *всегда, при всех обстоятельствах* должен работать режиссер с актером, а частный случай - предстоящая вам новая работа с новой группой артистов. Я стремлюсь создать основы работы актера над собой и над ролью, основы работы режиссера с актером, а вы хотите от меня получить совет, как получше провести первые репетиции новой пьесы.

- Но ведь вы сами говорили, Константин Сергеевич, что каждая пьеса - новый повод к совершенствованию актерского и режиссерского мастерства.

- Не отрицаю. Но на основе единой системы, которая может до бесконечности расширяться, углубляться, обогащаться новыми приемами работы актера над ролью, режиссера над пьесой.

Существуют вечные законы в искусстве, в том числе и в театральном. Моя система помогает их не забывать, следовать им, развивать их на протяжении всей жизни художника. Первый из них - *целеустремленность художника*: делать все не ради любования своим профессиональным мастерством, а ради *воплощения* на сцене, в живописи, в музыке больших, *прогрессивных идей своего времени, своего народа.* Второй закон - верность жизненной правде, правде событий, характеров, поступков в определенных драматургом условиях, в определенной среде. Третий закон - в совершенстве *знать природу «человеко-артиста».* Только через совершенное знание артистической природы художника можно донести со сцены жизнь человеческого духа.

- Константин Сергеевич, про эти три закона творчества художника я, конечно, не раз слышал от вас, но как их применять *практически* режиссеру в работе с актером?

- Вы узко понимаете работу режиссера с актером, и поэтому названные мной три основных, необходимых для творчества художника закона не являются для вас исчерпывающими. В вашем воображении возникают только картины *репетиций*, но не весь сложный многосторонний труд режиссера *по воспитанию* актера. Репетиции режиссера с актером это только часть воспитания актера-художника.

- А из чего складывается другая часть работы режиссера

по воспитанию актера?

Константин Сергеевич задумался.

- Мне всегда кажется, что я уже тысячу раз отвечал на заданный вами вопрос, - сказал он. - Но, может быть, мне так действительно только кажется, потому что я сам себе по несколько раз в день отвечаю на него. Может быть, я плохо формулирую свои мысли. Моя новая книга мне тоже дается с большим трудом... \* Ну что же, давайте я попробую еще раз как можно точнее прочертить вам схему воспитания актера режиссером.

Итак, пункт первый: *режиссеру необходимо повседневно изучать актера*.

Где он может это делать?

*В театральной школе* или студии.

*В жизни.*

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* К.С.Станиславский заканчивал в этот период свою книгу «Работа актера над собой».

В *театре* - на репетициях новой пьесы, на идущих спектаклях, во всей работе театра при возобновлениях, вводах, экстренных заменах и прочем.

Начнем со школы. Представьте себя на вступительных экзаменах в театральную школу. Девушки и юноши читают вам стихи, басни, прозаические отрывки, исполняют заданные им этюды на психофизические действия. Это ваше первое знакомство с будущими артистами. Никогда не ставьте себя в положение экзаменатора, - все видящего, все понимающего в том человеческом материале, который проходит перед вами. Помните, что и вы, сколько бы лет ни пробыли уже артистом или режиссером в театре, и вы в эти часы держите экзамен. Вас экзаменует сама жизнь. Это она пришла к вам в образе юношей и девушек, это она говорит вам: разберись хорошенько в моих созданиях, не торопись, отбери лучшее, что необходимо искусству, не забудь, что художником станет не самый статный юноша, не самая красивая девушка. Будьте осторожны, не пропустите за скромной внешностью темперамент Стрепетовой, обаяние Савицкой, юмор и органичность молодого Грибунина и Москвина. Нет слов, сцена предъявляет свои законные требования и к внешним данным актера, но основа артиста-художника - тот *человеческий* материал, из которого он со временем научится создавать свои сценические образы.

Прекрасно, когда молодой актер сочетает в себе то и другое. Но такие случаи не так уже часты. Поэтому не ленитесь побольше поговорить, - просто поговорить на самые обыкновенные житейские темы с теми из экзаменующихся, кого вы колеблетесь определить в разряд пригодных для сценической карьеры. Такой разговор часто ярче выявляет человеческие качества молодых людей, чем чтение басен и стихов. Пропадает страх и напряжение - эти неизменные враги экзаменующегося - и он становится снова *самим собой*. А ведь это самое важное для режиссера - узнать, что представляет будущий молодой актер сам по себе, как человек, какими глазами он смотрит на мир, что он в нем принимает, что отрицает, каков уровень его развития и художественного вкус.

Станиславский на секунду задумался. Может быть, он вспомнил и свою юность, и свои «экзамены», о которых он с такой суровой откровенностью рассказал в книге «Моя жизнь в искусстве».

- А если приходится знакомиться с уже опытным, зрелым актером, - воспользовался я случаем задать вопрос, - ему ведь не устроишь экзамен?

- По форме не устроишь, а по сути дела всегда можно навести и зрелого актера на такие темы, которые помогут вам многое узнать в нем. Но я хочу продолжить характеристику взаимоотношений актера и режиссера, которые мне представляются единственно правильными.

Прошел экзамен. В школу принята группа молодежи. Вам поручают обучение их актерскому мастерству. Вам предстоит прожить с ними несколько лет, встречаясь почти ежедневно на занятиях. Будете ли вы их только *учить*? Конечно, нет. Вы будете их и *воспитывать*. Воспитывая, вы будете стремиться, прежде всего, как можно глубже узнать их актерские способности. В школе, как нигде, можно изучить природу актерского творчества и дарования. В молодом актере, еще не испорченном штампами сценического ремесла, не привыкшем обманывать, скрывать свои профессиональные недостатки от режиссера и зрителя, легко различить необходимые качества природы артиста.

Перечисляю важнейшие из них.

Органичность, то есть естественность, непосредственность, жизненное правдоподобие всего поведения актера на сцене. Под поведением актера на сцене, то есть в роли, в образе, я подразумеваю все его действия (и внешние, и внутренние), речь-слово, все отношения, приспособления, пластику, темпо-ритм и, что самое важное, умение все эти элементы *органического* поведения образа подчинять идее-сверхзадаче пьесы в предлагаемых драматургом обстоятельствах.

Предвижу вопрос: чему же учить такого органически одаренного всеми качествами своей профессии актера?

Учить такого актера, конечно, нечему. Надо самому учиться у него, стараться угадать по его работе, откуда и как создается в человеко-артисте о р г а н и к а, правдивость его поведения на сцене. Однако необходимо внимательно следить за тем, чтобы и органически одаренный актер не остановился в своем художественном развитии. Если он отстанет от жизни, от требований зрителя, от требований своего времени хоть на год, органичность его потеряет нужные качества.

Но актеров, от природы наделенных органичностью действия, поведения на сцене, очень мало. Это скорее исключения из общего правила…

Щепкин…

Я верю свидетельству современников и тем устным преданиям, которые я в молодости слышал от актеров Малого театра о том, что великий Щепкин обладал этим драгоценнейшим свойством артистической природы.

Когда я перечитываю его «Записки», я вижу за глубоко трогающими меня описаниями его жизненных наблюдений и созданные им сценические образы. Передо мной возникает его живой портрет, я вижу Щепкина в знаменитом матросе, в роли городничего и особенно в Любиме Торцове…

Не будучи его современником, я не могу доказать, что Щепкин обладал всегда полной, исключительной органичностью своего сценического существования, но для меня это абсолютная истина.

Может ли и должен ли актер, наделенный от природы органичностью, играть одинаково хорошо все роли? Конечно, нет.

Живокини был абсолютно органичен (я его видел на сцене), но только в определенных по жанру, комедийных ролях, хотя старался очень искренне играть и драматические роли.

Варламов, Давыдов, Стрепетова…

Медведева, Федотова, Ермолова…

Несомненно, это были таланты, наделенные свойством органического поведения на сцене. Был ли круг их ролей всеобъемлющ? Ничуть.

Одинаково хорошо играли они каждый раз, когда выступали на сцене? Разумеется, нет.

Но независимо от того, как играли они сегодня - лучше или хуже, чем вчера, - они оставались на сцене неизменно артистичны, естественны и правдивы.

Сразу ли, с первых ли шагов на сцене обнаруживается это качество -органичность поведения актера? Бывает, что и сразу. Бывает, что органичность приходит с годами, когда накапливается опыт и техника, разумеется, если актер стремится всем своим существом стать органичным.

Константин Сергеевич неожиданно прервал свою речь и рассмеялся…

- Я поймал себя на том, - сказал он, продолжая смеяться, - что я много наговорил об органичности, а сам ведь не обладаю этим качеством… и безумно завидую тем, у кого оно имеется налицо. Например, Грибунину. Только в одной роли

мне удалось его «переиграть» - в Крутицком…

Эх, если бы открыть тайну этой проклятой органичности!

Константин Сергеевич перестал смеяться и серьезно продолжал:

- Вот тот же Грибунин: помню его с появления у нас в труппе. Играл он довольно много ролей, преимущественно молодых, бытовых героев, Голубь-сын в «Федоре», Фабрицио в «Трактирщице» и тому подобное. Ничем особенным в труппе не выделялся.

Но вот появляются в нашем репертуаре Чехов и Горький. Писатели огромной жизненной правды. И вдруг в Грибунине обнаруживается с замечательной силой его артистическая правда: Ферапонт в «Трех сестрах», а позже в этой же пьесе Чебутыкин, Медведев в «На дне», Симеонов-Пищик в «Вишневом саде» - эти роли сразу перевели его в разряд правдивейших актеров Художественного театра. И таковым он уже остался навсегда…

Видите, какое чудо может совершить с актерами драматург?

Осип в «Ревизоре», Хлеб в «Синей птице», Фурначев в «Смерти Пазухина», Курослепов в «Горячем сердце» - смотрите, какие разные образы, какие отличные по всей своей манере драматурги, а Владимиру Федоровичу ни на йоту не изменяла раз найденная и постигнутая им органичность. Вот что сделали с его артистической природой Чехов и Горький. Как живой водой его спрыснули!

Манефу даже играл в заграничной поездке в «Мудреце»! Бабу! И замечательно играл! А мне вот, который как будто во все актерские тайны проник, половина ролей не удалась, - снова рассмеялся Константин Сергеевич. - Вот вам и органичность! Я вас не запутал?

- Нет, нет, нисколько, - не очень уверенно отвечал я.

- Впрочем, у вас еще столько в запасе и времени, и сил, что можете немного поплутать по извилистым тропинкам искусства в поисках истины, - улыбаясь, прибавил К.С. - Перейдемте к дальнейшим свойствам актерской природы.

*Чувство слова.*

Слово, дикция, речь, голос… На первый взгляд может показаться, что эти качества надо отнести к чисто внешним свойствам артистической природы.

Не могу отрицать, что наличие голосовых данных, отменной дикции, яркой, выпуклой, образной речи иногда бывает присуще от рождения человеку и служит ему верной опорой, если он решил идти в актеры.

Но часто ли так бывает в нашей практике? Природа одарила Качалова голосом большого диапазона, необычайно привлекательным для слуха тембром. У такого умного и тонкого художника, как Василий Иванович, его природные голосовые данные не стали самодовлеющими. Он умеет подчинять их законам сценической речи. Он ими пользуется, чтобы глубоко вскрывать содержание образа, он поистине «действует» словом.

Замечательна русская народная речь! Ею в совершенстве владела Ольга Осиповна Садовская. Округлость и сочность звука, образность, ритм; юмор тонкий, мудрый, народный юмор делал речь Садовской неповторимой. Необычайной дикционной четкостью и гибкостью интонаций отличалась речь А.И.Южина.

Можно вспомнить еще ряд имен выдающихся актеров русской сцены, от природы наделенных различными богатейшими свойствами голоса и речи. Но ведь это отдельные выдающиеся явления в искусстве.

Моя задача и мои требования к слову на сцене преследуют очень широкие цели.

Необходимо возродить на современной сцене утраченную чистоту русской речи. Для этого надо принимать в актеры молодежь с чистой дикцией, с голосовыми данными, с первичным «чувством» слова, как одного из самых могучих средств воздействия на зрителя. От актеров старшего поколения, от зрелых мастеров сцены необходимо требовать беспрестанной работы над совершенствованием своего речевого аппарата. Очень редко, что у актера с годами не портится, не искажается речь. Сорок пять - пятьдесят лет - это «опасный возраст» для актерской дикции, для чистоты и полноты звука. Зубы, о которых так мало думает молодой актер, становятся врагами зрелого актера. Они начинают шататься в своих гнездах, они разъезжаются, образуют щели, проходя через которые, звук начинает вылетать со свистом и шипением, не имеющими не только никакого отношения к исполняемому образу, но и вообще нежелательными призвуками в чистой речи. Огрубели голосовые связки с годами. Сравнительно еще не старая по внешности актриса начинает говорить со сцены с подозрительной хрипотцой; не по роли часто приходится откашливаться актерам. Запущена вся носоглотка!

Это перечень только некоторых внешних дефектов в речевом аппарате актера. А ведь слово выражает мысль человека. Нет на свете оружия сильнее слова. Недаром говорится, что словом человеческим можно сдвинуть гору с места. Словами сражаются, словами любят, словами ненавидят, словами убивают, словами творят величайшие дола в истории человечества. Не надо пускать на сцену человека, не понимающего силы и значения слова. И ко всему этому ведь слово на сцене - это не слово, сказанное в жизни. Сценическая речь - это не бытовая, жизненная речь.

Ох, как виноваты мы, художественники, когда объявили, борясь со штампом дурной декламации, царившей лет тридцать назад в театрах, что на сцене надо говорить, как в жизни. Мысль наша была правильна: надо жизненные особенности речи уметь переносить на сцену, надо найти такие законы, которые, не искажая смысла простой жизненной речи, делали бы ее сценически выразительной. Но мы тогда взяли и стали механически переносить жизненные бытовые особенности речи на сцену. В жизни только немногие говорят выразительно, то есть, делая правильные ударения, возвышая и понижая голос от необходимости придать тот или иной оттенок своим словам. В жизни не следят за разнообразием интонаций; не избегают сознательно монотонности; не стесняются любых дикционных дефектов и жаргонных словечек; повторяют по много раз одно и то же слово, желая быть понятым; не следят за тем, сколько людей должны тебя слышать; не отвечают за то, чтобы все тобой сказанное было понятно.

И вот все эти пороки, естественные для жизни, в быту, мы перенесли на сцену, в искусство! Только азартом борьбы с декламацией, с фальшивой, напыщенной актерской речью, накопившимися за двести лет существования театра, со времен Тредьяковских и Сумароковых, я могу сейчас объяснить себе нашу ошибку.

Как резкий контраст, с прежней манерой говорить на сцене, наш прием на первых порах имел даже успех. Какая-то общая картина бытовой, но не художественной правды у нас получилась от такой манеры говорить на сцене. Но скоро мы поняли, что, не договаривая слова, не донося звука до последних рядов зрительного зала, делая случайные (как в жизни!!) ударения, мы теряем опору нашего искусства, его самое действенное оружие - слово. И мы стали переучиваться - искать законы простой, жизненной, но выразительной речи на сцене.

Однако грех был уже совершен. Подражатели ухватились за нашу ошибку и возвели ее в «закон Художественного театра»! И этот «закон» много лет наносит существеннейший вред русскому театру. На сцену проникли сотни актеров с испорченной от природы дикцией, сотни безголосых актеров. Они хрипели и шипели там, где необходимо было обладать чистейшими и богатейшими звуковыми данными. Сотни преподавателей дикции на исправлении их недостатков нашли себе пожизненный заработок. Хорошо еще, когда испорченная дикция компенсировалась богатым внутренним содержанием актера, темпераментом, сценическим обаянием. Таких было, к сожалению, не много. Не считаясь с законом органического сочетания формы и содержания, невозможно выявить богатство содержания образа. Не имея к тому средств выражения, актеры требовали себе роли Ромео, Гамлета, Глумова, Чацкого и удивлялись, что проваливались в них. Ведь они «так просто как в жизни, по Художественному театру» говорили в этих ролях, так «глубоко» чувствовали, переживали! А зритель их не принимал, потому что не понимал их речь со сцены, а частично просто не слышал их…

Константин Сергеевич взял свой блокнот, намереваясь что-то записать в него.

Я предполагал, что К.С. приведет еще примеры из области работы над словом. Однако, записав несколько строк в блокнот, К.С. не вернулся к своим мыслям на эту тему.

- Хотелось бы мне безошибочно установить, - сказал он, - какое же из свойств артистической природы является важнейшим, ведущим за собой остальные. Они у меня все записаны здесь, - он указал на блокнот, - я их переставляю с места на место и никак не могу решить, какое же поставить на первое место.

Вот вспомнил, Шаляпина…

Одарен от природы всем, чего только может пожелать актер.

Работал над собой много, упорно. Знает, что такое тяжелый актерский труд.

А в чем его *талант*?

Долго я думал над этим словом. Что такое талант?

Что помогало Шаляпину так безошибочно и в то же время всегда так остро, так необычно решать и лепить свои знаменитые образы Мефистофеля, Дон-Кихота, Годунова, Пимена, Грозного в «Псковитянке», Еремку из «Вражьей силы»?…

Что делало после его исполнения найденный им и внешний и внутренний рисунок роли классическим?

Обычно отвечают: талант, гений!

А я себе на этот вопрос отвечаю иначе: умение видеть жизнь и *воссоздавать ее на сцене.*

По-моему, это важнейшее качество природы артиста.

*Умение видеть, наблюдать, изучать жизнь глазом, ухом, сердцем и умом художника*, отбирающего в жизни необходимый для его творчества типический материал. Умение на основе своего жизненного опыта-багажа, на основе глубокого проникновения в сущность драматического произведения воспроизвести характер на сцене.

В нашем театре я не раз удивлялся наблюдательности Москвина. Живет как все мы, любит повеселиться, порыбачить… Когда, где и как он успевает так интересно и много наблюдать? А наблюдения у него очень тонкие, глубокие… И говорить о жизни он умеет образно, увлекательно…

А главное, умеет включить в работу над ролью то, что извлек из жизни. Это, конечно, талант: уметь видеть жизнь и средствами своего искусства и мастерства воплощать ее на сцене в художественное целое.

Таким талантом был наделен Шаляпин.

Обладает им и Москвин.

Отлично помню, как он репетировал Епиходова. Неплохо получалось, но душа роли еще не открылась ему.

Приезжает Антон Павлович из Ялты, мы все дрожим, волнуемся ужасно! Надо признаться, что любили мы Антона Павловича, но и боялись его острого языка… Я играл Гаева, а Владимир Иванович сидел в зале с Чеховым.

После второго акта приходит ко мне в уборную Владимир Иванович, лицо серьезное.

- Ну что? - спрашиваю.

- Чехов молчит. По-моему, не очень доволен, смеется только на Москвина. А тот черт знает что делает: к каждой фразе свои слова прибавляет. Зашел посоветоваться. Вызвать его сюда к вам и сделать предупреждение или не трогать до конца репетиции…

Только Владимир Иванович это произнес, слышим голос: «Не трогать… я потом все объясню». Смотрим, в дверях уборной Москвин. Лицо, как сейчас помню, такое жалобное, и интонация эдакая «москвинская».

- Зачем вы это делаете? - спрашиваю я Ивана Михайловича.

- Я потом объясню…

Тут раздался звонок, надо было идти на сцену.

После репетиции, не разгримировываясь, собрались у режиссерского столика в зале. Разругал нас всех Чехов отчаянно. За что, сами знаете, я об этом уже не раз говорил\*… Дошла очередь до Москвина. Ну, думаю, тут нам, режиссерам, смерть будет. Как могли позволить актеру так своевольничать с текстом? Москвин сидит в своей дурацкой шляпе «пирожком» ни жив, ни мертв.

А Чехов смотрит на него и улыбается.

- Что, - спрашивает, - видели такого?

- Видел, - отвечает Москвин.

- Приказчик?

- Галантерейщик.

- Долго искали?

- Только вчера нашел, Антон Павлович.

- А у нас такой в Таганроге был, только не приказчик. Впрочем, это не играет роли... Очень верно схвачено.

Тут уж Москвин не выдержал, гордо взглянул на нас, режиссеров, и… вспомнил…

- А как же быть со словечками, Антон Павлович?

- Какими словечками?

- Да ведь мой-то приказчик ко всему прибавляет «между прочим», «собственно говоря», «к примеру сказать», «извините за выражение», «допустим»… Я тоже сегодня позволил себе…

- Так ведь он говорит, не обращая внимания на эти слова?

- Не обращая.

- Так вот и вы не замечайте их.

И, представьте себе, тем дело и кончилось. За то, что Москвин нашел где-то свой прототип Епиходова в жизни, Чехов, такой строгий к своему тексту, пропустил мимо ушей все присказки Москвина.

Вот что значит найти в жизни то, что тебе надо для образа.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* «Моя жизнь в искусстве», глава «Вишневый сад».

У Москвина эти находки были нередки. Откуда он принес такую монотонную, противную манеру тянуть слова для роли проходимца-журналиста Голутвина?\* Где, в ком увидел он то капризнейшее упорство, с каким он требовал называть себя «ваше превосходительство» в Фоме Опискине?\*\* А гнусавый фельдшер из «Хирургии» А.П.Чехова?

Все это выхвачено, наблюдено в жизни, сконцентрировано в художественный образ и блестяще, смело сыграно!

Артисту, я считаю, необходимо обладать исключительно острой и точной наблюдательностью. Ведь только жизнь может полностью объяснить, раскрыть ему все причины того или иного поведения его героя - действующего лица пьесы.

- А как же автор? Обычно ведь все мотивы поведения персонажей скрыты в тексте пьесы.

- У хорошего автора, конечно, вы найдете все оправдания поступкам его героев. Автор берет их тоже из жизни. Но и актер, доверяя всецело автору, должен обогащать наблюдения автора своим знанием жизни. А знать жизнь - это уметь ее видеть, воспринимать, запоминать, воплощать на сцене...

Следующее, очень важное качество артистической природы, непосредственно связанное со способностью актера наблюдать жизнь, это - *творческое воображение*.

Раньше я называл его фантазией. Думаю, что «творческое воображение» термин более точный. Это ведь определенное, конкретное «видение» внутренним глазом художника образов и явлений природы, определенных жизненных событий, происшествий с живыми людьми, видение картин исторического прошлого и будущего.

Мысль художника создает н его воображении конкретные картины, насыщенные жизнью, действием, человеческими страстями. Эти картины - «видения» - артист должен уметь рассказывать до мельчайших подробностей. Они возникают в - его воображении на основе текста драматурга.

Чем глубже актер умеет проникать в текст, в замыслы автора, тем ярче, разнообразнее, действеннее, динамичнее будет его творческое воображение. Но оно должно быть всегда конкретно обосновано и примерами личных наблюдений актера над жизнью. Видите, приходится опять возвращаться к жизни. Приходится снова и снова повторять, что уметь наблюдать жизнь, отбирать из нее нужное, типическое - большое и трудное искусство.

Мало виртуозно владеть кистью, красками, углем и карандашом. Основа замечательных картин Федотова, Перова, Маковского, Сурикова и Репина - мысль, идея, почерпнутая, выхваченная художником из жизни и воплощенная им средствами его искусства в картину.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н.Островского.

\*\* «Село Степанчиково» Ф.М.Достоевского.

Умение наблюдать жизнь для актера столь же важно, как и для художника-живописца…

Почему я подчеркиваю так настойчиво значение наблюдательности, важность конкретных «видений», в основе которых должен лежать текст - слово актера. Уж очень много лет мы пользовались термином «фантазия». Он уводил нас часто в сторону от жизни и от текста драматурга. Я сам много писал и говорил о необходимости живой, яркой фантазии у актера. Правда, я всегда предупреждал против разнузданной фантазии, фантазии ради фантазии. Но предупреждать мало. Надо научить актеров закреплять свое творческое воображение - свои «видения» через *конкретный процесс мышления образа на сцене.*

Творческое воображение необходимо, конечно, не только актеру. Им обладают в высокой степени талантливые ученые, инженеры, организаторы промышленности, думаю, что и земледельцы. Оно движет вперед человеческую мысль в любой области. Как можно себе представить актера - художника сцены лишенным творческого воображения? Между тем, мне кажется, актеры мало работают над его развитием в себе.

*Темперамент* - еще одно важнейшее свойство творческой природы актера. Думаю, что темперамент тесно связан с воображением. В быту мы часто называем темпераментным человеком того, кто часто сердится, ругается, громко кричит. К природе *артистического темперамента* это не имеет никакого отношения.

Я считаю темпераментным актером того, кто, легко и быстро заражаясь текстом автора и своим творческим воображением, готов немедленно *действовать* на сцене, в чем бы ни выражалось это действие: в словах, в физических действиях, в отношениях к партнерам по сцене, в паузе, насыщенной безмолвным внутренним действием. И если эти действия актер может совершать и развивать беспрерывно в течение всей пьесы, то повышая, то понижая (как того требует сюжет пьесы) *активность, динамику* своих действий, я готов признать у такого актера наличие сценического темперамента. Весь рисунок роли, все краски и приспособления в роли должны быть пронизаны темпераментом. Психология делит людей по признакам темперамента, кажется, на три вида: флегматиков, холериков и сангвиников. Артистический темперамент не может быть отнесен ни к одной из этих категорий. Действуя в роли флегматика, актер все равно должен обладать темпераментом художника, чтобы выпукло, верно нарисовать зрителю образ флегматика. Его артистический темперамент в данном случае может быть умышленно как бы скрыт под внешним, спокойным рисунком роли, но творить любую роль, действовать в ней на сцене без темперамента невозможно. В старом театре считалось, что наибольшим темпераментом должны обладать трагики, а резонеры, комики, особенно «простаки» могут быть лишены этого необходимейшего качества актерской природы. Это бессмысленное утверждение. Нет такого произведения искусства в любой области - в живописи, музыке, литературе, в которой не проявлялся бы личный темперамент художника.

Вспомните «Крейцерову сонату» Л.Толстого. Вас бросает в дрожь не от довольно обычного сюжета ее, а от темперамента писателя, от громадного напряженного, внутреннего стремления его воздействовать на читателя.

Л.Н.Толстому представляется необходимым *убедить* вас, своего читателя, в непреложной истине своих мыслей и утверждений, заставить вас следовать им, и он обрушивает на вас стремительный поток доводов, примеров, доказательств. С громадной настойчивостью, он апеллирует к вашему уму, сердцу, к вашим мыслям, вкусам, ко всему вашему мироощущению, чтобы сделать из вас своего последователя. С такой же силой темперамента должен действовать и актер «а сцене, поверивший в идею, предложенную ему драматургом, и желающий убедить зрителя в великом значении этой идеи.

Отсутствие у актера темперамента нельзя скрыть, нельзя ничем заменить. В старом театре трагики, не обладавшие достаточным темпераментом, перед выходом на сцену в кульминационном эпизоде роли, раскачивали какой-нибудь тяжелый пратикабль, чтобы заставить чисто физическим путем быстрее циркулировать свою кровь. Появившись на сцене, не говорили, а «рычали», стараясь повышенным звуком голоса поддержать свое возбуждение. Разумеется, все это наивный примитив, не имеющий никакого отношения к подлинной актерской технике. Только творческое воображение, яркое «видение», верное, правдивое отношение к событиям пьесы и к своим партнерам по сцене, оценка предлагаемых автором обстоятельств, способны возбудить темперамент артиста... если он у него существует от природы, в его человеческо-артистической природе, - с неожиданной улыбкой закончил К.С. свою, тоже не без «темперамента» произнесенную тираду.

Видно было, что вопрос о темпераменте актера его волновал.

- А если у актера отсутствует в его природе темперамент? - невольно задал я вопрос.

К.С. вздохнул. Лицо его снова приняло серьезное, напряженное выражение.

- Значит это не актер, - отвечал он, - а случайно проникший в театр субъект. Чаще всего по протекции, по родственным связям. Ох, эти «родственнички», сколько вреда они причиняли, причиняют и, вероятно, еще причинят искусству!

- Значит, основой артистического темперамента является творческое воображение, - попробовал я окончательно уточнить ответ К.С.

- Да, безусловно. Творческое воображение управляет темпераментом актера, темперамент заставляет органически действовать актера на сцене, в результате действий рождается чувство.

- А чем разнятся друг от друга чувство и темперамент?

- Для меня лично темперамент является своеобразным барометром подлинного искреннего чувства. Без темперамента чувства могут быть слезливо-фальшивы или напыщенно-декларативны. Темперамент - это динамо-машина, дающая ток мотору - действиям актера.

Подобно шоферу, управляющему машиной, актер должен уметь управлять своими действиями, чувствами, своим темпераментом. Никогда не доводить свой темперамент до предела. Пусть не темперамент владеет актером, а актер владеет им. Актер обязан уметь сдерживать его, накапливать и направлять в нужную сторону в зависимости от логики сюжета пьесы и характера действующего лица.

В нашей труппе многие актеры обладают темпераментами совершенно различных качеств. У Вишневского открытый темперамент, ему надо напоминать всегда - сдерживайте себя, сдерживайте свой темперамент, не забывайте про логику сюжета, не «выплескивайтесь»! У Москвина глубокий внутренний темперамент. Нужно уметь убрать во время репетиций все, что может помешать проявиться его темпераменту в роли. Но чувство меры и художественного вкуса у него замечательны. У Леонидова - темперамент трагического актера. Если он не найдет возбудителя темперамента в тексте пьесы, в образе, характере, в том или другом факте из сюжета пьесы, его темпераменту не проявиться. Но уж если Леонид Миронович находит «манок», повод проявить темперамент, он у него достигает огромной силы…

Хотел бы закончить перечисление важнейших свойств природы актера еще одним качеством. Я называю его для себя:

*Выразительность - сценическая выразительность*. Умение верно найденное содержание и поведение образа-роли сочетать со сценически-выразительной формой. Соразмерно пользоваться своими данными - голосом, дикцией, дыханием, мимикой, пластичностью жеста и всей фигуры в целом. Сюда же относится ощущение пространства сцены и декорации, то есть актер должен научиться правильно использовать каждый квадратный метр сцены, каждую ступеньку, площадку, притолоку двери, подоконник, любую деталь декорации, бутафории и реквизита, чувствовать освещение сцены. Актер должен хорошо носить костюм. Это отдельный, очень важный раздел, играющий огромную роль в средствах выразительности, которыми располагает актер на сцене.

Если бы современная молодежь видела, как замечательно пользовался светом Сальвини! Как умел неожиданно скрыться в темноту, в неосвещенное пространство сцены и оттуда каким-то совсем детским, неожиданным для зрителей, голосом сказать: «Я плачу!… Как ужасны эти слезы!…»

Это из последней картины «Отелло». Затем: «А, проснулась…»

И невидимо для зрителя, в темноте, неслышными шагами переходил в другое место сцены.

На вопрос Дездемоны: «Кто здесь? Отелло, ты?» - Сальвини из противоположного угла сцены отвечал: «Я, Дездемона», - и всхлипывал, как будто все еще не мог сдержать слез и, не желая, чтобы их увидела Дездемона, прятался от нее *в темноту*.

Свечу, с которой входит Отелло, Сальвини оставлял у ложа Дездемоны.

И всю сцену с Дездемоной, - огромная сцена, - пока она не называла имени Кассио, он вел из темноты, меняя только невидимо для зрителя место своего пребывания: то голос его раздавался совсем близко, в складках полога постели Дездемоны, то из самого дальнего угла спальной.

Уверяю вас, что страшно становилось не только Дездемоне, но и зрителю. Во всяком случае зритель понимал, что должна испытывать Дездемона, ведя свой диалог с невидимым человеком, собирающимся поразить ее из мрака ударом кинжала.

Вы видите, что Сальники, великий трагик, актер огромного внутреннего содержания и темперамента, не пренебрегал ни одной возможностью увеличить *выразительность* своего поведения на сцене. Вы представляете, какой был эффект, когда, проведя половину диалога с Дездемоной из темноты, он врывался стремительным движением в *полосу света* со словами:

Ты Кассио платок тот отдала,

Что подарил тебе я и который

Был дорог мне!

А через несколько реплик снова, но уже решительным шагом, опять уходил в темноту, как бы собирая силы к убийству, и голос его из тьмы звучал на этот раз спокойно, безнадежно сурово для Дездемоны. Чувствовалось, как он ходит из угла в угол по дальней стороне комнаты. Это передавалось и в движениях мечущейся на своем ложе Дездемоны.

А теперь герой-любовник с первого появления на сцене в этой картине предлагает режиссеру поставить тумбу для свечи поближе к рампе и всю сцену ведет с Дездемоной спиной к ней, скрестив руки на груди. Это якобы «трагическая» поза: мол, Отелло все уже пережил!

При этом премьер труппы, стараясь не «выйти из образа», шипит сквозь зубы осветителю: «Светите, светите на меня... Куда у вас направлен правый прожектор... Следите за мной!»

Увы, этот «артист» никогда не будет Сальвини.

Примеров подлинной сценической выразительности, как и ложной, формальной, надуманной, очень много.

У нас в театре великолепная мимика у М.М.Тарханова; изумительны его жест, грим и вся фигура в каждой новой роли. Все оправданно, все насыщенно внутренним содержанием и предельно выразительно. У него надо учиться органическому сочетанию внутреннего рисунка роли с внешним: в движениях, мимике, жесте, пластике фигуры.

У Качалова предела выразительности достигает речевая сторона его актерской природы: дикция, модуляция звука, бесконечно богатая интонация, умение менять тембры. Находить для каждой роли свой, ей присущий обертон, - это огромное искусство! Притом Качалов - это актер-художник «действенного» слова. Он *словом* действует, а не любуется своим голосом, подобно ремесленникам с хорошими голосами. Но к *слову*, как таковому, к умению действовать словом, тоже напомните мне вернуться в отдельной беседе. Лучше при актерах.

Перечислить все элементы сценической *выразительности* в природе актера - громадная задача.

На сегодня довольно разбирать артистическую природу. Остается еще ведь обаяние, заразительность актера, его личные человеческие качества: ум, воля, чувство юмора, художественный вкус, умение работать над собой и, снова повторяю, умение наблюдать жизнь.

Возвращаюсь к тому, с чего мы с вами начали, - к первой части работы режиссера с актером, к изучению актера в школе театра или в студии при театре.

Как режиссер-преподаватель школы или студии вы отлично сможете узнать, кто из студийцев-учеников обладает перечисленными мной свойствами природы актера. Вы сможете помочь молодым актерам развивать их в себе, одновременно освобождая и от недостатков, которые могут помешать их дальнейшей артистической деятельности.

Поэтому деятельность режиссера в школе-студии в качестве преподавателя я считаю очень важной стороной работы режиссера с актером. Как я уже сказал, надо не только учить молодого актера, но и воспитывать его, всесторонне развивая его человеческие качества, его кругозор, его мышление, его сознание. Необходимо воспитывать в нем гражданина своей родины, слугу своего народа.

И если режиссер относится к этой задаче с той огромной ответственностью, которой она заслуживает, если свою любовь к актеру он проявляет в заботе об его *развитии и воспитании*, актер обычно навсегда оказывается связанным с ним узами прочной творческой человеческой дружбы.

Сила ансамбля первых лет Художественного театра заключалась в том, что состав его труппы состоял в подавляющем большинстве из учеников Владимира Ивановича и моих соратников по «Обществу искусства и литературы». Обе группы оказались воспитанными в тех принципах, о которых я вам сейчас говорю.

Итак, первое звено в работе актера с режиссером - это школа театра.

Второе звено - это встреча с актером на репетициях в новых и старых (возобновляемых) спектаклях. Это громадный раздел работы режиссера с актерами. Я не прочь рассказать вам еще раз и о нем, но сегодня устал.

Третье звено в работе режиссера с актером - это постоянное наблюдение режиссером жизни актера в театре, в спектакле и отчасти вне стен театра. Хороший режиссер - друг актера, не изменяет ему никогда. Он следит за его внутренним развитием год за годом, наблюдает за тем, чтобы актер каждый день проживал творчески, начиная с обязательного утреннего «туалета-тренажа» и, кончая его возвращением домой после спектакля.

- Таких режиссеров нет, Константин Сергеевич! - довольно решительно вырвалось у меня.

Станиславский задумался.

- Возможно, что нет, - наконец произнес он. - Но были. Вахтангов, Лужский, Сулержицкий... И я с Владимиром Ивановичем, мы старались не забывать это звено, исключительно важное в общей схеме работы режиссера с актером. Иногда, в какие-то годы, нам удавалось так работать с труппой, и результаты получались замечательные...

Ну, вот и вся несложная схема работы режиссера с актером. В театральной школе - педагог-воспитатель, на репетициях - режиссер спектакля, в театре и в жизни - верный друг, всегда озабоченный безостановочным развитием, творческим ростом своих актеров в каждом спектакле, в каждый день и час их творческой деятельности.

- Константин Сергеевич, - взмолился я, - это ведь значит прожить с актером, с труппой бок о бок всю жизнь.

*К.С.* Совершенно верно. Что ж тут страшного, чего ж вы так испугались?

*Н.М.* Я боюсь, что смертельно надоем актерам и как художник и как человек.

*К.С.* Вы неискренни. Вы боитесь обратного, - что вам надоест все время работать с одной труппой, с одной группой актеров. Значит, до вас не дошла моя основная мысль о необходимости беспрерывного роста, развития, творческого движения актера. Он никогда не надоест вам, если вы будете выращивать его так же заботливо, как садовник растит редкий и прекрасный цветок!

- А если актер перерастет режиссера, - с некоторым колебанием опросил я.

- Смерть такому режиссеру, - неожиданно грозно произнес К.С. - Это будет значить, что режиссер не работает над собой. Но вряд ли это практически возможно. Чтобы учить ребенка, надо самому все время учиться.

- У кого же режиссер учится?

- У жизни. У других великолепных мастеров театра и смежных с театром искусств: у писателей, живописцев, композиторов, музыкантов-исполнителей, скульпторов и архитекторов - у всех, кто знает о творчестве пусть хоть на копейку, но больше вас.

- Всю жизнь учиться!!

- Вы полагали иначе? Только тот движет вперед жизнь, искусство, кто не устает учиться и учить других…

- Константин Сергеевич, если предположить, что найдется режиссер, который отлично будет знать своих актеров, будет стремиться развивать их природные данные и сам вместе с ними учиться, развивать себя - ведь все это ему необходимо для определенной цели, для того, чтобы хорошо ставить спектакли?

- Безусловно, если это не только режиссер-педагог, воспитатель труппы, но и режиссер-постановщик. Хотя это деление сейчас звучит для меня очень условно. Не следует так резко делить режиссеров на педагогов и постановщиков.

- Но ведь так бывает?

- Бывает, но лучше, чтобы не было. Режиссер-постановщик должен обладать качествами режиссера-педагога-воспитателя. Постановка каждого серьезного спектакля - это решение идейной и художественной проблемы, заключенной в пьесе, - это огромный материал для воспитания всей труппы театра. Настоящий драматург - это всегда художник-мыслитель. Он не вольно воспитывает актеров наравне с режиссером. Вспомните Чехова и Горького. Разве своими пьесами, своим постоянным общением с нами, спорами о судьбах русского театра, русской литературы они не воспитывали нас! Конечно, они радовались вместе с нами успеху каждой своей пьесы, но я знаю, как близко принимали они к сердцу и всю жизнь театра и наших актеров. Художественный театр был поистине *их театром*! Семья ваших актеров - их семьей. И

к а к ставить пьесу, как работать в ней с актерами, мы всегда спрашивали об этом в первую очередь Горького и Чехова… а вы спрашиваете меня, режиссера.

— Вы мой учитель…

— И у меня были учителя: Федотов, Комиссаржевский.

Я очень дорожил мнением Александра Павловича Ленского, не прочь был кое-что занять и у Копо, Жемье, было что посмотреть и у Рейнгарда… А на вашем лице я вижу "вечные" сомнения: "Так или не так я работаю? Что мне делать с новой пьесой? Константин Сергеевич, научите!" Не переучить бы?

— Константин Сергеевич, это происходит не от растерянности перед новой пьесой, а от того, что вы сами, ваша мысль постоянно ищет новых путей в искусстве, движется вперед, и нам хочется следовать новым приемам работы, а не канонизировать, как вы сами говорите, старые.

— Это-то все разумно. Но разве я скрываю от вас что-нибудь? Я сам не предполагал, что "внутренние монологи", которые мы с вами начали применять, репетируя "Битву жизни", станут обязательным элементом внутренней техники актера, помогут герою пьесы заполнить органическим действием - действенными мыслями все так называемые "паузы".

Думаю, что и закон "двух перспектив", о котором я много говорил па репетициях "Горячего сердца", тоже принесет пользу режиссеру и актеру.

- А теперь вы требуете, Константин Сергеевич, строгого соблюдения линии физического действия…

- А разве я не искал ее раньше? Может быть, не так настойчиво… Вспомните наши репетиции "Сестер Жерар". Что вы понаделали в сцене "вечеринки" у "аристократов" и что нам помогло распутать ее, определить "зерно" сцены, найти ее выразительность? А "домик Генриетты"? Почему вы не возвращаетесь мысленно к тому полезному, что может, как вы выражаетесь, двигать вперед режиссерскую мысль, режиссерскую технику, работу с актером?

*Глава вторая*

**РЕАЛЬНОЕ ОЩУЩЕНИЕ ЖИЗНИ ПЬЕСЫ И РОЛИ**

Я воспользовался советом К.С. и пересмотрел свои записи по постановкам, проходившим под его непосредственным руководством.

Многое из того, чем занимался с нами К.С.Станиславский на репетициях пьес "Продавцы славы", "Битва жизни", "Сестры Жерар", "Горе от ума", стало до конца понятным, когда были опубликованы рукописи К.С. Станиславского из задуманной им книги "Работа актера над ролью". Вероятно, приемы разбора пьесы и роли, а затем их воплощение в действии на сцене в те годы не были столь определенны, точны, какими они представляются нам сегодня при чтении отдельных глав из "Работы актера над ролью". Но "вехи" будущего метода К.С. Станиславский находил на репетициях в то время, и они исключительно интересны и заслуживают знакомства с ними.

\* \*

\*

Постановка мелодрамы "Сестры Жерар" давалась режиссерам и актерам, несмотря на постоянную помощь К.С., нелегко \*.

Мы объясняли себе это трудностями жанра, сложностью сюжета и некоторыми другими "объективными", с нашей точки зрения, причинами. Нам никак не хотелось сознаваться в своей неопытности и вполне законной "молодости!"

Если бы можно было вернуть себе эти драгоценные качества сегодня, когда многое кажется уже известным, пройденным, усвоенным! Если бы сегодняшние промахи и ошибки можно было объяснить своей "молодостью"!

А главное - идти рядом с Константином Сергеевичем на очередную репетицию.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Сюжет пьесы В.Масса "Сестры Жерар" построен на основе известной мелодрамы д'Еннери и Кормона "Две сиротки". Действие происходит в 1879 голу, в канун французской буржуазной революции.

На просмотре в фойе первого и второго актов "Сестер Жерар" К.С. ничего не сказал ни режиссуре, ни актерам о второй картине пьесы - "вечеринке" у начальника парижской полиции маркиза де Прель.

Содержание картины было несложное: похищенную в первый день приезда в Париж Генриетту Жерар приводят для развлечения собравшихся "аристократов" "на вечеринку". Здесь ее видит сын графа де Линьера Роже и помогает бежать от преследования не в меру развеселившихся друзей начальника парижской полиции.

На просмотре картины К.С.Станиславским я, как обычно, наблюдал за выражением его лица и, к сожалению, не заметил никакого одобрения всем тем режиссерским ухищрениям, с помощью которых мы пытались передать в этой картине атмосферу разнузданного веселья придворных Людовика XVI. А мы так старались создать галерею "отвратительных" образов "маркизов" и "виконтов", чтобы продемонстрировать зрителю свое, разумеется, резко отрицательное отношение к подобным типам и их делам!

Но мы видели, что у нас что-то с "вечеринкой" не получалось. То актеры изображали, следуя нашим указаниям, какой-то паноптикум восковых фигур - получался довольно-таки примитивный "гротеск". Уходило всякое жизненное правдоподобие. То бросались в другую крайность - пробовали "по-настоящему" искать пьяных, распущенных, "развратных" (!!) "аристократов", - получался какой-то кабак на окраине Парижа, а не кружок придворной знати. И, несмотря на все наши старания, оставалась какая-то красивость в картине, чего мы боялись пуще огня!

Идеализация быта аристократов!

Смакование "разложения" XVIII века!

Чудились нам суровые суждения критиков-рецензентов.

И все-таки наступил день, когда мне передали от К.С. предложение назначить с ним репетицию "вечеринки" у маркиза де Прель!

Предчувствуя, что с этой картиной дело обстоит хуже, чем с другими, я решил схитрить и в день, назначенный для репетиции, отправился к Константину Сергеевичу. Я встретил его как бы невзначай у ворот его дома и по дороге в театр изложил ему свои сомнения о "вечеринке", стараясь таким образом застраховать себя от его критики на репетиции перед актерами.

Хитрость моя была быстро разгадана Станиславским.

- Мне эта картина на просмотре не понравилась - сказал он, - но я не хотел огорчать исполнителей, проделавших большую работу, и расхолаживать ваш режиссерский пыл. Но если вы сами сознаетесь, что картина вам тоже не нравится, то я постараюсь, не роняя вашего режиссерского авторитета, разобраться в ошибках, которые вы допустили, работая над ней с актерами и художником.

- С художником? - несколько изумился я, так как эскизы А.В.Щусева я показывал К.С., и они ему понравились.

- С художником, - повторил К.С. - Вас удивляет, что я сначала принял эскизы декораций этой сцены, а сейчас готов критиковать их? Я хочу помочь вам и вашим актерам подойти к тому самочувствию, которым они должны жить на сцене, несколько особенным путем: от физического действия, от верно найденного режиссером и художником сценического положения, от конкретного ощущения жизни пьесы и роли.

Этот прием работы с актерами был для меня еще не совсем ясен, когда мы начинали работу с вами, но сейчас я думаю, что это единственный способ помочь вам и вашим актерам преодолеть те трудности, которые связаны с решением ряда очень важных, узловых для вашей пьесы эпизодов, требующих большой искренности чувств и яркости, выразительности формы. Возможно, что со временем, после предварительного оговаривания пьесы мы будем всегда начинать работу с актерами таким способом - поисками на сцене линии физического действия, вернее, того органического действия, которое в результате должно-привести актера к верному самочувствию на сцене в предлагаемых автором обстоятельствах...

Можно себе представить, как заинтриговал меня Станиславский своим новым приемом решения важнейших событий в пьесе, новым подходом к поискам верного самочувствия актера на сцене. Как бы угадав мои мысли, он тут же сказал:

- Актерам ни о каком способе, методе, приеме ни слова! Им я буду все свои мысли излагать совсем другими словами. Актер вообще терпеть не может всякой излишней терминологии в практической работе над ролью и над пьесой. Пожалуй, прав актер. Уж очень много развилось любителей пыль в глаза пускать, проповедуя даже мою систему как "универсальный" метод решения всех вопросов театрального искусства. Нужны знания, нужно глубокое, серьезное изучение нашего искусства,

фиксации работы актера и режиссера, но нельзя забывать, что все наши выводы должны строиться на основе практики, а основой нашей практики является пьеса - драматургия, а не голая технология, вроде ныне модной "биомеханики".

Есть незыблемые основы русского искусства и театрального в частности. Основа искусства Пушкина, Гоголя, Островского, Щепкина, Садовского, Федотовой, Репина, Сурикова, Ермоловой, Шаляпина, Толстого, Чехова, Горького - *реализм*, правда жизни, стремление передать эту правду во имя той большой задачи общественного порядка, которую ставит перед собой художник. Учитесь у жизни! В природе человека, психической и физической, скрыты и все тайны актерского искусства. Попробуем сегодня раскрыть некоторые из них.

Мы пришли на Малую сцену, и К.С. попросил до начала репетиции показать ему декорации "вечеринки".

- Декорация очень эффектна, - сказал Станиславский, - Но сыграть в ней "вечеринку" будет трудно. О том, что такое была ночная пирушка в XVIII веке у развращенной аристократии Франции, вы, вероятно, отлично знаете. Но мы ведь не можем воспроизводить ее во всех натуралистических подробностях. Это во-первых. Во-вторых, когда я смотрел эту картину, я не понял, какой момент "пирушки" вы показываете? Начало ее, конец или середину?

*Н.М.Горчаков.* Мы предполагали, что это ближе к началу, чем к концу.

*К.С.* Это, пожалуй, верно. Но в таком случае вы не показали мне типических черт *начала* такого вечера. Я запомнил, что много танцевали, кто-то кого-то терзал, играли в карты, и было несколько вполне прилично обнаженных девушек.

Сами понимаете, что зрителя всем этим не обманешь. В карты играют и в "Пиковой даме". Танцуют на всех балах и вечеринках, гораздо более "раздетых" девушек можно увидеть в мюзик-холле, в ревю.

Ничего оригинального в вашей картине нет, да и по сути дела ведь вы могли узнать о таких пирушках только из прошедшей цензуру книги, но даже записок кавалера Фоблаза в подлиннике вы вряд ли читали? Правда?

*Н.М.Горчаков.* Правда, Константин Сергеевич! Не читал!

*К.С.* Значит, показывать безобразия "аристократов" "в открытую" у нас нет никаких средств, да вам бы никто не разрешил это делать, если бы вы и знали, как они происходили.

*В.В.Лужский.* А вот Владимир Иванович сумел в "Лизистрате" многое "нецензурное" показать вполне цензурно \*.

*К.С.* Мне об этом рассказывали, но ему это удалось потому, что он только *намекал* на то, что должно было быть. Этот же прием надо применить и в данном случае.

А вы раскрыли всю сцену и показываете большую, богато обставленную комнату. Чтобы заполнить ее веселящимися бездельниками, необходимо иметь втрое больше народа на сцене, чем я видел у вас.

Что такое холостяцкая пирушка аристократов XVIII века? Это довольно-таки мрачное, безобразное поведение группы морально разложившихся людей. Вы пробовали создать такие "безобразия", но, показанные при полном свете люстр, в открытой большой комнате, они производят впечатление детских шалостей. Вы не нашли ни оправданного внутреннего подхода для характеристики людей, приглашенных на такую "вечеринку", ни внешнего приема показа такого происшествия на сцене.

Позвольте вам рассказать и показать, как это делается.

Прежде всего о режиссерской композиции картины. Какой момент в ней режиссура считает главным?

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* В.В.Лужский, как правило, не пропускал ни одной репетиции К.С.Станиславского, независимо от того, был ли он занят как актер в данной пьесе или нет.

*Н.М.Горчаков.* Сцена с Генриеттой: как ее приводят, как над ней смеются и как ее спасает Роже.

*К.С.* Что вы подготовили на сцене с художником для того, чтобы наиболее выразительно показать зрителю перечисленные вами моменты в сцене с Генриеттой? То есть что у вас приготовлено для наиболее выразительного исполнения актерами названных вами действий: "ее приводят... над ней смеются... ее спасают"?

Н.М.Горчаков. Отдельно мы ничего для выполнения этих действий с художником не готовили. Я думал, что если Генриетта попадет в отвратительную атмосферу этой аристократической компании, то зрителю само собой станет страшно за нее, актрисе станет страшно за себя, а Роже захочется ее спасти.

*К.С.* Рассуждения ваши только теоретически правильны, поэтому атмосферу "пирушки" до появления на ней Генриетты вам не удалось создать. И так может случиться с каждым режиссером. Сценическая атмосфера - это очень нежная ткань, ее трудно создавать, и она легко рвется. Надо уметь обеспечивать выразительное решение главной сцены в картине, вне зависимости от того, получится у вас общая сценическая атмосфера картины или не получится. Что вы для этого сделали с художником?

*Н.М.Горчаков.* Теперь я вижу, что ничего. Это, конечно, моя вина. Алексей Викторович пошел бы на любые поиски в этой области, если бы я перед ним поставил определенную задачу.

*К.С.* Какими способами можно, как вы говорите, "привести" Генриетту в эту комнату, конечно, имея в виду дух эпохи и зная историю нравов того времени?

*Н.М.Горчаков.* Признаться, я не думал, что надо заранее для этого придумать мизансцену... Я думал, что она сама собой получится.

*К.С.* Не надо "придумывать" мизансцену. Мизансцена всегда сама получится, если, изучая материалы, связанные с тем временем, к которому относится ваша пьеса, вы себя спросите: "Как появится у меня на вечеринке Генриетта?"

*Н.М.Горчаков.* Очевидно, я изучал материалы по пьесе и по эпохе с общих позиций, а не для конкретного решения ряда сцен в пьесе.

*К.С.* Совершенно верно. Эту ошибку повторяют почти все молодые режиссеры. Они готовы изучить тысячи книг, пользуясь пьесой как предлогом к расширению своего образования, но они не ставят перед собой тех точных задач по пьесе, для которых им нужно такое изучение. Поэтому я предложил бы актерам и режиссерам изучать материалы по эпохе в течение всего репетиционного процесса и к точным, конкретным задачам по пьесе, а не "вообще" и не только в первоначальный период разбора драматического произведения.

В материалах по изучению действительности, эпохе, быту можно и нужно искать ответ и на идеи, ради которых написана пьеса, и на характер героя, на логику событий, на общественные тенденции того времени, и в том числе на ряд физических действий, типичных для той или иной эпохи.

*Н.М.Горчаков.* Конечно, настолько конкретно я перед собой задачи не ставил.

*В.В.Лужский.* За что вам сейчас и будет дан предметный урок.

*К.С.* (смеясь). Я уже предупредил об этом Николая Михайловича, когда мы шли сюда вместе и обсуждали план сегодняшней репетиции...

И этой короткой репликой Константин Сергеевич, как это ни удивительно, полностью оградил мой режиссерский авторитет от критики моих ошибок актерами. "Станиславский обсуждает с ним план репетиции - значит, он доверяет ему", признался мне неделю спустя в своих мыслях один из сидевших в этот день в зале актеров.

- Итак-с, попробуем сначала создать атмосферу такого вечера на сцене, а затем подготовим то, что нам покажется нужным для появления Генриетты, - продолжал К.С. - Я попробую использовать весь заготовленный вами актерский и режиссерский материал для начала картины. Что же касается декорации... Я, кажется, видел в зале Алексея Викторовича?

*А.В.Щусев.* Я хожу на все ваши репетиции, Константин Сергеевич, когда мне удается удрать из своей мастерской \*.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* А.В.Щусев руководил архитектурно-проектировочной мастерской.

*К.С.* У вас средняя часть гостиной значительно углублена. А входные двери - на первом плане слева и справа. Это нам очень подходит, если... - и тут Константин Сергеевич с самым таинственным видом стал шептаться с А.В.Щусевым. Последний только поддакивал ему, и оба весело чему-то смеялись.

— Это мы сейчас все устроим, - громко сказал Алексей Викторович и со свойственной ему подвижностью сам отправился на сцену, распорядившись на время закрыть занавес.

— Ну-с, а я пока будут готовить сцену, расскажу вам, в чем, по-моему, "зерно" взаимоотношений всех действующих лиц в этой картине, - сказал нам Станиславский.

Все присутствовавшие в зале актеры - исполнители ролей - подсели к режиссерскому столику К.С.Станиславского. - Насколько я помню по репетиции в фойе, маркиз де Прель пригласил к себе на вечер каких-то "уродов с того света". Догадываюсь почему. Режиссура хотела подчеркнуть внешним штрихом внутреннее моральное уродство представителей парижской знати.

Но разве это верно по жизни? Разве не чаще самые красивые люди, самые как будто обаятельные, от которых не ждешь ничего дурного, оказываются самыми что ни на есть подлецами.

Почему французские аристократы XVIII века должны выглядеть дегенератами? Вырождение внутреннее, моральное не обязательно должно совпадать с вырождением физическим.

Гораздо страшнее, когда внешне красивые люди делают отвратительные дела.

А у вас потуга на дешевый, плакатный гротеск. Это потому, что вы не знаете внутреннего "зерна" - сущности, природы самого *процесса вырождения и морального разложения человека.*

*Процессу вырождения* всегда предшествует *процесс пресыщения.*

Ваши же "аристократы", очевидно, далёко еще не пресыщены, раз они играют н карты, танцуют, забавляются с девушками. Нам надо с вами показать, что во дворце маркиза де Прель происходит черте что, а приглашенных это не трогает, не занимает, как говорится, не щекочет им нервы...

*Н.М.Горчаков.* Но вы же сами говорили, Константин Сергеевич, что показывать это "черте что" нельзя.

*К.С.* А вы не забегайте вперед. Я говорил, что нельзя показывать всяческие безобразия открыто, на виду у всего зрительного зала. А дать почувствовать зрителю, что в этом доме где-то действительно совершаются омерзительные дела, можно. Это и создаст необходимую атмосферу картине.

*Н.М.Горчаков.* Но кто же занимается этими "омерзительными" делами, если, как вы утверждаете, "аристократы" все пресыщены?

- Как всегда в таких, случаях, специально нанимаемые "поддужные". Это термин из коневодства, - объяснил, улыбаясь, Константин Сергеевич, видя изумленные взоры актеров. - Когда тренируют породистую лошадь для бега на приз и ей не очень хочется бежать все быстрее и быстрее, а бить и стегать ее не полагается, то рядом с ней пускают вторую лошаденку, "поддужную". Она по своим качествам породы и в подметки не годится первой, но полверсты может рядом с ней лихо промчаться, увлекая, разогревая первую, - объяснил нам Станиславский.

*В.В.Лужский.* Откуда это у вас, Константин Сергеевич, такие познания по тренировке рысаков?

*К.С.* (совершенно спокойно). У моего дяди были замечательные конные заводы, и я в детстве провел у него несколько лет...

*В.В.Лужский* (вполголоса). А я думал, у "бабушки..." \*

*К.С.* (намеренно не расслышав реплики Лужского). Так было и с "аристократами". Маркиз де Прель и ему подобные приглашали, а попросту говоря, нанимали "поддужных", которые своим действительно безобразным поведением развлекали пресыщенных, скучающих, ко всему равнодушных "аристократишек".

*В.В.Лужский.* Значит, придется назначить еще пятнадцать человек на "поддужных"? Что ж, они в костюмах будут или так, "нюшками"? \*\*

*К.С.* (смеясь). Никого назначать не придется и заказывать новых костюмов я не собираюсь. У меня есть проект начала этой картины с теми же действующими лицами, но в другой обстановке. Когда Алексей Викторович откроет занавес, я все объясню. Сейчас же мне важно, чтобы исполнители гостей - "аристократов" маркиза де Прель поняли, что их задача - не веселиться, а скучать, скучать. На языке сценического действия это значит, что человек за все берется и ни одного действия не доводит до конца. Что бы ни начал делать, сейчас же бросает и переходит к другому делу.

*В.Л.Ершов.* А что значит "моральное разложение"? Вы только что упомянули о нем...

*К.С.* Абсолютная потеря уважения к себе как к человеку и, разумеется, к окружающим. Если вы могли привести своего сына в этот вертеп, то какой же вы отец? И как вы относитесь к своему сыну, какую готовите ему участь, если знакомите его, с жизнью через салон вашего друга маркиза де Прель?

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* К.С. Станиславский любил все приводимые им примеры "документировать" ссылками на живых лиц. В качестве основного свидетеля всех его примеров обычно фигурировали некие "мой дядя", "моя бабушка-француженка" и т.д.; на них-то и намекал в данном случае Лужский.

\*\* Французское слово "ню" - голый.

*В.Л.Ершов.* Но были ведь среди аристократов люди, сохранившие чувство своего достоинства?

*К.С.* В этой пьесе мы их не видим. А исторически раз они не протестовали против безумной роскоши Людовика XIV, разорившего Францию, против разврата Людовика XV, с его "оленьим парком", и тупоумия Людовика XVI, думаю, их "чувство собственного достоинства" ничего не стоит.

*П.В.Массальский.* А как мог вырасти тогда у такого графа де Линьер я, Роже, молодой человек с самыми хорошими задатками характера?

*К.С.* А как вам объяснял это Николай Михайлович?

*П.В.Массальский.* Николай Михайлович говорил, что у него учителем мог быть кто-нибудь из энциклопедистов.

*К.С.* Почему же вы не верите Николаю Михайловичу?

*П.В.Массальский.* Нет, я ему верю, но мне хотелось...

*К.С.* Вы поступаете, как все актеры с ленцой. Вы знаете, что по наружности и по внутренним данным вы можете сыграть эту роль. И хорошо сыграть, но работать над ней как следует, глубоко вам не хочется, лень. Вот вы и задаете в о п р о с ы, вместо того чтобы самому найти ответ на поставленный перед собой вопрос.

*П.В.Массальский.* Я работаю, Константин Сергеевич, но вы знаете гораздо больше меня, и я...

*К.С.* Не увиливайте, не играйте в прятки со своей художественной совестью. Ответ Николая Михайловича вы не проверили на подлинных фактах из того времени, на примерах, описанных в литературе. Вы не прочли, наверное, "Сентиментального путешествия" Стерна и даже "Манон Леско"... И поэтому обратились за проверкой ко мне. Любые ответы любого режиссера ничего не скажут актеру, если он их сейчас же не проверит сам для себя, практически, на тексте ли роли или на материале по пьесе, по эпохе. Вы это сделать ленитесь... Вам же будет хуже. Ваши *данные актера* сыграют за вас эту роль, но *не вы сами, художник и человек...*

*А.В.Щусев* (появляясь из-за занавеса). Все готово, Константин Сергеевич. Можно открывать занавес?

*К.С.* Удалось сделать, как мы условились?

*А.В.Щусев.* Как будто, Константин Сергеевич.

*К.С.* Тогда тушите свет в зале и открывайте занавес.

Через минуту мы с изумлением увидели совершенно незнакомую нам декорацию.

Судя по разбросанным по всей сцене колоннам, она изображала в несколько вольном архитектурном стиле большой зал. Как нам показалось, бесчисленное количество занавесок отделяло разные "уголки" на сцене; занавеска побольше других закрывала всю середину зала. Занавески "играли" на просвет, и этим создавалось на сцене своеобразное сочетание света и цветных пятен. Все занавески шевелились, двигались, открывались и закрывались, что придавало им динамичность, а всей картине - некоторую таинственность. Мебель была расставлена повсюду с намеренной небрежностью.

- Превосходно сделали, Алексей Викторович! Это больше, чем я ожидал! - с восхищением отозвался Станиславский.\*

А теперь прошу прислушаться всех участвующих в картине. Репетируем начало картины до появления Генриетты. Попробуем в новой обстановке найти необходимую нам сценическую атмосферу.

Все, кто участвовал в первых эпизодах, должны будут сейчас их сыграть, устроившись в разных местах этой декорации *за занавесками*.

Те, кто приходит у нас на "вечер", в промежутках между этими эпизодами... если не ошибаюсь, у вас есть и такая группа лиц?

*Н.М.Горчаков.* У нас три таких группы.

*К.С.* Пусть приходят, как приходили, сократив только интервалы между своими "приходами" - выходами, так как все эпизоды у нас будут идти одновременно. Это понятно?

*Н.М.Горчаков* Это понятно, но вы не услышите текста, если все будут говорить одновременно и... за занавесками не все будет видно на просвет.

*К.С.* Мне кажется, что это как раз то, что нам надо*: не все видеть и не все слышать.* Воображение зрителя дорисует остальное. Но предупреждаю участвующих, в этих эпизодах актеров, когда вы будете за занавесками, и ваш текст пойдет одновременно, если вы позволите себе играть спустя рукава, я сейчас же встану и уйду с репетиции. Я ищу с вами сложнейший момент в спектакле, и у меня нет ни времени, ни желания тратить свои силы на борьбу с мелким актерским самолюбием, которое может появиться у занятых в этих эпизодах актеров.

Как вовремя было произнесено это предупреждение. Нельзя было не заметить, какое разочарование выразилось на лицах наших актеров, когда Станиславский сказал, что они будут играть все эпизоды *одновременно и за занавесями.*

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* А. В. Щусев, как я догадался, велел убрать все простенки павильона-гостиной в нашей прежней декорации. Расставил пилястры в виде колонн по всей сцене, соединив их занавесями, какие нашлись в театре, и изменил совершенно освещение. Об этом он, очевидно, и шептался с К.С. перед тем, как идти на сцену.

К.С. Теперь о тех, кто приходит, включая графа де Линьера с сыном, и наблюдает эти сцены-эпизоды. Во-первых, я попрошу их изменить свою наружность. Это должны быть красивые люди среднего и молодого возраста. Больше даже молодых. Что старики бывают пресыщены жизнью, - это понятное явление. Поэтому ваша ставка на стариков нелогична, неоправданна и делает поверхностной характеристику морального и социального разложения французской аристократии и плутократии XVIII века. А вот если вы покажете, что молодежь, здоровая, внешне импозантная, в восемнадцать - двадцать лет уже пресыщена всем и морально растлена, - это будет выразительно и, по-моему, даже политически верно.

Я не удержался и спросил Станиславского, но так, чтобы не слышали окружающие:

- Значит, те, кто приходит, - это настоящие "аристократы", а те, кто будет за занавесками, - "поддужные"?

- Да, - также негромко ответил мне Станиславский. - Но ни тем, ни другим говорить об этом пока не надо. А то "аристократы" возгордятся и станут втрое наигрывать свой аристократизм, а "поддужные" совсем падут духом. Мы их всех объединим в моменте появления Генриетты, и тогда они забудут свои актерские "убытки" в начале картины...

- А что делать, Константин Сергеевич, "приходящим" на вечер, - спросил один из наших "аристократов".

- Скучать, - последовал краткий точный ответ. - Отчаянно скучать, пока маркиз де Прель не преподнесет вам Генриетту.

Прошу закрыть занавес, актерам занять свои места на сцене. Николай Михайлович поможет вам расположиться за занавесками. Он лучше меня знает, из каких сцен состоит первая часть картины.

Все участвующие, кроме Генриетты, поднялись на сцену. Мы довольно быстро распределили места за занавесками для отдельных эпизодов. Зная по предыдущим работам вкусы и привычки Станиславского в таких случаях, я попросил наших исполнителей свои сцены за занавесками проходить один-два-три раза подряд, не останавливаясь, до сигнала Станиславского из зала. То же я просил сделать и приходящих: приходить и уходить по несколько раз. Станиславский требовал всегда непрерывности действия, несмотря на рамки текста. Велел и электрикам давать свет за занавесками "волнами" - то притемнять, то делать вспышки, но делать все очень мягко, помня, что источник света - восковая свеча, а не современные электроосветительные приборы.

Затем я сошел в зал к Станиславскому и сказал ему о своих предложениях актерам и осветителям.

Под звуки музыки, напоминающей гавоты Рамо, снова открылся занавес. В мерцающем свете, за колыхающимися занавесями, творилось на этот раз действительно что-то "таинственное" и не очень благообразное.

В одном углу раздавался говор спорящих, ссорившихся голосов, а затем происходило что-то вроде легкой потасовки. В другом слышались смех и восклицания мужчин и жалобные протесты девушек. Шум, беготня, женские возгласы в третьем месте напоминали игру взрослых в "кошки-мышки". Где-то пели песенки чрезмерно веселыми голосами. Все вместе взятое в сочетании с музыкой, тенями на занавесках, общим полумраком создавало мрачное, довольно непривлекательное, сумбурное впечатление. Входы и проходы "аристократов" трудна было уловить в общей суматохе.

Через две-три минуты созерцания этого зрелища Константин Сергеевич захлопал в ладоши, что было сигналом остановить действие на сцене.

- Прошу всех выйти к рампе, - сказал Станиславский, сам направляясь в первый ряд партера. - Это еще совсем не то, что нам надо. Мы видели и слышали больше базарного шума, чем той псевдотаинственной атмосферы, которая должна окутывать такие ночные сборища. Пропадают все появления и проходы "аристократов".

Но все это можно исправить. Слушайте меня внимательно. Мы повторим сейчас этот эпизод еще раз со следующими изменениями: первое - все сцены за занавесками ведите на приглушенных голосах. Давайте проверим, не сходя с места, звук и регистр голосов всех вас, одновременно ведущих свои сцены в третьем номере.

Все исполнители начали вести свои сцены здесь же, у рампы, в третьем номере.

- Переходите на второй номер, - командовал Станиславский, перекрывая общий гул своим сильным голосом.

- На первый, - раздается через двадцать - тридцать секунд его новое распоряжение.

- Возвращайтесь на третий.

- Поднимитесь на несколько секунд до четвертого и вернитесь сами ко второму.

- Хорошо! Так и установим. От четвертого до первого. Преимущественно на втором и третьем. Изредка всплеск до четвертого номера и падение до первого. Каждая сцена устанавливает свой рисунок - последовательность номеров.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Для знаменитой в истории постановки "Горя от ума" в МХАТ сцены сбора гостей в третьем акте Станиславский установил десять, номеров звучности общего говора этой массовой сцены.

Теперь об "аристократах". Я видел, у вас бегали по сцене кто-то вроде арапчат? Или это я кого-нибудь из "развратников" принял за арапчонка?

*Н.М.Горчаков.* Нет, вы угадали, Константин Сергеевич. Это предполагаемые арапчата \*.

*К.С.* В таком случае необходимо, чтобы каждый приход "аристократов" сопровождал арапчонок с зажженным канделябром в руках. Это возможно?

*Н.М.Горчаков.* Возможно.

*К.С.* А впереди графа де Линьер идут два арапчонка и несут два канделябра. Зритель сразу поймет, что это пришел особенно важный гость. Прошу снова повторить начало картины.

Указания Константина Сергеевича сыграли большую роль. На притушенных голосах отдельные эпизоды потеряли сейчас же свой "базарный" тон, как выразился К.С. Полузвуки, полушепот, прорывавшиеся восклицания, шорохи, шумы, звук опрокинувшегося стула, жалобный вскрик сразу органически соединились с мечущимися по занавескам тенями и неровным, то угасающим, то вспыхивающим где-то светом свечей.

Обрывки песенки, общий фон музыкального сопровождения, случайно пробежавший между занавесками арапчонок - все это создало ту атмосферу, которую мы так долго и бесплодно искали до сих пор. Арапчата со свечами отлично обозначили и выделили приходы "аристократов". Но когда внимание зала сосредоточилось теперь на них, оказалось, что актеры не знали, что им делать. Как ни удивительно, но и первая, и вторая, и третья группы приходивших на оргию "аристократов", дойдя До середины сцены, беспомощно и уныло оглядывались, зевали во весь рот (!!) и... проходили дальше, исчезая за занавесками. Третьего "зевка" Константин Сергеевич, конечно, не выдержал.

- В чем дело? Что вы делаете? - раздался его грозный крик из зала.

- Скучаю, как вы установили... - последовал робкий ответ со сцены.

- Неправда, вы не скучаете, а зеваете. Я установил: скучать, а не бороться со сном. Нечего сказать, свеженькое "приспособление" нашли для выражения скуки. Значит, вы пропустили мимо ушей ту характеристику скуки, как физического и психического действия, которую я вам подсказал.

- Мы помним ваши слова, Константин Сергеевич. Скучать - это за все браться и ничего не доводить до конца. Но мы не знаем, как применить эту характеристику к нашему положению на сцене, - раздался более смелый ответ со сцены другого " аристократа".

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Репетиция происходила без костюмов.

*К.С.* В таком случае пусть половина "аристократов" сойдет со сцены и сядет в зрительный зал. Другая половина будет считать, что уже пришла и расположилась на сцене, где кто хочет. Я попытаюсь вам подсказать, что значит скучать на сцене в образе какого-нибудь герцога.

Наступил один из интереснейших на репетициях с К.С. моментов. Станиславский сейчас будет сам действовать, играть, или, как он сказал, "подсказывать" схему действий актерам. В зрительном зале все насторожились. Василий Васильевич из режиссерского ряда пересел в первый.

Снова начали играть первый эпизод картины - и через несколько секунд на сцене появилась великолепная фигура Станиславского. В том, как он все время ставил ноги в "третью позицию", как он нес' гордо поднятую голову, опирался на высокую трость с бантом, обмахиваясь неизвестно откуда взятым веером, была такая надменность, пренебрежение ко всему окружающему, даже брезгливость, что он еще ничего не успел фактически сделать, а мы уже всецело поверили его "герцогу".

Увидев в креслах "аристократов", пришедших раньше, как было условлено, очевидно знакомых ему лиц, он поклонился им с величайшей учтивостью и грацией, послав каждому такую "дежурную" улыбку, мгновенно сменявшуюся полным безразличием к тому, кому он улыбался, что и по этому штриху можно было судить о том, как они все ему надоели. Думая, что он хочет заглянуть за одну из занавесок, где шептались, шушукались и повизгивали больше, чем в других местах, сопровождавший его арапчонок приподнял край ее. В ту же минуту он получил веером удар по руке.

И это не интересовало "герцога" - Станиславского!

Он подошел к столику, на котором лежала колода карт, и поманил знаком одного из "аристократов". Тот с радостью откликнулся было на жест Станиславского и тут же, не успев дойти до места, где стоял Константин Сергеевич, услышал "нейтральным", но из образа "герцога" тоном сказанное предупреждение: "Вы скучаете так же, как и я. Идете ко мне нехотя, еле-еле передвигая ноги, хотя вы молодой и красивый".

Наш "аристократ" в буквальном смысле слова "на ходу" изменил ритм своих движений и отношение к К.С.

С полнейшим равнодушием подошел он к столику, у которого стоял Станиславский. Последний бросил на стол горсть "золота"\*, снял колоду и показал ему карту. Наш исполнитель, вынув какой-то "банкнот", бросил его на стол и, не дождавшись своей карты, отошел в другой угол сцены. "Молодец", - услышал он вслед в том же тоне произнесенную К.С. оценку своего поведения.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Для этих случаев К.С. всегда держал в карманах пиджака "звонкую" монету.

К.С. тоже не стал доигрывать, а, подбросив карты вверх, отошел к какому-то дремавшему в кресле другому "аристократу". Что-то хотел ему, очевидно, оказать, секунду постоял над ним, потом раздумал, пошел дальше. Тут как раз побежал через сцену тот арапчонок с подносом, проход которого Станиславский велел зафиксировать полчаса назад. Когда он пробегал мимо Станиславского, последний с полным равнодушием подставил ему в виде "подножки" свою трость. Полетел арапчонок, полетел поднос с апельсинами, оживились на секунду "аристократы" в креслах, выглянули на шум несколько лиц из-за занавесок.

Только Станиславский без тени улыбки смотрел, как по-настоящему испуганный этой неожиданностью актер подбирал свои "фрукты", поглядывая на стоявшую перед ним внушительную фигуру "герцога". Выглянувшая из-за занавески одна из исполнительниц "легкомысленных созданий" вздумала обыграть это происшествие и хихикнула возле Станиславского, стоявшего вполоборота к пей. Не глядя на девушку и не меняя позы, Константин Сергеевич отмахнулся, слегка ударив ее сложенным веером по лицу.

Если бывают "скучающие" жесты, как пишется в ремарках некоторых пьес, то это был именно такой жест, полностью выражающий *с к у к у как действие на сцене.* Затем Станиславский неожиданно и сильно ударил своей тростью по другой занавеске, но, не дождавшись последовавшего за этим ударом эффекта выскочившей группы наших "поддужных" обоего пола, отправился к столику, уставленному бутылками, и стал себе готовить какую-то смесь из разных вин. Но, приготовив бокал, он, даже не испробовав его, повалился в стоявшее рядом кресло и стал швырять орехами в стоявшего близ него арапчонка с канделябром. Как будто он хотел потушить пламя свечи удачным попаданием орешка по фитилю.

А через пять секунд, мурлыкая про себя что-то очень веселое, он исчез за одной из занавесок и сейчас же появился с другой стороны занавески, танцуя нечто вроде вальса с одним из "милых" созданий, а доведя ее до середины сцены, вдруг наградил ее с предельным изяществом легким шлепком и, насвистывая, исчез за кулисами.

— Двенадцать начатых и брошенных действий за полторы минуты!! - мгновенно раздался из партера голос В.В.Лужского.

— А понятно было, что я скучал? - раздался вопрос вновь появившегося на сцене, но без атрибутов "герцога" - Станиславского.

*В.В.Лужский.* Что вы скучали, это было понятно. Но мы, глядя на вас, не скучали ни секунды.

*К.С.* (сходя со сцены). Так и должно быть. Скука, как действие на сцене, не должна вызывать настоящую, натуральную скуку в зале. Наблюдать в жизни скучающую дамочку или какого-нибудь балбеса так же интересно, как пьяного. Никогда не знаешь, что он сделает в следующую секунду. Понятны действия, которые должны проделывать наши исполнители - "аристократы", чтобы их поведение создало для зрителя картину бессмысленного, тупого времяпрепровождения?

Наступила небольшая пауза. К.С. ждал ответа.

В.В.Лужский решил ответить за актеров.

- Понятно-то оно понятно, - сказал он, а молчат они, наверное, потому, что думают, как им сыграть скуку. Ну, если не лучше, то хотя бы так, как вы нам это блестяще продемонстрировали.

Актеры, конечно, немедленно поддержали Василия Васильевича, а кто-то добавил:

— Ведь вы, Константин Сергеевич, и все действия, какие мы можем совершать по своему положению для характеристики пресыщенных людей, уже сделали.

— Во-первых, я не запрещаю вам ими пользоваться и их совершать. Подумаешь, большая находка то, что я делал! За хотеть метнуть карту или выпить бокал вина каждый может. Но ведь и я и каждый из вас это сделают по-своему.

Я сбил с ног арапчонка. Кто-то может и этим воспользоваться. Но, если каждый из вас будет это делать, получится сцена избиения младенцев.

У вас, значит, фантазия не работает, если вы полагаете, что я обобрал вас, совершив все возможные действия, характеризующие пресыщенного "аристократишку".

Я не думал и не придумывал, что я буду делать, идя на сцену. Я только сказал себе: "Черт бы побрал этого маркиза де Прель. Опять надо идти на его дурацкую оргию. Как никак, ведь начальник полиции! Не придешь - скажут, что я не благонадежен, что хожу еще куда-нибудь. Скажут, чего доброго, вольтерьянец! До чего мне надоело все это! И вообще все на свете. Идти не хочу, делать ничего не хочу, а надо. "Ох, ехать, так ехать", - сказал попугай, когда кошка потащила его из клетки за хвост! Вот с чем я вышел на сцену.

Дружным смехом встретили мы последнюю реплику К.С.

"Зерно" самочувствия французского "аристократишки" сильнее всего сказалось в той интонации, с какой Константин Сергеевич говорил нам свой краткий, но яркий внутренний монолог. Пресыщенность, отсутствие каких бы то ни было интересов, неуважение и безразличие к окружающим, самомнение и чванство - все эти признаки морального падения сумел нам передать Станиславский в импровизированном обращении к самому себе. Это была еще одна из форм режиссерского "подсказа".

Быстро поднялись актеры со своих мест. Еще раз открылся занавес, и весь первый эпизод картины прошел довольно удачно.

Среди развевающихся занавесок, за которыми нашему воображению рисовались самые разнузданные сцены, в полумраке какого-то зала, сопровождаемые арапчатами с канделябрами в руках, появлялись ко всему равнодушные наши исполнители ролей "аристократов". Они держали себя самоуверенно, нагло, не горбились, не изображали развалившихся от древности и безнравственного поведения стариков, как у нас было первоначально задумано. При этом они были в меру красивы и изящны, но в сочетании со всем фоном "вечеринки" картина получалась страшноватая. Холодом и скукой веяло от нее. Казалось, что внешне картина стала эффектнее (тени, цветные блики света, колышущиеся занавески, свечи у арапчат), но, очевидно, таков уж был талант и знание сцены Станиславского, что все это не имело решающего значения для ее внутреннего содержания, и никому не приходило в голову любоваться ее внешним видом. Красивости, которой мы так боялись, не было и в помине.

В этой-то атмосфере и произошла встреча графа де Линьера и Роже с хозяином дома маркизом де Прель.

Очень правдиво прозвучал вопрос графа: "Чем вы нас сегодня порадуете, маркиз?" и ответ последнего: "Ручаюсь, что вы останетесь довольны". После чего должен был последовать выход Генриетты, вернее, ее должны были привести, дрожащую и испуганную, в эту компанию.

Но...

Константин Сергеевич прервал в этот момент репетицию. Снова он попросил всех сойти в зрительный зал.

- Я репетирую с вами сегодня не совсем обычным способом. Создавая вам реальную обстановку на сцене и даже подсказывая вам поведение действующего лица, я через оправдание физического действия заставляю вас искать нужное, правдивое самочувствие.

Вы можете подумать, что это чисто режиссерский прием идти от внешнего к внутреннему. Но это неверно. Во-первых, мы подробно оговорили с Николаем Михайловичем возможность так репетировать с вами. Николай Михайлович поручился, что вы с ним глубоко и серьезно проработали всю смысловую и сюжетную *внутреннюю* линию пьесы и каждой роли. Это мне дает возможность пробовать с вами репетировать сегодня больше *режиссерский, чем педагогически,* предлагая вам в ряде случаев решение сценической задачи и сценического самочувствия актера через физическое действие или предлагаемое режиссером логическое по сюжету и жанру пьесы действие - "приспособление".

Одно из таких "приспособлений" позвольте сейчас предложить вашему вниманию. Но я скажу о нем каждому исполнителю отдельно.

- Дело идет о том, как лучше устроить появление похищенной Генриетты на "этой пирушке", - продолжал Константин Сергеевич, - при этом необходимо поставить Генриетту, Роже и всех участвующих в картине в такие обстоятельства, при которых Генриетте было бы наиболее естественно и легко испугаться за свою судьбу. Роже захотеть ее защитить и спасти, а всем высокопоставленным подлецам, присутствующим при этой сцене, захотеть продлить эту сцену, позабавиться, поиздеваться над несчастной девушкой.

Мне пришло в голову одно "приспособление", которым часто пользовались, чтобы возбудить интерес таких компаний, какая собралась у маркиза де Прель, к новой красотке.

Я хочу, чтобы вы его увидели и отнеслись к нему так же непосредственно, как это случилось бы на самом деле на такой вечеринке.

Поэтому Роже я не скажу ничего заранее, - он не должен знать, что произойдет. Если случившееся вызовет в нем возмущение, актер воспользуется текстом, который у него написан в роли на подобную тему...

*П.В.Массальский* (цитирует). "Новая актриса в новой комедии... Она притворяется, чтобы лучше сыграть свою роль..." и так далее...

*К.С.* Очень хорошо, что Роже сразу не поверил в искренность Генриетты, так как действие - "приспособление", которое я собираюсь предложить, очень театрально. Генриетте мне, к сожалению, придется сказать несколько слов по секрету, но она их должна забыть, как персонаж, когда ей придется начать действовать. Де Прелю придется все сказать, так как это он ведь, по существу, выдумал то, что я собираюсь устроить. А все присутствующие, и гости - "аристократы" и "поддужные", знают, что для каждой вечеринки де Прель придумывает такой "сюрприз", но какой именно будет сегодня им предложен, они не знают.

Попрошу ко мне посекретничать Ангелину Осиповну (А.О.Степанова, - Н.Г.), Женю (Калужский, - Я.Г.) и Николая Михайловича. Остальные могут минут десять - пятнадцать отдохнуть и покурить.

*В.В.Лужский.* А я к какой группе отнесен: к посвящаемым в "сюрприз" или терпеливо его ожидающим.

*К.С.* К последним. Я проверю на вас его эффект.

Всеми этими предупреждениями Станиславский, конечно, возбудил ваше любопытство до крайности. И действительно, то, что он рассказал в ближайшие пять минут мне, Калужскому и Степановой, было очень интересно и вполне соответствовало задачам сцены. Но он взял с нас слово никому ничего не говорить до начала репетиции, и мы втроем отправились на сцену подготовлять задуманный им "фортель".

Через десять - пятнадцать минут и у нас и у Алексея Викторовича Щусева, который был посвящен в план К.С. раньше нас, все было готово. Исполнители ждали нас в зале у режиссерского стола.

- Итак-с, - обратился еще раз ко всем Станиславский, - попрошу сыграть всю картину с начала и до конца без остановки. Первую часть мы сегодня проходили, она не может вызвать никаких осложнений. Во второй части с момента приглашения всех к ужину - заранее предупреждаю вас, что мы решили с Николаем Михайловичем \* вторую часть картины сыграть за столом, поэтому не вздумайте удивляться тому, что маркиз де Прель предложит вам ужин, - во второй части картины все должно идти по тексту, как у вас шло, но отношение к появлению Генриетты у вас переменится настолько, насколько нам удастся осуществить ее появление. Это отношение прошу найти в порядке этюда, импровизации и действовать, как вам подскажет ваше художественное чутье. Попрошу всех на сцену.

Еще раз в этот день открылся занавес, и мы увидели начало "вечерники". Оно прошло хорошо. Чувствовалось, что все были внимательны и как-то настороженно ждали второй части картины. Поэтому атмосфера великосветского притона, мрачного и жестокого по своей сущности, богатого и эффектного по внешности, передавалась со сцены в полной мере.

После прихода графа де Линьер маркиз де Прель пригласил всех к столу. По его знаку открылись большие занавеси в центре сцены, и мы увидели полукруглую нишу, в которой стоял пышно сервированный для ужина стол \*\*. Не знавшие об этой части "сюрприза", наши исполнители - "аристократы" хорошо скрыли, естественное, всегда у актера, чувство любопытства при виде новой декорации и с относительно безразличным видом отправились рассаживаться за стол. Тут они встретились с группой "поддужных", которым Константин Сергеевич забыл объявить о том, будут ли их тоже кормить ужином или нет.

\* "Мы решили с Николаем Михайловичем" - это, конечно, было сказано для того, чтобы поддержать мой авторитет режиссера. Фактически "мы" ведь ничего не решили.

\*\* Все было приготовлено А. В. Щусевым, пока мы беседовали с К.С. в зале.

Создалась неожиданная и для нас - режиссеров, и для актеров сцена, в которой "поддужные" стремились деликатно пристроиться к ужину, покушать с "барского стола", "аристократы" же не знали, как им реагировать на это.

В конце концов, "аристократы" посадили между собой девушек из "плебса", а подозрительных мужчин арапчата отогнали на дальний край сцены и даже поставили перед ними какую-то ширму.

Станиславский был чрезвычайно доволен, наблюдая, как актеры импровизационно решали сцену.

- Все фиксируйте, - шептал он мне, - эта сцена подарок нам, режиссерам. Она сама сложилась из столкновения характеров и положений двух групп действующих лиц. Это драгоценный штрих к нравам господ и слуг той эпохи. Записывайте, зарисовывайте все. Девушки отлично действуют, стараясь продать себя за "чечевичную похлебку". Вот что значит, верно намеченная логика действий и предельно-конкретное ощущение жизни пьесы.

Наконец все расселись. Маркиз де Прель провозгласил какой-то тост, а затем встал и заявил:

- Я приготовил вам сюрприз, за успех которого могу поручиться. Внимание, господа! Прошу отведать лучшего блюда моей кухни.

Он хлопнул в ладоши. Из-за боковой занавески появилась целая процессия.

Четверо арапчат освещали канделябрами путь шестерым камердинерам, которые, высоко подняв, торжественно несли большое блюдо, сплошь наполненное фруктами, виноградом и украшенное гирляндами роз.

- Прошу всех отведать этих плодов, - довольно решительно и таинственно произнес "маркиз" - Калужский, когда слуги водрузили блюдо на стол. - Они наполнены элексиром молодости!

Заинтересованные его словами, сидевшие за столом потянулись к блюду, охотно стали разбирать фрукты, грозди ягод... и действительно фрукты оказались волшебными!

За столом воцарилось веселое оживление, все приподнялись со своих мест, наклонились над блюдом.

- Действуйте, как вы собираетесь действовать, - раздался голос Станиславского из зала, - но с места не сходите и не приподнимайтесь с кресел. Иначе мы из зала ничего не увидим!

Гости мгновенно сели обратно в кресла, не переставая также оживленно обсуждать и рассматривать заинтересовавшее их блюдо, на котором мы увидели... одетую в греческую тунику, очевидно, находившуюся еще в обмороке Генриетту.

Вот это был действительно "фортель"!

Подать на блюде на стол скрытую сначала цветами и фруктами легко одетую девушку! \*

В зале воцарилось такое же оживление, как на сцене, а Василий Васильевич, обернувшись из первого ряда, где он сидел, демонстративно, но бесшумно зааплодировал Станиславскому.

- Тс-с! - остановил наши восторги К.С., - следите за сценой...

Де Прель поднес какой-то пузырек к лицу девушки. Генриетта очнулась и приподнялась, опираясь на локоть.

- Где я? - очень естественно произнесла она, оглядывая присутствующих.

Ей отвечали смехом, ироническими репликами. Роже был уверен, что это наняли молоденькую актрису сыграть роль невинной деревенской девушки, задремавшей во время сбора фруктов и доставленной в таком виде "к столу" маркиза де Прель. С Генриеттой начали заигрывать, кто-то пытался снять с нее легкий шарф, окутывавший ее плечи. Девушки, предвидя в ней соперницу, издевались над ней. Кто-то бросил в нее орехом. Вдруг Генриетта вспомнила про Луизу.

- Отпустите меня обратно! Зачем вы разлучили меня с сестрой?.. Вы не понимаете, что вы сделали... Ведь она осталась одна, на площади, ночью, в незнакомом городе... Она же не может сделать без меня ни шагу... Ведь она слепая!..

Отчаянное положение, в котором оказалась сама Генриетта, стр'зх за сестру любовь к ней придали такой драматизм словам актрисы, что Роже готов был *поверить ей.*

- Неужели же никто из вас не защитит меня? Что я вам сделала? У нас с Луизой нет ни отца, ни матери... Слышите, она зовет меня, она жалуется на то, что я ее покинула. Подумайте, она одна в целом мире, она в чужом городе. Неужели никто из

вас не заступится за бедных девушек... Никто не верит мне...

Генриетта не могла действовать физически: легкая одежда, нелепое положение на столе под перекрестными взглядами десятка мужчин, стыд за себя, страх за сестру - все это сковывало актрису внешне, но заставило всю силу темперамента и чувство вложить в текст, в мольбу, в просьбу к окружающим отпустить ее на поиски сестры. Естественно было, что Роже де Линьер поверил ей, естественно создалось драматически-напряженное положение.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Конечно, "легкость одежд" нашей Генриетты была мнимой. Когда К.С. шептался со Степановой, как мы это узнали впоследствии, он учил ее, как надо одеться, чтобы достигнуть такого впечатления со сцены.

Зная по первой части картины, *куда и к кому* привели Генриетту, зритель хорошо понимал, в какое отчаянное положение она попала.

Сидевшим вокруг нее за столом "аристократам" было необычайно удобно издеваться над ней - она оказывалась естественным центром их внимания. Если все это и можно назвать "фортелем", то глубоко был прав Станиславский, предупреждая нас, что это будет фортель - трюк, логически оправданный сюжетом, духом времени, идеей пьесы и характерами действующих лиц! Такой "трюк" стоит поискать и в своей режиссерской фантазии и в материалах по эпохе! Обо всем этом мы думали, глядя, как развивались события на сцене.

Массальский нашел выход из положения. Прежде всего, он бросил свой плащ Генриетте, дав ей, таким образом, возможность двигаться!

- Зафиксируйте это, - в ту же секунду услышал я громкий шепот Станиславского.

Затем Массальский решительно подошел к краю стола, наиболее близкого к Генриетте, и твердо сказал: "Дайте мне вашу руку. Я вам верю! Идемте отсюда!"

О дальнейшем развитии сюжета этой картины режиссеры: могли не беспокоиться. Актеры блестяще *импровизировали* действие, зная текст, отношение друг к другу и к событиям.

Придворные щеголи нагло преградили дорогу Роже и Генриетте, думая испугать его, силой отбить у него девушку. Но стоило вынуть ему шпагу - они трусливо отступили. В дверях комнаты его ждал отец. Его шпага была обнажена против сына. Роже отступил и вместе с Генриеттой кинулся через всю сцену к противоположным дверям. В них стоял маркиз де Прель, тоже с обнаженной шпагой. Он мог предполагать, что начальника полиции Роже не посмеет тронуть, так же, как не посмел сразиться с отцом. Де Прель ошибся. Ловким ударом Роже вышиб шпагу из его руки и, оттолкнув негодяя, увлек за собой девушку из комнаты!

Зал искренне аплодировал вместе с Константином Сергеевичем всем этим новым действиям актеров, *ими самими найденными.* Причем не пропал почти ни один кусок текста.

- Сейчас же повторить все, что вы делали, начиная с приноса Генриетты, - раздался голос Станиславского из зала, прежде чем успели дать занавес. - Но пройдите все совершенно спокойно, без нерва и темперамента.

Зафиксируйте для себя самих текст, физические действия, отношения и даже мизансцену. Проходите все очень медленно. Условие одно - ни о чем только, друг с другом не спорьте. Делайте каждый то, что он только что делал. Если что-нибудь будет не так, режиссура поправит вас из зала. А мы с Николаем Михайловичем запишем всю партитуру сцены. Начинайте.

Около сорока минут и Станиславский, и я записывали всю композицию этой части картины, следя за действиями актеров на сцене. Поправок делать почти не пришлось. Один или два раза начинавшийся спор у актеров решительно прерывал голос К.С.:

- Прекратите спор! Продолжайте действовать! Говорите текст!

И работа продолжалась.

А когда дошли до конца, последовало новое распоряжение:

- Ну-с, а теперь еще раз всю картину в ритме, тоне и с точным исполнением всех задач в предлагаемых обстоятельствах.

И всю картину сыграли еще раз. Станиславский остался доволен.

- Я хочу, чтобы от сегодняшней репетиции вы запомнили, каким сильным средством воздействия на все поведение актера, на его психику, на его отношение ко всему окружающему является *физическое действие,* реальное ощущение обстановки и атмосферы пьесы.

Ангелине Осиповне, чтобы помочь себе, помочь сестре, надо было, во что бы то ни стало, выбраться с этого дурацкого блюда, слезть со стола, и она всю силу словесного действия направила на то, чтобы убедить хоть кого-нибудь из присутствующих помочь ей. И нашла такого. Роже ей поверил, хотя, как мы знаем, сначала совсем не был к этому расположен.

Роже - Массальскому надо было увести во что бы то ни стало Генриетту с оргии, и, видите, он начал очень убедительно действовать. Дал плащ девушке - легко одетых людей ведь не водят даже по комнатам, не говоря уже про улицу! Решил сразиться со всеми маркизами и виконтами; взял себя в руки, чтобы не нанести удар отцу, и без страха перед начальником полиции нанес ему удар. Так же верно реагировали-действовали все остальные, увидев заманчивое "блюдо" на столе, и затем, когда поняли, что у них хотят отнять лакомый кусок.

Как режиссер я вам сегодня подсказал те свои ощущения, которые во мне родились, когда я после показа обдумывал, чего не хватает этой картине. Я не стал с вами много рассуждать о моральном облике действующих лиц. Эта сторона работы над пьесой и над образами у вас была проделана с Николаем Михайловичем. Я просто предложил вам ряд конкретных обстоятельств для уже разработанных вами и срепетированных сцен: во-первых, не все, что должно совершаться по сюжету пьесы, надо показывать *открыто* - многое необходимо показывать "намеком", через "каше"\*, как говорят французы.

Это сцены "вечеринки" до Генриетты. А во-вторых, я предложил вам одно крупное физическое действие - "приспособление", как повод к целому ряду последующих внутренних и внешних действий, - это принос Генриетты на блюде. Как будто оба режиссерских приема принесли вам пользу.

Но никогда не рассчитывайте, работая над пьесой и ролью, что режиссер всегда будет находить такие удачные "приспособления", которые искупят все недочеты работы. Таких режиссеров нет, и главная задача режиссера заключается совсем не в том, чтобы искать и разрабатывать сценические "приспособления" на все повороты действия в пьесе...

*В.В.Лужский.* А жаль...

*К.С.* Что - жаль?

*В.В.Лужский.* Что режиссерам нельзя этим заниматься.

*К.С.* Почему?

*В.В.Лужский.* Актерам было бы с ними легче и веселее работать.

*К.С.* Не смущайте молодежь. Вы совсем не такой легкомысленный, каким любите себя представить окружающим. Все режиссерские приемы хороши, когда и режиссер и актеры знают, как достичь главного - "искренности страстей и правдоподобия чувств в предполагаемых обстоятельствах". И когда это найденное *служит самому главному - идее пьесы* или, как мы говорим на своем режиссерском языке, сверхзадаче спектакля. Той задаче, ради которой театр из многих пьес решает показать зрителю именно данную пьесу - пьесу, по мнению руководства театра, сообщающую сегодня необходимые зрителю мысли, вызывающие в нем, по мнению театра, необходимые ему сегодня чувства.

Режиссерская фантазия, тот или иной способ репетиции - это лишь *средства* воплощения идеи, выраженной автором в пьесе.

Через автора мы узнаем жизнь, дополняем, а иногда и проверяем ее своими наблюдениями, в чем нам помогает знание жизни, а затем, как специалисты-профессионалы своего дела, *воплощаем* литературное произведение-драму в сценическое произведение - спектакль. Это громадная и почетная задача: средствами своего искусства, театра, уметь, на основе литературного произведения, пьесы, передавать через действие, слова, мысли и чувства образов - действующих лиц, в обстановке сцены, на глазах тысячи зрителей *живую ткань подлинной действительности,* которую острый глаз и поэтическое вдохновение писателя сделало т и п и ч е с к и м для данной эпохи, нужной для своего зрителя - народа. Этой большой сверхзадаче нашего искусства мы должны подчинять все средства, все известные вам приемы нашей работы над пьесой, над ролью, над спектаклем.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* От французского глагола "casher" - прятать, в переносном смысле через что-то, через диафрагму.

\* \*

\*

С еще большей четкостью прочертил К.С. линию физических действий, или, как он называл, реальное ощущение пьесы и роли актером в эпизодах, связанных с сложным физически и психологически действием в картине, которую мы условно называли "домик Генриетты".

Одним из кульминационных моментов в пьесе была встреча Генриетты и Луизы в финале третьего акта.

Еще в период обсуждения этой сцены до ее репетиций с актерами К.С. посоветовал нам наметить в ней схему необходимых по сюжету действий.

- Для чуть было несостоявшейся встречи сестер, - сказал нам К.С., - я советую вам разработать систему *физических препятствии,* которые актерам необходимо будет преодолевать на глазах публики. Вы заметили, что наши молодые актеры начинают все лучше и лучше ориентироваться в физических действиях, хорошо оправдывают их по мере того, как совершают их, неизменно загораются эмоционально.

Это очень важно! Значит, я не ошибаюсь, утверждая, что от верно разработанной партитуры действий обязательно рождается чувство, эмоциональная оценка совершаемых действий.

Поэтому мы имеем право, и в сцене встречи сестер предложить им такие действия, которые вызовут в них нужные нам чувства.

Поговорите с Алексеем Викторовичем, и не бойтесь сделать для этой встречи сложную по виду декорацию. Например, комнату Генриетты на втором этаже с балконом, сад с оградой и калиткой, наружную лестницу к входной двери в дом, часть улицы за оградой. Столярные конструкции такой, якобы сложной декорации, часто во много раз проще изящной, "воздушной", условной декорации. К тому же специальность Алексея Викторовича - архитектура, и он сумеет на небольшом пространстве создать перспективу улицы, садика перед домом*. А мы всем этим воспользуемся в решительный м о м е н т,* как реальным поводом к действиям.

Композиция картины у нас будет примерно та же, что у вас намечена. Любовная сцена Генриетты и Роже очень искренняя, чистая, в лирических, я бы сказал, даже в "идиллических" тонах. Потом приезд к Генриетте матери Роже. Тоже как будто обыденная, скромная сцена: богатая заказчица приехала к белошвейке. Ольга Леонардовна умеет играть такие сцены, она умеет скрывать и "приоткрывать" мысли и чувства своего персонажа зрителю.

А затем резкий перелом, когда графиня де Линьер узнает, что Луиза ее дочь, и бурный финал картины. Тут мы с вами передадим содержание финала в простейших, на первый взгляд, но обусловленных железной логикой содержания, действиях, если вам удастся с Щусевым сделать хорошую, выгодную для этих действий декорацию. Будем ломать двери, прыгать из окон, пробегать взад и вперед по лестнице, перелезать через ограду и так далее. Актеры любят конкретные действия - они легко вызывают в них нужные чувства. Мы увлечем их преодолением реальных физических препятствий на сцене. Это возбудит их аппетит к ролям.

Картину во дворе тюрьмы\* надо построить всю на таинственных входах, уходах и переходах действующих лиц, полушепоте, обрывках фраз; не понятных никому, на первый взгляд, действиях. Что-то в городе творится, и слухи об этом проникают в тюрьму. И эффектный финал с объявлением, что Бастилия взята! Ворота тюрьмы, сквозь них толпа, часть ее над тюремной стеной... Трехцветное знамя в руках Пьера!

\* \*

\*

В течение следующих недель Константин Сергеевич репетировал на Большой сцене, и Василий Васильевич, распределявший время пребывания Станиславского на репетициях той или другой пьесы, не мог его направить к нам.

За этом время Алексей Викторович сделал черновой вариант - эскиз "домика Генриетты", но Константин Сергеевич был так занят, что велел делать декорации по эскизу под ответственность режиссера и художника.

По телефону он меня успокоил: "Если я вам хорошо рассказал свой замысел, а вы, как режиссер, хорошо меня поняли, то у Алексея Викторовича не может не получиться то, что нам надо. Он слишком опытный художник, и грош цена нашим режиссерским замыслам, если мы с вами не сумели донести до художника свою мысль".

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Следующая за "домиком Генриетты" картина происходила во дворе женской тюрьмы, в которую заключил Генриетту маркиз де Прель.

Через три недели Константин Сергеевич смотрел декорации "домика Генриетты".

Слева от зрителя была видна часть парижской улички. Высокий каштан закрывал перспективу улицы со стороны левых кулис; по другую сторону - высокая сплошная ограда из серого камня. Ограда закруглялась в глубину сцены. На первом плане в ней находилась калитка "домика Генриетты". Между калиткой, чугунной решеткой и стеной дома оставалось некоторое пространство, нечто вроде палисадника. Над ним был расположен небольшой балкон; комната Генриетты на втором этаже имела выход на этот балкон. По наружной стене дома, справа от зрителя, шла лестница во второй этаж, к входной двери, очевидно, в небольшую переднюю, скрытую от глаз зрителя. Черепичная кровля заканчивала дом сверху, отделяя его от падуг. Весь квадрат стены в комнате Генриетты, обращенной к зрителю, был целиком "вынут" А.Щусевым.

Станиславского, видимо, удовлетворила декорация. Он предложил актерам подняться на сцену. Генриетту попросил посидеть в комнате, выйти на балкон, быстро сбежать по наружной лестнице, выйти через калитку на улицу. Луизу - идти из глубины сцены по уличке к решетке калитки, напевая свою песенку. Графиню до Линьер - придти, подняться по лестнице, постучать во входную дверь. Велел повесить небольшой деревянный молоток у двери, Генриетте - открыть дверь, встретить графиню, провести к себе в комнату, усадить, найти себе место в комнате при посетительнице.

Тетке Фрошар предложил попробовать тащить Луизу по улице, отрывать ее руки от решетки калитки.

Маркизу де Прель и графу де Линьер - пройти мимо Луизы и вместе с двумя полицейскими быстро подняться по лестнице. Умело выломать входную дверь. Расположиться всем в крошечной комнатке Генриетты (шесть человек: граф, графиня, Генриетта, маркиз де Прель, два полицейских) так, чтобы не чувствовалась фальшь условной маленькой комнаты.

Все это К.С. требовал проделывать без слов.

Видно, что в это время он в своем воображении проигрывал ряд сцен из этой картины. Затем Константин Сергеевич попросил А.В.Щусева поставить вместо вынутого квадрата "четвертую" стену в комнате Генриетты с окном, насколько возможно большим по архитектуре. Когда ему из щитов выгородили такое окно, он опять велел актерам проделать все предыдущие действия.

Они получились, при наличии большого окна в "четвертой стене", гораздо оправданнее и выразительнее.

Все это заняло много времени.

- Завтра на целый день картина у Генриетты, - сказал К.С. - Репетировать ее начнем с конца. Попрошу всех участвующих в картине одеться во что-нибудь старое, так как придется много бегать и лазить по декорациям...

*В.В.Лужский.* У нас есть для всей молодежи прозодежда.

*К.С.* Простите, как вы сказали?

*В.В.Лужский.* Специальная одежда для таких репетиций. Нечто вроде рабочего комбинезона: штаны с нагрудником и рубашка. Это теперь полагается выдавать молодым актерам, чтобы они не портили своих костюмов и платьев.

*К.С.* Очень разумно, но как же в таком костюме соблюдается стиль эпохи?

*В.В.Лужский.* А никак! Просто длинные штаны мужчинам и девушкам на все эпохи.

*К.С.* В штанах через двери в домике Генриетты легко проскочишь, а в кринолине?

*В.В.Лужский.* В некоторых театрах одно время были отменены все костюмы, вместе со всеми стилями. Все пьесы игрались в прозодежде.

*К.С.* А зритель? Был доволен?

*В.В.Лужский.* Судя по рецензиям, - чрезвычайно, а по сборам - не очень. Пустовато было.

*К.С.* Если зритель не идет на спектакль, значит, режиссер, будь он даже сверхгений, чего-то не понял в пьесе, особенно если это хорошая пьеса. А без зрителя нет спектакля, я это никогда не устану повторять. Тут никакие "прозодежды" не помогут. Завтра порепетируем в них. А затем надо будет подобрать старые кринолины, а то ничего не получится. У нас очень тесно на сцене, надо учитывать костюмы, устанавливая партитуру действий в декорациях. Итак-с, до завтра!

\* \*

\*

Следующий день принес нам много впечатлений.

Константин Сергеевич начал с финала картины, как он и собирался накануне.

- Пока у всех свежие силы, давайте займемся физическим трудом, - сказал он. - Запомните схему финала. – К.С. вынул свой блокнот. - Он начинается в ту минуту, когда Генриетта, удостоверившись, что на улице поет Луиза, стремительно бежит к ней вниз.

Ангелина Осиповна, пробегите как можно быстрее с балкона вниз к сестре*, но не шатая декораций,* не хлопая дверями, чтобы мы не потеряли иллюзии того, что все совершается перед нами в реальной жизни, а не в мире раскрашенной холстины и декоративных установок.

Двенадцать раз заставил Станиславский Степанову пробежать с балкона через свою комнату, мимо графини, через калитку, так, чтобы ни одна часть декорации не шелохнулась, а у зрителя было полное впечатление стремительного бега.

Секрет оказался в том, что актрисе пришлось изучить все места, где декорации качались от ее движения, и в этих местах сдерживать свой порыв, *оправдывая* в каждом случае эти десятые доли секунды остановки каким-нибудь приспособлением - зацепилась косынка за косяк двери, понадобился глубокий вздох, заела задвижка калитки и так далее.

- Теперь навстречу ей, одновременно, очень быстро идут по этой же дороге через калитку, по внешней лестнице и далее граф де Линьер, маркиз де Прель, полицейские. Надо установить, где произойдет встреча? Группа полицейских, встаньте в четырех метрах от выхода на сцену. Помощник режиссера, дайте им знак идти, как только Генриетта двинется с балкона.

Встреча группы полицейских с Генриеттой произошла у калитки. Все смешались в одну кучу.

- Встаньте в двух метрах от выхода на сцену, - последовало новое распоряжение Станиславского полицейским.

Новая встреча произошла у первой ступеньки внешней лестницы в доме Генриетты.

- Полицейские, идите несколько быстрее! Еще раз!

Третья встреча произошла на середине лестницы. Это удовлетворило Станиславского, но репетиция "встречи" не прекратилась. Еще несколько раз заставил он встретиться полицейских с Генриеттой, пока не убедился, что при всех случайностях Генриетта и группа графа де Линьера встретятся на установленном месте.

- Генриетта, что вы сделаете теперь, чтобы все-таки попасть к сестре или чтобы сестра попала к вам, - спросил Станиславский актрису, собственно говоря, уже пойманную, арестованную на узкой лестнице. Увидев, что Степанова ищет глазами, что ей делать, Станиславский сейчас же сказал: - Не говорите мне, что вы собираетесь сделать, а просто сделайте. Мы лучше проверим логику вашего поведения на самом действии, чем на словах. Говорите последнюю реплику текста на лестнице. У кого слова?

*Калужский - маркиз де Прель.* "Нам нет никакого дела до вашей сестры, следуйте за нами".

В ту же секунду, даже не дождавшись конца его фразы, Степанова ринулась обратно в дом и "заперла" входную дверь. Затем пробежала через свою комнату, бросив на ходу графине де Линьер: "Умоляю вас, задержите их!" - и выскочила на балкон.

В это время полицейские "взломали" уже наружную дверь ее квартиры. Ольга Леонардовна - графиня де Линьер, включившись в общее действие, стала передвигать мебель, баррикадируя двери комнаты, а когда это не помогло, так как граф де Линьер и полицейские ворвались в комнату, заслонила собой дверь на балкон. Генриетта в это время что-то кричала с балкона Луизе, стараясь ей объяснить, как войти в дом.

Луиза металась у калитки, а тетка Фрошар уже появилась в конце улицы. Напряженность действия достигла своего предела, но актеры остановились, не зная, что делать дальше.

Можно ли было силой отводить графиню де Линьер от двери?

Что делать на балконе Генриетте?

Уводить ли уже Луизу тетке Фрошар от дома?

- Не останавливайтесь! Действуйте! Делайте сами, что хотите, но действуйте. Я скажу потом, что годится! - громко распорядился из зала Станиславский.

И все снова пришло в движение. Мягко, но твердо стал граф де Линьер отводить от балконной двери свою жену. Маркиз де Прель начал "ломать" дверь на балконе. Тетка Фрошар схватила Луизу, а последняя, отчаянно зовя: "Генриетта! Генриетта!", - уцепилась изо всех сил за решетку калитки. А Генриетта - Степанова, услышав, что ломают дверь балкона и сейчас ее схватят, и, увидев тетку Фрошар, которая тащила к себе Луизу, к нашему общему ужасу в зале\*, перелезла через перила балкона, повисла на секунду на руках и спрыгнула в сад!

Волнение в зале наступило такое, как будто на сцене действовали не наши товарищи актеры, а подлинные герои пьесы.

- Молодец! Но надо проверить станок и перила, - громким шепотом сказал Станиславский, сам с волнением переживая за всех исполнителей и за зрительный зал.

Степанова кинулась между тем к Луизе, оттолкнула тетку Фрошар и бросилась бежать, увлекая за собой Луизу по улице.

Маркиз де Прель растерянно смотрел им вслед с балкона…

- Стоп! Остановитесь! Назад! - раздался возглас Станиславского. - Нельзя нарушать сюжет пьесы, - продолжал он, когда актеры вернулись на свои места. - Сделаем все, как делали, только сыщик Пикар и один полицейский пусть на минуту покажутся у калитки, когда все полицейские войдут в дом Генриетты, увидев, что она уже остановлена на лестнице, они пойдут обратно по улице к каретам, которые, очевидно, ждут в конце улицы графа де Линьера и полицейских. А когда Генриетта и Луиза побегут по улице, они выскочат им наперерез, из-за угла. Генриетта с Луизой бросились в другую сторону, а там стоит, расставив руки (спиной к зрителю), тетка Фрошар. Генриетта с Луизой кинулись от нее обратно в калитку к дому, может быть, рассчитывая найти защиту у графини де Линьер, а с лестницы спускаются уже полицейские с де Прелем во главе. Тогда Генриетта юркнет с Луизой за угол дома, и туда же кинется за ней вся погоня. И вот там-то раздадутся возгласы, плач, крики... Мы будем уверены, что там происходит самая драматическая сцена...

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Мы ведь не были уверены в прочности балкона.

*В.В.Лужский.* Опять "каше?"

*К.С.* Конечно. Ни одну драку не показывайте никогда открыто. Для этого надо обладать искусством артистов цирка. Итак-с, мы видим, как плачущих сестер уводят в разные стороны, а торжествующий граф де Линьер сообщает на балконе своей жене (она, конечно, не усидела в комнате во время всей суматохи), что Луиза - ее дочь!

Занавес!

Проделайте все сначала, по отдельным моментам. Пробегите, пройдите все группы несколько раз по тем путям, которые я вам наметил. Луиза и Генриетта, поучитесь метаться. Ваш путь особенно сложен и нуждается в оправдании каждой секунды действия. Почему кинулись сюда, а не сюда? Сколько десятой доли секунды потратили на то, чтобы решиться вернуться в дом с улицы…

*Луиза* (Р.Н.Молчанова. - Н.Г.). Но ведь я слепая, я ничего не понимаю, не вижу...

*К.С.* Сердцем она все понимает и видит. Она только из-за своей слепоты заработала вдвое больше синяков, чем Генриетта, а к состоянию и действиям сомнамбулы попрошу не возвращаться. Я это уже видел, когда мы с вами занимались первым актом, и, кажется, доказал вам, что к реальной жизни роли такое изображение слепоты не имеет никакого отношения. Играть лунатика вместо слепого самый последний актерский штамп... Полагаю, им уже не пользуются даже в Малаховке на халтурах.

*В.В.Лужский.* Почему в Малаховке… и на халтурах…

*К.С.* В Малаховке, на даче, живет Владимир Иванович. Он мне рассказывал, что ходит потихоньку смотреть московских актеров, которые приезжают летом играть там свои халтуры…

*В.В.Лужский.* Могу себе вообразить Владимира Ивановича "инкогнито"… Как в "Периколе" губернатор:

Я народ свой должен знать,

Понимать и изучать…

Имитируя манеру говорить Вл.Ив.Немировича-Данченко, В.В.Лужский преуморительно изображает, как последний, напевая арию из "Периколы", разглядывает через щель забора халтурные спектакли в Малаховке.

Константин Сергеевич смеется вместе с нами, а затем просит актеров проделать еще несколько раз все переходы, пробеги в финале.

- Мизансцена в таких эпизодах, как финал этой картины, - это идеально найденное физическое действие, - говорит он, - а не переход с места на место. Мизансцена - это результат внутренних действий, мыслей, нахлынувших чувств, а не "скульптурная" поза. Режиссеру надо уметь подвести актера к необходимости выполнить *и м е н н о данные действия,* а для этого возбудить в актере реальное ощущение жизни роли и не только душевное, но и физическое. Этим мы и занимались сегодня целый день.

Чем отличались наши репетиции по "домику Генриетты" от "вечеринки"? Содержание "вечеринки" вы *насильно* пытались втиснуть в актеров.

*В.В.Лужский.* Насильно?!

*К.С.* Я подразумеваю, что, напичкав актеров достаточно большим количеством сведений по эпохе и быту XVIII века, режиссура не дала актерам возможности ориентироваться в физической линии роли….

*В.В.Лужский.* Что-то вы больно часто стали поминать последнее время эту физическую линию.

*К.С.* Я не только "поминаю", как вы изволили выразиться, а я разрабатываю этот прием работы режиссера над пьесой и актера над ролью.

Вспомните, почему у нас получилась "вечеринка"?

Во-первых, мы определили физическое и психологическое "зерно" первой части картины. Оказалось, что на такой "вечеринке" "аристократы" не веселятся, а *скучают,* если не происходит чего-то особенного, вроде появления среди них Генриетты.

Во-вторых, мы определили с вами природу *скуки.* Оказалось, что в наборе сценических штампов это обозначает зевать на сцене. А если подойти к этому явлению от наблюдения жизни, то мы видим, что скука выражается в действиях, которые человек начинает делать и ни одно не доводит до конца.

К оформлению картины режиссура подошла от авторской ремарки, проиллюстрировав ее, но, не вскрыв ее сущности, не подготовив ничего на сцене, что помогло бы выявиться зерну "вечеринки".

Вы добились от актеров понимания пьесы, но перед тем, как начать репетировать с ними, не помогли им предварительно найти в их ролях реальное ощущение жизни. Духовное внутреннее ощущение роли у них еще в известной мере было, но его физического внешнего выявления не было.

Так было с "вечеринкой".

Что я сделал по сцене "домик Генриетты"? Прежде всего, исходя из опыта работы над такими бурными, динамическими финалами, я попросил вас, режиссеров и художника, создать *ряд препятствий*, которые на первый, неопытный в нашем деле, взгляд, должны были бы помешать стремительному темпу финала.

Но я помню золотое правило - ритм рождается от преодоления трудностей: физических, психологических и всевозможных других. Условно, конечно, делю их на "физические", "психологические". Каждая "трудность" - препятствие в жизни - явление комплексное и единое в своей психофизической сущности.

Затем я предложил актерам не рассуждать, как они придут, куда уйдут, что будут делать в том или ином случае, а непосредственно совершать свои действия. Я просил их идти на сцену и действовать.

Сидя в зале, я, как вы видели, разумеется, не оставался безучастным наблюдателем их действий. Следя за тем, как они действуют, я *отбирал* из многих их действий самые целесообразные, целеустремленные исходя из логики развивавшегося на моих глазах события.

Мало того, я позволял себе совершенно сознательно "подсказывать" и направлять их действия. Таким образом, я подготавливал реальное, конкретное ощущение их жизни в роли, через внутреннее – душевное, и через внешнее - физическое действия, будучи абсолютно уверен, что оба эти ощущения сольются в одно целое и поведут актеров по линии органического действия.

Что и случилось.

Предупреждаю: очень часто режиссеры, добившись на репетиции от актеров органического действия, тут же бросают репетировать и удовлетворенно восклицают:

- Ну вот, теперь отлично! Это то, что нужно. Больше мы этот эпизод не репетируем!

Глубочайшая ошибка. Найденное органическое действие надо сейчас же закрепить по свежим следам, крепко запечатлеть в аффективной памяти актера. Кто-то вульгарно выразился в зале (я слышал краем уха!): "Станиславский опять начал "гонять" актеров!"

Неужели же я для собственного каприза заставляю по пять-шесть раз повторять найденное, подбрасывая иногда новые детали действия, чтобы оно закреплялось в сознании актера всегда, как только что найденное?

Конечно, не из каприза, а зная природу артиста, несовершенство и ненатренированность его аффективной памяти.

Или, быть может, вы думаете, что, проходя эпизод по линии физического действия, я отменяю требования переживания актера в роли. Нисколько. Но я твердо знаю, что в каждом физическом действии скрыто внутреннее действие – переживание. И, если я говорю часто: "Пройдите *технически* еще раз этот эпизод" - это всего лишь хитрость, педагогическая, режиссерская, назовите ее как хотите. Пусть это будет даже моя сознательная "художественная провокация".

Я знаю, что "технология" каждой секунды в творчестве одаренного актера неотделима от содержания, смысла, эмоциональной насыщенности образа.

Сумейте лишь увлечь актера на верное действие, и оно само вплетется в канат сквозного действия, сплетенный из десятка конкретных, целесообразных действий!

*В.В.Лужский.* А есть актеры, которых ничем нельзя увлечь?

*К.С.* Говорят, что в последнее время появились актеры, которых увлекает только рассуждение о роли, как и режиссеры, которых увлекает больше всего *рассуждать* о пьесе. Думаю, что это очень вредное явление в нашей профессии.

Без увлечения, без увлеченности, идущей от сердца, а не только от ума, нет творчества. Но для этого надо обладать подлинными свойствами "человеко-актера", надо быть артистом-художником. Артистом с большой буквы. А режиссеру нужно научиться добывать из такого актера его собственный материал, аналогичный материалу роли.

Поэтому-то я и твержу: режиссеры, изучайте своих актеров, природу их артистического дарования! Умейте возбудить у них аппетит к роли, увлекая одного через его воображение, другого - через присущий ему темперамент, третьего - через его эмоциональную возбудимость, *нанизывая все эти качества природы артиста на линию действий сквозного действия,* во имя наилучшего выявления идеи пьесы.

*В.В.Лужский.* Это что-то опять новое, новый прием, как надо работать с актером.

*К.С.* Может быть, и новый. По-моему, не совсем новый, но… пожалуй, только так надо работать с актером!

*Н.М.Горчаков.* А как не надо работать с актером?

*К.С.* Это отдельная и очень большая тема для разговора.

*Глава третья*

**"ПО СТАРОЙ СХЕМЕ"**

(Письмо самому себе)

И все-таки вопрос о том, как надо и как не надо работать\* продолжал меня мучить.

И снова я задавал его К.С., пользуясь всяким удобным случаем.

Между нашими встречами иногда проходил год-два. После "Сестер Жерар" я начинал с Константином Сергеевичем работать над "Квадратурой круга" В.Катаева, но болезнь помешала К.С. принять в этой постановке полное участие. Точно так же только предварительную работу по пьесе удалось мне провести с К.С. и по "Трем толстякам" Ю.Олеши. Но после этой работы я постарался, как можно скорее повидать К.С. и снова задать ему вопрос о том, как начинать репетировать с актерами новую пьесу?

Не ответив мне на вопрос, К.С. ушел на несколько минут к себе в спальню (разговор происходил у него на квартире в Леонтьевском переулке) и вышел с пачкой писем и двумя картонными папками в руках.

— У меня здесь собрано довольно много материалов по вопросу о том, что такое режиссер и что такое актер. Материал, правда, своеобразный - это письма, обращения ко мне. Я не имею физической возможности отвечать на все. Но наиболее интересные сохраняю. Это удивительно, как превратно толкуют так называемую систему Станиславского в разных театрах, как ухитряются исказить самую простую мысль. Вот послушайте. - К.С. нашел среди писем довольно толстый пакет и вынул из него ряд листков, исписанных крупным почерком.

— "Многоуважаемый и дорогой учитель. Вы меня не знаете, а я вас, конечно, знаю, - читал К.С. - Я обыкновенный провинциальный актер, только, быть может, несколько более беспокойный и любопытствующей, чем мои товарищи по театру.

Не подумайте, что я буду просить вас ответить на мое письмо. Я отлично знаю, как вы заняты, и поэтому на все, о чем я собираюсь рассказать вам, прошу мне ответить одним словом: "Да", то есть все, о чем я написал вам, правильно, или: "Нет", то есть неправильно. Для ответа прилагаю открытку, на ней уже написан адрес, фамилия. Я буду счастлив, если получу ее и прочту на обороте: "Да. К. Станиславский".

- Не правда ли, предусмотрительный человек, - прервал чтение письма К.С. - Так все подготовил, что, кажется, нельзя ему не ответить?

- И вы ответили ему, Константин Сергеевич?

- Об этом мы с вами поговорим, когда прочтем письмо. - Глаза К.С. весело блеснули через стекла пенсне. - Кстати, по читайте мне его вслух. А я, может быть, по ходу мыслей автора кое-что запишу себе для памяти. Рассказ его довольно типичен, хотя и не совсем искренен. Вас не затруднит? - и К.С. протянул мне пачку листков.

- Нисколько, Константин Сергеевич. Позвольте только пробежать глазами несколько строк, чтобы привыкнуть к почерку.

К.С. вооружился блокнотом и "вечным пером", удобнее устроился на диване, а я начал читать письмо вслух с некоторой осторожностью, так как по опыту знал, что К.С. может остановить меня на любом неправильном ударении и превратить чтение письма в урок по технике речи…

- "Не хочу умышленно называть вам, Константин Сергеевич…" - начал было я читать письмо и сейчас же "застрял"…

- Здесь в письме поставлены большие скобки после обращения к вам, а в скобках стоят слова: "учитель", "Торцов", "Аркадий Николаевич". И слова в скобках написаны другим почерком, - обратился я к К.С.

На секунду мне показалось, что К.С. как-то смутился.

- Скобки пропускайте, - сказал он, - я их вам потом объясню.

- "Не хочу называть фамилию приехавшего к нам этим летом актера МХАТ,- снова начал я читать письмо. – Город наш, как вам известно, стоит на Волге, весь в зелени, многие дома у самой реки окружены садами. Думаю, не хуже подмосковных дач. Репетиции в театре у нас идут с одиннадцати до трех. Времени на отдых не занятому в вечерних спектаклях человеку остается достаточно. Первая встреча с режиссером нас очень порадовала. Он рассказывал много интересного про МХАТ, лично про вас, Константин Сергеевич, про московские театры. Рассказывал просто, легко, с юмором. Охотно отвечал на все вопросы, которые ему задавали. После беседы большая часть актеров, и я в том числе, предложили ему пройтись по нашему "обрыву" - знаменитому бульвару, чуть ли не тому, что служит местом действия в "Бесприданнице" А.Н.Островского. Он охотно согласился. Часа полтора мы гуляли, восторгались видом на Волгу, зашли, выпили в "павильоне" жигулевского пива под "рака". Все были в прекрасном настроении. Ясно было, что это настоящий артист Московского Художественного театра - такой простой!…"

- Это не артист МХАТ, если он в первый же день пьет пиво и ест раков с почти незнакомой ему труппой, - неожиданно прервал меня К.С.

Так как К.С. ограничился этой репликой, то через несколько секунд я продолжал чтение.

- "Вечером наш гость смотрел спектакль в театре, на другой день вызвал к себе художника и долго беседовал с ним, а затем смотрел другой наш спектакль.

Приходил за кулисы, хвалил нас. Правда, лучше бы он этого не делал. Мы знали, что эти два спектакля идут у нас неважно, но мы отнесли его похвалы к прославленной вежливости МХАТ и бережному отношению режиссера к актеру. Этика!

На третий день вывесили распределение ролей. Наше руководство решило ведь поставить "Лес" А.Н.Островского. Распределение ролей, к сожалению, нас не порадовало и не удивило: тот, кто играл в определенном "амплуа", был назначен на такие же роли и в новой постановке. Ничем "мхатовским", неожиданным, своеобразным от этого распределения ролей не веяло.

Но кто-то из актеров быстро "оправдал" это распределение: новый режиссер труппы не знает, по двум спектаклям впечатление о нас составить не может, руководство ему и представило свой "вариант" распределения ролей. Он его принял, но зато будет с этим составом работать "по-мхатовски". И, прежде всего, братцы, ударит, конечно, по штампам! Освобождайтесь скорее, кто как может, от своих штампов!

Объяснение и предположение показалось всем нам, в том числе и мне, разумным.

Но как освободиться от своих штампов - вот в чем вопрос. Если бы знать, как это делается в МХАТ? Может быть, режиссер на первых репетициях подскажет, что делать в таком случае? А если нет? Не подскажет, а, наоборот, опозорит при всех: системы, скажет, не знаете, а еще ведущий актер! Ставку большую получаете. За что?

Пришел я домой, стал в книгах рыться. Вспомнил, что читал в каком-то журнале лет десять назад вашу статью "О ремесле". Вот бы ее сейчас перечесть, самое дело…"

- От того, что больной прочтет рецепт, он не выздоровеет. Принимать прописанные лекарства, лечиться надо регулярно, - неожиданно подал реплику К.С. и что-то записал в свой блокнот.

- "Вспомнил, что статью эту, - продолжал я читать письмо, - как будто видел не так давно в нашей городской библиотеке, на стенде, посвященном тридцатилетию МХАТ. Собрался идти в библиотеку, да на пороге остановился: узнает кто, в театре, что я в библиотеку ходил Станиславского читать, скажет: испугался режиссера из МХАТ, учиться кинулся! У нас ведь в городе ничего скрыть нельзя - кто, куда, зачем пошел... Смалодушествовал я, нашел у себя вашу книгу "Моя жизнь в искусстве" и весь вечер ее читал. Оказалось, что и в ней о ремесле и штампах достаточно материала. Чаще, значит, надо перечитывать нужные книги, решил я, несколько успокоившись…"

- Это уж он подлизнулся ко мне, - буркнул К.С.

- "На другой день на первую репетицию все пришли торжественные, подтянутые, кое-кто даже в парадных костюмах…"

- Это вот правильно подмечено. Так и надо являться на первую репетицию, - снова перебил меня К.С.

- "Раскрыли мы было тетрадки с ролями, а режиссер нам говорит: попробуйте не *читать* роли, а ищите сразу *разговорный* тон.

Этому мы не удивились. Бывали у нас режиссеры, которые с первой репетиции заставляли нас идти под суфлера. Склонять ухо к суфлеру - дело несложное. Пошел у нас "разговорный" тон.

Режиссер радуется.

- Необыкновенно способный, - говорит, - у вас коллектив! У нас в Москве гораздо труднее бывает заставить актера "заговорить" в роли.

Мы, конечно, польщены, "разговариваем" по ролям еще крепче. А некоторые потихоньку дома слова подзубрят, так на следующий день у них текст, как говорится, от зубов отскакивает!

- Не правда ли, образное выражение, - засмеялся К.С.

- Я его слышал в актерской среде, - прервал я чтение.

- И я тоже. Читайте дальше.

- "Словом, не то в три, не то в четыре репетиции пьесу мы "разговорили".

- Теперь, - обращается к нам режиссер, - когда вы пьесу знаете, давайте поговорим об ее идее, об отношениях персонажей друг к другу, о прошлом, настоящем и будущем ваших образов.

Ну, тут уж мы развернулись вовсю! Не зря ведь мы как-никак "передовой" театр! И говоруны у нас есть не хуже чем в Москве. Как посыпались термины из вашей системы, как стали друг перед другом биографиями своих персонажей козырять, да отношения "отоваривать" - куда тебе Москва!

Режиссер наш, видимо, даже потрясен. Не даем ему слова вставить, так и сыплем, так и режем:

"Я есмь…"

"Двигатели психической жизни (моего образа…"

"Большой круг внимания направлен у меня…"

"Предлагаемые обстоятельства в моей роли…"

И так без конца. Дней пять мы эдак умничали, говорили наперебой и, кажется, действительно все, что можно выяснить, выяснили и "оговорили".

Режиссер тоже не остался в долгу перед нами. Потребовал от нас знать "течение дня", - мол, последняя новость в системе. Нас это чуть было не выбило из колеи: что за "течение дня"? Но оказалось, что для того, чтобы овладеть "течением дня", надо очень подробно рассказать содержание твоей роли в тот день, в который происходит действие пьесы. Как только мы это поняли, так рассказы о "течении дня" посыпались один за другим…"

- Ну, как вы считаете, верно они поняли "течение дня"? - прервал меня К.С.

- Вы учили нас не так…

- Разумеется. Надо не рассказывать "течение дня", а уметь совершать все *действия*, которые произошли по роли в определенный день. И главным образом - уметь эти действия совершать мысленно. Читайте дальше, - произнес К.С., словно угадав, что я его собираюсь о чем-то спросить.

- "На седьмой день репетиций режиссер, видя, что мы начинаем выдыхаться в "оговаривании" пьесы и ролей, - продолжал читать я (хотя мне очень хотелось подробно допросить К.С. о том, как совершать действия в мыслях), режиссер предложил нам разбить пьесу и роли на "куски". Разбили. Дали каждому куску название. Оказалось, что бывают еще "подкуски" и "мостики", между кусками и подкусками. Набрали и тех и других порядочное количество. Тетрадки наших ролей украсились разными названиями, кружочками, восклицательными знаками. Тут отчеркнуто красным карандашом, там синим, там зеленым. Красота!

Видит режиссер, что поработали мы на славу, и говорит: ну, с завтрашнего дня будем общаться!

Скажу прямо, струсили мы. Рисовать на полях ролей всякие знаки, разбивать текст на куски, подкуски, подкусочки, "оговаривать" все что угодно в роли и в пьесе - дело понятное и доступное, а "общаться" - тут поневоле задумаешься. Это ведь уже что-то делать надо, очевидно, как-то действовать…"

- Совершенно верно, - остановил меня К.С., - подчеркните это место в письме. "Надо действовать" подчеркните дважды.

К.С. отметил при этом что-то в своем блокноте.

Я исполнил желание К.С., хотя не понял, какое это имеет практическое значение, поскольку письмо неизвестного мне актера остается все равно в архиве Станиславского.

- Читайте дальше, - распорядился К.С.

- "Представьте, выручили наши главные знатоки системы. С их сцены, как вы помните, вероятно, начинается пьеса…" -

- Константин Сергеевич, - невольно остановился я читать. - Как же это так? Ведь "Лес" начинается не со сцены Аркашки и Несчастливцева?

- Совершенно верно. Это придется исправить, - отвечал К.С., делая отметку в блокноте. - Читайте дальше.

Я не понял, что собирается "исправлять" К.С., но повиновался и стал читать дальше.

- "На другой день сели наши товарищи друг против друга, примерились глазами, проникновенно так посмотрели на режиссера, и, как только он сказал: "Итак, будем сегодня искать общение", - они давай друг в друга забивать слова текста. Здорово это у них, ярко получилось! А немного погодя они так разошлись, что друг друга даже стали по коленкам похлопывать, в плечи подталкивать и чуть что носами друг друга не задевать! Только почему-то глаза их быстро устали, какие-то стеклянные сделались. Однако внимательный режиссер говорит:

- Довольно, пообщались, и будет, отдохните. Теперь пусть другие общаются!

- Боже мой, какая чепуха! И это актер, режиссер из МХАТ! Просто не верится!

— Константин Сергеевич, может быть, автор письма преувеличивает, - попробовал я защитить режиссуру МХАТ.

— Он не преувеличивает, - возразил К.С., - а смеется над нами. Читайте дальше.

- "Дня три мы таким образом общались друг с другом по всей пьесе. На четвертый сделали первый прогон по "линии отношений", как сказал нам режиссер. Но не пришлось нам довести этот прогон до конца. Режиссер нас вдруг остановил:

- А задачи, говорит, забыли? Где ваши задачи?

Что вы думаете, ведь верно! Забыли мы задачи-то: для чего мы это общаемся и "относимся" друг к другу. Ох, и наблюдательный был этот режиссер! Мы сейчас обратно в тетрадки, видим, все у нас там записано. Я говорю: "Моя задача в первой сцене показать всем, что я никого не боюсь". А Ваня, мой первый и закадычный друг, вдруг возражает: "Это у меня, говорит, Николай, такая задача, а у тебя, вероятно, другая". - "Как это другая, отвечаю. Вот посмотри, у меня записано" - и протягиваю ему тетрадь. "И у меня, говорит, записано" - и предлагает мне в его тетрадь посмотреть.

- А может быть, у обоих у нас в этой сцене одна задача, - спрашиваю режиссера.

- Нет, - отвечает, - вы противники по пьесе. Раз у одного задача "никого не боюсь", у другого должна быть контрзадача!

Слышим мы тут с Ваней, что и у других наших товарищей с задачами не ладится. Никак поделить задач не могут. Только и гудят: "моя", "твоя", "зачем мою взял", "а ты себе другую возьми". А Миша - это наш комик - прямо к режиссеру и даже слезу в голос подпустил: "Александр Александрович! Скажите, чтобы никто моей задачи не трогал. Я ее два дня, помните, искал. Я теперь другую не найду".

Ну, словом, такие ссоры и обиды вдруг разыгрались, не приведи бог! Режиссер то всех мирит, то говорит нам: "Видите, какое могучее орудие в роли задача! Как вы из-за нее спорите, защищаете свою задачу, не хотите отдать другому! Так должно быть и в спектакле…"

- А в этих словах какое-то зерно истины есть, если задача прочерчивает линию сквозного действия, - неожиданно сказал К.С. - Вы не находите?

- Нахожу, Константин Сергеевич…

- Читайте…

- "Словом, пока все распределили, намучились мы много. Потом еще раз прогнали пьесу по линии общения и отношений, но с задачами. Получилось как будто неплохо. Режиссер объявляет:

- Завтра переходим к действиям. Будем искать, кто что делает в пьесе. - И велит помощнику режиссера выгородку в фойе приготовить.

Я лично обрадовался. Люблю двигаться. Конечно, посидеть за столом, подумать, поговорить о пьесе, не вредно, но двигаться и говорить текст роли приятнее, да и к делу, к премьере ближе.

Решил я к завтрашней репетиции подготовиться. Дай, думаю, посмотрю, что делает по пьесе мой персонаж. Раскрыл тетрадку роли, смотрю - в глазах рябит: кружочки, стрелки, восклицательные знаки, вопросительные! Названий всяких сбоку, на полях роли, тьма-тьмущая! Одного не найду: где же записано, что мой герой *делает*? "Приходит" и "уходит" - это есть у автора, а вот, что он делает, придя на сцену, этого не записано. Говорит? Да, конечно, не молчит. А делает что он в это время? Как говорит? Сидит, стоит, ходит? Конечно, это тоже действия, да как будто не те, которые надо найти себе. И сколько ни думал, не мог никак придумать, что же я делаю по пьесе. Как будто все ясно, выразить словами могу, а руки, ноги не работают. Расстроился отчаянно. Спал плохо. Пришел на репетицию мрачный. Посмотрел на товарищей, вижу, и у них в глазах тоска. Ну, думаю, раз у всех одна забота, это уже не так страшно.

Режиссер принес эскизы будущих декораций. Молодец! Оказывается, весь этот месяц он параллельно с художником работал. Эскизы нам понравились: хорошие, яркие, красочные. Немного поговорили о них, как говорится, "обсудили".

В фойе смотрим по эскизам - выгородка, как всегда, из стульев. Режиссеру она пришлась не по вкусу.

- У нас, - говорит, - в театре, выгородку в фойе делают и обставляют ширмами, станками, мебелью, как на сцене. Даже деревья ставят!

- А почему же тогда вам но пойти на сцепу, - спрашивает помощник режиссера, - я нам там псе обставлю, как на эскизе.

- Нельзя, - отвечает ему режиссер, - можем растерять то, что актеры нажили за столом; не зря же они вживались в роли.

А мы-то, по правде сказать, и не думали, что уже что-то "нажили", да еще за столом!

- Ну, - говорит режиссер, показывая на выгородку, - идите, действуйте!

Тут все как-то замялись, а Ваня храбро пошел к стульям, стал посреди них и спрашивает:

- Мой выход откуда, справа?

И вдруг режиссер наш как обидится!

- Не все ли равно, - отвечает, - откуда выход: справа или слева. Жить надо на сцене! Понимаете, жить! А не "выходить" справа или слева!

Ваня, конечно, смутился сначала, но потом начал "жить". Да и мы все поняли: раз просидели месяц за столом и что-то "нажили", во что-то "вжились", значит, надо действительно "жить" на сцене. И как "заживем" вое сразу!

Кто радуется, кто огорчается, кто любит, кого ему полагается по пьесе, кто ревнует!…

А режиссер подсказывает:

- Глубже, глубже живите, тоньше, проще, еще проще…

Мы стараемся и в душе радуемся: вот, наконец, пошла работа!

Вдруг слышим - стучит по столу режиссер и кричит:

- Не верю! Не верю! Не верю!

Мы остановились. Ваня говорит, что мы произносили все точно по тексту пьесы.

- Я, - говорит режиссер и, видно, сам волнуется, - я не тексту, а чувству, чувствам вашим не верю! Не верю!

- Ах, чувству, - спокойно отвечает Ваня, - так бы и сказали.

Темперамент у Вани замечательный. Своего Несчастливцева Островский мог с него писать. И монолог у Вани по пьесе как раз тут подошел. Он его как дунет! Как говорится, одним дыханием. У нас мурашки по коже ползут, а Ваня все выше и выше берет и не слышит, разумеется, что режиссер опять по столу стучит: остановись, мол!

Куда там, разве Ваню остановишь, если на него стих нашел, то есть вдохновение!

Кончил Ваня монолог, пот с лица вытирает, но, видно, доволен собой. Повернулся к режиссеру.

- Ну, как? - спрашивает.

А режиссер сидит, на Ваню не смотрит, только головой качает.

- Это, говорит, штамп! Вольтаж!

Ваня сдержал себя.

- А как же надо? - спрашивает.

- Проще.

- Пожалуйста, - говорит Ваня. И опять монолог читает. Но вот ведь что может сделать талант! Читает совсем по-другому, представьте! Тихо так, просто, задушевно. К середке монолога подошел, видим, слезы на глазах у Вани. Ну, и нас захватил, чувствуем, в горле першить начинает. У тех из товарищей, у кого очки, протирать их стали. А это уж первый признак, что их за душу взяло.

Кончил Ваня. Опять к режиссеру.

- Как?

А режиссер тихо и спокойно говорит:

- То же самое - штамп! Только другой - сентимент! Чувство играете.

Видим, Ваня краснеть начинает.

- Чувство играю, - говорит, - так ведь вы же сами просили вам чувство дать!

- А я не такое просил, - отвечает режиссер и чего-то еще улыбается.

- А какое же вам надо? - багровеет Ваня.

— Настоящее.

— Ах, настоящее! А у меня, значит, не настоящее, - чуть что не кричит Ваня. - Так ищите другого актера на мою роль. Или еще лучше, сами сыграйте. Покажите нам, бедным, как в Москве играют!

И к дверям. Уйти с репетиции хочет.

И режиссер вскочил.

- Я тоже могу с репетиции уйти, а где творчество? Где этика? Атмосфера?!

Ваня в долгу не остается, отвечает… Горячатся оба, шумят, стульями двигают!

В театре, наверное, уже все слышат, что скандал на репетиции. В дверь поочередно заглядывают директор, местком, товарищи - не надо ли, мол, от нас чего?

Все-таки мы общими силами помирили Ваню и режиссера. Но что самим дальше делать, не знаем. Как жить, как переживать - потихоньку или вовсю? На "штамп" налететь не хочется, неприятно! А тут еще эти выходы, - куда идти, где стать, где сесть! Ничего не понимаем. А режиссер сердитый сидит, и на все вопросы ответ один: "Живите! По правде живите!"

Тут наш старик, Семен Семенович, взмолился:

- Да вы бы, - говорит, - развели нас по акту, мы бы вам и зажили по правде.

Что тут было!

- А! Разводка! Провинция! Разве за этим я сюда ехал! - кричит наш-то. - Не хотите творчески работать, - уеду, но обо всем в Москве расскажу!

Ладно, думаем, твоя власть. Только подождем, друг, когда и тебе "разводка" понадобится. В фойе-то репетировать, без зрительного зала, хорошо, а на сцену выйдем, другое запоешь}

"Зажили" снова потихоньку: ни громко, ни тихо, ни шатко, ни валко - по правде!"

— Чтоб ее черти с горохом съели, - вдруг рассмеялся К.С. - Это подтекст и интонация нашего корреспондента, - пояснил он мне. - Читайте, читайте, если не устали.

— "Живем, значит, этак день, два, три. Скука дикая, а ни чего, живем. Все четыре акта так прожили. Кто из незанятых в пьесе ни заглянет на репетицию, ничего понять не может.

Спрашиваем: как играем?

- Хорошая, - отвечают, - пьеса. А как "зажили", пропала куда-то. И не видно ее и не слышно.

- Да мы не про пьесу спрашиваем, а про себя, про наши персонажи.

- Серые какие-то и вы, и герои ваши. Ну да ничего, не падайте духом, - утешают нас, - терпите до сцены. На сцене все наружу выйдет, все выяснится. Сцена-матушка не выдаст. Терпите.

Что вы думаете, - дотерпели. Видно, и режиссеру наши "переживания" осточертели.

- Завтра на сцену переходим, - говорит. - Будем лепить спектакль!

И, представьте, действительно на другой день, на сцене стал "лепить"! Мизансцены придумывал довольно ловко, освещение искал интересное, "выходы" и "уходы" по возможности делал эффектные. Словом, "развел" нас и устроил на сцене вполне прилично.

Мы радовались и с интересом выполняли все его задания. В репетициях на сцене прошло недели две. Постепенно нам "подбросили" декорации, и часть костюмов сшили. (Надевать костюмы на репетиции не давали - изомнутся, обтрепятся до премьеры.)

Вот в конце второй недели нашего пребывания на сцене режиссер и заявляет:

- Пора выпускать спектакль. С той недели назначаю полные, прогонные репетиции.

А мы вдруг ни с того ни с сего испугались.

- А как же мы - будем играть?

- Что, - говорит, - играть?

- Да роли свои?

Пауза. По лицу режиссера видим, что он даже не понимает, о чем мы спрашиваем.

- Что за вопрос, - отвечает он. - За столом все разобрали?

- Разобрали…

- Идею, сквозное действие, отношения, эпоху, характеры определили?

- Определили…

- Разговаривать текстом научились?

— Научились…

— Общение было?

- Как будто было…

- В фойе роли нажили?…

Молчим. Стыдно об этом периоде вспоминать.

- На сцене спектакль вылепили? - не понял нашего молчания режиссер.

- Вылепили.

- Значит, можно спектакль играть. Надо только несколько раз прогнать для себя всю пьесу. Найдется ритм, привыкнете за эти прогоны к декорациям, к костюмам.

Ну что ж, прогонять так прогонять. С режиссером ведь не поспоришь, да и свое самочувствие толком объяснить мы, вероятно, не сумели.

Прогнали раз. Плохо получилось. Известно ведь, первый раз все не ладится. Режиссер не унывает.

- Так всегда бывает. Первый блин комом! - говорит.

Ну, мы тоже стараемся, бодримся.

Прогнали еще два раза. Плохо: кто лепит мизансцены, кто переживает, кто "общение" вспоминает. Товарищи из зала деликатно говорят: "Сыро еще, но спектакль, наверное, получится".

Прогоняем еще раз. Картина та же, тот, кто прошлый раз "лепил", тот "переживает", а кто "переживал", - "лепит". Словом, лебедь, рак и щука! А что к чему по пьесе, по сюжету, по характерам действующих лиц - непонятно!

Подходит к режиссеру -после этого прогона наш директор. В Художественном театре он, конечно, не учился, системы не знал, но старый, опытный театральный "волк" был.

- Работа проделана вами большая, - обращается он к нашему режиссеру. - Только, знаете, скажу вам откровенно, как товарищ товарищу по искусству: пьеса со сцены не звучит!

- Это пустяки, - отвечает режиссер. - Мы, вероятно, в спешке прогонов сквозное действие потеряли. Завтра посажу всех в фойе за стол - найдем. В МХАТ всегда так делают!"

- Бедный МХАТ, - вздохнул К.С., - все на него валят.

- "На другой день сидим в фойе за столом. На сцене монтировочная, а мы "сквозное действие", будь оно не ладно, ищем.

Представьте, нашли, и как все обрадовались! Чувствуем, что верное, интересное, яркое действие для всей пьесы нашли. Только вот беда: стали по этому сквозному действию заново свои мысли да чувства определять, смотрим, многое не годится. И разобрали кое-что в пьесе не от этого сквозного действия, и "переживали" многое не по линии этого, сквозного действия, а по линии отдельных частностей, а уж "налепили" на сцене совсем не то, чего требует новое, настоящее действие.

А тут еще оказалось, что образы-характеры мы еще и не трогали. По сквозному-то действию они совсем по-другому действуют, а мы все "от себя" действовали.

В конце репетиции подают режиссеру телеграмму из Москвы. Прочел он ее и не то огорчился, не то обрадовался.

- Меня, - говорит, - в Москву вызывают. Постановку мне спешную дают. Придется недели на две уехать, чтобы "запустить" ее. Но вы не смущайтесь этим. Вы теперь на верном пути. Две недели вам хватит, чтобы перестроиться. Сквозное действие - могучее средство! А там и я подъеду.

Мы и сами чувствуем, что сквозное действие могучее средство, только где же оно было раньше?

И как нам без режиссера быть? Ведь надо теперь "от себя" отойти, в "шкуру образа" влезть. А сроки? А директор? А обязательство выпустить спектакль к торжественному дню?…

Дорогой Аркадий Николаевич, - неожиданно прочел я и запнулся…"

- Читайте, читайте, - не дал мне ни о чем спросить К.С.

- "Дорогой Аркадий Николаевич, - продолжал я читать. - Что было дальше, долго описывать. Спектакль все-таки вышел, правда с опозданием. В прессе его хвалили. Режиссер на премьеру приехать не смог, но на седьмой или восьмой спектакль "подскочил". Очень был доволен. Хвалил нас. Ну, а мы его. Ведь мы тоже не в лесу живем. Понимаем правила хорошего тона. Да и вообще, все ведь кончилось к общему благополучию. Так что, может быть, так и надо работать?

Да?

Или нет?

Одного из этих коротеньких слов я жду от вас. Искренне издалека любящий, глубоко уважающий вас, и ваш театр, и вашу замечательную систему…"

- Тут несколько подписей следует: Ремеслов, Малолетков…

- Это неважно, - прервал меня К.С. - Важно само письмо. Но излияниям любви и дружбы этого актера я бы не поверил. Письмо этот актер написал не от любви и уважения к МХАТ, а от желания поиронизировать над нами, над нашим способом работать, да и надо мной, пожалуй, со всей моей системой. Человек он неглупый, а прикидывается простачком, и весь стиль изложения мыслей какой-то древнеславянский:

"мол", "эдак", "а мы-то не знали", "где уж нам" и так далее… Сам отлично знает, что правильно, что неправильно, а прикидывается незнайкой.

- Что же вы ему ответили, Константин Сергеевич?

- Ничего. Письмо это я получил недавно. Конечно, сам факт посещения провинциального театра кем-нибудь из наших сотрудников вполне вероятен. Возможно, что и работа велась в такой последовательности, как ее описывает этот "любознательный" субъект, но… - глаза К.С. опять весело заблестели, - напишите-ка вы ему ответ. Объясните по пунктам, что в его письме грубо искажено против наших методов работы над пьесой и с актером, а в чем есть крупицы истины.

- Константин! Сергеевич, - взмолился я, - мне этого никогда не сделать. Я не сумею…

- А чему же вы тогда учитесь в театре столько лет? - очень резко перебил меня К.С. - Что же вы знаете о режиссуре, если не способны разобраться в этой картине работы режиссера с актерами?

- Константин Сергеевич, если говорить о том, как вы учили даже в недалеком прошлом нас работать и над пьесой, и с актерами, я, конечно, сумею разобраться и ответить на это письмо, но ведь, прочитав мой ответ, вы сейчас же скажете, что надо писать не о том, как раньше, год, пять лет назад работал МХАТ, а как сейчас, сегодня мы работаем…

Что верно, то верно, - смягчился К.С. - Конечно, так и скажу… - Несколько секунд он молчал, затем, вдруг широко улыбнувшись, сказал:

- Кстати, это письмо я ведь сам себе написал!

По лицу К.С. я видел, что он совершенно удовлетворен тем эффектом, который произвели на меня его последние слова. К.С. сидел на диване против меня и смеялся, а я… я после довольно продолжительной паузы не нашел ничего лучшего, как сказать, глядя на все еще находившиеся в моих руках листки письма:

- Но ведь это ваш почерк, Константин Сергеевич.

- Совершенно верно, не мой! - весело отвечал К.С. - Представьте, мне адски мешал мой собственный почерк, когда я не раз перечитывал черновик этого письма. Я не верил тому, что сам описал, но в то же время знал по многим настоящим письмам, которые я получаю из разных городов, что сочиненная мной картина театральной жизни правдива. Тогда я попросил Марусю, чтобы она дала переписать мой черновик кому-нибудь из своих знакомых или учеников, почерка которых я не знал. Кто-то любезно согласился исполнить мою просьбу и… опыт удался: когда я теперь перечитываю это письмо, я вижу в своем воображении его автора. Могу вам описать его наружность в мельчайших подробностях, и всех его товарищей по театру, и даже город, в котором они живут.

Иногда я вношу некоторые поправки в письмо. Иногда и вслух и мысленно, как это вы только что могли убедиться, в чем-то соглашаюсь с автором; о чем-то спорю. Он стал теперь для меня очень полезным собеседником… Но в картину репетиций я сразу поверил, как только получил письмо, написанное чужим почерком. Это, конечно, в своем роде игра в прятки с самим собой. Вероятно, во мне говорит моя актерская природа, вернее, наивная старая актерская привычка. Когда я получал по ходу пьесы письма или бумаги, я всегда просил, чтобы они были написаны неизвестным мне почерком (и никак уж не каракулями наших честнейших бутафоров!). Я создавал себе, таким образом, наивную "маленькую правду", но она сообщала мне веру в "большую правду", в предлагаемые обстоятельства…

Вот так и с этим письмом: мне теперь очень легко общаться с его автором!…

К.С. задумался.

Теперь только мне стали понятны его замечания по ходу чтения этого необыкновенного письма, его записи в блокнот, карандашные пометки его рукой, на полях письма. Но зачем все-таки он его написал сам себе, я все еще не понимал.

Возможно, что мои мысли передались К.С.

- Я задумал большой роман из театральной жизни, - ответил он на мой безмолвный вопрос. - Кое-что уже набросал. Но это должен быть роман беллетристический по форме и, как бы вам сказать, педагогический по содержанию. Многие стороны нашего театрального дела дойдут легче, мне кажется, в живой, литературной форме. В романе у меня ряд персонажей из актерской среды… Действие происходит в Москве и в провинции. Одна из глав его посвящена тому, как надо ставить спектакли, работать с актерами. Другая - как не надо ставить, репетировать спектакли.

Для второй главы - о том, как *не надо* работать над спектаклем, - мне показалась удачной форма письма. Точного адресата и фамилий действующих лиц у меня еще нет. Вот почему автор пишет пока что ко мне… Может быть, это наш бывший актер, мой ученик в какие-то годы, а может быть, я - это его друг детства, живу в Москве, а он - в провинции…

А сегодня как раз вы подоспели с" вашим постоянным вопросом: как надо работать с актерами. Я и "разыграл" вас, как говорится; одновременно воспользовался случаем послушать письмо вслух.

О замысле, моего "романа" не рассказывайте никому, могут перехватить. А вот если бы вы попробовали сочинить ответ на такое письмо, как я уже предлагал вам, я бы был вам признателен… Вам ясно, что работа над спектаклем и с актерами по старой схеме уже не приносит пользы?

Можно себе представить, как я был польщен таким предложением К.С. Как мне захотелось это сделать! Но тут же меня обуял и страх.

- Константин Сергеевич, я попробую сочинить ответ… и с огромным интересом. Но я не встречался с вами в режиссерской работе два года. Я отстал от ваших новых приемов разбора пьесы и поведения действующих лиц. Я только слышал о них от товарищей, которые работали с вами. И сегодня, как вы догадались, пригнел узнать от вас о новой схеме работы режиссера с актерами и над пьесой.

- Ну что ж, пожалуй, вы правы. Если бы я сам писал ответ на это письмо, разумеется, я рассказал бы о новых приемах работы режиссера с актерами… А вам для этого будет полезно узнать их на практике… На словах не все объяснишь… Давайте сделаем так. Мы собираемся возобновлять снова "Горе от ума". Может быть, некоторые исполнители прежнего состава захотят со мной заранее поработать над своими ролями. Спросите, кто хочет и кто свободен от "Страха"\*. Приходите с ними ко мне. Я охотно попробую на материале "Горя от ума" прочертить схему нового разбора пьесы в действии. Как вы полагаете, найдутся желающие?

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* В этот сезон шли репетиции по пьесе "Страх" А.Афиногенова, но К.С.Станиславский еще не занимался этой постановкой.

- Безусловно, Константин Сергеевич.

- Мне нужна в первую очередь четверка и Фамусов. Фамусовым могу быть и я, а может быть, лучше тоже кого-нибудь подговорить на эту роль. Лужского можно. Это нам и на будущее пригодится.

- Большое спасибо, Константин Сергеевич. Я ручаюсь, что Еланская, Степанова, Андровская, Бендина с громадным интересом захотят встретиться с вами. Прудкин и Ливанов - наши Чацкие - заняты в "Страхе".

— Не поленитесь спросить Качалова. Он обидится, если вы ему не скажете о наших занятиях. Он очень любит работать, особенно "впрок".

— Я обращусь к Василию Ивановичу и к Василию Васильевичу в первую очередь.

— Отлично. Как соберется состав, позвоните мне. Проведем две-три репетиции, а затем вы засядете за письмо-ответ моему другу, за новую схему работы над спектаклем. Согласны?

— Еще бы, конечно, согласен, Константин Сергеевич!

*Глава четвертая*

**СОБЫТИЯ И ЭПИЗОДЫ. ИДЕЯ ПЬЕСЫ.**

**СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ И КОНТРДЕЙСТВИЕ**

Есть несколько спектаклей в Художественном театре, которые прошли через все этапы его существования. Иногда они на несколько лет уходили из его репертуара, по по разным соображениям снова возникали в нем. Это "Царь Федор Иоаннович" А.К.Толстого, "Дядя Ваня", "Вишневый сад", "Три сестры" А.П.Чехова, "На дне" А.М.Горького. Это "Горе от ума" А.С.Грибоедова.

Каждое возобновление такого спектакля внешне, иногда, не отличалось от того, как он был поставлен в театре впервые, но внутренняя его сущность изменялась в зависимости от того исторического момента, в который вновь возникал такой спектакль в репертуаре МХАТ, в зависимости от мироощущения руководителей театра и всего коллектива и, наконец, в зависимости от того, насколько развивался творческий метод работы актеров и режиссеров МХАТ.

Постановка "Горя от ума" была осуществлена в 1906 году. Первое возобновление его относится к 1914 году, второе - к 1925 году.

Затем театр собирался не раз начать работу над ним в период 1930-1936 годов.

Несколько репетиций К.С.Станиславского пьесы "Горе от ума" (1931-1932) относятся к предполагавшемуся возобновлению этой постановки в те годы.

В этот период Станиславский с увлечением занимался поисками "линии физических действий" в роли. К.С.Станиславский утверждал, что "жизнь человеческого тела" неотделима от "жизни человеческого духа" и если актер будет логически верно действовать в предлагаемых автором обстоятельствах, к нему неизбежно придут чувства и переживания - он вступит на верный путь перевоплощения в образ.

К.С.Станиславский предлагал в поисках "линии физических действий" роли исходить прежде всего из идеи-сверхзадачи пьесы и ее сквозного действия. Только поняв *смысл и логику* совершающихся в пьесе событий, можно установить линию каждой роли и ее зависимость от идеи и сквозного действия пьесы.

Как всегда, свои "открытия" Станиславский немедленно стремился проверить на практике, в процессе репетиций.

\* \*

\*

В.И.Качалов, В.В.Лужский и молодые актеры с громадным интересом откликнулись на предложения, которые я им передал от имени К.С.

Примерно через две недели выдался такой удачный вечер, когда был свободен К.С. и к нему могли прийти на квартиру Качалов, Лужский, Степанова, Андровская, Бендина, Станицын.

Узнав, что К.С. будет разбирать и репетировать "по-новому" первый акт "Горя от ума", попросили разрешения прийти И.М.Москвин, Л.М.Леонидов и некоторые молодые актеры. К.С. разрешил.

В "Онегинском" зале на квартире Константина Сергеевича собралось, таким образом, десять - двенадцать артистов МХАТ. Все были в несколько приподнятом настроении, так как по театру ходило много слухов "о новом" способе, которым К.С. предлагает работать актеру над ролью, режиссеру - над пьесой.

Константин Сергеевич, серьезный и даже торжественный, вошел в зал в точно назначенное время. Он радушно поздоровался со всеми, внимательно взглянул на выгородку первого акта "Горя от ума", приготовленную по его просьбе в тех контурах декораций, в которых пьеса шла несколько лет назад в театре, и сел в свое кресло.

- Возможно, что в конце этого года, - сказал он, обращаясь ко всем присутствовавшим, - мы возобновим пьесу. Я не знаю, кому поручат работы по возобновлению, но с удовольствием готов поделиться своими мыслями о том, что новое, по-моему, необходимо вскрыть в этой замечательной комедии.

Я слышал, что в театре говорят о том, как я предлагаю теперь актерам забыть пьесу, роли и прямо начать играть, то есть действовать. Это все частично верно. Если бы ко мне пришли новые исполнители ролей "Трех сестер", я предложил бы им сразу начать действовать, потому что они для начала работы знали бы, на мой взгляд, достаточно о Чехове, о пьесе "Три сестры", о том, кто такие Маша, Ольга и Ирина, хотя этой пьесы уже много лет нет в нашем репертуаре.

Подчеркиваю, *для начала* работы над своими ролями. Но, во-первых, я -никогда не говорил, что надо репетировать, не зная, не читая пьесы, не подумав о ней, не определив ее сверхзадачу - идею и сквозное действие. А во-вторых, я никогда не говорил участникам любой репетиции, любой старой или новой пьесы, что я зарекаюсь сам и им запрещаю спрашивать, говорить со мной о пьесе, о роли, об идее автора и так далее. Те, кто пришел сегодня заниматься со мной, надеюсь, подтвердят мои слова, если их будут спрашивать в театре, с чего мы начнем репетицию.

— Конечно, подтвердим, Константин Сергеевич…

— Я прошу подтвердить мои слова и сделать их широко известными в театре, потому что до меня дошел слух, будто я утверждаю, что можно работать над ролью и пьесой, не зная ни пьесы, пи роли. Тот, кто пустил такой нелепый слух, очевидно, предполагает следующее: режиссер сам прочел пьесу, решил, что и как в ней должны делать актеры, вызвал их на репетицию и говорит: "Ну-с, вы открываете форточку, вы танцуете, вы накрываете стол. Кто вы, для чего вы это все делаете, что дальше с вами будет, - не важно. Сделайте мне идеально эти действия, я вам предложу следующие, потом следующие, и так далее. В результате сыграете роль. "Какая, чья, в какой пьесе?" - спрашивают ошеломленные актеры. "Это не важно, какая роль, в какой пьесе, - отвечает деспот Станиславский, - делайте, что я вам говорю!"

Актеры делают, Станиславский поправляет их действия, и в результате получается спектакль! Так мне передали из театра.

Большей чепухи я за всю свою жизнь не слышал. Сегодня мы опять попробуем репетировать, работать действительно по-новому, и я не хочу, чтобы в результате нашей работы в театре говорили, что Станиславский, вероятно, на старости лет сошел с ума.

Поэтому заранее повторяю, что:

1. *Пьесу и режиссер, и актер знать должны.*

Как можно работать неизвестно над чем? Всю свою жизнь я говорю о том, что без драматурга нет театра. Все знают о роли Чехова и Горького в жизни нашего театра. И вдруг Станиславский говорит: не надо знать пьесы, можно "что-то" делать без

знания пьесы, без знания роли.

2. Нужно знать и все, что относится к воплощению пьесы в сценическое произведение - в спектакль. То есть *обязательно* надо знать идею-сверхзадачу пьесы и ее сквозное действие. С ходом репетиций идея пьесы будет неизменно все глубже и глубже проникать в сознание актера, будет волновать его мысли и чувства, будет все ярче и ярче выявляться в поведении на сцене того действующего лица, от имени которого будет действовать актер.

Сквозное действие день ото дня тоже будет становиться все крепче, будет острее и резче прочерчивать линию борьбы каждого действующего лица.

3. Для этого актеру и режиссеру надо беспрерывно обогащать свое творческое воображение, питая его материалами пьесы и роли. Надо изучать автора, материалы по пьесе, а особенно\* пристально и глубоко - жизнь, которая дала автору тему и создала характеры его героев. Все это надо. С ума я еще не сошел. Но я предлагаю изучать весь этот обширнейший материал, не только сидя за столом, но главным образом в действии, в процессе поисков действенной, физической линии поведения героев пьесы.

Зачем мне понадобилось бы сажать актеров за стол, чтобы начать репетировать "Трех сестер", о возобновлении которых мы тоже все время говорим? Неужели, находясь в Художественном театре много лет, Тарасова, Еланская, Степанова - вероятные Маши, Ольги, Ирины - и другие исполнители не знают этой пьесы? Неужели, идя ко мне на репетицию, никто из них не перечтет пьесы, не заглянет в свою роль?

Вот если бы это так случилось, тогда прав тот, кто распустил слух, что Станиславский сошел с ума и предлагает репетировать без знания пьесы и роли.

Неужели вы, собравшиеся сегодня ко мне, заявите, что не знаете "Горя от ума"? Не заглянули в роли первого акта? Если это так, - признайтесь, и мы с вами перечтем "Горе от ума", но не делайте из меня дурака.

Станиславский был взволнован, и все, кто находился в зале, поспешили его уверить, что приложат все усилия, чтобы превратные толки о новом приеме работы над пьесой стали немыслимы.

- Я не был на ваших последних репетициях, - сказал И.М.Москвин, - но, когда мне рассказали о них, я понял так: вы предлагаете актеру, до того как учить текст роли, уяснить себе те действия, которые необходимо совершать исходя из текста пьесы и роли, и просите актера их тут же, немедленно проделать на ваших глазах, не засиживаясь долго за столом.

— Совершенно верно, - отвечал Константин Сергеевич Москвину. - Разве это так трудно понять? - обратился снова ко всем присутствующим Константин Сергеевич.

— Понять это нетрудно, - отвечал В.В.Лужский, - но действия эти, вероятно, трудно совершать. Вот и начинают болтать всякий вздор, чтобы уклониться от новой задачи, которую вы ставите перед нами.

- Я не говорю, что легко сразу начать действовать, учитывая все предлагаемые обстоятельства, идею, сюжет пьесы, характер действующего лица. Охватить все это сразу, разумеется, трудно. Поэтому я и предлагаю сначала начать поиски *линии*

*физических действий* героев пьесы, а эти действия потянут за собой весь сложный комплекс психической жизни образа. Это, конечно, не значит, что я разъединяю в человеке и в творчестве актера линию физических действий от психических. Наоборот, я хочу добиться полного единства психофизической природы действий в поведении человеко-актера… Впрочем, если все понятно, давайте начнем репетировать!

Актеры подтвердили свою готовность. К.С. еще раз взглянул на выгородку. Потом перевел взгляд на колонны в зале.

- Не удобнее ли будет нам действовать в этой реальной части комнаты, среди реальных колонн, которые могли всегда быть в доме Фамусова, - предложил Константин Сергеевич. - Это не стремление к натурализму. Мне просто надоели наши насквозь просвечивающие ширмы для выгородки. Они тоже становятся уже в своем роде штампом для зрительного восприятия пространства сцены актером и режиссером. Из-за своей "нейтральности" они примелькались и перестали воздействовать на воображение актера и режиссера. Наоборот, они притупляют его, как прежде, когда выгородку делали всегда из венских стульев. Нашим молодым режиссерам надо поискать что-нибудь новое для оформления выгородок. Так, может быть, пересядем?

Никто не возражал. Станиславский занял место посередине зала, лицом к "онегинским" колоннам, а актеры быстро переставили мебель в новом направлении, обозначив ширмами слева от зрителя лишь двери в комнату Софьи.

- Второй дверью, - сказал К.С., - сможет служить та, которая скрыта от нас сейчас за колоннами. Она ведет в соседнюю комнату. Фамусов и Чацкий будут появляться из нее. Кстати, попросите, чтобы ее открыли. В соседней комнате никого нет. Там нечто вроде архива - шкафы с книгами, макеты.

Пока выполнялась эта просьба К.С., он снова напомнил исполнителям в нескольких словах о том, что первый этап работы режиссера с актерами над пьесой он считает пройденным. - Пьесу, идею, сверхзадачу автора, эпоху, предлагаемые обстоятельства, отношение персонажей друг к другу, сквозное действие - все это мы знаем, прошли, оговорили, так ведь? - спросил он, обращаясь к В.И.Качалову и В.В.Лужскому, к Степановой - Софье, Андровской - Лизе, Станицыну - Молчалину.

- Хотя я Фамусова никогда не пробовал играть, а у остальных моих товарищей роли игранные, - отвечал Станиславскому В.В.Лужский, - но я смею думать, что пьесу и все, что имеет отношение к Фамусову, знаю достаточно.

*К.С.* Отлично! Прошу всех действующих лиц занять места на сцене к началу акта, к началу пьесы.

*О.Н.Андровская.* Можно мне устроиться на лесенке между колоннами, а то надоело кресло. Кресло я поставлю около себя.

*К.С.* Пожалуйста. Давайте условимся, что мизансцены еще не установлены. Будем идти только по логике действий: в какой угол комнаты она нас поведет, туда и пойдем. Твердо обозначены: дверь в комнату Софьи слева от меня, между ширмами, и дверь в глубине, за колоннами, в соседнюю комнату - она ведет во все остальные фамусовские апартаменты и вниз, в вестибюль.

Спальня Софьи, как в те времена полагалось, находится, разумеется, на втором этаже, окно на улицу в глубине, в центре комнаты, между колоннами на заднем плане.

*О.Н.Андровская.* А текст говорить грибоедовский?

*К.С.* Конечно. Ведь вы его помните? Зачем же нам возвращаться вспять? Если бы, пьеса была новая, и вы помнили бы текст частично, я бы сказал вам: говорите то, что не запомнили, пока (К.С. подчеркнул интонацией это слово. - Н.Г.) своими словами, но как можно ближе к мыслям автора. А сегодня в этом надобности нет. Идите по тексту Грибоедова.

Актеры заняли свои места. Степанова и Станицын встали за ширму слева от К.С., Андровская устроилась на ступеньках, положив голову на сидение кресла. В.В.Лужский ушел за колонны в глубину зала, а В.И.Качалов попросил разрешения остаться в зале до своего выхода, понаблюдать за репетицией. К.С. разрешил и предложил ему и И.М. Москвину занять места возле себя. Однако, как только Лиза - Андровская потянулась, собираясь проснуться, раздался голос К.С.

- Простите, что я останавливаю репетицию, - сказал он, обращаясь к актерам, - но я не понимаю, что вы делаете, Ангелина Осиповна и Виктор Яковлевич?

- Мы ничего не делаем, - отвечала А.О.Степанова, выглядывая вместе с В.Я.Станицыным из-за ширм, - мы ждем своего выхода.

*К.С.* Я такого действия у Грибоедова не знаю. У него нигде не указано, что "Софья и Молчалин ждут своего выхода".

*В.Я.Станицын.* Вы нас не так поняли, Константин Сергеевич. Когда мы стоим со Степановой "на выходе", мы представляем себе, будто делаем то, что указано у Грибоедова.

*К.С.* А что указано у Грибоедова?

*A.О.Степанова.* Софья играет на фортепьяно…

*B.Я.Станицын.* А Молчалин - на флейте…

*К.С.* А еще? Ведь они не все время играют на флейте и фортепьяно. Когда их окликает Лиза, звуки музыки из комнаты-Софьи прекращаются. И во время сцены Лизы с Фамусовым в комнате Софьи совершенно тихо. Что же там происходит?

*В.Я.Станицын.* Молчалин прощается с Софьей.

*К.С.* Как?

Актеры задумались.

*В.И.Качалов.* Разрешите подсказать, Константин Сергеевич?

*К.С.* Пожалуйста!

*В.И.Качалов*

Возьмет он руку, к сердцу жмет,

Из глубины души вздохнет,

Ни слова вольного, и так вся ночь проходит,

Рука с рукой, и глаз с меня не сводит.

*В.Я.Станицын.* Совершенно верно. Мне просто как-то сразу в голову это не пришло.

*К.С.* Вы же сказали, что, ожидая выхода, вы себе представляете, как проводите время с Софьей.

*В.Я.Станицын.* Представляю. Может быть, не так точно…

*К.С.* А может быть, надо не *представлять* себе, а *делать, действовать* так вплоть до выхода на сцену?

*В.Я.Станицын.* Вы хотите, Константин Сергеевич, чтобы мы сыграли этюд на тему: Софья и Молчалин на свидании?

*К.С.* Какой же это этюд? Этюд - это легкий набросок к определенному сюжету, нечто вольное, импровизированное, а у Грибоедова все точно сказано: руку к сердцу жмет, ни слова не говорит, глаз - не сводит с Софьи, играет на флейте. Ряд совершенно точных действий. Часть их, очевидно, приходится и на долю Софьи. Она тоже глаз с Молчалина не сводит, рука в руке, слов не говорит, на фортепьяно бренчит…

*А.О.Степанова.* Нам сделать все это?

*К.С.* Попробуйте. Примерьтесь около пианино. Вот только как быть с музыкой?

*A.О.Степанова.* Так, как играет Софья, я могу немного сама сыграть.

*К.С.* Еще лучше. Примерьтесь, а я хочу задать тот же вопрос Василию Васильевичу, что вы делаете там, за колоннами?

*B.В.Лужский.* Теперь я вам, конечно, не отвечу: "Стою на выходе". Очевидно, я должен бродить по дому и искать, откуда слышится музыка? Прикажете изобразить?

*К.С.*(смеется). Постойте. А до этих поисков, что делал Фамусов?

*В.В.Лужский.* Спал.

*К.С.* Как спал?

*В.В.Лужский.* Я догадываюсь. Плохо спал. Проснулся раз - слышит в доме будто подвывает. Ну, думает, это из печки. Заснул. Проснулся часа через два - опять слышит: как будто звенит. Опять заснул, подумал: ему, конечно, все это чудится. Проснулся утром. Что за черт? И звенит и подвывает. Не то флейта, не то фортепьяно, не то оба инструмента вместе. Встал, на скорую руку оделся и пошел искать. Если прикажете, пойду спать в соседнюю комнату.

*К.С.* Подождите идти. Партитуру действий вы построили совершенно верно. Если даже на выходе стоять, то необходимо мысленно уметь совершать в это время ряд действий, найденных, натренированных в процессе репетиций. Не уходите, посмотрим, как протекает свидание наших влюбленных. Все готово? - обратился Константин Сергеевич к А.О.Степановой и В.Я.Станицыну.

*В.Я.Станицын.* Приблизительно.

*К.С.* Пожалуйста, начинайте сами, когда захочется.

Степанова - Софья сидела за пианино и играла, правда довольно робко, несложную мелодию музыкального дуэта Софьи и Молчалина. Станицын стоял напротив нее и, прижав губы к флейте, беззвучно имитировал игру на флейте. Через пятнадцать - двадцать секунд они перестали играть. Станицын подсел к Степановой на низенькую скамеечку для ног и нежно взял ее руку в свою. Подержал, вздохнул, прижал к сердцу. Степанова ответила ему тоже вздохом…

*A.О.Степанова.* Все, Константин Сергеевич!

*К.С.* Как - все? Вы же не провели на свидании и одной минуты.

*B.Я.Станицын.* Неужели? А нам казалось, что мы бесконечно долго все это делали.

*К.С.* Я проверил по часам - двадцать пять секунд!

*А.О.Степанова.* Повторить еще раз, растянуть наши действия?

*К.С.* А как вы полагаете, насколько вы сумеете "растянуть", по вашему выражению, эту сцену?

*A.О.Степанова* (советуясь взглядом с В.Я.Станицыным). Минуты на три-четыре?

*К.С.* Попробуйте… если сумеете.

Степанова и Станицын примерно в том же порядке повторили сцену. Разница была в несколько более замедленном ритме и в том, что они еще раз вернулись к игре на фортепьяно и на флейте. Закончив свою сцену, они вопросительно взглянули на К.С.

*К.С.* (следивший по часам). Одна минута и десять секунд!

*B.Я.Станицын.* Не может быть!

*К.С.* Спросите у всех, кто смотрел.

*И.М.Москвин.* По моим часам на пять секунд меньше. Константин Сергеевич вам "накинул" лишние секунды за хорошую игру.

*К.С.* Я далеко не в восторге от их игры, а главное - от того, что они не улавливают сути дела. Они стараются "растянуть" действия, а их надо разнообразить, сделать в тысячу раз органичнее. Это не так просто - просидеть всю ночь вдвоем в комнате двум молодым людям. Вы делаете только то, что указано у Грибоедова, как подсказал вам Василий Иванович. Но неужели вы думаете, Молчалин может шесть часов простоять или просидеть около Софьи? Да он весь одеревенеет, у него сведет ноги. То же относится и к Софье. Значит, они уже научились разыгрывать друг перед другом целые любовные пантомимы. Этого требует физика - жизнь их тела. Не подумайте, что я намекаю на нечто вроде любовной игры. Конечно, нет. Даже сейчас, когда я смотрел вашу крошечную сценку, Виктор Яковлевич, по-моему, непозволительно для той эпохи "мял", если можно так выразиться, руку Софьи в своих руках. Софья этого бы ему никогда не позволила.

О чем же я говорю?

О целой симфонии действий, и того, и другого в течение этих утомительно-страшных часов для Молчалина. Вот пробило одиннадцать вечера в доме, и он "на цыпочках", с огромными предосторожностями побрел из своей конуры в апартаменты Софьи. И хотя он умеет гениально беззвучно ходить, умеет, как кот, бесшумно красться по комнатам, знает каждый ковер под ногами, каждый предмет на длинном пути, он весь обливается потом, пока не достигнет преддверья - комнаты, где его ждет Лиза со свечой.

Он пришел в эту комнату. Рядом спальня Софьи. На секунду присел, вытер лоб, вздохнул. Посмотрел грустно на Лизу. Вот бы заснуть здесь, сейчас, как, наверное, задремлет эта девчонка, находясь "на стреме". Ведь он уже пять ночей не спит! Ей-то хорошо! - бросает он тоскливый взгляд на дверь Софьи. Она, расставшись с ним в шесть утра, уляжется спать до двенадцати, а он иди в семь-восемь к Фамусову. Фамусов - старик, ему не спится, рано встает!…

Но к чему все эти мысли?… Молчалин встает, поправляет платье, приглаживает волосы, шепчет Лизе: "Пораньше, пораньше постучи к нам, да не засни, смотри!" - и, приняв томную позу, еле-еле стучит, царапается в дверь Софьи. Вот и она на пороге. Длинная пауза. Взгляды, устремленные друг на друга.

Его взгляд говорит: "Наконец-то вижу тебя, единственную, прекрасную, царицу моей души!"

Она отвечает глазами: "Пришел, преодолел тысячу смертельных опасностей, но пришел!"

Одна эта сцена длится две-три минуты. Он посылает ей свои мысли, она отвечает ему. Без единого слова. Но актерам надо иметь, собрать, накопить эти мысли. Иначе пауза будет пустой, бездейственной.

Посылать друг другу глазами мысли - это огромной силы действие!

Но вот Софья отступила в глубь комнаты. Молчалин змеей скользнул за ней, притворив мгновенно за собой дверь. Лиза покачала головой - и не надоест же им! Стала устраиваться в кресле. Не для того, чтобы спать, боже упаси, а так, помечтать… о буфетчике Петруше.

А в комнате рядом Софья стоит у окна. Сквозь кисею занавесок на нее падает свет луны. "Он" у двери: Молчалин шага не смеет ступить. Эта пауза тоже продолжается минуты две-три. Софья обернулась: как он хорош в своей робости! Молчалин понял ее мысль, потупил глаза, склонил голову. Опять пауза на пять минут. Софья отделилась от окна, налюбовавшись всласть своим героем. Подошла к фортепьяно, села за клавиши, еле слышно провела по ним пальцами. Молчалин весь встрепенулся и, как робкая лань, устремился в свою очередь к окну, к луне! Этих божественных звуков ему не вынести! Он стоит у той же кисеи, где она стояла минуту назад. Он готов осыпать поцелуями эту занавеску, но и этого... не смеет! Софья все это видит и понимает по его еле-еле вздрагивающим плечам. Ах, как он "чувствителен!" Как он ее любит! На эту интермедию уходит не меньше десяти минут.

Софья начинает играть знакомый им обоим (осточертевший до тошноты Молчалину) любимый "их" мотив, какой-нибудь адски сентиментальный романс. Молчалин знает: это призыв, условный сигнал о том, что он может подойти к фортепьяно. Подходит медленно, "не сводя глаз", как прожженный гипнотизер. На лице отчаяние, роковая страсть. Когда он уже около нее, она не выдерживает этой сладчайшей пытки. Обрывается музыка. Софья закрывает лицо руками. Она слышит, как он опускается на стул рядом, как глубоко дышит…

И эта пантомима занимает пять-семь минут.

- Николай Михайлович, - неожиданно, но в тоне своего повествования обращается ко мне К.С., - записывайте все минуты, которые я набираю. Когда наберется час, остановите меня.

К.С. продолжал дальше свой рассказ.

- Так сидят они минут десять. Молчалин потихоньку (благо Софья к нему спиной) немножко отдыхает, то есть его лицо становится естественным, сонным, тело несколько распускается. Но вот он замечает, что рука Софьи медленно ползет по на

правлению к нему, ложится вдоль клавиш. Это опять хорошо известный ему знак. Он быстро, учащенно, по возможности беззвучно, дышит несколько секунд, затем двумя пальцами подносит ее руку к тому месту, где, по его мнению, находится его сердце.

О, как оно бьется! - чувствует Софья.

Еще бы! Недаром Молчалин учился быстро дышать, задерживая дыхание.

Естественно, что сердце и на самом деле бьется быстрее, а остальное дорисовывает воображение Софьи. Наконец она поворачивается к нему. На эту романтическую историю ушло тоже пять минут. Да они и не торопятся оба, впереди ведь, к ужасу Молчалина, целая ночь.

Софья отнимает руку, что-то ее все-таки взволновало. Как-никак, но пришлось дотронуться до мужской сорочки, чтобы ощутить биение "его сердца". Она берет себя в руки. Играет новый пассаж… Молчалин вооружается флейтой.

Откуда он ее взял, пока не скажу, догадайтесь сами! - бросает реплику "в сторону" К.С.

И вот звучит еле слышный классический дуэт. Он длится минут пять.

- Как, так мало? - невольно восклицает Станицын.

*К.С.* Мало! Видно, вы никогда не играли на флейте по-настоящему. Когда я был директором консерватории, ни один флейтист больше двух-трех минут без перерыва не соглашался играть. Знаете, как губы болят от флейты? Не знаете! А особенно, когда под сурдинку надо играть.

Итак-с, дуэт сыгран. Софья сорвалась с места и порхнула в угол комнаты, к портрету матери. По существу, ведь и ей размяться надо.

Молчалин отошел в противоположный угол. Он ей не помешает. Может быть, она молит у матери разрешения любить его, просит простить ей ночное свидание. Еще пять минут - по углам. Тишина полная. Только вздохи летят из угла в угол. Но вот Софья прошлась медленно-медленно раза три по комнате и села на диванчик посередине. Робко приблизился Молчалин, опустился на ковер у ее ног. Ее рука легла на край диванчика. Молчалин еле-еле дотронулся до нее, нежно, едва касаясь, прикрыв своей рукой. Глаза устремлены друг на друга: "Мы не принадлежим себе! Мы не имеем права любить друг друга!" Вот лейтмотив этих минут. Так они могут просидеть долго - минут пятнадцать…

- Константин Сергеевич, перешло за час, - подсчитываю я свою запись любовных процедур-минут Софьи и Молчалина.

Все смеются в зале. Смеется и довольный Константин Сергеевич.

- Все эти действия в разной, конечно, последовательности и с некоторыми "вариациями" Молчалин и Софья совершают за ночь шесть-семь раз подряд. По количеству часов, - заканчивает свою импровизацию К.С. - Вот как надо строить эту

сцену!

- Да… - только вздохнул Станицын. - На месте Молчалина с ума можно сойти. Он, наверное, выходит из комнаты Софьи, как из бани.

*К.С.* А разве вы когда-нибудь таким себя ощущали, выходя на сцену?

*В.Я.Станицын.* Нет, я просто старался выйти потихоньку, чтобы не нашуметь, спрятаться обратно, если кто-то, кроме Лизы, находится в комнате. Мы ведь могли слышать чей-то голос. Но таким я себе Молчалина не представлял.

*К.С.* Видите, вот вам, как актеру, уже подарок! От точного исполнения линии физических действий в комнате Софьи вы заново подойдете к образу Молчалина. Наверное, найдете много новых черт его характера. А это еще только начало пути по линии перевоплощения в образ.

*A.О.Степанова.* Боже мой! Значит, мы выходим на шум Лизы совершенно измученные ночными "вариациями", как вы назвали наши взаимные "любовные" перипетии, Константин Сергеевич?

*К.С.* Да, работа у Молчалина и Софьи нелегкая. Трудно было соблюдать любовный стиль того времени.

*B.И.Качалов.* Но как подлинные герои комедии, не как актеры, Софья и Молчалин разве сознают, что они любят друг друга в известном "стиле"?

*К.С.* Молчалин, конечно, сознает, так как он Софьей не увлечен. Об этом можно судить по его сцене с Лизой в четвертом акте. Ухаживать в таком, как я рассказал, "стиле" за Софьей для него тяжелая работа. Он и с лошади-то свалился во втором акте, наверное, оттого, что сонный садился на нее.

Как всегда, К.С., рассказывая, в неуловимые секунды времени изобразил сонного Молчалина, который "спит на ходу", не может попасть сразу ногой в стремя, невольно натягивает поводья и падает, теряя равновесие, от резкого движения лошади. Веселым смехом все присутствующие встречают талантливую иллюстрацию К.С. к рассказу Лизы из второго акта.

*К.С.* Софья влюблена в Молчалина, поэтому она гораздо меньше ощущает "стиль" своей любви. Но и она знает, что такого любовного "ломания" требует мода, требуют те французские сентиментальные романы, которыми она зачитывается.

*И.М.Москвин.* Но актеры не должны ведь показывать зрителю, что они действуют в некоем "стиле", передавая чувства Молчалина и Софьи?

*К.С.* Ни в коем случае. Для них этот "стиль" любви должен стать таким же органичным, каким он был для живых, подлинно существовавших Молчалина и Софьи.

*В.В.Лужский.* А то уже очень много теперь повсюду разговоров о том, что актеру надо, играя, показывать зрителю свое "отношение" к образу.

*К.С.* Вреднейшее заблуждение. Оно может погубить сотни актеров! Надо искать не "отношение" к образу, а наоборот, глубокое постижение и проникновение в него, чтобы встать на верный путь к возможно более полному перевоплощению. Конечно, перевоплощение - это сложный творческий процесс, это вершина актерского мастерства, но все мои поиски, в том числе и утверждение линии органического действия, преследует эту цель. Перейдем, однако, к линии физических действий других персонажей. Василий Васильевич и Ольга Николаевна, примерьтесь здесь перед нами, как вы будете спать: один - у себя в спальне или кабинете, другая - "в креслах", как пишет Грибоедов.

*В.И.Качалов.* А можно мне "примериться" к своей кибитке?

*К.С.* Пожалуйста!

Просьба В.И.Качалова доставила большое удовольствие Константину Сергеевичу. Ничто он так не ценил, как личную инициативу актера.

- Устройте Василию Ивановичу "кибитку" из этих кресел, - обратился он ко мне.

- Нет, нет, - прервал Станиславского В.И.Качалов. - Позвольте мне самому заняться этим делом. Устраивая свою, Чацкого, кибитку, как мне кажется, я уже буду что-то совершать по линии физических действий. Я не хочу сказать, что Чацкий сам в действительности орудовал инструментами - сооружал экипаж себе, но наблюдать за его сборкой где-нибудь во дворе или выбирать себе его из числа других, он, безусловно, мог… Впрочем, может быть, я это все зря болтаю и отнимаю у вас время, Константин Сергеевич, - с характерной для него скромностью прервал себя В.И.Качалов, обращаясь к Константину Сергеевичу.

*К.С.* Нисколько, нисколько, Василий Иванович! Стоит актеру самому заняться выгородкой своей комнаты на репетиции, и он уже волей-неволей попадет в круг действий и мыслей своего героя.

*В.В.Лужский.* Следовательно, можно отменить вызов рабочих, бутафоров, помощников режиссера на репетиции - все будут делать актеры?

*К.С.* (смеясь). Я всегда стоял за это. Но почему-то это получается только в студиях, притом еще только в первые годы их существования…

*В.В.Лужский.* Диванчик я себе, во всяком случае, приготовлю сейчас сам…

*О.Н.Андровская.* А я уже все себе приготовила…

С большим интересом К.С. и все присутствовавшие наблюдали, как уютно, домовито устраивается на широком диване Фамусов - Лужский, кладет рядом на стул книгу для чтения (очевидно: "а мне от русских больно спится"), ставит стакан с "сахарной водой" на ночь, готовит плед и засовывает под диван ночные туфли. В.И.Качалову тоже понадобился плед. Шубу он взял свою собственную из гардеробной, кресла составил одно против другого. В руках он держал блокнот и карандаш. Вероятно, собирался делать путевые заметки. Пробовал покачиваться в креслах (рессоры!), смотрел в воображаемое "окно", часто вынимал карманные часы, кутался в широкий мягкий шарф…

О.Н.Андровская просыпалась то сразу, то постепенно, проговаривая, очевидно, про себя текст первого монолога Лизы.

*К.С.* А вы не хотите попробовать произнести вслух весь монолог не просыпаясь? Так, как говорят люди во сне. Вам случалось наблюдать такое явление?

*О.Н.Андровская.* Моя дочь очень часто говорит во сне. Но ведь первое слово: "светает". А как увидеть свет, не просыпаясь?

*К.С.* Это я вам сейчас покажу. Попрошу вас, Ольга Николаевна, совсем закрыть глаза. По-честному. Нет, жмуриться не надо. Просто закройте так, как во время сна. Держите их закрытыми и отвечайте мне, будете ли вы сквозь опущенные веки замечать перемену света.

О.Н.Андровская. Я готова, Константин Сергеевич. Даю вам слово не подглядывать. Я сплю сейчас, как Лиза, и даже постараюсь увидеть какой-нибудь сон из "ее репертуара".

*К.С.* Великолепно!

Станиславский тут же дает знак потушить в зале свет и закрывает рукой настольную лампу на режиссерском столике.

*О.Н.Андровская.* Ох, совсем темно! Ночь!

*К.С.* А теперь? (Несколько приоткрывает настольную лампу на режиссерском столике).

*О.Н.Андровская.* Чуть-чуть-чуть светлее… Еле брезжит.

*К.С.* А теперь? (Дает знак зажечь и направить висящий на стене зала фонарь-прожектор в лицо Андровской.) Теперь как?

*О.Н.Андровская* (в тоне Лизы). Светает!

*К.С.* (быстро). Не открывайте глав! Это луч зимнего, вернее, весеннего солнца - дело ведь происходит в марте, на масленой неделе - проник через неплотно задвинутые гардины окна и ударил Лизе в лицо. Можете стараться "уйти" от луча. Но вы верите теперь, что можно просыпаться и ощущать свет, не открывая глаз*.*

*О.Н.Андровская* (не открывая глаз, старается уйти от света прожектора). Верю. Мне уже не хочется открывать глаза именно потому, что я чувствую на лице свет, не могу уйти от него и знаю, что если открою глаза, то придется встать, расстаться окончательно с креслом, подушкой.

*К.С.* Вот вам и действие. Старайтесь как можно дольше поспать, а не просыпаться, как вы раньше делали.. И отбивайтесь от необходимости проснуться словами текста. Отталкивайте ими свет, время, Софью, Молчалива. Как человек, который говорит во сне, отбивается от того, что он видит.

*И.М.Москвин* (тихо). Замечательно, Константин Сергеевич: отбиваться словами!

*0.Н.Андровская* (продолжая отворачиваться от луча света, но не раскрывая глаз).

Светает!.. Ах! как скоро ночь минула!

На какое-то время ей удается заслониться от света, и она говорит мягче, спокойнее:

Вчера просилась спать: - отказ,

"Ждем друга". - Нужен глаз да глаз,…

Константин Сергеевич направляет свет настольной лампы в тот уголок, который нашла Андровская, избегая прожектора.

Не спи, покудова не скатишься со стула -

отбивается Андровская словами от преследующего ее света, ищет местечка потемнее. Но его нет, так как К.С. в эту секунду велит зажечь снова люстру в зале.

*О.Н.Андровская* (открывая глаза).

Теперь вот только что вздремнула,

Уж день!… -

Константин Сергеевич, я не могу больше держать закрытыми глаза! Слишком светло!

*К.С.* И не надо! Вы действовали ровно столько, сколько возможно было в положении Лизы, борющейся со сном.

*О.Н.Андровская.* Но я совсем не заметила, как произнесла весь монолог.

*К.С.* А зачем вам замечать, *к а к вы его произнесли*? Важно помнить, *что вы делали, как вы действовали* в этом эпизоде из вашей роли. Помните?

*О.Н.Андровская.* Конечно, помню. Я боролась со светом. Я не хотела просыпаться. Я старалась найти потемнее местечко на кресле. Я…

*К.С.* Вполне достаточное количество действий.

*О.Н.Андровская.* Но здесь, сейчас вы меня преследовали светом. А кто же будет это делать на сцене, в спектакле?

*К.С.* Режиссер, осветитель. А может быть, такого уж точного преследования светом вам и не понадобится. Вы актриса: то, что вы найдете на репетиции, ваша эмоциональная память и память мышц запомнит для спектакля. Важно ведь вскрыть природу эпизода, сценической ситуацией: через действие.

*О.Н.Андровская.* Как меня мучило всегда это начало роли. А теперь, как будто его нет. Можно, я сама с собой повторю его, чтобы запомнить? Вы не смотрите на меня, я буду сама с собой репетировать…

Андровская смущенно замолкла, поняв, что невольно, в азарте, стала уже распоряжаться репетицией.

*К.С.* Занимайтесь и повторяйте, сколько хотите. Мы пока последим за Фамусовым.

Но наблюдать Фамусова пришлось недолго. В.В.Лужский понимал Станиславского лучше многих других. С далеких лет "Алексеевского кружка" связывала их глубокая творческая дружба, полное взаимопонимание в вопросах искусства. Не зря Вл.И.Немирович-Данченко, перечисляя в письме к А.П.Чехову первых исполнителей "Чайки", писал, что Сорина играет "первый актер труппы Алексеева" - Лужский. Сейчас мы убедились еще раз, как верно понимали задания Константина Сергеевича его старые товарищи по театру.

Мы увидели, как спит, просыпается, снова засыпает, и опять просыпается Лужский - Фамусов. Каким тупым, самодовольным блаженством дышало его лицо "во сне". Подобно надоедливым укусам злой блохи, ему начинали мешать "почивать" (Лужский именно барски "почивал", а не просто спал) звуки отдаленной музыки. С недоумением слушал он их, проснувшись первый раз. Кто это смеет тревожить мой сон? По сладкому зевку Фамусова - Василия Васильевича можно было догадаться, что музыка обрывалась как раз в ту секунду, когда надо было дать себе ответ на этот вопрос.

Еще уютнее устраивался "почивать" его Фамусов. Спал долго, со вкусом, то посапывая, то похрапывая, то посвистывая, а по лицу бежали мысли-сновидения…

Великий был мастер В.В.Лужский на такие "миниатюры", как называл К.С. эти легкие, изящные актерские импровизации Василия Васильевича. Но вот Фамусов просыпается в третий раз под утро. Он приподнимается, садится на своей кровати-диване и долго тупо слушает доносящийся дуэт флейты и фортепьяно. На лице обида. Значит, не снились ему ночью эти непонятные звуки. Кто-то обманывает его. Новая забота: кто, где, зачем безобразничает в его доме? Надо идти, расследовать, казнить! И поспать не дадут всласть! Губы Лужского даже беззвучно шевелятся, когда он, спустив ноги с дивана, старается по привычке попасть в ночные туфли, не глядя, стоят они на месте или нет. А туфель нет: Фамусов злится, но ему лень нагнуться и посмотреть, куда их нарочно засунул актер Лужский, готовясь к этому этюду, заранее подготовляя себе правдивый штрих характера московского барина-лежебоки.

Смеется К.С., смеются товарищи Лужского - И.М.Москвин и В.И.Качалов из своей "кибитки", смеются молодые артисты, наблюдая мастерскую игру В.В.Лужского.

— Браво, браво, Василий Васильевич, - говорит К.С., когда Фамусов, облачившись наконец в халат, направляется дозором по дому. - Теперь вам ничего не будет стоить, после такой увертюры к роли, сыграть сцену с Лизой.

— Ну, это еще неизвестно, Константин Сергеевич, - отвечает В.В.Лужский. - Сейчас я действовал один и без текста. Попробуем, когда дойдет до нас очередь.

— Я за вас не беспокоюсь. Не выйдет сегодня, вы добьетесь верных результатов завтра, послезавтра. Важно понять основное: линию физических действий. Теперь, когда все прошли предварительную "настройку" себя на эту действенную линию, я хочу задать вам...

— Константин Сергеевич, вы меня забыли. Я, правда, еще не в доме Фамусова, но я еду... я обязательно должен сегодня домчаться до Москвы, увидеть Софью, рассказать ей все, чем я жил эти три года, сделать ее своей сообщницей в мыслях,

а может быть, и в делах!

Эту горячую тираду, начатую "от себя" и незаметно, артистически переведенную на мысли Чацкого, произнес из своей "кибитки" В.И.Качалов.

*К.С.* Я вас не забыл, дорогой Василий Иванович. Я все время уголком глаза наблюдал, как вы "едете", как вы приспосабливаетесь к окружающей вас обстановке, какие совершаете действия от лица Чацкого. По-моему, все верно. А ваше обращение к нам еще раз подтверждает верную логику мыслей Чацкого. Слушайте меня из "кибитки", не выбиваясь из круга мыслей, действий и задач Чацкого. Стремитесь в Москву! Делайте все возможное для того, чтобы скорее приехать, а ухом артиста слушайте меня. Это не будет раздвоением творческого процесса. Я никогда не требую, чтобы актер галлюцинировал, то есть, находясь на сцене, воображал бы, что зрителей в зале не существует. Нет, он должен жить на сцене, действовать по своей актерской воле, по сюжету автора, учитывая реакции зрителя своим артистическим ухом, но *не подчиняясь* этим реакциям. Актерского творчества для самого себя, без зрителя, не существует, вернее, не должно быть. Когда-нибудь я расскажу об этом подробнее. Вы меня поняли, Василий Иванович?

*В.И.Качалов.* Думаю, что понял.

*К.С.* Тогда езжайте дальше, как Чацкий, и прислушайтесь ко мне, как Качалов.

Вопрос ко всем: сейчас, совершив все предварительные действия, вы, актеры, исполнители ролей Лизы, Софьи, Чацкого, Фамусова, Молчалина, начнете непосредственно действовать в тот год, день и час, в который застает вас первый акт комедии Грибоедова. Какое же, по вашему мнению, главное происшествие в этом акте?

- Приезд Чацкого! - почти хором ответили окружающие Станиславскому.

*К.С.* Это ужасно! А что же делать, как действовать исполнителям-актерам до приезда Чацкого? Ждать, пока он приедет?

*В.В.Лужский.* Как мы только что выяснили с вами, Константин Сергеевич, дел у всех и до приезда Чацкого много. Дай бог управиться с ними…

*К.С.* Но ведь никто в доме не ждал его приезда. Прожили бы и без него еще день?

*A.О.Степанова.* Прожили бы…

*К.С.* Так в чем же дело? Зачем он вам?

Неожиданно наступившая пауза свидетельствовала о том, как были поражены актеры такой постановкой вопроса. Мысль о том, что Чацкий, в сущности говоря, никому не нужен в доме Фамусова, была совершенно необычна.

*B.В.Лужский.* Мне-то он во всяком случае не нужен.

*A.О.Степанова.* Мне, Софье, тоже…

*B.Я.Станщын.* А мне и подавно!

*О.Н.Андровская.* А я хочу, чтобы Чацкий вернулся.

*К.С.* В доме Фамусова, мне кажется, ваше желание не закон.

*В.И.Качалов* (горячо). Позвольте, но автору-то, Грибоедову, он нужен!

- Это совсем другое дело. Автор автором, а действие пьесы могло бы действительно развернуться и без Чацкого, - с неожиданной горячностью вступил в спор И.М.Москвин.

*К.С.* Совершенно верно! Поэтому я и удивляюсь, что на мой вопрос к вам, персонажам комедии Грибоедова, участникам первого акта, какое главное происшествие акта, вы отвечаете: приезд Чацкого. А он никому из вас не нужен, и этот день в доме Фамусова спокойно прошел бы без него. Впрочем, вероятно совсем не спокойно.

*A.О.Степанова.* Я догадалась! Главное в первом акте - свидание Софьи с Молчалиным.

*B.В.Лужский.* После того как Константин Сергеевич проговорился, что день в доме Фамусова начался совсем "не спокойно", догадаться нетрудно, только…

*К.С.* Что вас смущает?

*В.В.Лужский.* Свидание-то было или не было?

*К.С.* Вот и решайте, как Фамусов: было свидание или не было. Предпринимайте, как Фамусов, ряд действий, чтобы решить этот вопрос.

*В.В.Лужский.* Да ведь, если оно было... Страшно подумать, что грозит Фамусову: Москва, молва, княгиня Марья Алексеевна! Позвольте, значит, пьеса-то начинается как бы со своего конца?

О.Н.Андровская. Конечно! "В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов!.. - если свидание было!

*В.В.Лужский.* Да, но было оно или не было? "Вот в чем вопрос", как говорил почтенный принц датский.

*К.С.* Это задача для Фамусова?

- Грандиозная! Что за дело Фамусову до Чацкого, когда в доме пожар. Дочь, честь в опасности! Горят! - опять не удержался И.М.Москвин.

*К.С.* А если и с Чацким Софья начнет тоже "гореть", как вы выражаетесь?

*В.В.Лужский* (в образе Фамусова). Не приведи бог!

*К.С.* А она горит: "Вот и другой!"

*В.В.Лужский* (в отчаянии):

Что за комиссия, создатель,

Быть взрослой дочери отцом!

*К.С.* Видите, совсем необычайная интонация - драматическая!

*В.В.Лужский.* Да, но было свидание или не было?

*К.С.* Решайте этот вопрос мучительно, сложно, предпринимайте все действия, которые мог предпринять Фамусов для того, чтобы убедиться, кто прав, кто виноват.

*И.М.Москвин.* Выходит, что Фамусову надо жить, волноваться этим вопросом и второй акт и третий.

*К.С.* Вот именно.

*В.В.Лужский.* А второй акт начинается спокойно: "достань-ка календарь".

*К.С.* А где происходит действие второго акта?

В.В.Лужский. В портретной.

*К.С.* Это мы так ставили, допуская вольность против указаний Грибоедова. Мы, боясь, что зрителю скучно будет смотреть одну и ту же декорацию два акта, не раскрыли для себя авторского замысла, не догадались о нем.

*В.В.Лужский.* Позвольте, какая же это вольность, когда в тексте речь идет о портретах, и мы делали портретную.

*К.С.* Портреты здесь ни при чем. Обычное заблуждение режиссера - частность возводить в целое, главное. Портреты могли висеть и в той гостиной, которая расположена перед комнатой Софьи. Надо решить, зачем Грибоедов указал, что все три первых действия происходят в одной и той же комнате, примыкающей непосредственно к спальне Софьи. Зачем Фамусов во втором акте находится не у себя в кабинете, а все - табель-календарь, письменный прибор - перетащил в гостиную, под дверь Софьи?

*И.М.Москвин.* А он стережет ее. Как пес на пороге!

*В.В.Лужский.* Мне это нравится. Это прямое занятие для Фамусова - сторожить дочь!

*К.С.* Чувствуете силу логики, когда идешь по линии анализа физических действий?

*В.В.Лужский.* Чувствую. Значит, вы подвели нас к тому, что главным происшествием первого акта является не приезд Чацкого, а тайное свидание Софьи с Молчалиным.

*К.С.* Я жду ответа от каждого исполнителя. Пусть мысленно все проверят свои сцены и решат, относятся они к приезду Чацкого или к свиданию.

*В.Я.Станицын.* Мне совершенно очевидно, что Молчалина в тысячу раз больше волнует, чтобы не раскрылась тайна свидания, чем приедет или не приедет Чацкий.

*A.О.Степанова.* Мне казалось, что тема свидания кончается с уходом Фамусова, после: "Идем бумаги разбирать!"

*К.С.* А Молчалин отказывается бумаги разбирать.

*B.Я.Станицын.* Как так?

*К.С.* Проверьте по тексту.

*В.Я.Станицын* (вспоминает текст). "Я только нес их для докладу..." Вы правы, Константин Сергеевич, он старается увильнуть от "разбора" бумаг. Почему?

*К.С.* Догадайтесь. (К Лужскому.) А что стал делать Фамусов, уйдя с Молчалиным? Притом заметьте: у крайне скупого на ремарки Грибоедова написано: "В дверях пропускает его вперед". Что это обозначает?

*В.В.Лужский.* Не верит Молчалину. Не хочет ни на секунду оставлять его с Софьей.

*К.С.* Совершенно верно. Спрашивается, что он будет делать, уйдя с Молчалиным не для того, чтобы разбирать бумаги? А Фамусов был так занят, что даже пропустил приезд Чацкого. И почему так поздно сообщили Фамусову о приезде Чацкого? Чацкий полчаса уже сидит с Софьей, когда к Фамусову прибегают и сообщают, что у барышни кто-то есть. Это один вариант возвращения Фамусова к Софье. А вернее, ему никто ничего не сообщал, а он идет проверить, спит ли Софья, открывает дверь - бац! "Вот и другой!" - дочь опять с мужчиной!

*В.В.Лужский.* Да, но чем он был занят действительно все это время между вторым и третьим явлениями в гостиной Софьи, если не "разбирал" бумаги?

*К.С.* Думайте, думайте, ищите, что делал Фамусов, чтобы проверить, было тайное свидание или не было.

*И.М.Москвин.* Я бы кинулся допрашивать всех слуг в доме: кто, когда из живущих в доме, лег спать? Где спала, например, Лиза: в девичьей или на пороге барышниной комнаты? Швейцар должен знать, провел ли Молчалин ночь у себя, - их каморки рядом. В котором часу Молчалин вышел из дому сегодня и когда вернулся: "Сейчас с прогулки..." и так далее.

*К.С.* Верно! Блестяще, Иван Михайлович! По всему дому, по всем комнатам, в которых "стук, ходьба, метут и убирают"…, гремит голос Фамусова, который ведет дознание о поведении обитателей дома прошедшей ночью.

*О.Н.Андровская.* Значит, и нам с Софьей Павловной слышен этот голос?

*К.С.* Не знаю! Вас ведь Фамусов отправил в спальню. Не знаю, доносится ли туда голос Фамусова.

*А.О.Степанова.* Но мы ведь не послушались Фамусова. Мы вышли опять в гостиную, как только ее покинули Фамусов и Молчалин. И я, собственно говоря, всегда объясняла себе этот выход театральной условностью.

*К.С.* А теперь?

*A.О.Степанова.* Теперь я хотела бы попробовать выйти из комнаты именно для того, чтобы узнать, услышать, что будет делать, что предпримет "батюшка", уйдя от нас…

*О.Н.Андровская.* А я-то прямо пулей понесусь подсматривать, подслушивать, о чем Фамусов хлопочет в доме. Ах, если бы голос Фамусова до нас действительно доносился иногда!…

*К.С.* Давайте попробуем прямо в действии проверить, как пойдет сцена Софьи и Лизы в новых предлагаемых обстоятельствах.

*B.В.Лужский.* Это что ж, с середины акта, значит?

*К.С.* Но вы ведь проверили "увертюру" к первому своему появлению, мы много говорили о его отношении к тайному свиданию. Вы не возражали против предложения Ивана Михайловича вести допрос слуг, вот и займитесь им. Кто-нибудь из молодых актеров, может быть, согласится в соседней комнате подвергнуться вашему "допросу".

*В.В.Лужский.* Я не прочь последовать вашей рекомендации. Для роли Фамусова это все очень выгодно и имеет прямое отношение к сквозному действию пьесы.

*К.С.* Несомненно. Прошу всех на сцену. Начнем с ухода Фамусова. Займите любые места, соответствующие логике действия в этом эпизоде.

*В.В.Лужский* встал около столика, находившегося посередине сцены. Лиза и Софья расположились справа от него, ближе к дверям спальни Софьи. Молчалин - Станицын встал рядом с Фамусовым, слева. "Слуги", которых должен был "допрашивать" Фамусов, удалились в соседнюю комнату.

*В.В.Лужский.*

Боюсь, сударь, я одного смертельно…

*К.С.* Что вы, что вы, Василий Васильевич! Надо взять повыше текст. Где же распоряжение Фамусова Софье?

*В.В.Лужский.* Простите, вы совершенно правы! На секунду задумывается, решая, очевидно, с какого места ему начать, затем, очень подозрительно глядя то на Софью, то на Молчалина, то на Лизу, произносит:

Да, дурен сон, как погляжу,…

*К.С.* (вполголоса). Теперь правильно.

*В.В.Лужский* (слышит "краем уха" реплику К.С., но, не выходя из образа, продолжает):

Тут все есть, коли нет обмана:-

сильно подчеркивает это слово.

И черти, и любовь... –

посмотрел "а Софью.

и страхи, и цветы.

Повернулся к Молчалину и очень резко спросил:

Ну, сударь мой, а ты?

*В.Я.Станицын.*

Я слышал голос ваш.

Подтекст был очень удачный: зачем, подумал я, вы встали так рано? Не случилось ли чего? И вся фигура Молчалина выразила у В.Я.Станицына "почтительное беспокойство".

*В.В.Лужский* (почти свирепо).

Забавно.

Дался им голос мой, и как себе исправно

Всем слышится и всех сзывает до зари!

Еще свирепее посмотрел на Лизу как бы говоря: "рассказала всем о том, что я с ней заигрывал!" Опять повернулся к Молчалину:

На голос мой спешил,

Решил поймать его на слове:

…за чем же? - говори.

*В.Я.Станицын* (весьма озабоченно).

С бумагами-с.

*В.В.Лужский* (совсем обозлившись).

Да! их недоставало.

Помилуйте, что это вдруг припало

Усердье к письменным делам!

Взял себя в руки. Опять подозрительно оглядел всех.

Ну, Сонюшка, тебе покой я дам.

*В.В.Лужский* подчеркивает "тебе", как бы говоря: а с других еще потребую ответа.

Бывают странны сны, а наяву страннее;

*В.В.Лужский* ведет свое действие: не верю!

Искала ты себе травы,

На *друга* набрела скорее.

Опять бросает злой, подозрительный взгляд на Молчалина" а затем очень грозно приказывает:

Повыкинь вздор из головы;

Где чудеса, там мало складу. -

Очень твердо приказывает:

Поди-ка ляг, усни опять.

*К.С.* (вполголоса). Превосходно! Это все действия - действия словом.

*В.В.Лужский* (к Молчалину)\*.

Идем бумаги разбирать.

*В.Я.Станицын.*

Я только нес их для докладу...

*К.С.* (хлопком в ладоши останавливая репетирующих). Позвольте, а почему Софья не послушалась отца, не ушла спать?

*А.О.Степанова.* Мы всегда уходим позже.

*К.С.* Вот он! Вот он, самый страшный штамп: "всегда"! Да разве Фамусов, то есть я сам, игравший с вами Фамусова, *всегда* вам приказывал так грозно, как сейчас это сделал Василий Васильевич?

*А.О.Степанова.* Нет, наоборот, Константин Сергеевич, вы всегда, очень мягко, ласково отсылали меня спать. Даже целовали в голову.

*К.С.* И это отношение Фамусова к дочери позволяло вам задержаться в комнате до моего ухода с Молчаливым? Верно?

*А.О.Степанова.* Верно…

*К.С.* Но мои Фамусов верил вам, вашему сну... А сегодня мы прочерчиваем повое действие: но верим вам. Василий Васильевич выразил очень верно через определенные ударения в тексте, через взгляды, через отношения ко всем вам, через *распоряжения* это действие, а вы не воспринимаете это новое действие во имя какого-то "всегда!" Боже мой, как трудно актеру непосредственно, органически, как в жизни, воспринимать воздействие на него партнеров, обстоятельств, если они сегодня, здесь, сейчас изменились!

А.О.Степанова (искренне огорченная). Я все поняла, я сейчас попробую.

К.С. Вот, вот, и Софья чуть не плачет, огорченная тем, что отец ей не верит, как я не верю вам, актрисе! Берегите это самочувствие, запоминайте его, оно полностью годится для Софьи в эти минуты ее ссоры с отцом.

Замечательно умел К.С. "подловить" жизненное самочувствие актера и перевести его сейчас же в чувства роли-образа.

В.В.Лужский (берет выше текст).

Ну, Сонюшка, тебе покой я дам:…

Умышленно пропуская текст, снова очень грозно, решительно приказывает:

Поди-ка ляг, усни опять.

Софья, сделав неожиданно для нас книксен - поклон батюшке, скрывается мгновенно в спальне. Лиза - Андровская, очевидно, из подражания своей барышне, вдруг тоже почтительно "приседает" перед барином и, фыркнув, убегает. Лужский, не ожидавший таких "репримандов" на французский лад, чуть не бросил им вслед: "тьфу!", но сдержался (отсебятина была бы!), повернулся к Молчалину, свирепо произнес: "Идем "бумаги разбирать!" - и двинулся из комнаты.

*В.Я.Станицын* (вслед ему).

Я только нес их для докладу…

Лужский, конечно, невольно остановился.

Что в ход нельзя пустить без справок, без иных,…

продолжал Молчалин - Станицын, не двигаясь с места.

Противуречья есть, и многое не дельно.

*В.В.Лужский* (повернувшись к нему).

Боюсь, сударь, я одного смертельно,

Чтоб множество не накоплялось их;

Дай волю вам, оно бы и засело...

Вдруг В.В.Лужский, говоря последние строки, пересекает комнату, подходит к двери комнаты Софьи и резко "отворяет" ее. За дверью-ширмой Степанова и Андровекая от неожиданности вскрикивают, а Фамусов, очень довольный, крепко-накрепко "закрывает" дверь и снова пересекает комнату на следующих - строках текста:

А у меня, что дело, что не дело,

Обычай мой такой:

Подписано, так с плеч долой.

Делает жест Молчалину пройти перед ним. На секунду остается один в комнате. Ждет, не появится ли кто из девушек из спальни, затем уходит.

*К.С.* (вполголоса к тем, кто сидит в зале). Смелая мизансцена, но верная. Надо только, чтобы ни одно слово при этом не пропало из грибоедовского текста, и ритм не нарушился. Василий Васильевич это может делать, а другой актер…

Пауза, во время которой говорил К.С., нарушилась скрипом отворявшейся еле-еле двери комнаты Софьи.

*О.Н.Андровская* (буквально высовывая только нос из-за двери).

Ну, вот у праздника! ну вот вам и потеха

Однако нет, теперь уж не до смеха;

В глазах темно, и замерла душа;

Грех не беда, молва нехороша.

На цыпочках перебегает комнату. Софья появляется на пороге. Лиза у противоположной двери прислушивается к тому, что делается в доме, и неожиданно скрывается за колоннами, очевидно в соседнюю комнату.

*А.О.Степанова* (у притолоки своей двери, не смутившись тем, что осталась одна, говорит как бы для себя).

Что мне молва? Кто хочет, так и судит,

Да батюшка задуматься принудит:

Брюзглив, неугомонен, скор,…

к появившейся вновь из-за колонн Лизе:

Таков всегда, а с этих пор…

Ты можешь посудить…

*О.Н.Андровская.*

Сужу-с не по рассказам;

Запрет он вас; - добро еще со мной,

А то, помилуй бог, как разом

Меня, Молчалина, и всех с двора долой.

Она остается все это время у колонн, закрывающих от нас дверь в те комнаты, куда ушел Фамусов. Переговариваются обе девушки шепотом, и это придает большую действенность сцене. Как раз в это же время из соседней комнаты к нам в зал начинает доноситься голос Лужского, кого-то распекающий, и смутные ответы "слуг".

О.Н.Андровская летит обратно к дверям комнаты Софьи, и обе на несколько минут замирают на ее пороге. После некоторой (настороженной паузы Софья, как бы ища ответа, почему произошла такая тревожная встреча с отцом, говорит: "Подумаешь, как счастье своенравно!" - и так далее весь свой монолог на эту тему. С этого же места у притолоки двери она выслушивает и отповедь Лизы:

Вот то-то-с, моего вы глупого сужденья

Не жалуете никогда:

Ан вот беда.

И далее почти весь монолог про Скалозуба. Софья отвечает ей на него по тексту Грибоедова. Но после слов: "Мне все равно, что за него, что в воду", А.О.Степанова вдруг обращается к К.С.:

- Мне больше нечего делать в этой комнате, Константин Сергеевич. Я хочу уйти к себе в спальню, отдохнуть.

*К.С.* (к нашему удивлению, совершенно спокойно). Раз хочется уйти и нечего делать в этой комнате, конечно, уходите.

*О.Н.Андровская.* А я? Что ж со мной будет? Я уйду вслед за ней.

*К.С.* Вряд ли. Гостиная в таком беспорядке…

*О.Н.Андровская.* Ах, так! Пожалуйста, мне же лучше… Если понадобится, буду разговаривать с барышней, находящейся в той комнате.

*К.С.* Совершенно верно! Возьмите чуть повыше текст.

*А.О.Степанова.*

Мне всё равно, что за него, что в воду.

Уходит в свою комнату.

*О.Н.Андровская* (ей вслед).

Да-с, так сказать речист, а больно не хитер;…

Начинает убираться в комнате.

*К.С.* Работайте ближе к открытым дверям Софьиной спальни.

*О.Н.Андровская* (начинает как бы для себя, а потом все больше и больше "посылает" текст в комнату Софьи).

Но будь военный, будь он статский,

Кто так чувствителен, и весел, и остер…

Говорит совсем в комнату Софьи:

Как Александр Андреич Чацкий!

Даже заглянула на секунду к Софье.

Не для того, чтоб вас смутить…

Продолжает прибираться в гостиной.

Давно прошло, не воротить,

А помнится…

*А.О.Степанова* (из своей комнаты).

Что помнится? Он славно

Пересмеять умеет всех,

Болтает, шутит…

Голос ее доносится то ближе, то дальше, как будто она ходит по своей комнате.

мне забавно:

Делить со всяким можно смех.

*К.С.* (вполголоса). Молодец, Ангелина Осиповна, не побоялась остаться за сценой.

О.Н.Андровская, ничуть не смутившись тем, что она одна на сцене, продолжает вытирать мебель тряпкой, поправляет подушки на диване, сметает мягкой щеткой пыль с каких-то безделушек, не забывая изредка прислушиваться к отголоскам фамусовского "допроса" в соседних комнатах.

Занимаясь этими делами, она произносит совершенно легко весь свой ответ Софье, начиная со слов: "И только? будто бы?" и кончая последней его строчкой: "Бедняжка, будто знал, что года через три…"

Тут в дверях своей комнаты появляется, зябко кутаясь в теплый платок, А.О.Степанова.

"Послушай, вольности ты лишней не бери", - прерывает она свою крепостную "камеристку". О.Н.Андровская покорно закрывает рот рукой. После небольшой паузы. А.О.Степанова начинает медленно прохаживаться по комнате, раздумывая и отвечая, как бы сама себе:

Я очень ветрено быть может поступила,

И знаю, и винюсь; но где же изменила?

Кому? чтоб укорять неверностью могли.

И так далее. Лиза - Андровская, убедившись, что ее барышня настроилась долго говорить, и, очевидно, боясь, чтобы их не застали неожиданно в этой комнате, взяла стул и прислонила его к дверям, в которые ушел Фамусов. Это получилось очень оправданно. Убираясь в комнате, Лиза могла на самом деле сдвигать мебель с места. Ответ Фамусову, таким образом, был готов совершенно логичный: если бы он, открывая дверь, наткнулся на стул, - уборка! А Софья успела бы скрыться.

На минуту Лиза сама уселась на этот стул.

Где носится? в каких краях?

и этим дала возможность своей госпоже тоже на некоторое время прилечь на кушетку, так как дверь, забаррикадированная стулом, да еще с сидящей на нем Лизой, гарантировала Софье на некоторое время свободу действий. Мизансцена получилась очень забавная: Софья на кушетке, у дверей своей комнаты, Лиза на стуле, возле другой двери.

Кого люблю я, не таков: -

томно "вздыхала" Софья полулежа.

Возьмет он руку, к сердцу жмет, -

И вдруг оскорбительный хохот Лизы.

Смеешься! Можно ли! чем повод подала

Тебе я к хохоту такому! -

возмущенно спрашивает Софья, даже несколько приподнявшись на своем ложе.

Mне-с?… ваша тетушка на ум теперь пришла,

еле может усидеть на своем стуле Лиза, пытаясь скрыть одолевший ее смех. О.Н.Андровская даже ноги под себя поджимала и на колени на стул становилась, будто для того, чтобы протереть дверную ручку, отвернувшись от барышни.

Вот так же обо мне потом заговорят, -

почти со слезами сказала Софья, и добрая, раскаивающаяся Лиза бросилась к ней, забыв и стул и дверь.

Простите, право, как бог свят,

Хотела я, чтоб этот смех дурацкий

Вас несколько развеселить помог.

Естественно, что вбегавший с сообщением о приезде Чацкого лакей, отворяя дверь, ронял стул.

Понятно, что такое шумное вторжение пугало девушек, не давало им возможности вовремя скрыться из гостиной. Не успели они опомниться, а Чацкий - Качалов был уже у ног Софьи:

Чуть свет уж на ногах! И я у ваших ног.

Ну, поцелуйте же, не ждали? Говорите!

Что ж, ради? Нет? В лицо мне посмотрите.

И В.И.Качалов тормошил, распоряжался Софьей, как своим милым другом, юной подругой детских лет.

Естественно, что растерянная Софья, которая и так уже была напугана утренним происшествием, долго не могла прийти в себя от этого налетевшего на нее стремительного потока мыслей, действий, чувств, требований, быстрых перемен настроений Чацкого.

В.И.Качалов с исключительным чувством ритма, темпераментом, эмоциональной заразительностью и полной свободой действий вел сцену.

Он целовал руки Софьи, вглядывался в нее то вблизи, то отойдя на два-три шага, старался нежно повернуть ее лицом к себе, горестно упрекал, с необычайной яркостью вспоминал свою "кибитку" и последние часы пути; радовался, печалился, очаровывался и разочаровывался; в порыве чувств обнимал на секунду Лизу в благодарность за слова привета.

Но в середине монолога: "Ах! боже мой! ужли я здесь опять", - Василий Иванович неожиданно остановился.

- Константин Сергеевич, простите, но что делать дальше, не знаю. Вот уже несколько фраз я сказал по инерции, "по-старому". А приход мой, как мне кажется, был "по-новому", по линии физических действий, от моего "путешествия в кибитке"… Оно мне очень помогло на первые минуты моего появления на сцене, а теперь я не знаю, что делать дальше… Посоветуйте, пожалуйста!

*К.С.* Очень хорошо, что сами остановили себя, Василий Иванович! Так надо всегда делать на репетициях, чувствуя, что обрывается линия действия. Сейчас мы разберем и наметим дальнейшую линию действий Чацкого… Садитесь, пожалуйста, рядом со мной. Я хочу предварительно попросить Ангелину Осиповну и Ольгу Николаевну сыграть их сцену перед вашим приездом так, как они ее играли "всегда", - подчеркивает К.С., напоминая реплику А.О.Степановой перед началом репетиции.

*A.О.Степанова.* Константин Сергеевич, я же поняла, что была неправа.

*К.С.* Я это сказал не для того, чтобы вас укорить. А сыграть сцену по-старому я прошу вас обеих для того, чтобы мы все увидели разницу двух приемов работы над пьесой и над определенным эпизодом в роли. Василий Васильевич, начните, пожалуйста, еще раз с тех же слов, с которых вы начинали сегодня эту сцену.

B.Я.Станицын, В.В.Лужский занимают свои места на сцене.

*В.В.Лужский.*

Ну, Сонюшка, тебе покой я дам:

Бывают странны сны, а наяву страннее;

Искала ты себе травы,

На друга набрела скорее;

Повыкинь вздор из головы;

Где чудеса, там мало складу. –

Поди-ка, ляг, усни опять.

А.О.Степанова неожиданно собирается уйти, делает уже реверанс Фамусову, но К.С. останавливает ее возгласом из зала:

- Куда же вы, Ангелина Осиповна? Ведь условились сыграть, как "всегда".

*А.О.Степанова.* Я забыла... Но ведь Василий Васильевич обращался ко мне "по-новому"… а не так, как вы, когда играли Фамусова.

*К.С.* Это верно! Но чтобы не повторять и не переучивать зря Василия Васильевича, предположим, что он сыграл свое обращение к вам, как я это делал, и вы остались с Лизой в комнате.

*A.О.Степанова.* Я все-таки дойду до дверей своей спальни.

*К.С.* Это как вам угодно.

B.В.Лужский и В.Я.Станицын проводят свой разговор о бумагах при Софье и Лизе. Из зала мы видим, что обе пары актеров чувствуют себя стесненными. Лужскому нечего проверять в комнате Софьи (как он это делал), так как Софья на сцене. Уходя со сцены, он все же>у дверей делает повелительный жест дочери - уходи к себе!

Лиза и Софья скрываются, но затем сейчас же появляются вновь в комнате. О.Н.Андровская бежит все же проверить, ушел ли Фамусов. А.О.Степанова, пройдясь два-три раза по комнате, ложится на кушетку. Лиза начинает свой текст у дверей: "Ну, вот у праздника…", а к концу его подходит к Софье и начинает ей перешнуровывать туфли. Всем нам кажется, что актрисы не действуют, говорят только текст в заранее придуманных мизансценах, окрашивая свои рассуждения некоторой долей волнения.

*A.О.Степанова.*

Что мне молва? Кто хочет, так и судит…

- Константин Сергеевич, я не могу "по-старому", я не могу никак попасть на прежнюю, старую логику действий.

*О.Н.Андровская.* И я не могу. Для чего я буду шнуровать туфли Софьи, когда сюда каждую минуту может заглянуть снова Фамусов, когда я слышу, как по всему дому гремит его голос.

*К.С.* Как же быть, как нам сравнить рисунок этого эпизода до сегодняшней репетиции с тем, что мы нашли полчаса тому назад? Не значит ли это, что актер, став один раз на верную логическую линию действий, обоснованных сверхзадачей пьесы, не в состоянии уже сойти с нее?

*И.М.Москвин* (очень горячо). Я убежден, что это так, Константин Сергеевич! Я отлично помню прежний рисунок сцены Софьи и Лизы. Он был построен на том, что, пользуясь физическими приспособлениями - завязать шнурки, отдохнуть на кушетке, прибрать волосы, - актрисы *удобно* чувствовали себя на сцене. Они что-то делали для своего актерского удобства, а *не действовали по сюжету, по сквозному действию пьесы,* - скрыть тайное свидание. Это громадная разница.

*К.С.* Кто согласен с Иваном Михайловичем, а кто против?

*B.И.Качалов.* Я совершенно согласен с Иваном Михайловичем, но не представляю, как мне, Чацкому, включиться в это сквозное действие.

*В.В.Лужский.* Я понимаю это так: если Молчалин, Софья, Лиза стремятся всячески скрыть тайное свидание, то у меня контрдействие - раскрыть их тайну, найти истину, кто прав: они или я, подозревающий их в тяжком проступке. Для этого я буду совершать ряд действий, пусть прежде всего физических. Но так как вы всегда говорите, Константин Сергеевич, что нет физических действий, не оправданных психологией, идеей, то и мои физические действия, например "переезд" из кабинета под дверь Софьи в начале второго акта, будут одновременно заключать в себе элементы и физического и психологического существа поведения человека.

*К.С.* Совершенно верно. Я условно говорю "физические", чтобы не залезать в дебри психологии, но еще раз подтверждаю, что в любом действии заложено всегда единство двух основных свойств человека: физики и психики…

A.О.Степанова, О.Н.Андровская и В.Я.Стамицын вполне соглашаются, что их сквозное действие на протяжении всей пьесы - скрыть тайное свидание, предшествовавшее первому акту.

*B.В.Лужский.* А как это "сквозное действие" выразит идею пьесы? Скажут, что МХАТ опять занимается "бытовщиной", углублением бытовой стороны пьесы?

*К.С.* А какова идея пьесы и сверхзадача автора?

*В.И.Качалов.*

Нет, нынче свет уж не таков.

Вольнее всякий дышет

И не торопится вписаться в полк шутов.

Идея "Горя от ума" - это проповедь свободы, освобождения России от самодержавия. Сверхзадача автора - доказать, что русский народ - замечательный народ, достойный такой свободы!

*К.С.* Предположим. Какими средствами это доказывает Грибоедов?

*О.Н.Андровская.* Разоблачая все фамусовское общество как реакционное, тупое, негодное править народом.

*К.С.* И это верно. А через какие точно факты?

*В.Я.Станицын.* Через столкновение Чацкого с представителями того общества, о котором сейчас сказала Андровская.

*К.С.* А еще?

*В.В.Лужский.* Кажется, я догадываюсь: показывая внутреннюю гнилость и пустоту этого общества, даже тогда, в те дни и часы, когда нет прямого "разоблачителя" его пороков - Чацкого.

*К.С.* То есть? Точнее.

*В.В.Лужский.* То есть то, о чем я уже говорил. Если бы тайное свидание Софьи с Молчаливым обнаружилось, скандал получился бы на всю Москву!

*К.С.* Тогда вы, значит, противоречите сами себе. Вы боитесь предельно ярко в действии показать быт - тайное свидание - и в то же время говорите, что скандал получился бы на всю Москву, то есть что московским Фамусовым был бы нанесен сильнейший удар по их общественной репутации.

*В.В.Лужский* (сокрушенно). Противоречу…

*К.С.* В чем же корень ваших противоречий? Отвечу: в том, что вы идею произведения хотите отделить от той почвы, из которой она растет. Вы хотите, чтобы она "парила" над пьесой, над жизнью. Это будет отвлечение, отвлеченная идея. И сколько таких замечательных идей плавает у драматургов в облаках отвлеченной декламации! Спустите идею на землю. Пусть она борется со всем окружающим, с людьми, характерами, происшествиями! Пусть за нее борются и против нее борются. В жестокой борьбе родится утверждение идеи, ее торжество. Прежде в основу этой борьбы на сцене, в спектакле мы клали борьбу чувств и переживаний. Но их трудно ухватить актеру, удержать, зафиксировать. Я прихожу к убеждению, что эту борьбу за идею художнику-артисту надо воплощать на сцене в действиях, а верные, логические, определяемые сюжетом пьесы действия потянут неизбежно за собой и чувства и переживания \*.

*И.М.Москвин.* А перевоплощение?

*К.С.* Оно увенчает в случае удачи всю работу актера над пьесой, над ролью. Но начинать надо с *д е й с т в и й*. Вот единственно новое, что я сегодня проповедую, что считаю необычайно важным для дальнейшего развития нашего искусства.

Повторяю, нельзя действовать "вообще", поэтому, чтобы верно действовать, актеру и режиссеру надо много знать: пьесу, автора, эпоху, быт, характер персонажа, а главное, идею - сверхзадачу пьесы и ее сквозное действие…

*В.И.Качалов.* И все-таки я не представляю, что мне делать, как мне действовать в первом акте, да и в других, чтобы именно *действиями, а не декларациями* - я понимаю, что это был камешек в огород Чацкого – Качалова… Нет, нет, не возражайте, Константин Сергеевич, тем более, что я целиком разделяю ваши взгляды на силу верно найденного *действия для актера* в роли и для всего спектакля в целом.

*К.С.* Попробуем разобраться и в действиях Чацкого. Почему вас удовлетворило начало вашего прихода-приезда, появления у Софьи?

*В.И.Качалов.* Потому что я действовал. Я увидел, что с Софьей что-то не то. Что она ведет себя не так, как я предполагал, как себе намечтал в кибитке, подъезжая к Москве, и я выяснял, задавал себе вопрос: что с ней? почему она такая? Я спрашивал ее об этом словами Грибоедова и подчинял этой задаче все свое поведение: старался увидеть ее лицо, брал ее руки в свои, хотел быть ближе к ней… А потом: "Блажен, кто верует…", и все пропало. Все действия остановились, чувствую, пошла риторика.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* На данной репетиции К.С.Станиславский лишь натолкнул актера на поиски действенного выявления "Горя от ума".

*К.С.* Значит, Софья изменила свое отношение к вам перед этим?

*В.И.Качалов.* Несколько изменила: "всегда… с вопросом я… Не повстречал ли где в почтовой вас карете?"

*К.С.* Значит, вы убедились, что она вас по-прежнему любит? Вы поверили ей…

*В.И.Качалов.* Нет, нет, ничуть. Но сколько же можно сомневаться, не верить, подозревать? Особенно того, кого любишь?

*К.С.* А какой смысл сомневаться, не верить, подозревать того, кого не любишь, к кому ты равнодушен?

Все невольно засмеялись такому неожиданному, но совершенно логичному вопросу Константина Сергеевича.

*В.И.Качалов.* По-вашему, получается, что любовь - это бесконечная цепь сомнений, колебаний, подозрений?

*К.С.* По Грибоедову, для Чацкого - безусловно!

*В.И.Качалов.* А как же… Где же счастливая, взаимная любовь?

*К.С.* Ищите ее, стремитесь к ней, желайте ее всем своим существом, но спросите себя, в чем должна выражаться конкретно такая "счастливая" любовь.

*В.И.Качалов.* В том, что любимый человек тебя понимает, разделяет твои взгляды, хочет жить и работать вместе с тобой.

*К.С.* Отлично! Почему же вам не ждать, не требовать всего этого от Софьи?

*В.И.Качалов.* Я требовал…

*К.С.* Мало! Вы требовали только ласки, поцелуя. А всего остального, что вы сами только что перечислили, - чтобы разделила ваши взгляды, поняла вас, пошла за вами трудиться, жить во имя больших идеалов?

*В.И.Качалов.* Пожалуй... я не успел этого потребовать от нее, увлечь ее этим!

*К.С.* Ну вот видите! А это настоящие определенные действия. Они выражаются через слово, через мысли, речи Чацкого, через его темперамент публициста, будущего общественного деятеля, каким он себя, несомненно, видит. Я не призываю вас к тому, чтобы все время что-то делать: трогать, целовать руки, дергать за платье… Ничуть! Действие словом, или, как я иногда говорю, "словесное действие", - это сильнейшее и важнейшее орудие воздействия на партнера в арсенале актера. Надо уметь действовать словом, как действуют им публицисты-ораторы, общественные деятели.

*В.И.Качалов.* Публицист и общественник я больше во втором акте. А Софьи во время моих монологов нет.

*К.С.* Что вы? Конечно, есть! Она все слышит! Она уже битых два часа подслушивает вместе с Лизой у своих дверей все, что творится в соседней с ее спальней комнате. Вы забыли, что Фамусов перенес туда свою штаб-квартиру, чтобы держать девчонок под домашним арестом. Дверь спальни Софьи все время поскрипывает. Нашкодившая утром пара с ума сходит под дверью. Им обязательно надо выбраться, сговориться с Молчалиным, узнать, кто о чем проговорился в доме. А Фамусов уселся, разложился со своими причиндалами и своим (не Лизиным!) Петрушкой!

В зале вокруг К.С. царит большое возбуждение. Его необычайная фантазия столь логична и последовательна! Никому раньше и в голову не приходила такая трактовка начала второго акта.

*В.И.Качалов.* Значит, Чацкий, может быть, иногда замечает какие-то шорохи за дверью. Угадывает присутствие за ней Софьи?

*К.С.* Конечно! Он же влюбленный!

*О.Н.Андровская.* Ой, давайте попробуем! Это так интересно - подслушивать и стараться выбраться из комнаты.

*К.С.* (смеется увлечению Андровской). Очень интересно. И следует немедленно все наши предположения проработать именно в действии. Сейчас же идти на сцену: подслушивать, пробовать выбраться из комнаты. Фамусову ликвидировать все эти попытки. Чацкому говорить не только для себя, для Фамусова, но и для Софьи, чтобы сделать ее своей сообщницей - передать ей свой новый образ мыслей… Но, - К.С. посмотрел на часы, - поздно уже. Если то, чем мы сегодня занимались, увлекает вас, встретимся еще раз…

Репетиция произвела большое впечатление на актеров. На первый взгляд казалось, что это была блестящая режиссерская импровизация Станиславского, с легкостью выполненная отличными мастерами МХАТ.

Но мы отлично знали, как много думал и готовился К.С., чтобы провести такую репетицию. Я вспомнил, что последние два-три месяца К.С. очень много говорил о комедии Грибоедова и что я не раз заставал его дома с экземпляром пьесы в руках. Необходимы были также талант Лужского, Качалова, умение молодых актеров МХАТ так работать с К.С., так владеть основами системы, чтобы эта труднейшая репетиция прозвучала как великолепная творческая импровизация!

\* \*

\*

Через несколько дней состоялась следующая встреча К.С. с участниками "Горя от ума". На этот раз в "Онегинском" зале собралось гораздо больше актеров. Слух о первой репетиции, о новых "находках" К.С. в линии поведения героев пьесы и определении событий грибоедовской комедии широко разнесся по театру. Еще более занимал воображение всех в театре новый прием репетиций - проверка всего, что определяется у режиссерского стола, непосредственными и немедленными действиями актеров в выгородке.

Станиславский предложил начать репетицию с тех действий, которые были найдены в прошлый раз, как предшествующие открытию занавеса в первом акте.

Все согласились с этим предложением.

Степанова и Станицын отправились в "свою комнату" - за ширмы, слева от зрительного зала, то есть от режиссерского кресла К.С. Фамусов - Лужский ушел с группой слуг в соседнюю "архивную" комнату за колонны справа; О.Н.Андровская устроилась на полу возле кресла, между колоннами, на возвышении.

К.С. подал знак, и актерская "прелюдия" к открытию занавеса первого акта "Горя от ума" началась.

Андровская - Лиза сладко спала у своего кресла. Степанова и Станицын "музицировали" около пианино, развивая тот рисунок действий и отношений, который был установлен К.С. Видно было, что актеры "дома" его хорошо проработали. Станицын - Молчалин изнемогал от усталости, но старался не показать это Софье. Последняя же находилась целиком в плену созданной ею самой атмосферы изнеженности и восторженного сентиментализма. Что делал, как "спал" Фамусов, нам не было видно, но, зная безукоризненную честность Лужского, можно было вполне представить себе, как ворочается под утро с бока на бок его московский барин, тревожимый "то флейтой, то будто фортепьяно". Концертмейстер действительно очень тихо и мягко проигрывал за ширмами дуэт этих инструментов.

Станиславский подал знак направить луч бокового прожектора на Лизу. Андровская, не открывая глаз, потянулась, попробовала переменить положение, уткнула лицо в согнутую в локте руку.

Станиславский подал знак направить на нее прожектор с противоположной стороны зала. Деться было некуда! Андровская, жмурясь и не открывая глаз, начала текст. Видно было, что и она хорошо поработала над тем, как "поспать" еще хоть одну лишнюю минуту.

Мы, сидевшие в зале, абсолютно верили ее действиям и ощущениям - никаких следов обычного актерского "монолога" не было. Усталая девушка боролась со сном. Вот она нехотя заставила себя подняться, прислушалась к музыке в комнате Софьи, взглянула мельком на свет в окне и постучала в створку ширм, заменявших дверь.

Станиславский не останавливал репетиции. Андровская делала все очень верно, и текст, как бы сам, рождался из ее действий. Упорно добивалась она ответа из соседней комнаты и, не дождавшись его, услышав, очевидно, какой-то шум во внутренних покоях фамусовского дома, перебежала к двери справа за колоннами.

Ну, гость неприглашенной,

Быть может, батюшка войдет!-

проговорила она и снова бросилась к двери спальни Софьи со словами:

Прошу служить у барышни влюбленной!

Еще настойчивее стал ее стук в дверь. Вот она услышала движение в комнате и, чуть-чуть приоткрыв створку, бросила в комнату Софьи:

Да расходитесь. Утро. - Что-с?

Голос Софьи прозвучал томно, капризно:

Который час?

*Лиза.*

Всё в доме поднялось.

*Софья* (еще капризнее).

Который час?

*Лиза* (всматриваясь в циферблат).

Седьмой,…

Спохватившись, что этот час не заставит расстаться Софью с Молчаливым:

осьмой,…

Нет, и это для них будет рано!

Девятой…

наиграла она испуг для Софьи.

*Софья* (очень спокойно, с укором).

Неправда.

*Лиза* (рассердилась).

Ах! амур проклятой!-

подчеркнула она "переводное" - с русского на французский - слово "амур".

И слышут, не хотят понять,…

Она ищет глазами, что бы ей могло помочь убедить любовников расстаться.

Ну, чтобы ставни им отнять?

Ее взгляд останавливается на часах. Решение найдено!

Переведу часы, хоть знаю, будет гонка,

Заставлю их играть.

Андровская берет стул, пододвигает к колонне слева, взбирается на него, открывает крышку-стекло футляра часов, передвигает воображаемую стрелку\* и вслушивается в музыку "курантов", предваряющую обычно бой часов. От удовольствия она даже слегка пританцовывает на стуле.

*К.С.* (тихо, сидящему рядом с ним И.М.Москвину). Великолепно овладела линией физических действий. Не к чему придраться…

На середине музыки из-за правой колонны появляется фигура Лужского. В комнате гардины еще не раскрыты, Фамусов в утренней полумгле, очевидно, не сразу может разглядеть, что в ней творится. Мы об этом догадываемся по поведению Лужского. Но вот, разглядев какую-то фигурку, приплясывающую на стуле, Лужский подходит ближе, и на звук его шагов Лиза оборачивается.

Ах! барин!

в ужасе восклицает Андровская и буквально "слетает" со стула, как будто ее ветром сдуло.

Барин, да.

отвечает Лужский и начинает заниматься часами: сначала останавливает стрелку, потом раздумывает, не перевести ли ее обратно на положенный по времени час… Нет, этак испортишь часы… Потом решает, чтобы часы так "постояли" до девяти. Останавливает маятник, закрывает футляр. Проделывая все это, он оборачивается к Лизе, говорит:

Ведь, экая шалунья ты, девчонка.

Не мог придумать я, что это за беда!

То флейта слышится, то будто фортепияно;…

Лужский, закончив возиться с часами, поворачивается к Лизе, первым движением которой после того, как она соскочила со стула, было бежать в комнату Софьи, предупредить барышню.

Но, вероятно, испугавшись, что любовники чем-нибудь выдадут себя или что следом за ней заглянет в спальню Фамусов, - она задержалась у дверей спальни, и на этом месте ее застает взгляд повернувшегося от часов Фамусова - Лужского.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Никаких часов фактически на колонне не висело.

Для Софьи слишком было б рано??

"Играть на фортепьяно, которое находится, как я знаю, в ее комнате", - сопровождает подтекст грибоедовских слов легким жестом на спальню Софьи Лужский, направляясь к двери, у притолоки которой замерла в испуге Лиза.

Нет, сударь, я…-

"Нет, сударь, я…" - подчеркивает интонацией Андровская, беря как бы на себя всю вину - "…лишь невзначай…" - просит она прощения у барина.

Лужский остановился против нее.

Вот то-то невзначай, за вами примечай;

Константин Сергеевич, - неожиданно обращается он к Станиславскому, - я потерял линию действия, не знаю, что мне делать дальше…

*К.С.* Ох, не лукавьте, Василий Васильевич! Так хорошо все время действовали… А теперь спасовали, да еще прикидываетесь, мол, не знаете, что делать дальше, а сами отлично знаете. Ах, актерское малодушие!

*В.В.Лужский.* Клянусь вам, Константин Сергеевич…

*К.С.* Не клянитесь, не поможет. У Грибоедова есть как раз в этом месте ремарка о том, что делает на этих словах Фамусов. Помните?

*В.В.Лужский.* Как будто помню…

*К.С.* Что же это за ремарка, которая даже вас, опытного и талантливого актера Лужского, искушенного во всех тонкостях нашего дела, заставила остановить репетицию, выйти из образа и притвориться "немогузнайкой"?

*В.В.Лужский.* Ну вот, и "немогузнайка", и "талантливый Лужский". Любите вы посмеяться над нами…

*К.С.* Итак-с, ремарка?

*В.В.Лужский* (нехотя). "Жмется к ней".

*К.С.* Да. (Заглядывает в экземпляр пьесы.) В чем же дело? Точное, великолепное указание на совершенно конкретное действие.

*В.В.Лужский.* Ремарку-то я знаю, а как ее осуществить, не знаю."

*К.С.* А вы не раздумывайте - как, а действуйте - жмитесь.

*В.В.Лужский.* Ну, как это я буду жаться к Андровской?…

Василий Васильевич проделывает какие-то замысловатые движения возле Лизы.

*К.С.* Ну зачем же так! Это фальшь и наигрыш!

*В.В.Лужский.* Ну вот, я и признаюсь честно, что не знаю, что мне делать, а вы мне не верите.

*К.С.* Не верю и не поверю. Потому что вы со мной ведете спор от лица благовоспитанного актера Художественного театра Василия Васильевича Лужского, (которого, видите ли, шокирует почему-то ремарка Грибоедова. Вы забыли из-за актерской жеманности, что вы Фамусов, что вы живете в крепостную эпоху, что то, что написал даже в этой небольшой сцене Грибоедов, *типично* для того времени, для развращенных бар, что этим штрихом автор подчеркивает социальное зло тех лет - распущенное обращение бар-дворян со своими слугами… Мы тысячу раз говорим высокие слова о том, что наша обязанность художников советского времени раскрывать всю пакостность монархического строя, а когда нам предоставляется случай наши слова подтвердить делом, придать действенный смысл поступкам наших персонажей на сцене, мы мнемся, жеманимся: ах, мы такие тонкие, изящные художники, что не можем на сцене позволить себе ничего грубого, вульгарного и, уже не дай бог, неприличного!

Ложь! Фарисейство! Ханжество!

Не грубое, вульгарное, неприличное, а *типичное* мы обязаны показать. Не себя, Лужского, Москвина, Станиславского, надо показывать со сцены, а, перевоплощаясь в Фамусова, Пазухина, Фурначева, Иудушку Головлева, Фому Опискина, Хлынова, показывать "подлейшие черты" той эпохи. И если авторы, наши великие классики, где-то подчеркнули жирной чертой, ярким штрихом *действия, дела* таких лиц, то надо быть им благодарным за "жмется", а не разыгрывать актерскую сентиментальную "невинность" перед тем, как исполнить указание драматурга.

*В.В.Лужский.* Я совсем не потому, Константин Сергеевич…

Видно, что Василий Васильевич глубоко взволнован горячей речью К.С., но остановить последнего в таких случаях нелегко.

К.С. Нет, потому, именно потому! Поэтому и действовать, идти по линии конкретных действий всем так не хочется, потому что это *конкретность* на сцене, реальное ощущение жизни и путь к перевоплощению. Это не отвлеченные рассуждения, а *действия*! Вот и пускают по театру легенду, что Станиславский сошел с ума и требует бог знает чего от актеров: чтобы они все время действовали! А хорошие актеры испокон веку *действовали* и перевоплощались. И пьесы были действенными, а не "философствующими". А вы разучились действовать и перевоплощаться, потому что привыкли за столом три месяца сидеть и "обсуждать" то, что надо *сделать*, а теперь, когда я вас хочу вернуть к действию, вы, видите ли, не знаете, как "жаться" к девушке! Не умеете действовать, скажите - разучились! Этому я поверю!

*В.В.Лужский.* Разучился! Вы правы во всем, Константин Сергеевич, только не волнуйтесь так…

*К.С.* Я не волнуюсь… Идите садитесь на мое место. Я попробую сам действовать так, как указал Грибоедов, а вы из-за стола скажете мне, вульгарно ли, неприлично, грубо ли то, что я буду делать с Лизой. Уступите мне только ваш халат для самочувствия.

Василий Васильевич покорно сошел со сцены - со ступенек между "онегинскими" колоннами, отдал Станиславскому свой фамусовский халат и с искренне огорченным видом сел в его режиссерское кресло.

Станиславский прошелся раза два по сцене, ушел на несколько секунд в соседнюю комнату, вышел из нее, разглядывая обстановку комнаты, затем опять ушел… Было ясно, что он примеряется к сценическому пространству и как-то "вводит" себя в образ, вспоминает роль. В зале все с интересом следили за его действиями. Лужский мрачно над чем-то раздумывал, склонив по своей привычке голову набок.

*О.Н.Андровская.* Начать с боя часов, Константин Сергеевич?

*К.С.* (появляясь снова на сцене). Нет, нет, не надо…

Взгляд его был устремлен на Андровскую уже совсем с другим выражением. Что-то лукавое; игривое сквозило в нем…

Ведь экая шалунья ты, девчонка,…

Улыбаясь, произнес он и, засунув руки за крученый пояс халата, остановился против, снова занявшей свое место у притолоки двери в спальню Софьи, - Андровской.

"…я… лишь невзначай…" - сымпровизировала последняя, "подыгрывая" Станиславскому.

К.С. придвинулся еще ближе к ней. Лицо его приняло необычайно довольное выражение. Только один-два осторожных взгляда на дверь Софьи, указывали на то, что Фамусов помнит, что рядом спальня дочери.

Вот то-то невзначай,…

негромко произнес К.С. Своей большой фигурой он совсем закрыл от зрителей Лизу - Андровскую.

Так верно с умыслом.

Станиславский, как нам казалось, вплотную придвинулся к Андровской, но по положению локтей мы видели, что руки его по-прежнему засунуты за пояс - они не участвовали в его "наступлении" на Лизу.

Ой, зелье, баловница.

И Константин Сергеевич стал слегка раскачиваться вперед и назад, бросая осторожные взгляды через плечо на дверь в комнату Софьи.

Вы баловник, к лицу ль вам эти лица!

отвечала ему неожиданно громким шепотом Андровская.

*К.С.*

Скромна, а ничего кроме

Проказ и ветру на уме.

И, к нашему удивлению, Станиславский очень ловко, одним движением взял легкий стул, стоявший с другой стороны двери, и, поставив его перед Лизой, сел на него, совершенно загородив от нее этой мизансценой всю остальную часть комнаты. Андровская это отлично поняла. Стоять во весь рост прижатой к притолоке сидящим на стуле барином - незавидное положение.

"Пустите, - пробовала она двинуться, - ветренники сами".

А Станиславский, расставив руки в воздухе, пугал ее, что сейчас вот-вот дотронется до нее.

Опомнитесь, вы старики…

говорит Лиза.

Почти.

отвечает ей Фамусов - Станиславский.

Он вел все ту же игру кошки с мышкой, жестикулируя приподнятыми руками в воздухе на некотором расстоянии от Лизы, как бы выбирая место, где больнее ее ущипнуть, чувствительнее тронуть.

Картина получалась очень живая, вполне приличная, но в то же время "опасная" для Лизы. Барин явно "жался" - приставал к девушке, "заигрывал" с ней, как указывал Грибоедов. И притом в самом опасном месте гостиной - под дверью дочерней спальни! Естественно поэтому, что весь разговор между Лизой и Фамусовым велся очень тихо, а это тоже придавало любовно-таинственный характер их сцене.

Ну, кто придет, куда мы с вами? -

совершенно естественно шептала Андровская, указывая Фамусову, как они даже отодвинуться не сумеют друг от друга.

Кому сюда придти?

Ведь Софья спит?

успокаивал ее Станиславский, и рука его на мгновение ложилась на талию Лизы, еще секунда - и он посадит ее себе на колени!

Сей час започивала.

пугала его Лиза - Андровская, резко подчеркивая "сей час".

Сей час! А ночь? -

вдруг совершенно бросив заигрывать с Лизой и сняв руку с ее талии, спрашивал очень подозрительно и сурово Фамусов. Чувствовалось, что поведение дочери для него было очень важно.

Ночь целую читала.

ловко врала Лиза, понимая, что отвлекла от себя мысли Фамусова.

Вишь, прихоти какие завелись!

серьезно задумался на минуту К.С., устремив взгляд на дверь Софьи.

Всё по-французски, *вслух*, читает запершись.

подчеркнула Андровская на случай, если вдруг какой-нибудь звук донесется из соседней комнаты.

И она попыталась проскользнуть мимо продолжавшего сидеть теперь уже вполоборота к ней Фамусова. Однако К.С., не глядя на нее, но, очевидно, отлично догадавшись, как Фамусов, о намерении Лизы, прижал ее очень решительно рукой снова к притолоке, а сам продолжал рассуждать, глядя перед собой:

Скажи-ка, что глаза ей портить не годится,

И в чтеньи прок-от не велик:

Ей сна нет от французских книг,

А мне от русских больно спится.

Мизансцена создалась необычайно яркая по своему внутреннему и внешнему смыслу. С одной стороны, отец, очень серьезно обсуждавший и обдумывающий пользу чтения книг для своей дочери, а с другой стороны - сластолюбивый барин, не желающий расстаться с мыслью "пошалить" со своей служанкой.

Что встанет, доложусь.

очень вежливо отвечала Андровская.

Думая, что опасность миновала, она взяла за руку К.С. - Фамусова и попробовала мягко отвести ее со своей талии.

Извольте же идти; разбудите, боюсь.

Это была психологическая ошибка и Лизы, и Андровской, Почувствовав прикосновение руки девушки, Фамусов - Станиславский мгновенно вернулся к "игривым" мыслям и, к общему удивлению и тех, кто сидел в зале, и Лизы - Андровской, отвечая ей очень ловким и быстрым движением, посадил к себе на колени, спиной к зрителям.

Чего будить? Сама часы заводишь,

На весь квартал симфонию гремишь.

Естественно, что Андровская успела только громко вскрикнуть:

Да полноте-с!

В ту же секунду К.С. зажал ей рот рукой.

Помилуй, как кричишь.

С ума ты сходишь?

и повернулся опять к двери комнаты Софьи, удерживая еще руку около лица Лизы.

Андровская воспользовалась этим и проговорила *сквозь руку* К.С.:

Боюсь, чтобы не вышло из того…

Искажение звука было очень неожиданным и вызвало веселую реакцию всего зала.

- Ох, эти физические действия, - произнес чуть-что не громко Л.М.Леонидов, - сколько чудесных неожиданностей в них!

Фамусов - К.С. сыграл, что он и сам изумился звуку Лизиного голоса:

Чего?

и отнял при этом несколько руку от ее лица.

*Лиза.*

Пора, сударь, вам знать, вы не ребенок;

У девушек сон утренний так тонок;

Чуть дверью скрипнешь, чуть шепнешь:

Всё слышут…

Это было очень смешно. Служанка сидит у барина на коленях и читает ему нотацию, нравоучение.

А Фамусову это положение очень нравилось. Он стал посмеиваться на Лизины слова и собирался затеять с ней снова некий вид "игры", похожий на то, как маленьких детей держат на коленях и говорят им: "Хоп-хоп-хоп"!

Лицо Фамусова - Станиславского сияло таким озорным самодовольством, положение Лизы было столь рискованно и в то же время комично, что все находившиеся в зале замерли в веселом ожидании дальнейших событий на сцене.

Они не замедлили совершиться!

Всё ты лжешь.

широко улыбаясь, произнес К.С. и на этот раз решительно потянул к себе сидевшую у него на коленях девушку. Андровская вскрикнула. За дверью очень близко раздался голос Софьи:

Эй, Лиза!

Испуганный Фамусов - Станиславский мгновенно поднялся со стула, а Лиза мягко съехала, как сидела, с его колен на пол. В следующие секунды Фамусов – К.С. отступал уже на цыпочках к противоположным дверям и шептал, не сводя глаз с Лизы: "Тс-с… тс-с… тс-с!…" То есть не вздумай вскрикнуть еще раз, даже если ты ударилась, падая на пол!

Разрешение предыдущего положения было столь ярким, неожиданно смелым, что зал зааплодировал Станиславскому и Андровской.

Необычайно органично прозвучали слова Лизы у Андровской, когда она, оставаясь еще на полу, произнесла:

Ушел… Ах! от господ подалей;

У них беды себе на всякий час готовь,

Минуй нас пуще всех печалей

И барский гнев, и барская любовь.

Она не поднялась с пола и отлично оправдала это тем, что Лиза в результате пережитых ею волнений просто не имеет еще сил подняться.

Замечательно правдиво прозвучали и слова Софьи, появившейся со свечой в дверях, своей комнаты, когда она чуть не натолкнулась на сидевшую почти у порога Лизу.

Что, Лиза, на тебя напало? Шумишь…

В эту минуту Станиславский, пройдя кругом через переднюю, появился в зале. Все повернулись к нему.

- Что скажете, Василий Васильевич, - обратился К.С., подходя к Лужскому, - я действовал в предлагаемых Грибоедовым обстоятельствах, "жался" к Лизе, заигрывал с ней?

*В.В.Лужский.* Еще как!

*К.С.* Может быть, что-нибудь в моем поведении шокировало вас, или я был груб?

*В.В.Лужский.* Вы сами отлично знаете, что вам это совершенно несвойственно. Вы провели сцену с большой грацией. Вы преподнесли нам пример подлинного перевоплощения. Ангорский роскошный кот ухаживал самым деликатным образом за простой домашней кошечкой, простите, если мое сравнение вульгарно.

*К.С.* Ничуть! Не хотите ли теперь вы попробовать?

*В.В.Лужский.* Позвольте мне приготовиться к этой сцене. Мне не хотелось бы вас внешне копировать, да у меня это и не выйдет так, как вышло у вас. Но я дома поищу свою линию физических действий в этой сцене.

*К.С.* Пожалуйста. Это ваше право, раз вы поняли внутренний смысл, "зерно" этой сцены: и за девчонкой хочется поволочиться - утро ведь, отоспался! - и за дочерью нужно следить, чего это ей не спится!

*В.В.Лужский.* Как будто я все это понял. Но разрешите вам заметить, Константин Сергеевич, - это, надеюсь, вам подтвердят и Иван Михайлович, и Леонид Миронович, и все, кто здесь видел вас в "Горе от ума", - что и вы сами так Фамусова в этой сцене еще не играли. С такой смелостью и, я бы сказал, сатирической остротой!

*К.С.* Не играл, вы правы. Потому что больше заботился о чувствах Фамусова к Лизе, чем о его действиях в этой сцене.

*В.В.Лужский.* Значит, я не так уж виноват, что не мог сразу найти эти действия.

*К.С.* Я вас ни капли не виню, дорогой Василий Васильевич! Я сам теперь только понял по-новому эту сцену и, если доведется, попробую ее так сыграть!

*В.В.Лужский.* А ваша грозная речь против меня? За что?

*К.С.* Она прозвучала у меня так несдержанно не по отношению к вам, а ко всем тем, кто не хочет в нашем деле двигаться вперед. Жизнь ставит нам все время новые задачи, драматурги приносят пьесы о новых людях с характерами, складывающимися от новых требований к человеку нашего времени. От нас, художников сцены, эти характеры требуют новых средств воплощения их в живые сценические образы. А наша братия актеры и режиссеры отстают, по-моему, в своем мастерстве от этих новых требований жизни. Мы все еще склонны упиваться "настроением" как средством выразительности, а этот прием отжил свой век. Он был необходим, когда в театр пришел Чехов, но тогда и жизнь была другой. "Настроение" сильно поблекло и не очень пригодилось нам для пьес Горького. И уже совсем смешно возвращаться к нему сегодня.

Действие, - вот что, как мне кажется, явится новым оружием в искусстве актера перевоплощаться в образ, данный ему драматургом. Вот почему я начинаю с поисков действия, а не настроения. Говорят, я отрицаю необходимость актеру знать роль. А я призываю вас к тому, чтобы, зная пьесу, *начинать процесс перевоплощения* в роль с поисков органических действий, а не с настроений. Только всего.

*И.М.Москвин.* Легко сказать - только всего. Я тоже никогда бы не решился так сыграть Фамусова в этой сцене с Лизой, как вы нам это сегодня изобразили.

*К.С.* А я ничего не изображал и ничего не играл. Я только совершал те действия, к которым меня вынуждали конкретные, данные мне автором объекты: музыка, которая меня донимала всю ночь, поиски ее, откуда она у меня завелась в доме. Пришел на звук. Часы. Девчонка. Девчонка хорошенькая, да еще напроказила. Можно за это с ней поиграть. Она мне нравится. Софья рядом в комнате. Почему не спала всю ночь? Представил себе эту картину ночного чтения. Запретить! Опять девчонка - ох, зелье! Голос Софьи - тс-с, уйти бы! Разбудил дочь, наверное! Вот и все мои объекты. А они повлекли ряд действий, я их и совершал, конечно, не избегая отношений и чувств, которые рождались у меня от этих действий. В результате же заслужил от вас похвалу за перевоплощение.

*Л.М.Леонидов.* Но вы опытный, смелый, талантливый актер! А как быть всем другим, и молодым?

*К.С.* Действие обогащает любую артистическую натуру в сотни раз. Проверим это на следующей сцене, если не устали.

*В.В.Лужский.* Идти на выход?

*К.С.* Идти и делать в доме все, что вы делали, покинув Лизу.

*В.В.Лужский.* Одеться, что ли, поприличнее?

*К.С.* Что хотите, но то, что в логике его поведения.

Станиславский передает Лужскому фамусовский халат, и Василий Васильевич уходит в соседнюю комнату.

Андровская снова произносит свой "монолог" после ухода барина, а в дверях появляется Софья - Степанова со свечой в руках.

После первых же слов своей барышни, Андровская стремительно бежит к окну и начинает раскрывать тяжелые гардины. Из дверей спальни осторожно выглядывает Станицын - Молчалин.

*Софья* (отворачиваясь от света из окна).

Ах, в самом деле рассвело!

Тушит и отдает свечу Лизе, обращается к Молчалину:

И свет, и грусть. Как быстры ночи!

Молчалин отвечает Софье томным взглядом и глубоким вздохом. Софья горестно качает головой, не сводя с него печального взора. Станицын делает вид, что он не выдержит этой минуты разлуки и отворачивается вполоборота от Софьи, прикрывая глаза рукой. Софья делает то же самое, повторяя его движение. Кажется, что они бесконечно будут так "страдать".

*К.С.* (негромко). Молодцы! Отлично выучились разыгрывать комедию слезливых чувств.

Андровская, которая уж несколько секунд наблюдала эту пантомиму, вдруг выпаливает: "Тьфу, тошно смотреть!"

*К.С.* (прерывая ее). Этого нет у Грибоедова!

*Андровская* (ничуть не растерявшись и не выходя из образа). Я знаю, что нет! Это я про себя! Это подтекст! А вот текст:

Тужите, знай, со стороны нет мочи,

Сюда ваш батюшка зашел,…

Софья резко поворачивается к ней, Молчалин юркает в спальню.

…я обмерла,

Вертелась перед ним, не помню что врала;…

Молчалин появляется снова из спальни - он в нерешительности, что ему делать, куда бежать.

Ну что же стали вы? поклон, сударь, отвесьте.

Молчалин послушно кланяется Софье.

Подите, сердце не на месте;…

Молчалин хочет уйти, но в эту секунду Софья протянула ему руку. Он почтительно дотронулся до нее и снова замер, склонивши голову.

Лиза в отчаянии, что они не расходятся:

Смотрите на часы, взгляните-ка в окно;

Валит народ по улицам давно;…

Прислушивается:

А в доме стук, ходьба, метут и убирают.

*А.О.Степанова* (не отнимая руки от Станицыиа).

Счастливые часов не наблюдают.

О.Н.Андровская бежит к двери, ведущей во внутренние комнаты, что-то услышав, очевидно, за ней.

Не наблюдайте, ваша власть;

А что в ответ за вас, конечно, мне попасть.

A.О.Степанова неожиданно, как бы берет Станицына под руку и идет с ним через всю комнату.

Идите, целый день еще потерпим скуку.

Лиза в ужасе машет им рукой.

Бог с вами-с; прочь возьмите руку.

делает отчаянные знаки, чтоб Софья и Молчалин скрылись. Они понимают, наконец, что им что-то грозит. Софья прячется за колонну, Молчалин спешит к дверям, Лиза прячется за близстоящее кресло. В дверях появляется Фамусов.

К.С. (опять негромко). Ловко распределились!

*B.В.Лужский - Фамусов* недоумевающе смотрит на Молчалина, а последний, как-то застряв на полушаге, не отрываясь, смотрит на него. Получается секундная, но очень напряженная пауза.

*В.В.Лужский.*

Что за оказия! Молчалин, ты, брат?

*В.Я.Станицын* (не меняя позы).

Я-с.

Фамусов осматривает комнату. На первый взгляд, с его места она кажется пустой.

Зачем же здесь? и в этот час?

Лужский видит открытую дверь в спальню Софьи и быстро идет к ней.

*К.С.* (в сторону). Великолепный штрих!

Степанова быстро выходит из-за колонны и бросается в кресло; Лиза начинает вытирать передником кресло, за которым она пряталась. Лужский на шум оборачивается - лицо его выражает крайнее изумление:

И Софья!… Здравствуй, Софья,…

Лужский подозрительно оглядывается: нет ли здесь еще кого? Ему почтительно "приседает" Лиза. Лужский отворачивается от нее, снова обращается к Софье:

…что ты

Так рано поднялась! а? для какой заботы?

Все молчат. Никто ему не решается ответить, так как, очевидно, не знают, что слышал за дверью Фамусов. Лужский смотрит то на Софью, то на Молчалина.

И как вас бог не в пору вместе свел?

грозно продолжает он.

*A.О.Степанова* (притворяясь изумленной).

Он только что теперь вошел.

*B.Я.Станицын.*

Сейчас с прогулки.

Случайно Станицын, совсем некстати для Молчалина, показывает на дверь спальни Софьи. Лужский моментально подхватывает эту "неудачу" Молчалина:

Друг. Нельзя ли для прогулок

Подальше выбрать закоулок?

свирепо, набрасывается он на Молчалина, бросая разгневанные взгляды в сторону Софьи и ее спальни. Ситуация с раскрытой дверью комнаты Софьи и неудачным жестом Молчалина - Станицына получается очень острая, комедийная. В зале раздается смех на последних словах Фамусова - Лужского.

*К.С.* (хлопает в ладоши, останавливая репетицию). Нет, так не годится. Если Молчалин покажет рукой, что он "гулял" в комнате Софьи, дальше играть нечего. Все ясно. Фамусов тут же наградит его увесистой оплеухой, и начнется финал пьесы: "В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов…"

*И.М.Москвин* (подсказывая). "…к тетке, в глушь, в Саратов…"

*К.С.* (невозмутимо). Это все равно куда… Дело не в этом. Молчалин, оправдываясь, может сделать жест, движение рукой, головой. Но не забывайте, это очень умный человек. Это прекрасный актер в жизни. Вы еще в этом убедитесь, - подтверждает К.С., улавливая удивленную реакцию зала на столь лестную характеристику Молчалина. - Я берусь доказать, что человек, который умеет так гениально "*молчать*", как это делает Молчалин, исключительно одаренный в своей деятельности субъект.

Подумайте, вы, актеры, профессионалы, не умеете продержать паузу и две минуты, а он, любитель, держит паузу пять-шесть часов по ночам у Софьи… Он гений!…

*Л.М.Леонидов.* Вот откуда и фамилия?

*К.С.* Совершенно верно, но не только фамилия, а и социальная характеристика: эпоха требовала от своих верных слуг умения идеально *молчать* - Молчалин идеал николаевских чиновников!

Возвращаюсь к прерванному мною действию: Молчалин не ошибется в жесте…

*В.Я.Станицын.* Я не хотел, я нечаянно сделал этот жест.

*К.С.* Я не обвиняю вас в предумышленности, Виктор Яковлевич, но хочу на этом примере продемонстрировать для всех присутствующих, что не только действие, но и движение – жест - должны находиться в абсолютном соответствии с л о г и к о й поступков и характером действующего лица. Вы, Виктор Яковлевич, охотно верю, сделали случайный жест, а Василий Васильевич подхватил вашу "оговорку", как Фамусов, и вся логика действий готова была оборваться.

*В.В.Лужский.* Лужский, как всегда, "наложил"!

*К.С.* Ничуть. Вы имели право дать ту интонацию, которую вы придали своим словам о "закоулке", но, повторяю, больше было бы нечего выяснять, следовало просто бить Молчалина за бесчестье. А мы ведь установили, что Фамусов целый день будет выяснять, было свидание или не было.

*В.В.Лужский.* Все ясно. Разрешите продолжать?

*К.С.* Прошу

*В.В.Лужский.* Предполагаю, что жест Молчалина будет в сторону окна.

Друг. Нельзя ли для прогулок

Подальше выбрать закоулок?

уже не обыгрывая двери спальни, повторяет Лужский, но так как Софья сидит в кресле около окна, то в интонации и легком движении головы в сторону Софьи Лужский все-таки намекает, что теперь он Софью считает за "закоулок". В зале снова смеются.

К.С. (вполголоса). Неисправим… талантливейший импровизатор… Это надо беречь в актере…

В.В.Лужский, делая вид, что не слышал слов К.С., чему явно противоречил озорной блеск в его глазах, с увлечением продолжает "разгром" Софьи, начиная с знаменитого упрека:

А ты, сударыня, чуть из постели прыг,

С мужчиной! с молодым!…

Но Софья смело вступает в борьбу с отцом. С обидой, недоумением, слезами разыгрывает "оскорбленную невинность". Лужский отвечает ей, спорит с ней, но очень пристально все время наблюдает за Молчалиным. Не выдаст ли, последний, чем либо себя. "Перестрелка" отца с дочерью принимает все более и более напряженный характер.

Лиза, очень ловко продолжая вытирать пыль с мебели, подбирается к столу, -возле которого сел в кресло Лужский.

Будто из-под стола идет ее реплика:

Осмелюсь я, сударь…

Это вызывает дружный смех зала, так как Лужский, по-видимому, действительно увлекшись поучением дочери, забыл про Лизу и не заметил тихонько подобравшейся к нему Андровской. Реакция его была, во всяком случае, очень яркой и оправданной - неожиданность, испуг, смущение заставили его громко, резко, на высокой ноте голоса оборвать Лизу приказанием:

Молчать!…

А дальше:

Ужасный век! Не знаешь, что начать!

Все умудрились не по летам.

Василий Васильевич произнес так искренне, обращаясь чуть что не к зрительному залу, вытирая лоб платком, что все изумлены новыми красками-интонациями, новым ярким отношением к событиям талантливого актера.

*К.С.* был очень доволен тем, как шла репетиция.

- Действуют! Вы замечаете, что они все на верной линии действия, - тихо говорит он Москвину и Леонидову, - вот вам мой новый прием на практике. Только бы не сглазить их…

Но, очевидно, актеры на этот раз крепко шли по действенной линии пьесы. Даже Молчалин - Станицын, не имевший слов во время большой сцены отца с дочерью, искал и находил себе выразительные действия.

Когда Лужский смотрит в его сторону ("И вот плоды от этих книг!"), он всецело как бы разделял точку зрения Фамусова и очень мягко, тактично, еле заметным движением головы, укоризненно глядя на Софью, как бы "поддакивал" ее отцу. Ту же игру он проводил, когда Фамусов жаловался:

По должности, по службе хлопотня,

Тот пристает, другой, всем дело до меня!

Станицын сочувственно вздыхал, как бы подтверждая, что бремя забот Фамусова непосильно. Софье за спиной Фамусова, он, когда это удавалось ему, подавал легкие знаки: не спорьте, не раздражайте батюшку. Покорно, не шелохнувшись, принимал выговор Фамусова:

Ты, посетитель, что? Ты здесь, сударь, к чему?

Безродного пригрел… (и так далее)

Делал умоляющий жест, прося разрешения ответить хоть одним словом на обвинение:

Попал или хотел попасть?

Да вместе вы зачем? Нельзя, чтобы случайно. -

Все эти небольшие действия Станицын совершал очень точно, без всякой суеты, без обычного старания актера, не имеющего слов, бурно "реагировать" на текст партнеров. Видно было, что его Молчалин действительно умный и талантливый актер в жизни, как только что его охарактеризовал Станиславский.

Когда же Степанова - Софья, увлекшись выдуманным ею сном, бросала нежные взгляды за спиной отца на Молчалина:

Вдруг милый человек, один из тех, кого мы

Увидим - будто век знакомы,

Явился тут со мной;…

Станицын в отчаянии от смелости Софьи делал ей знаки, запрещая даже в этой иносказательной форме раскрывать их отношения. Он отлично понимал, что Фамусов мгновенно догадается, кто этот "милый человек".

Так и случилось. Лужский бросил свирепейший взгляд на Станицына, говоря:

Кто беден, тот тебе не пара.

Но храбрая Софья - Степанова, рассердившись на жестокосердие отца, и отстаивая, очевидно, свое право видеть хоть во сне, кого ей хочется, вовлекла и батюшку в свой таинственный сон и, зная его суеверие, в самом мрачном тоне сообщила, что

Раскрылся пол - и вы оттуда,

Бледны, как смерть, и дыбом волоса!

Фамусов - Лужский беспокойно заерзал в кресле - а вдруг и в самом деле этот дурной сон про него? Лужский великолепно передавал мимикой неприятное самочувствие Фамусова в этом месте "сна" Софьи.

Все шло, с нашей точки зрения, прекрасно: актеры отлично действовали, Софья спасала положение, отвлекая отца от неожиданной встречи его с Молчаливым, от вопроса: "Да вместе вы зачем?" Молчалин строго следил и, где надо, "поправлял" издали, незаметными сигналами рассказ своей возлюбленной.

Лиза пристроилась около дверей спальни Софьи и с затаенным восторгом следила за вдохновенным "творчеством" своей барышни…

И вдруг К.С. остановил репетицию.

- Простите, что прерываю вас, - обратился он к актерам. - Вы отлично следуете по линии действия и действенного отношения ко всему, что произошло и может произойти с вами всеми, но от всех нас ускользнула одна очень важная деталь. Мы с вами сыграли почти две сцены, забыв про флейту.

- Про флейту? - раздались изумленные голоса актеров.

*К.С.* Вот именно. Куда у нас девалась флейта Молчалина, на которой он дудел всю ночь?…

*В.Я.Станицын.* Вероятно, я ее оставил в комнате Софьи.

*К.С.* (совершенно искренне). Боже мой, какой ужас! Забыть в комнате Софьи такую страшную улику!

*A.О.Степанова.* Я ее куда-нибудь прячу всегда… Ну, предположим, в постель, под подушку…

*К.С.* (в полном отчаянии). Опомнитесь! Что вы говорите? Флейту - в постель!

Интонации К.С. столь ярко рисуют ужас Фамусова, обнаружившего вдруг в постели Софьи… флейту, что все сидящие в зале и актеры на сцене не могут сдержать взрыва смеха. Один К.С. остается серьезен и озабочен в своем "зерне" Фамусова и режиссера.

*К.С.* Это целая проблема, как Молчалину прятать флейту… ну, хотя бы в рукав костюма, ведя сцену с Фамусовым. Возьмите, Виктор Яковлевич, нечто вроде флейты и спрячьте в рукав.

B.Я.Станицын, всегда очень ловко орудовавший с любыми предметами, быстро раздобыл отрезок круглой палки размером с флейту и спрятал ее в рукав сюртука.

*К.С.* А теперь попробуйте совершать все те действия, которые вы сейчас так отлично делали, с флейтой в рукаве. Не надо проговаривать сцену, а вспоминайте текст, про себя и подавайте свои "сигналы" Софье.

В.Я.Станицын пробует осуществить эту задачу К.С., но флейта в рукаве, естественно, сковывает его движения. Добавочное "препятствие" заставляет его "подавать сигналы" по преимуществу одной рукой, усиливает мимику лица.

Хотя Станицын действует и очень ловко, но один раз флейта наполовину вылетает из рукава. Его испуг и то, как он ее ловит снова, приводят в веселое настроение весь зал.

- Отлично управляетесь с флейтой, Виктор Яковлевич. Оказывается, Молчалин ко всем своим достоинствам еще и не плохой жонглер, - смеется К.С. - Имейте только в виду, что эта необходимая нам игра с флейтой в рукаве, не должна отвлекать внимания зрителя от грибоедовского текста.

- Да, задача! Позвольте, но ведь у меня еще должен находиться в руках и портфель с бумагами, - вдруг вспоминает он.

*К.С.* А где же он был до сих пор?

*В.Я.Станицын.* Я его забыл в комнате Софьи…

*К.С.* Что-то получается, рассеянный у нас Молчалин. Флейту забыл, портфель забыл… да еще в комнате Софьи! Кстати, неужели он шел на свидание к Софье с портфелем?

*В.Я.Станицын.* Очень вероятно, что если бы его кто ночью встретил в комнатах, он бы сослался, что работал над бумагами.

*К.С.* И несет их к Софье на подпись? Это будет скорее улика, чем оправдание ночного путешествия.

*В.Я.Станицын.* Откуда же появились в таком случае у меня в руках бумаги?

*И.М.Москвин.* А не подсунули ли ему какие-то бумаги Софья и Лиза, когда Молчалин неосторожно сказал: "С бума-гами-с".

*К.С.* Это было бы великолепно. Но, вероятно, очень трудно сделать.

*О.Н.Андровская.* Давайте попробуем… Тут на столе лежит какая-то папка от альбома… этот стол у нас изображает камин.

*К.С.* Попробуйте. Возьмите повыше текст и посмотрим, что выйдет.

*В.Я.Станицын.* Что же это будет со мной? В рукаве флейта, в руках портфель с фальшивыми бумагами. Как я со всем этим справлюсь. Бедный Молчалин!

*К.С.* Не бедный, а талантливый Молчалин! Не теряется ни при каких обстоятельствах… Начинайте.

*В.В.Лужский.*

Забавно.

Дался им голос мой, и как себе исправно

Всем слышится и всех сзывает до зари!

(к Молчалину).

На голос мой спешил, зачем же? - говори.

Лужский делает небольшую паузу после "зачем же?" И в течение этой секундной паузы Софья с Лизой быстро переглядываются. Лиза - Андровская незаметно для Лужского протягивает руку к папке от альбома, который лежит на столике, изображавшем камин. Лужский заканчивает свою реплику, а за его спиной происходит безмолвный разговор. Молчалину показывают "бумаги", и, когда Лужский делает вторую небольшую паузу после "говори", - папка от альбома усердием Лизы и Софьи оказывается уже на другом столе посредине комнаты.

"С бумагами-с", - говорит Станицын и направляется к столу. Лужсиий бросает взгляд на стол: да, на нем лежит какая-то папка. А как будто минуту назад, когда он сидел у этого же стола, на нем ничего не было!

Ну, чудеса, - читаем мы на лице Лужского. Но делать нечего - "вещественное доказательство" уже в руках Станицына.

Эффект получается очень яркий, острокомедийный, подготовлена почва к тому, что эти бумаги "разбирать" нельзя. В них явно "многое не дельно!" В зале снова смеются: сколько неожиданностей таит правильно найденная логика действий!

*К.С.* Как будто получается!

*Л.М.Леонидов.* Как же так? Мы играли "Горе от ума" в 1906-м году, в 1914-м, несколько лет назад, и нам все эти действия не приходили в голову?

*К.С.* Потому что мы больше увлекались линией чувств, чем линией действий.

*Л.М.Леонидов.* А что важнее?

*К.С.* И то и другое важно. Вопрос в последовательности: играя чувства, забываешь про действия. Чувство далеко не всегда родит действие, а действие всегда влечет за собой чувства, притом органические, не придуманные. Вы волновались сейчас, - обращается К.С. к Степановой и Андровской, - соображая, какой предлог может выдумать Молчалин, чтобы оправдать свое пребывание в этой комнате, волновались, подбрасывая на стол за спиной Фамусова бумаги?

*A.О.Степанова.* Очень волновались!

*О.Н.Андровская.* У меня по-настоящему все поджилки дрожали, успею ли я это сделать.

*К.С.* И мы видели, что вы волнуетесь, живете, действуете.

*Л.М.Леонидов.* А это не трюк, не выдумка?

*К.С.* Вместо ответа на этот вопрос, Леонид Миронович, давайте попросим сыграть этот эпизод актеров "по-старому". Попрошу взять Молчалина портфель под мышку, флейту вынуть из рукава. Начните снова текст, Василий Васильевич!

*B.В.Лужский.*

Забавно.

Дался им голос мой, и как себе исправно

Всем слышится и всех сзывает до зари!

На голос мой спешил, зачем же? - говори.

*В.Я.Станицын.*

С бумагами-с.

*А.О.Степанова.* А мы…

*О.Н.Андровская.* А нам что делать, Константин Сергеевич?

*К.С.* Волноваться! Волнуйтесь!

*A.О.Степанова.* Чего же нам волноваться, если бумаги у Молчалина в руках…

*О.Н.Андровская.* И все заранее им обдумано.

*К.С.* Все равно волнуйтесь. Оправдайте, чем хотите, волнение, но волнуйтесь!

B.В.Лужский еще раз повторяет свой текст. Андровская и Степанова стараются "волноваться", но нам, сидящим в зале, кажется, что сцена потеряла весь свой смысл, что актрисы просто "наигрывают".

*К.С.* Как лучше, Леонид Миронович?

*Л.М.Леонидов.* Конечно, с действиями. Но хорошо, что в данном случае эти действия можно оправдать текстом. А как быть в других пьесах, в которых действие не указано?

*К.С.* Действия можно искать и совершать только те, которые вытекают из текста автора или которые подсказывает логика событий. Проверяйте логику отдельных действий сквозным действием, идеей пьесы и не делайте тех, которые не выявляют идеи и сверхзадачи пьесы. Способствуют действия с флейтой и портфелем выявлению, сценическому выражению этих основных линий спектакля?

*Л.М.Леонидов.* Сдаюсь! Способствуют!

*К.С.* Кроме того, логику действий легче запомнить, чем логику чувств. И меньше опасности попасть на штамп сладенького подлизы Молчалина, на цыпочках, с дежурным портфелем под мышкой. По новой логике действий, которую мы устанавливаем сегодня, нашему Молчалину все время приходится вести борьбу, выворачиваться из тысячи препятствий, которых он не мог предвидеть. А что думают актеры?

*A.О.Степанова.* Я себя чувствовала очень плохо, когда вы лишили нас действий с портфелем.

*О.Н.Андровская.* А мне просто нечего стало делать на сцене.

*B.В.Лужский.* А у меня пропала целая цепь мыслей: откуда вдруг бумаги? что за чудеса? были ли они раньше на столе?

*К.С.* В действенном варианте мы эти мысли угадывали по выражению вашего лица, и они нас очень забавляли. Вы их отлично привлекли к истории с портфелем.

*В.В.Лужский.* Ну вот и старика похвалили. Наконец-то! Идем дальше?

*К.С.* (смеется). Идем дальше.

Так как финал сцены детально был разобран в прошлую репетицию, то новых "эффектов" он не произвел. Однако актеры действовали в нем по партитуре установленных действий гораздо увереннее и ярче. Так же динамично, как и в предыдущую репетицию, сыграли свою сцену Лиза и Софья, оставшись одни, после ухода Фамусова с Молчаливым.

В стремительном ритме "приехал", ворвался в комнату В.И.Качалов - Чацкий; превосходно провел всю первую часть сцены и не остановился на том месте, на котором прервалось его объяснение с Софьей во время первой репетиции. Качалов воспользовался всеми указаниями К.С. на различные действия Чацкого, стремящегося сделать из Софьи свою сообщницу, разделяющую его взгляды и идеалы.

А главное, Василий Иванович старался выяснить, почему она сейчас, в эти минуты, не в восторге от него… "не целует меня… ну, хотя бы взглядами", - говорил он вслух, но как бы "в сторону", про себя и совсем другим тоном.

Сначала мы были весьма удивлены таким приемом репетирования роли, как бы на два голоса: один - непосредственно обращенный к партнеру, а другой - произносящий вслух те мысли, которые сопровождают и в жизни наши слова.

С интересом мы поглядывали на К.С., как он отнесется к этому приему работы? Однако по лицу К.С. было заметно, что такой метод его вполне устраивает. А В.И.Качалов все смелее и смелее пользовался им.

"Нет, нет, что-то с ней случилось", - говорил он как бы сам себе, вполголоса, и сейчас же продолжал громко:

Не влюблены ли вы? Прошу мне дать ответ,

Без думы, полноте смущаться.

"Вот пристал", - сказала про себя, воспользовавшись приемом Василия Ивановича, А.О.Степанова и громко ответила:

Да хоть кого смутят

Вопросы быстрые и любопытный взгляд…

"А! Значит, я ей кажусь чересчур любопытным. Она что-то скрывает! Хорошо, притворюсь, что меня занимает не только она…" - сам себе отвечал Качалов и непосредственно переходил к тексту роли:

Помилуйте, не вам, чему же удивляться?

Что нового покажет мне Москва?

Вчера был бал, а завтра будет два.

Тот сватался: - успел, а тот дал промах.

Всё тот же толк, и те ж стихи в альбомах.

*Софья - Степанова* (про себя). "Ну, я не возвращались бы, если вам заранее все здесь не нравится…:" (Громко.)

Гоненье на Москву.

Что значит видеть свет! Где ж лучше?

*Чацкий - Качалов* (про себя). "Она склонна к иронии. Тем лучше. Попробую узнать, какие у нее теперь вкусы и взгляды… Может быть, она действительно влюблена в кого-нибудь, узнаем!"

Где нас нет.

И весь свои большой монолог, следующий за этими словами, В.И.Качалов направил на то, чтобы узнать, к кому неравнодушна Софья. Для этого Качалов, перечисляя отдельных представителей московского общества и давая характеристики каждому, делал неуловимые по временам остановки, как бы ожидая в эти десятые доли секунд согласия или возражения Софьи, бросал на нее быстрые, испытующие взгляды. Но, не получая ответа, стремился все дальше и дальше, увлекаясь постепенно своими мыслями и картиной, которую он рисовал. Софья же становилась все более и более сдержанной, понимая, что Чацкий вот-вот заденет чем-нибудь и ее, так как она не видит ничего предосудительного в нравах и людях, над которыми потешается Чацкий.

*Качалов* (про себя "вторым голосом"). "Понимаю, вам не нравится, как я говорю о батюшке, о Пульхерии Андреевне, о тетушке! Вы выросли, вы хотите "свое суждение иметь". Вы хотите, чтобы я сидел у ваших ног, целиком подчинился вам… а я люблю, люблю вас, но не хочу сдаваться вам в плен…" - эти слова Качалов успевает произнести после короткой "перестрелки" с Софьей о "Гильоме" и "смеси языков", а громко говорит:

Вот новости! - Я пользуюсь минутой,

Свиданьем с вами оживлен,

И говорлив, а разве нет времен,

Что я Молчалина глупее? Где он, кстати?

"Уж над этим-то, надеюсь, я имею право посмеяться!" - опять говорит про себя Качалов, ожесточенно нападая на самый больной для самолюбия Софьи объект.

*Софья - Степанова* (тоже про себя). "Так я и знала!" (Громко.)

Не человек, змея!

Хочу у вас спросить:

Случалось ли, чтоб вы, смеясь? или в печали?

Ошибкою? *добро* о ком-нибудь сказали?

подчеркивает слово "добро" Степанова.

Хоть не теперь, а в детстве, может быть.

с еще большей язвительностью добавляет она.

Когда всё мягко так? и нежно, и незрело?

как бы заканчивает мысль Софьи Качалов - Чацкий, а затем делает паузу, говоря про себя: "Что с ней творится?! Нет, нет, это не она, не моя Софья! Я сейчас все, все узнаю…"

На что же так давно?…

пристально глядя на Софью, уже снова громко продолжает Качалов.

вот доброе вам дело:

Звонками только что гремя…

шутливо начинает он свой монолог.

И постепенно все искреннее, все глубже, все более страстно отдаваясь чувству к Софье, Василий Иванович откровенно, без всяких уже мыслей, про себя признается Софье в любви.

И все-таки я вас без памяти люблю. -

а затем сдается в тот плен, которого он старался только что избежать.

Велите же мне в огонь: пойду, как на обед.

с шутливой мужественностью, но очень искренне заканчивает свое признание Чацкий-Качалов.

Чацкий не успевает оценить жестокий ответ Софьи:

Да, хорошо сгорите, если же нет?

так как в комнату быстро входит Фамусов. В.В.Лужский остановился в полном изумлении посредине комнаты.

"Вот и другой!" - прозвучало у него: "Как? опять мужчина!"

Софья - Степанова очень ловко воспользовалась случаем "замести следы" утреннего свидания, тихо шепнув на ухо Лужскому: "Ах, батюшка, сон в руку", то есть: "Это тот, который мне снился!"

"Проклятый сон", - очень искренне отвечал ей так же тихо Лужский.

Вся дальнейшая сцена между Фамусовым - Лужским и Качаловым - Чацким разыгралась на основе двух встречных действий-задач: у Лужского - узнать, о чем говорили и не дали ли взаимных обещаний друг другу Чацкий и Софья, у Качалова - решить для себя вопрос: что происходит или произошло с Софьей?

Очевидно, В.И.Качалов дома сочинил и сейчас произносил про себя целый монолог, ведя сцену с Фамусовым, так как он почти не отрывал глаз от двери спальни Софьи и мало обращал внимания на Фамусова. В таком "странном" состоянии он и ушел со сцены. Разумеется, Лужский сколько мог старался вывести его из этого несколько "отвлеченного" самочувствия и был крайне недоволен его поведением. Оставшись один, он чуть не на пальцах стал гадать: "Который же из двух?" На этом действии он провел всю свою сцену. И, не решив задачи, в отчаянии очень искренне воскликнул:

Что за комиссия создатель,

Быть взрослой дочери отцом!

Акт был пройден. Станиславский пригласил всех участвующих к своему режиссерскому столику.

- Я доволен сегодняшней репетицией, - сказал он. - Зацепившись в прошлый раз за линию физических действий, сегодня вы шли по ней гораздо смелее и органичнее. Это - путь к перевоплощению в образ. Василий Иванович, чтобы помочь себе действовать словом, придумал произносить полувслух, как бы "вторым" голосом, мысли, которые вызывают Чацкого на определенный текст его роли. Василий Иванович как бы совершал ряд действий в мыслях - разумеется, эти действия тоже бывают всегда облечены в слова, - а затем в результате этих "мысленных действий" у него рождалась необходимость произнести слова роли. Я допускаю такой прием в работе актера над ролью. Ангелина Осиповна быстро подхватила прием. Это допустимо, тем более что я сам когда-то учил ее внутреннему монологу. Это все близкие, родственные, действенные приемы работы над ролью, они все относятся к области "действия словом", о котором мы поговорим с вами отдельно, так как без действия словом нет искусства театра, в первую очередь драматического.

Вы видите по нашим двум занятиям, что я совсем не собираюсь ограничивать актера только психофизическими действиями. Василий Иванович в своей сцене действовал все время словом, мыслью. Действие словом у него шло от конкретной задачи: разгадать, что произошло с Софьей, узнать, любит ли она его. У него был совершенно конкретный объект для изучения и наблюдения - та же Софья. И от этих действий мне кажется, что сатирическая характеристика фамусовского общества у Василия Ивановича ничуть не пострадала, хотя его "видения" были еще, на мой взгляд, несколько ограничены.

*Л.М.Леонидов.* Сатирическая картина Москвы, наоборот, обрела целеустремленность - стало ясно, для чего именно в эти минуты своей первой встречи с Софьей Чацкий позволяет себе такие "отвлечения".

*К.С.* Совершенно верно.

*И.М.Москвин.* Ушла риторичность, декларативность его монологов…

*К.С.* А первые сцены, которые предшествуют приезду Чацкого, разве не стали выразительнее, действеннее? Разве не выиграла их сатирическая сущность, обличающая быт фамусовского дома от того, что мы нашли и попробовали проверить и закрепить на сцене *логическое действие,* заключенное в задаче скрыть во что бы то ни стало тайное свидание? И разве меньше "переживали" Лужский, Степанова, Андровская, Станицын, действуя на сцене? Почему же в театре так неверно понимают мой новый прием - от психофизических действий к чувству, к перевоплощению.

*И.М.Москвин.* Умом-то в театре понимают, Константин Сергеевич, ваше новое предложение - от действия к чувствам, но ведь вы нам продемонстрировали этот прием на практике и с опытными актерами. И сами не поленились сыграть сцену с Лизой, когда у Василия Васильевича что-то застряло. Не каждый актер и режиссер обладает вашим авторитетом, смелостью, фантазией…

*К.С.* Не будем перечислять мои достоинства. Я ведь не требую мгновенных результатов. Конечно, как и во всем нашем искусстве, опыт и способности играют большую роль, но почему же не заставить себя попробовать стать на новый путь, поискать, поучить себя органически действовать в предлагаемых автором обстоятельствах.

Я ведь ни секунды не отвергаю линию чувств - эмоциональную линию в роли, в спектакле. Не согретые искренним чувством, переживаниями, рассудочные действия будут холодны и никому не интересны. Не будут заражать зрителя. Я лишь утверждаю, что чувства и самые прекрасные, сильные переживания придут от логики действий, верно отобранных актером, типичных для поведения его героя в определенных обстоятельствах, в каждом отдельном эпизоде пьесы.

*Л.М.Леонидов.* Все дело в практике. Актера убеждает только практическое применение любого нового приема работы над ролью. Эти репетиции надо сделать публичными для всего театра.

*К.С.* Мне это трудно сделать, но вы, режиссеры и актеры, можете ведь ваши новые роли и постановки создавать с помощью нового действенного приема.

*В.В.Лужский.* Теоретически да, а практически - как этим приемом сыграть, решить сцену Чацкого и Репетилова - не знаю. Вот сижу, слушаю вас, все понимаю, прикидываю в уме репетиловскую сцену - вы ведь знаете, что я мучаюсь этой ролью не один год – и… не знаю, что в ней делать, как действовать…

*И.М.Москвин.* А действительно, Константин Сергеевич, что бы нам попробовать вашим приемом разобрать сцену Репетилова и Чацкого; это ведь камень преткновения всех постановок, сколько я их ни видел, включая и наши…

*К.С.* А сцены первого акта вам уже кажутся легкими?

*В.В.Лужский.* А что же в них трудного?

*К.С.* Видите, какой вы неблагодарный народ, актеры. Покажи вам полезный прием, помоги решить им одну сцену - и вам уже достаточно! А чтобы взять и разработать этот прием, тренировать себя по новому способу, на это у вас не хватает выдержки. Теперь покажи вам сцену Репетилова, потом сцены Скалозуба…

*Л.М.Леонидов.* Стыдно сознаться, но я только что хотел вас просить об этом, а то сидишь, дурак дураком во втором акте и сосешь трубку, а что делать, какое скрыто в этом сидении действие, я ведь, признаться, не знаю. Сейчас вот вы заставили меня об этом задуматься, а то сидишь, текст говоришь, вы замечаний не делаете, ну, значит, все хорошо!…

*К.С.* А когда меня не будет, как вы будете дальше развивать "систему", науку о театре, об актерском мастерстве?

*В.В.Лужский.* Ну что ж это вы сразу о таком заговорили? Мы еще поживем и, может быть, научимся у вас тому, что вы от нас требуете.

*К.С.* Я прошу только об одном - идите вперед, не застревайте, не топчитесь на одном месте. Жизнь обгоняет нас. А если наше театральное искусство и наша личная актерская техника не будут поспевать за требованиями жизни, мы отомрем. Искусство старого театра, основанного на декламации и ложном пафосе, захирело и погибло, как только появился реализм. Он потребовал жизненной правды на сцене. И в литературе, и в живописи, и в театре, преимущественно в русском театре, новое требование жизни нашло свое яркое выражение. Во имя жизненной правды на сцене возник Художественный театр. Сейчас одной только психологической, бытовой правды на сцене мало. Мало, если даже она согрета взволнованным чувством артиста и писателя. Современный зритель требует целеустремленности от этой правды, требует, чтобы эта правда отражала его насущные интересы, а главное - его борьбу за новую жизнь, за новые идеалы.

Борьба на сцене, прежде всего, может и должна быть выражена в *действиях*. В это понятие входит весь сложный комплекс человеческой природы - это действия всех видов, и внешние и внутренние, и физические и психические; единство, сочетание их родит органическое действие, родит перевоплощение в образ. Вот этим всем и должен научиться владеть актер. Это так же не легко и не просто, как не легко и не просто было вам овладеть элементами системы. Но вы ими овладели. Так двигайтесь вперед! Пользуясь всеми элементами системы, *действуйте* на сцене! Изучайте пьесу и свое место в ней через действие: какие я совершаю действия в пьесе, в данном событии, эпизоде…

*В.В.Лужский.* Вот, например, в сцене с Чацким: я Репетилов, что я делаю?

*К.С.* Одобряю и понимаю вашу настойчивость, но сегодня больше не могу. Устал. Подумайте сами об этой сцене, разберите ее для себя с *действенной* стороны. И я к следующему разу подготовлюсь к ней.

*Л.М.Леонидов.* А как со Скалозубом?

*К.С.* Установим такой план следующих встреч: второй акт, а затем уже сцены Чацкого и Репетилова.

Это решение вполне удовлетворило и В.В.Лужского и Л.М.Леонидова.

Я возвращался домой вместе с Василием Васильевичем Лужским, жившим недалеко от меня.

- Примечательно то, - сказал он мне, прощаясь, - что через органическое действие К.С. опять возвращается к необходимости требовать от актера полного перевоплощения в образ. Ох, как он нас гонял на этом перевоплощении лет этак тридцать тому назад! Конечно, сейчас он репетирует совсем по-другому, так сказать, с другого конца, но… поживем, увидим, куда придем.

На этом мы с Василием Васильевичем расстались.

Не успел я вернуться домой и приступить к расшифровке своих записей по свежим следам репетиции, как раздался телефонный звонок.

— Говорит Станиславский-Алексеев. Вы еще не спите?

— Нет, Константин Сергеевич, я проверяю запись репетиции.

- Все было понятно?

- Безусловно, Константин Сергеевич. Я возвращался домой с Василием Васильевичем, и он с удовольствием вспоминал, как в первые годы существования театра вы тоже требовали от актеров максимального перевоплощения в образ.

- К сожалению, тогда я только требовал, но не умел подсказать актерам, каким путем надо идти к перевоплощению. Теперь мне уже кажется вредным только *требовать* от актеров перевоплощения в образ, данный драматургом. Хочется, чтобы *они сами*, идя по верному пути, пришли к заключению о *необходимости перевоплощения.*

- Вы полагаете, Константин Сергеевич, что они это недостаточно сознают?

- Полагаю. Недавно я закончил главу о перевоплощении для своей новой книги и еще раз убедился, что это сложный, но вполне доступный пытливому актеру-художнику процесс. В него входит органическое действие, - оно же неразрывно связано со словесным действием, затем действенное мышление, так сказать, "мысленное действие", затем воспитание в себе характера, данного мне драматургом, то есть от того, что есть во мне как человеко-артисте, необходимо искать то, чего нет во мне как действующем лице, в шкуру которого я должен влезть.

Причем работать над всем этим актер должен весело, увлеченно! Иначе получится вымученное перевоплощение. Работая над "Горем от ума", я стремлюсь всемерно отойти от того "вымученного", "на нерве" совершавшегося перевоплощения, которое вспомнил, очевидно, сегодня в разговоре с вами Лужский.

- Я не знаю, как вы работали в первые годы возникновения МХТа над перевоплощением актера в образ, Константин Сергеевич, но репетиции и прошлый раз, и сегодня прошли без всякой "вымученности".

- Это потому, что я стараюсь лишь изредка подчеркивать необходимость перевоплощения. Стоит мне порезче поставить вопрос о нем, и актеры сразу зажмутся, испугаются…

Я вспомнил последние слова В.В.Лужского при расставании и в душе согласился с К.С.

- Но на самом деле, - продолжал К.С., - мой новый прием - поиски линии действий, органического действия актера, воспитание им в себе характера определенного образа, умение беспрерывно мыслить на сцене в этом образе, действовать словом - это единый комплекс задач, направленных к полному, органическому перевоплощению. Последнее служит наилучшему становлению, развитию и утверждению идеи драматического произведения.

- Константин Сергеевич, но ведь идея "Горя от ума" шире того определения, которое вы дали сегодня, когда говорили о необходимости через "свидание" Софьи и Молчалива разоблачить все то реакционное и косное, что несет в себе фамусовское общество.

- Безусловно. Вы должны помнить, как я определял ее, когда мы возобновляли "Горе от ума" в последний раз.

- Я помню, Константин Сергеевич, вы говорили о том, что в "Горе от ума" ясно выражена идея национального осознания русскими своей самобытности, своего достоинства, своей любви к родине. *Патриотизм* вы называли основной чертой грибоедовской, "высокой", как вы выразились, комедии.

"Он вольность хочет проповедать"! Идею политического порядка вы считали основной в работе актеров и режиссуры над "Горем от ума".

- Остаюсь при этом мнении и сегодня. Поместите наш разговор в протокол сегодняшней репетиции. Вы хорошо запомнили, о чем мы сейчас говорили?

- Запомнил, Константин Сергеевич.

- Ну-с, в таком случае спокойной ночи!

Глава пятая

**НА ПУТИ К ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЮ**

Следующая репетиция "Горя от ума" пришлась на вечер. В театре шли спектакли, и многие, кто присутствовал на предыдущих репетициях, не смогли прийти.

В зале К.С. ожидали почти только одни участники второго акта и И.М.Москвин. Мы были несколько смущены своей малочисленностью. Здороваясь с К.С., я обратил его внимание на то, что в этот вечер в театре идут большие спектакли, в которых занято много артистов, просивших передать ему свое сожаление в том, что они не смогут быть на сегодняшней репетиции.

- Это ничего, - отвечал К.С. - Просматривая мои записи прошлых репетиций, я обратил внимание на то, что мы много говорили и работали над поисками органического действия, но мало затрагивали важнейший элемент его - словесное действие.

Между тем, на пути к перевоплощению в образ для актера исключительно важное значение имеет текст - словесное действие роли.

Мысль - слово - действие нераздельны в едином творческом процессе перевоплощения.

Я уже упоминал о "мысленном действии", которое, как мне кажется, должно помочь овладеть актеру и словесным действием и, что самое важное, *логикой мышления* в образе. Логика мышления в образе подразумевает не только *понимание* актером всех мыслей его персонажа, но и умение этими мыслями действовать. Ведь не все свои мысли действующее лицо (как и человек в жизни) высказывает вслух. Но он их имеет, они у него проходят в сознании беспрерывным потоком. Вы все знаете, как интересно бывает в безмолвной паузе следить за выражением глаз, лица героя пьесы.

Почему?

Потому что он думает, мыслит в образе в эти секунды, и мы, зрители, это видим, ощущаем, догадываемся об этих не высказанных вслух мыслях.

Это и есть действенное мышление. Оно является важнейшим элементом в партитуре роли. Как часто в результате паузы, наполненной, насыщенной действенной мыслью актера - персонажа пьесы, следуют его действия, поступки, возникает текст - словесное действие.

Вспомните сыгранные роли, и каждый из вас найдет в них моменты мысленного действия.

*И.М.Москвин.* Фома Опискин! У меня были совершенно определенные мысли в каждой паузе, - а их было немало в роли, - я очень любил эти паузы и наполнял их всякими "жалкими" мыслями о судьбе моего Фомы.

*К.С.* Помню! Очень хороший пример. Я убежден, что чем богаче собранные актером невысказанные мысли, тем глубже вскрыто им содержание образа. Из невысказанных мыслей рождается текст и возникает логика поведения образа. Мысленная, словесная и психофизическая линия жизни неразрывны в человеке и должны в таком же неразрывном единстве находиться в творчестве актера в процессе перевоплощения в образ.

Разумеется, что видеть и понимать ход действенных мыслей актера режиссер и зритель могут только через тончайшие оттенки его психофизического поведения или интонации словесного действия.

Легкий поворот головы, едва заметное движение пальцев, скользнувшая по лицу улыбка, изменившееся направление взгляда расскажут нам о внутренней жизни актера-персонажа, передадут мысли его образа.

Но для того чтобы овладеть мысленными действиями, надо упражняться в *умении* их накапливать, действовать ими, *уметь* их подчинять логике поведения образа, сквозному действию пьесы, идее драматурга.

Если никто не возражает, посвятим сегодняшнюю репетицию упражнениям, которые помогут нам уяснить роль мысленных действий в процессе перевоплощения актера в образ.

Должен оговориться, что система тренажа "мысленных действий" еще мало разработана мной, но я считаю полезным познакомить вас с ней на сегодняшней более интимной репетиции.

Итак-с, вспомним, о чем мы говорили, кажется, в первую нашу встречу: Фамусов перенес свою штаб-квартиру под дверь Софьи, чтобы убедиться в том, как будет вести себя дочь в этот день, чтобы иметь возможность еще раз допросить ее, как только она встанет с постели и появится в апартаментах. Он хочет допросить ее раньше, чем она сговорится с Молчаливым. Может быть, будет допрошена и Лиза, поскольку в это утро он ее нигде не мог найти: плутовка спряталась в комнате Софьи. Так мы говорили?

*И.М.Москвин.* Пожалуй, покороче, менее мотивированно в отношении переноса Фамусовым своей штаб-квартиры в гостиную, но по существу так.

*К.С.* Помню, мы прошлый раз искали оправдания, почему у Грибоедова помечено, что первые три действия идут в одной декорации?

*В.В.Лужский.* И вы нашли блестящее оправдание по линии главного происшествия первого акта - оправдание, которое вы сейчас развили.

*К.С.* Для того, чтобы начать акт с некоторого "разгона", я предложил бы проделать следующие действия. Вероятно, между первым и вторым действиями прошло часа три. Второй акт происходит примерно между часом и двумя дня. За это время Фамусов "хлопотал" по дому, Софья и Лиза отсыпались после тревожного утра. Чацкий мылся, чистился, переодевался, завтракал у себя дома после дороги. Молчалин, якобы занимался в кабинете Фамусова, за своим секретарским столиком, "делами", а по существу отчаянно боролся со сном, который его одолевал. Но Фамусов нет-нет, да и зайдет в кабинет. Увидит спящим - улика! "Ты что же это, братец, спишь? А ночью что делал?" Он, конечно, далек от подозрений, что Молчалин провел ночь в комнате дочери, но что они могли до полночи шушукаться в какой-нибудь гостиной, это он допускает. А это для него все равно преступление! Итак, если все согласны с таким "течением дня" у наших героев, то возьмем и начнем акт за минуту, за две до того, как начинается текст пьесы. Прошу всех на сцену.

Лужский, Степанова, Андровская, Качалов, Станицын направились "на сцену", но К.С. предложил Качалову подождать в зале выхода Чацкого. Один из молодых актеров попросил разрешения прорепетировать Петрушку "с разодранным локтем", на что К.С. охотно согласился.

В.В.Лужский вместе с Петрушкой стали было устраиваться за круглым столом посередине сцены, но К.С. остановил их.

*К.С.* Вы меня не поняли. Я предложил всем, находящимся в доме Фамусова, подумать и поискать, что происходит в гостиной минуты за две до начала грибоедовского текста второго акта.

*В.В.Лужский.* Вот я и предполагал, что Фамусов с Петрушкой усаживаются за стол…

*К.С.* Две минуты усаживаться за стол?! Две минуты на сцене - это колоссально много. За две минуты на сцене можно влюбиться, разлюбить и решить покончить с собой от ревности… или еще что-то в этом роде.

*В.В.Лужский.* Ну, тогда я, право, не знаю…

*К.С.* А что делают в эти две минуты перед открытием занавеса Софья и Лиза? Чем заняты?

*А.О.Степанова.* Вы сказали, что мы спим, Константин Сергеевич.

*К.С.* Я сказал, что до этого часа вы, вероятно, отсыпались, а про последние две минуты я ничего не говорил. Ох, как еще не умеют актеры слушать режиссера! Или, вернее, выбирают из заданий режиссера то, что им легче выполнить.

*О.Н.Андровская.* Мы готовы к любым действиям, но у нас фантазия не такая, как у вас… бедная!

*К.С.* Не прибедняйтесь, не кокетничайте сама с собой. Идите по логике "течения дня", и фантазия вам все сейчас же подскажет. Могли вы проснуться за пятнадцать минут до открытия занавеса второго акта?

*О.Н.Андровская.* Конечно, могли. Даже, наверное, проснулись.

*К.С.* Ну вот и договорились. Уйдите обе к себе в комнату и проснитесь там, как будто за четверть часа до прихода Фамусова в гостиную в начале второго акта. А мы отсюда, из зала, будем смотреть за тем, что будет в эти пятнадцать минут происходить на сцене, в гостиной.

*В.В.Лужский.* То было две минуты, а теперь уже пятнадцать.

*К.С.* Что делать! Вы не умеете начать действовать за две минуты до занавеса, приходится учить вас действовать за пятнадцать минут.

*В.В.Лужский.* Так ведь это еще труднее.

*К.С.* А по-моему, легче. Можно больше позволить себе разнообразных действий, а для двух минут надо отобрать самые необходимые, целесообразные. Приготовьтесь. Я хлопну в ладоши, когда начинать.

Несколько секунд К.С. выдерживал паузу. Потом хлопнул в ладоши. Сцена еще некоторое время оставалась пустой. Мы ожидали, что откроется дверь спальни Софьи и появится Лиза - Андровская. и вдруг мы увидели Андровскую, которая появилась с противоположной стороны сцены (когда так незаметно для нас она очутилась там?!). В руках она держала большой поднос, покрытый салфеткой, под которой можно было угадать контуры кофейника, чашки, сухарницы и прочих атрибутов утреннего завтрака. Андровская пересекла сцену и скрылась в спальне Софьи.

Еще через секунду в комнату заглянул Молчалин - Станицын. Он, было нерешительно двинулся к дверям спальни Софьи, но, очевидно услышав, чьи-то шаги за дверью, через которую вошел, спрятался за колонну.

В комнату вошел не Фамусов, как мы ожидали, а Петрушка с письменным прибором, с несколькими книгами под мышкой. Он стал все это аккуратно раскладывать на столе посередине комнаты, а Молчалин - Станицын за его спиной на цыпочках выскользнул из гостиной. Почти сейчас же открылась дверь спальни Софьи - и снова появилась Лиза. Увидев Петрушку, расставлявшего на столе принесенные предметы, она остановилась в дверях, несколько секунд наблюдала за ним, а затем снова скрылась в спальне.

- Это Лужский все срежиссировал, - тихо проговорил К.С. - И Петрушку вместо себя выпустил вперед, и с Андровской сговорился. Но все верно, по логике… Молодец!

Петрушка закончил устройство стола, окинул критическим взглядом свою работу и удалился доложить барину, что все готово.

Сейчас же из дверей спальни вышли Софья и Лиза. Софья даже держала кусочек сухаря в руках. Лиза без слов указала ей на стол. Они обе переглянулись. Софья недоуменно пожала плечами и быстро подошла к окну в глубине, что-то стараясь увидеть на улице.

- Это она смотрит, приготовлена ли лошадь Молчалину для ежедневной прогулки верхом, - пояснил нам К.С. Тут обе девушки услышали шум в соседних комнатах, подбежали к дверям, которые вели во внутренние покои, и, убедившись, что кто-то идет к ним в гостиную, мгновенно скрылись в спальне.

Почти вслед за ними вышел Лужский. Подозрительным взглядом окинул он комнату, как будто чувствуя, что здесь только что кто-то был. Даже как-то понюхал воздух.

"Проклятая комната! - расшифровал нам еле слышно К.С. мысли Лужского - Фамусова. - Все неприятности в доме вечно в ней происходят".

Лужский как бы случайно заглянул даже за колонны…

"И кто этих колонн тут наставил… " - снова разъяснил нам его поведение К.С., сам уже почти входя в мысли и самочувствие Фамусова - Лужского.

Мы с громадным интересом следили за Станиславским, так как знали его способность заражаться игрой актеров, забывать свои режиссерские функции, целиком отдаваясь тому, что происходило на сцене.

Лужский на секунду, опять-таки как бы случайно, подошел к дверям спальни Софьи, потом горестно вздохнул и обратился к Петрушке. Хотел, очевидно, сказать ему про календарь, открыл даже рот, но уставился на его локоть и замечательно естественно произнес, укоризненно качая головой:

Петрушка, вечно ты с обновкой,

С разодранным локтем.

Лужский сделал небольшую паузу, уселся в кресло и продолжал:

…Достань-ка календарь;

Читай не так, как пономарь,

А с чувством, с толком, с расстановкой.

*К.С.* Простите, что я вас прерываю, Василий Васильевич. Превосходно провели все начало сцены. Кстати, позвольте поблагодарить за то, как вы верно и остроумно "срежиссировали" паузу, которую я заказал актерам. Ваша работа?

*В.В.Лужский* (комически). "Неужто для друзей не сделать мне и шагу…"

К.С. (смеясь). Нет, совершенно серьезно, большое спасибо. Вы верно наметили те действия, которые могли произойти в гостиной за пять минут до начала второго акта, а ваши партнеры их отлично исполнили. Это меня радует, так как я вижу, что актеры начинают входить во вкус нового приема, а главное, начинают постигать силу *логики действий*. Итак-с, все было прекрасно, включая то, как вы заметили дыру на локте Петрушки, все было прекрасно до тех пор, пока вы не отдали ему распоряжения читать календарь. Вот тут позвольте придраться к вам. Что, вы предполагали, вам должен прочесть Петрушка?

*В.В.Лужский.* Поймали, Константин Сергеевич, - не знаю!

*К.С.* А для чего вам захотелось послушать календарь?

*В.В.Лужский.* Чтобы отвлечься от грустных мыслей о Софье и хлопот по дому.

*К.С.* Вот Николай Михайлович спрашивает меня часто, как надо изучать эпоху. Вот вам вопрос, связанный с эпохой. Вопрос, на котором надо остановиться по ходу действия - разбора пьесы в действии. Актер не знает содержания календарей тех лет. Да какой актер - образованнейший Василий Васильевич!

*В.В.Лужский.* Я знаю содержание тех лет, вернее, легко могу себе его представить…

*К.С.* Конечно, знаете и можете себе его представить. Но вы упустили, что это знание эпохи вам понадобится именно в этом месте действия пьесы. Значит, сколько бы лекций об эпохе ни прочесть перед началом репетиции, можно пропустить именно тот момент, когда знание эпохи нужно мне *по ходу действия*. Поэтому эпоху надо знать, но не вообще, а точно, конкретно к тем фактам и действиям, которые встречаются в роли актера, и в эти секунды действия пользоваться знанием эпохи. Актер же прослушает две лекции об эпохе после читки пьесы и спокоен: "Мне про эпоху рассказывали, я ее знаю". А куда, когда, для чего применять свои знания по эпохе он не знает. Встречается подходящий случай по тексту, он его пропускает. Значит, в своих мысленных действиях он не переносится в эпоху.

*В.В.Лужский.* А это что за мысленные действия, Константин Сергеевич?

К.С. Сегодня нам придется преимущественно к ним обращаться, ими оперировать. Прошу всех прислушаться. В жизни мы беспрерывной линией связаны с многочисленными объектами, расположенными вне нас. Проверьте каждый самого себя: вот вы уже минут сорок присутствуете на репетиции. Она является центром вашего внимания, но ответьте мне честно: кто и сколько раз успел мысленно побывать, хотя на секунду-две у себя дома?

Константин Сергеевич вопросительно и очень серьезно посмотрел на всех, кто находился рядом с ним в зале.

*И.М.Москвин.* Сознаюсь, побывал дома. И не раз и не два!

*В.И.Качалов.* Если вы называете это мысленным действием, то, признаюсь, и я "побывал" дома.

Вслед за Москвиным и Качаловым послышались признания и остальных артистов.

*К.С.* Это простейший пример конкретного мысленного действия. Наш дом, привычная нам обстановка наших комнат, наш домашний быт - все это, вместе взятое, благодаря своей конкретности и многолетней привычке является сильнейшим объектом человека, к которому его мысль, часто помимо его воли, постоянно возвращается, чем бы непосредственно он не был занят в данное время. Только люди с очень сильной волей умеют освобождаться от влияния этого объекта - не совершать в мыслях "путешествия", как я говорю к этому объекту.

Но, повторяю, "мысленные путешествия" домой - это пример самого простого конкретного мысленного действия. Приводя этот пример, как конкретность мысленного действия, я прошу иметь в виду, что в данном случае получается как бы известное "отвлечение" человека от его непосредственного объекта внимания. Для всех вас, кто признался мне в этом мысленном действии, это являлось отвлечением, нарушением вашего внимания к главному объекту - к нашей репетиции. Но это естественное отвлечение.

Я этим примером подчеркиваю лишь сущность, силу мысленного действия в жизни, но имею в виду, что актер по роли должен уметь совершать те мысленные действия, которые не только не отвлекают его от основного объекта внимания, но, наоборот, усиливают его внимание, делают его *действенным*, направленным непосредственно на конкретный объект, способствуют его перевоплощению в образ.

Сейчас, по ходу первой половины второго акта, я предвижу, что Фамусову, Чацкому и Скалозубу предстоит совершить очень большое количество мысленных действий. Вероятно, эти действия найдут и свое внешнее выражение, но оно явится самопроизвольным результатом мысленных действий. Понятна ли вам природа, сущность мысленных действий?

*Л.М.Леонидов.* А это не одно и то же, что и внутреннее видение?

*К.С.* Мысленное действие без внутреннего видения невозможно. Но, внутреннее видение может быть статично, как некий пейзаж, обстановка, картина какого-то происшествия, которое возникло в вашем воображении, про которое вы можете рассказать нам или партнеру о пьесе, но в которых вы сами не обязательно действуете, участвуете. А мысленное действие подразумевает обязательное участие, действие вашего "я" в происшествии, которое возникло в вашем видении \*.

*Л.М.Леонидов.* Спасибо, я понял.

*К.С.* Давайте попробуем на тексте, на практике совершать мысленные действия. Любое положение в нашем искусстве становится до конца ясным и убедительным только на практике, на творческой практике. Всей моей системе грош цена, если она не служит практике репетиций, воплощению текста пьесы, работе актера над собой и над ролью. Умом ее можно понимать и принимать, но научить себя ею пользоваться - вот в чем вся трудность и в то же время вся ее ценность. Итак-с, продолжим репетицию. Прошу вас, Василий Васильевич, начать с "разодранного локтя" Петрушки. Вводной пантомимой к акту я доволен.

*В.В.Лужский* (со сцены).

Петрушка, вечно ты с обновкой,

С разодранным локтем.

Достань-ка календарь;

Читай не так, как пономарь,

А с чувством, с толком, с расстановкой.

Лужский снова усаживается в кресло, приготовившись под чтение календаря отдохнуть от тревожного утра. Петрушка из принесенных им книг выбирает календарь, развертывает его. Лужский держит паузу. Актер, играющий Петрушку, останавливается, не зная, что ему делать дальше.

*К.С.* В чем дело? Почему такая пауза? Отчего остановились?

*В.В.Лужский.* Ищу мысленное действие, Константин Сергеевич, перед тем как сказать: "Постой же!"

*К.С.* Что вы ищете мысленное действие, - это хорошо, но что вы устроили для этих "поисков" такую огромную паузу и остановили все действие пьесы - это никуда не годится. Вы, очевидно, *придумываете* (подчеркивает К.С.) мысленное действие, а не определили его себе из текста Грибоедова. Я не говорил и не рекомендовал *придумывать* мысленные действия.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Говоря об "участии, действии вашего "я", в происшествии, которое возникло в нашем видении", К.С., разумеется, подразумевает не в буквальном смысле "участие" определенного действующего лица в видениях, сопутствующих тому или иному моменту его роли, но общую зараженность, увлеченность актера этими видениями, которые составляют неотъемлемую часть единого органического процесса действия актера на сцене.

*В.В.Лужский.* Тогда я опять ничего не понимаю.

*К.С.* Разберемся. Отдавая распоряжение взять календарь, читать те события, которыми заполнялись такие календари на каждый день недели, вы, как Фамусов, невольно вспоминаете, какие дела вам, Фамусову, предстоят на этой неделе. Разве для этого мысленного действия нужна отдельная огромная пауза?

*В.В.Лужский.* Это так просто?!

*К.С.* Разумеется. А белые листки для записей дел на каждый день, имевшиеся в конце такого календаря, навели вас на мысль о необходимости произвести и физическое действие - записать в календарь те дела, которые вы только что себе мысленно наметили совершить.

*В.В.Лужский.* Значит, к Прасковье Федоровне я "съездил" в мыслях, отдавая распоряжение читать мне календарь?

*К.С.* Конечно! И еще "не вернулись" от нее, так как будете вспоминать вслух - после того, как распорядитесь сделать заметку, - все, что у вас связано с этой "поездкой".

*В.В.Лужский.* А ну-ка, попробую!

Василий Васильевич начинает снова свой монолог, но, отдавая распоряжение читать ему календарь и усаживаясь в кресло, он, не останавливая текста, "приятно" задумывается о чем-то и, бросив взгляд на календарь в руках Петрушки, очень просто и естественно говорит:

Постой же. - На листке черкни на записном,

Противу будущей недели:

*К Прасковье Федоровне в дом*

*Во вторник зван я на форели.*

Лужский делает знак Петрушке не писать дальше и, уйдя в свои мысли, то есть отправившись именно в то "путешествие", о котором говорил нам только что К.С., как о "мысленном действии", продолжал:

Куда как чуден создан свет!

Пофилософствуй, ум вскружится;

То бережешься, то обед:

Ешь три часа, а в три дни не сварится!

*В.В.Лужский* (неожиданно останавливаясь). Ну что, получается что-нибудь, Константин Сергеевич?

*К.С.* Кое-что получается. Не хочу вас допрашивать подробно, только страна, по которой вы путешествовали в своем воображении, по-моему, была некой идиллической "Аркадией", населенной философами… Вы начали мысленно действовать, оттолкнувшись от слов "пофилософствуй, ум вскружится", а мне кажется… впрочем, вы ничего не имеете против, если я попробую сейчас сесть на ваше место и тоже "мысленно" продействовать? Не для режиссерского "показа", а чтобы проверить себя как актера?

*В.В.Лужский.* Ради бога, Константин Сергеевич, это так интересно!

*К.С.* (вставая). А присутствующие пусть нам расскажут, какие у нас обоих были объекты для наших мысленных действий.

К.С. поднимается на сцену и садится в кресло у стола. Кончая диктантом Петрушке о Прасковье Федоровне, его "мысленные действия" не отличаются от тех, которыми, очевидно, пользовался Лужский, но слово "форели" К.С. выделяет особенной интонацией, несколько растягивает его, что-то в этом слове его, видно, беспокоит. Его Фамусов явно недоволен, что "куда как чуден создан свет", его "пофилософствуй" звучит заботой о чем-то, его мучающем, а не приятными размышлениями за чашкой кофе. Необычайно конкретно, как бы прислушиваясь к тому, что делается в его организме, произносит К.С.: "То бережешься, то обед…". И тоном всем недовольного, больного хроническим катаром желудка человека он говорит: "Ешь три часа, а в три дни не сварится!" К.С. при этом не то что-то глотает, не то подавляет изжогу и, вспомнив совсем мрачное для Фамусова происшествие, приказывает Петрушке:

Отметь-ка, в тот же день… Нет, нет

В четверг я зван на погребенье.

Ох, род людской!

тяжело вздыхает К.С.

…пришло в забвенье,

Что всякий сам туда же должен лезть,

В тот ларчик, где ни стать, ни сесть.

- Ну, Иван Михайлович, - обращается К.С. к Москвину, спускаясь со сцены, - можно было определить мои мысленные действия?

*И.М.Москвин.* Еще бы! Форели - вещь вкусная, я их съем много, а что будет потом? Придется три дня дома сидеть, лечиться, а то еще, чего доброго, и в ящик сыграешь.

И.М.Москвин произносит эту тираду с таким мрачным юмором, что все находящиеся в зале смеются. Смеется и К.С.

*В.В.Лужский.* Значит, мысленные действия Фамусова, простите за выражение, весьма натуралистичны, и он страдает несварением желудка. А как же "пофилософствуй"!

*И.М.Москвин.* Вот он и "философствует" вокруг такой темы, как собственный желудок.

*К.С.* А почему он должен быть жизнерадостным эпикурейцем? Обжора и трус. И хочется поесть - и страшновато! По-моему, очень характерно для московских бар того времени.

*В.В.Лужский.* Значит, дальше он увидел в своем воображении собственные похороны, как его везут на Ваганьково…

*И.М.Москвин.* Скорее в Ново-Девичий…

*В.В.Лужский.* Раз помер, то уже не все ли равно куда?…

*К.С.* Фамусову не все равно. Надо среди своих "успокоиться". Ново-Девичье - аристократическое кладбище…

*В.В.Лужский.* Уговорили… Лежу, значит, это я в могилке и слышу, как на поминках обо мне говорят:

Покойник был почтенный камергер,

С ключом, и сыну ключ умел доставить;

Богат, и на богатой был женат;

перешел на текст неожиданно В.В.Лужский.

*К.С.* Не останавливайтесь, продолжайте! Произносите сами себе надгробное слово - вот мысленное действие, облеченное в авторский текст.

*В.В.Лужский* (воспользовавшись подсказанным ему К.С. Станиславским отношением к тексту, как к "надгробному слову").

Скончался; все о нем прискорбно поминают;

Кузьма Петрович! мир ему! –

Что за тузы в Москве живут и умирают!

растроганно заканчивает Василий Васильевич и, вынув платок, сморкается. И как бы вспомнив, что надо еще сделать ему, он в том же печальном тоне говорит:

Пиши: в четверг, одно уж к одному,…

Это "одно уж к одному" выходит у Лужского великолепно: совершенно ясно, что, мысленно похоронив себя, Фамусов вспоминает, чего он не успел сделать при жизни.

Пиши: в четверг…

А может в пятницу, а может и в субботу,…

что-то подсчитывает в уме Василий Васильевич:

*Я должен у вдове, у докторше крестить.*

Она не родила, но по расчету

По моему: должна родить. -

Лужский произносит это так убежденно и с такой грустью, что все догадываются о мысленных действиях его Фамусова.

*К.С.* Молодец, Василий Васильевич! Сын-то у вдовы от вас?

*В.В.Лужский* (в "зерне" Фамусова, грустно). От меня! Но увижу ли я его, если объемся форелей!

Зал дружно смеется.

*Л.М.Леонидов.* Позвольте, позвольте, как же это - у докторши сын от Фамусова?

*К.С.* Она же вдова! Значит, сын-то не от мужа!

*Л.М.Леонидов.* От кого хотите! Но почему от Фамусова?

*К.С.* Эпоха, батюшка, эпоха! Раз не мог стать прямым отцом, то есть жениться на вдове, то обязан был хоть крестить, крестным отцом стать!

*Л.М.Леонидов.* Ну и ловко же это вы "продействовали в мыслях". От форелей до незаконного сына у Фамусова…

*К.С.* Ничего не поделаешь! Логика действий дает огромный эффект. Силой логики действия создается образ и характер человека. Это тот путь, которым вы естественно, без насилия над своей природой, приходите к перевоплощению.

*В.В.Лужский.* Вы гений, Константин Сергеевич! За десять минут у вас Фамусов получил катар желудка, произнес речь на собственных похоронах и стал крестным отцом своего незаконнорожденного сына. Чем уж не социальная характеристика! \*

*К.С.* Добавьте, что все эти действия целиком оправдывают, почему он в плохом настроении встретил Чацкого. Помните?

Вы что-то не веселы стали;…

*В.В.Лужский.* Замечательно. Можно пробовать?

*К.С.* По-моему, вы уже сейчас проделали все мысленные действия по той логике, которую мы нашли, сидя у режиссерского столика. Я следил за вами.

*В.В.Лужский.* Я ведь только намечал их.

*К.С.* Так и надо на репетиции: намечать! А полностью выявлять на спектакле.

*В.В.Лужский.* Значит, пошли дальше.

К.С. Пошли дальше…

*В.И.Качалов* (собираясь идти на сцену). Простите, что я задаю вопрос: это не то же самое - подтекст и мысленные действия?

*К.С.* Для меня понятие подтекста гораздо шире, глубже. Оно охватывает для меня всю внутреннюю жизнь роли - предлагаемые обстоятельства, объекты внимания, отношения, магическое "если бы" - *все вместе взятое, сплетенное в один канат сквозным действием пьесы и роли, я называю подтекстом.* Без подтекста нет творчества в роли. Подтекст - это то, что заставляет нас говорить слова роли, жить, действовать на сцене. Мысленные действия для меня конкретная часть подтекста. Думаю, что без мысленных действий нет, не может быть подтекста. Но подтекст в числе многих линий роли вбирает в себя и линию мысленных действий.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Монолог Фамусова Станиславский трактовал в данном случае очень своеобразно. Для него, как артиста-художника, такая трактовка была органична, так как он выводил ее из текста Грибоедова и своего представления об образе Фамусова. Но, разумеется, можно представить себе, что артисты, которым предстоит еще сыграть эту роль, найдут свои "мысленные действия", дадут другую логическую трактовку этого монолога.

*В.В.Лужский.* А когда думаешь одно, а говоришь другое, хотя бы в одном слове? Говоришь: "Смешно", а думаешь: "Ах, как грустно".

*К.С.* Это частный случай. Подтекст одного слова. Не забывайте только: говорить - это значит действовать. Можно продолжать репетицию. На словах все ясно?

*Л.М.Леонидов.* На словах всегда все ясно, а выйдешь на сцену и чувствуешь себя дураком.

*К.С.* Для этого я и предлагаю меньше говорить, объяснять, а как можно больше действовать. Действием проверять логику фактов, отношений. Любым действием - в первую очередь действием психофизическим и действием словом. Начинайте действовать.

*В.В.Лужский.*

А! Александр Андреич, просим,…

Совершенно неожиданно для всех Василий Васильевич обращается непосредственно с этими словами к В.И.Качалову, который успел еще только перешагнуть через легкую переносную рампу - "бережок", которая отделяла всегда в "Онегинском" зале зрителей от "сцены".

Качалов не смутился и "на пороге" сцены поклонился Фамусову - Лужскому.

Садитесь-ка,

закончил последний свое обращение к Чацкому.

*В.И.Качалов.*

Вы заняты?

*В.В.Лужский* (отпуская жестом Петрушку).

Поди.

Да, разные дела на память в книгу вносим;

Забудется того гляди. -

все с тем же "разочарованным" отношением к жизни отвечает Лужский.

*В.И.Качалов.*

Вы что-то не веселы стали;

Скажите, отчего? Приезд не выпору мой?

Уж Софье Павловне какой

Не приключилось ли печали?

В.И.Качалов делает небольшую паузу и говорит вдруг вполголоса, глядя на дверь комнаты Софьи.

- Мысленно отправляюсь в комнату Софьи. Не заболела ли она? Не лежит ли в постели? Возвращаюсь обратно к Фамусову.

*К.С.* (тоже вполголоса И.М.Москвину и Л.М.Леонидову). У каждого из наших актеров своя привычка репетировать, и это очень хорошо. Каждый должен по-своему "переваривать" то новое, что может расширить его мастерство.

*В.И.Качалов* (продолжает полным голосом). У вас в лице, в движеньях суета.

*В.В.Лужский* (раздраженно)

Ах! батюшка, нашел загадку,

Не весел я!…

*К.С.* (останавливая репетицию). Василий Васильевич, у вас "в лице" была "суета", недовольство жизнью, приходом Чацкого… а вот в "движеньях" я ничего не заметил похожего на "суету". Как быть?

*В.В.Лужский.* Я "мысленно" суетился.

*К.С.* А у Грибоедова сказано: "в движеньях"…

*В.В.Лужский.* Но ведь с Петрушкой сцену я вел верно?

*К.С.* Верно.

*В.В.Лужский.* Повода суетиться "в движеньях" в ней нет?

*К.С.* Как будто нет…

*В.В.Лужский.* А откуда же они возьмутся с приходом Чацкого?

*К.С.* А как же быть с Грибоедовым?

*В.В.Лужский.* Мало ли что покажется автору? Может быть, для размера стихов пришлось написать "в движеньях суета?"

*К.С.* Ох, не похоже это на Пушкина, Грибоедова.

*В.В.Лужский.* Я и сам знаю, что не похоже, но не может же артист угадать, о чем думал автор сто лет назад.

*К.С.* Может и должен!

*В.В.Лужский.* Это надо быть ясновидцем…

*К.С.* Или следовать всегда раз принятому способу работы над ролью.

*В.В.Лужский.* Сдаюсь. Туп стал, не догадываюсь, что делать в данном случае, то есть для того, чтобы у меня появилась эта проклятая суета и именно "в движеньях".

*К.С.* Ох, капризничаете вы, Василий Васильевич, и совсем зря.

*В.В.Лужский.* А вы думаете, мне легко сознаться на старости лет, что я не понимаю, как мне действовать?

*К.С.* Старость тут ни при чем. А вы начните себе как актеру задавать самые простые вопросы по роли.

*В.В.Лужский.* Какие прикажете?

*К.С.* Ну, например, ждет ли кого-нибудь сегодня, сейчас к себе Фамусов?

*В.В.Лужский.* Об этом, слава богу, черным по белому написано: Скалозуба.

*К.С.* Зачем? Кто такой, в первую очередь, для Фамусова Скалозуб?

*В.В.Лужский.* И это всем ясно: жених. Кандидат в мужья Софье.

*К.С.* Чацкий?

*В.В.Лужский.* Тоже жених…

*К.С.* Вам, то есть Фамусову, хочется, чтобы они встретились друг с другом?

*В.В.Лужский.* Вряд ли.

*К.С.* Как вы можете этому помешать?

*В.В.Лужский.* Ну, развести их по разным комнатам. Чай, помещений хватит.

*К.С.* Что для этого надо сделать?

*В.В.Лужский.* Отдать распоряжение слугам.

*К.С.* Идите, отдавайте.

В.В.Лужский направляется к дверям во внутренние апартаменты.

*К.С.* (останавливает его в дверях). Стойте! Разве можно Чацкого оставить одного в комнате? Каждую минуту сюда может явиться Софья, они увидятся друг с другом, и вдруг договорятся о взаимной привязанности.

*В.В.Лужский* (с порога сцены). Что же делать?

*К.С.* Не запереть ли дверь в комнату Софьи?

*В.В.Лужский.* Пожалуй… (Идет к дверям комнаты Софьи, но, не дойдя до них, останавливается.) Нет, это ерунда. При Чацком запирать дверь в комнату Софьи!

*К.С.* Совершенно согласен с вами. Лучше уж рискнуть оставить его одного.

Лужский снова идет к дверям во внутренние покои.

*К.С.* А в это время Чацкий как раз спрашивает про здоровье Софьи.

*В.В.Лужский.* Так и есть: он влюблен в нее! Его нельзя оставить здесь. (Снова возвращается на середину комнаты.)

*К.С.* (обращаясь к сидящим в зале). Ну-с, как? Есть "в движеньях суета"?

*И.М.Москвин.* Еще какая!

В.В.Лужский. Что же это - вы мной продирижировали, и все получилось?

*К.С.* Я не дирижировал вами, а подсказывал вам верную логику действий Фамусова.

*В.В.Лужский.* И это все? Почему же я сам не мог догадаться про нее?

*К.С.* Вы противились ей, капризничали, не хотели обратиться к сюжету пьесы, к характеру Фамусова. Если не ошибаюсь, вам эти же действия придется еще раз повторить перед приходом Скалозуба, чтобы Чацкий мог сказать…

*В.И.Качалов* (подсказывает).

Как суетится! Что за прыть!

А Софья? - Нет ли впрямь тут жениха какого?

*В.В.Лужский.* Да-с! А ларчик просто открывался.

*К.С.* Совершенно верно. Даже в басне, если бы действовать по логике, то ларчик просто бы открылся.

*В.В.Лужский.* Прошу у всех товарищей прощения: потратил зря время на споры. Верно, занесся, закапризничал, старый…

*К.С.* (неожиданно очень строго). Прошу перейти к тексту Грибоедова.

В зале наступила на мгновение напряженная тишина. Все понимали положение Лужского - ему был преподан очень убедительный урок. К.С. проявил большую выдержку, задавая и отвечая Лужскому на простейшие вопросы по сюжету пьесы. Несомненно было, что Лужский, по выражению К.С., "капризничал". Но ведь это был Лужский! Отличный артист, прошедший с К.С. свою артистическую жизнь, игравший в первой постановке К.С. - в знаменитых "Плодах просвещения", поставленных К.С. в "Обществе искусства и литературы" еще в 1885 году! Наконец, это был Лужский, с первого намека час тому назад понявший режиссера и блестяще проведший на глазах у всех нас сцену с Петрушкой.

Можно ли так обращаться к Лужскому? Говорить с Лужским в таком суровом, пусть справедливом, но строгом тоне? Вот о чем думали мы, молодые актеры, не так давно пришедшие учиться в МХАТ, в тревожную паузу, наступившую после слов К.С.

Настороженно сидели Москвин и Леонидов. Чуть отвернул в сторону голову Качалов. И, пересилив себя, остановив какие-то готовые вырваться слова, с горечью произнес Лужский:

Ах! батюшка, нашел загадку,

Не весел я!… В мои лета

Не можно же пускаться мне в присядку!

Конечно, это сказал не Фамусов, а опытный, талантливый актер пожаловался на то, как трудно бывает подчас пожертвовать своими чувствами, ощущениями и подчиниться той замечательной творческой дисциплине, которой славится Художественный театр.

К.С. промолчал и не сделал никакого замечания Лужскому, тем более, что Качалов мгновенно ответил Фамусову: "Никто не приглашает вас", - как будто желая предотвратить всякую возможность остановить репетицию. Это поняли все сидевшие в эале, и по лицу К.С. скользнула улыбка, разрядившая минутное напряжение.

Когда говорят о значении этики в творческом процессе работы режиссера с актером, я всегда вспоминаю этот случай, выдержку Лужского, справедливую строгость Станиславского, дружескую поддержку товарища-партнера Качалова.

И как же замечательно, энергично, действенно, правдиво, взволнованно сыграли Лужский и Качалов свою знаменитую "перепалку" о "Софье Павловне"! Совершенно органично получился у обоих актеров и переход к монологу Фамусова: "Вот то-то, все вы гордецы!"

После слов: "Мы, например…", Лужский сделал довольно значительную паузу. Из зала нам было очевидно, что он подыскивает пример из своей жизни - совершает "мысленное действие"… и вдруг в эту минуту открылась дверь комнаты Софьи, и мимо Чацкого и Фамусова скромно проскользнула Лиза с пустым подносом и салфеткой… Лужский на секунду растерялся даже, но сейчас же воспользовался этой неожиданностью. Он посмотрел на то кресло около двери Софьи, в котором сидел утром, держа на коленях Лизу, и, решив, очевидно, что лучше себя в пример не ставить, энергично начал рассказ о "покойнике дяде Максиме Петровиче". Картину жизни последнего Лужский изобразил очень красочно, не торопясь, сам как бы присутствуя на "куртаге".

Качалов слушал его с громадным вниманием, реагировал на каждый эпизод в рассказе Лужского. В одном месте ("…он и в третий так же точно") хотел даже что-то подсказать, внести свою деталь в рассказ, но Лужский не дал ему себя прервать:

А? как по вашему? По нашему смышлен.

Упал он больно, встал здорово.

сказал он, подводя сам итог "паденьям" Максима Петровича.

Взаимодействие у Лужского и Качалова было очень большим, поэтому Василий Иванович свой ответ: "И точно начал свет глупеть" - начал не как новый рассказ-монолог, как это всегда делалось и делается в этой сцене, а, как будто продолжая рассказ Фамусова и абсолютно соглашаясь с ним. Василий Иванович даже намеренно "согрешил" против текста Грибоедова, повторив два раза слово "точно".

"И точно-*точно* начал свет глупеть…", - произнес он, передавая в интонации такое согласие с мнением Фамусова, что Лужский - Фамусов посмотрел на него даже с изумлением.

И дальше, отвечая Фамусову, Качалов не восставал, не протестовал против мнения Фамусова, а с горечью констатировал: "Как тот и славился, чья чаще гнулась шея".

Зато с какой гордостью, вздохнув всей грудью, произнес он: "Нет, нынче свет уж не таков".

Великолепно совершал он "путешествие в мыслях" в прошлое, великолепно совершал он его мысленно и по тем странам, откуда только что прибыл, рассказывая о том, что теперь "вольнее всякий дышит".

Образы русских свободолюбивых патриотов, будущих декабристов, невольно вставали перед нашими глазами. Мысленные действия, внутренние видения и непосредственное переключение их в "действие словом" - воздействие словом на партнера - Качалову давалось легко благодаря его любви к слову, выразительным интонациям, богатым голосовым данным, а главное - благодаря увлечению всем тем новым в актерской технике, что открывал перед актерами МХАТ гений Станиславского.

Качалов умел великолепно строить партитуру - рисунок роли, был бережлив и экономен в красках, умел сдерживать свой природный темперамент, давая ему проявляться лишь в решающих эпизодах роли. Все эти качества великого артиста сказались и на данной репетиции.

Спор с Фамусовым о том, что теперь "вольнее всякий дышит", он вел сдержанно, мягко, стараясь убедить Фамусова отказаться от его архаической точки зрения на жизнь и на людей. Качалов пока еще видел перед собой только глуповатого отца Софьи Павловны, он не делал из него символа реакционной мысли, он сохранял обличительную силу для дальнейшего, для финала четвертого акта. Поэтому Чацкий - Качалов с большим юмором, смеясь, призывал Фамусова разделить с ним ироническое отношение к тем, кто был горазд

У покровителей зевать на потолок,

Явиться помолчать, пошаркать, пообедать,

Подставить стул, поднять платок.

Ответные реплики Фамусова от этого тоже звучали легко и вызывали смех в зале, когда Лужский с изумлением говорил:

Что говорит! и говорит, как пишет!

и дальше:

Он вольность хочет проповедать!

Какая же действительно "вольность" - осмелиться не "поднять платок" и не "подставить стул" знатному покровителю! Лужский отлично доносил смысл этой "вольности" в своих ответах, все больше путаясь в ее определениях, и только когда Качалов серьезно говорил, резко подчеркивая главные слова:

Кто служит *д е л у*, а не лицам…

Фамусов - Лужский так же твердо и резко заявлял:

Строжайше б запретил я этим господам

На выстрел подъезжать к столицам

При этом мы отчетливо видели из зала, что в течение этого спора оба актера твердо вели линию мысленных действий. Качалов вспоминал, как он сам и его друзья "кто путешествует, в деревне кто живет…", а Лужский сочинял уже в мыслях приказ о запрещении въезда в "столицы" этим господам.

И видно было, что Фамусов - Лужский настолько отвлекся своими мысленными действиями, что уже не слышит, как Чацкий ему говорит: "Я наконец сам отдых дам…", "Я досказал", "Длить споры не мое желанье".

Нет, Фамусов Лужского его уже не слышал! И не потому, что он в какой-то момент физически заткнул уши, а оттого, что он был целиком в своих "мысленных действиях". Мы угадывали по выражению лица Лужского, по его раздраженным интонациям, что Фамусов уже сидит в кабинете губернатора и докладывает ему о "развратном" образе мыслей "рыскающих по свету" и "бьющих баклуши" молодых крамольников вроде Чацкого.

"Я вам пропишу!" - слышалось в словах Лужского: "Терпенья, мочи нет, досадно". "И знать вас не хочу…" "Тебя уж упекут. Под суд, как пить дадут".

Это был наглядный пример "отвлечения" Фамусова от основного объекта внимания - от Чацкого и мысленные путешествия по всем объектам-инстанциям, учреждениям, в которые надлежало отправиться Фамусову, чтобы сообщить, пожаловаться на "вольные" рассуждения Чацкого, и одновременно пример великолепной, органической жизни актера в образе.

Отлично обыграл Качалов это "отвлечение" Фамусова - Лужского, подчеркнутое Грибоедовым докладом слуги о приезде Скалозуба. Заткнувший уши барин уже ничего не воспринимает, уйдя целиком в круг своих мысленных действий. Чацкий - Качалов с иронической и несколько грустной улыбкой следил, слегка покачивая головой, за нелепым поведением своего бывшего опекуна и, наконец, решительно отводил, чуть что не силой руки Фамусова от ушей, говоря серьезно: "Да обернитесь, вас зовут".

И от этого движения Чацкого в совершенном испуге вскрикивал Фамусов - Лужский: "А? бунт? Ну, так и жду содома". А дальше, вылив свой гнев на, ни в чем не виноватого слугу, Лужский не забыл произвести, повторить ряд действий, заметавшись опять (как и в начале сцены приезда Чацкого) между дверями комнаты Софьи, Чацким и выходом в другие комнаты, чтобы режиссер не мог ему предъявить упрека в отсутствии "суеты", выраженной и внешне и внутренне.

Отлично провел Качалов монолог после ухода Фамусова. Насыщенный мысленными действиями - поисками среди окружающих Софью соперника-жениха, монолог этот дал нам яркий пример того, как надо актеру жить не "в себе", а действовать мыслью, словом, ставя себя в зависимость от окружающих его объектов действительности.

Только что ушедший Фамусов, Софья, так холодно его принявшая утром в этой же комнате… Где она сейчас? Кто такой Скалозуб? (Перебрал в памяти всех знакомых "не нынче-завтра генералов".) Опять вернулся к рассказу Фамусова о Скалозубе, вспомнил свои встречи, а может быть, прощание с Софьей три года назад… - обо всем этом Качалов с замечательной конкретностью рассказал нам в монологе, когда Чацкий остался один на сцене.

Перед самым выходом на сцену Скалозуба и Фамусова, Качалов хотел по традиции отойти в глубину, за одну из колонн, но тут же был остановлен К.С.

- Зачем вы уходите с авансцены, - обратился к нему К.С. - Это все штампы и дурная условность: у Фамусова и Скалозуба, мол, много текста, а Чацкий безмолвствует добрые десять минут; так оправдаем это безмолвие тем, что Скалозуб и Фамусов его не видят. Чацкий, мол, перед их приходом скрылся куда-то за колонну, в фонарь окна или за ширму. Куда только мы не прятали бедного Чацкого, идя навстречу актерским вкусам и повадкам…

*В.И.Качалов.* Но ведь так всегда, во всех театрах делали.

*К.С.* Вот-вот. Всегда и везде - значит, закон. Штамп. "Традиция!" Что же, значит, Грибоедов был глупее нас?

*В.И.Качалов.* Но у Грибоедова сказано…

*К.С.* Отчего вы остановились, Василий Иванович? У вас ведь замечательная память. Вы вспомнили, как сказано у Грибоедова про Чацкого в этой сцене?

*В.И.Качалов.* Вы угадали, вспомнил. В первой же строчке своего текста Фамусов говорит Скалозубу: "Сергей Сергеич, к нам (подчеркивает Качалов) сюда-с". А после слов Скалозуба: "Куда прикажете, лишь только бы усесться", у Грибоедова ремарка: "садятся все трое (опять подчеркивает Качалов), Чацкий поодаль…"

*К.С.* Ну вот, значит, это сцена троих - "трио", а не дуэт Фамусова со Скалозубом.

*В.И.Качалов.* Да, вы правы, но молчать на виду у всех, слушать, что говорят эти двое…

*В.В.Лужский.* Предлагать при Чацком Скалозубу жениться?!

*Л.М.Леонидов.* А мне, пожалуй, лучше, чтобы Чацкий был тут. Хотя мы, очевидно, молча раскланиваемся при входе и я не знаю, кто передо мной сидит, но "выковыривать" мне при нем выгодней - еще один лишний объект внимания, а следовательно, и повод к действиям.

*К.С.* Вот это разумный ответ.

*В.В.Лужский.* Ну, вот хоть убейте, не знаю, как мне вести себя при Чацком.

*К.С.* А вы и не старайтесь узнать-угадать. Действуйте по тексту, и все. А приспособитесь на ходу.

*В.В.Лужский.* Ну, это опять что-то уж совсем новое - на ходу приспосабливаться к партнеру.

*К.С.* А как же в жизни? Человек к человеку в семидесяти пяти случаях приспосабливается на ходу, не зная, что у него из этого получится. Даже когда человек идет на прием к врачу или к своему начальнику и заранее вырабатывает план действий, и тогда он не бывает до конца уверен, удастся ли ему провести этот план, как он его задумал. Все зависит от партнера. Поставьте и вы себя целиком в зависимость от ваших партнеров - Чацкого и Скалозуба.

*В.И.Качалов.* Но я ведь молчу первые десять минут.

- А это очень сильное действие на сцене - молчать. И очень сильное противодействие партнерам - молчать. Может быть, в безмолвии Чацкого и скрыт у Грибоедова весь секрет этой сцены *троих* - подчеркивает на этот раз К.С.

Предсказание К.С. сбылось. Сцена "троих" оказалась несравнимо насыщенней действиями-отношениями, чем обычно игравшийся "дуэт" Фамусова - Скалозуба.

Ряд мыслей и фраз получил совсем иную трактовку.

Прежде всего Фамусову - Лужскому пришлось следить с самого начала сцены за Чацким: исполнит ли последний его просьбу "помолчать". Затем мы с интересом увидели, как вежливо раскланявшись друг с другом, Чацкий и Скалозуб посматривают друг на друга, очевидно угадывая, что они соперники-женихи.

Отличная получилась пауза, когда все трое уселись по ремарке Грибоедова, и никто не знал, с чего начать беседу.

"Ах, батюшка, сказать, чтоб не забыть…" у Фамусова - Лужского получилось, как выход из создавшегося неловкого положения.

"Мы с нею вместе не служили". - Скалозуб - Леонидов "сострил" для Чацкого и для Фамусова. Чацкий - Качалов ответил ему легкой полуиронической улыбкой. Леонидов остался очень доволен, что имел успех даже у соперника, и дико вдруг захохотал, чем привел Чацкого - Качалова в полное изумление.

Лужский - Фамусов, перечисляя всю свою пристроенную к разным теплым местечкам родню, совершил в мыслях полный объезд Москвы и среди всех своих знакомых конкретно "нашел" брата Скалозуба.

Видно было, что "мысленные действия", которые вначале вызвали протест у Лужского, совершенно просто и легко возникали в его воображении, находили свое действенное решение и выражение в тексте роли. С особенной остротой для Фамусова прозвучала реплика Скалозуба о том, что его брат

… набрался каких-то новых правил,

Чин следовал ему: он службу вдруг оставил,

В деревне книги стал читать.

Ведь только что об этом говорил Фамусову Чацкий: "в деревне кто живет".

Лужский беспокойно зашевелился в кресле. Чацкий сидел рядом. Ну, как он подхватит эту тему. "Вот молодость!… читать!… а после хвать…", - неопределенно по мысли, но с тревогой произнес Лужский, поглядывая на Качалова - Чацкого. Последний был явно заинтересован поведением брата Скалозуба, но Лужский не дал ему вступить в разговор, быстро переведя последний на самого Скалозуба: "Вы повели себя исправно".

Мы, сидевшие в зале, были удивлены. Никто из нас не помнил о двоюродном брате Скалозуба как о некоей фигуре, а сегодня благодаря присутствию Чацкого этот брат вдруг вырос в единомышленника Чацкого. Да и ошибка Фамусова, похвалившего не того, кого следовало ("прекрасный человек двоюродный ваш брат"), никогда не была столь очевидна и не принималась во внимание исполнителями роли Фамусова.

Преимущество превращения сцены "двоих" в сцену "троих" было бесспорным.

Особенную остроту приобрела сцена в момент, когда Фамусов говорит Скалозубу о том, что, после того как последний получит генеральский чин, ему следовало бы "Речь завести об генеральше?"

Лужский очень ловко обыграл тему женитьбы Скалозуба. Он не только не стал скрывать от Чацкого возможности сватовства Скалозуба, а, наоборот, ухитрился, переглядываясь с Качаловым, сделать такое "предложение", как бы от имени обоих: Качалов - Чацкий был искренне изумлен этим ловким ходом Фамусова - Лужского, когда последний как ни в чем не бывало заявил: "Что ж? у кого сестра, племянница есть, дочь", - как будто он и не думает о том, что речь может идти о Софье, тем более, что к названным "категориям" невест Лужский совершенно спокойно присоединил всех московских девиц и ловко замаскировал свою мысль пространным рассуждением о достоинствах "Москвы как столицы".

В такой же замаскированной форме Лужский дал понять Чацкому, что, пока у того нет "душ тысячки две родовых", он Софье не жених.

Чацкий - Качалов отлично это понял и… помрачнел,

Так неожиданно сцена "троих" приобрела совершенно новые "подводные" ходы, наполнилась действием, и в первую очередь "мысленным действием". Рассказывая о Москве, Лужский восхищался ею, обращался не только к Скалозубу, но и к Чацкому, как бы даже провоцируя его на выступление. В конце концов, он добился своего: Чацкий запротестовал не только в своих мысленных действиях-возражениях по ходу текста Фамусова, - но и выступил с ответным "словом".

Качалов тщательно выполнил совет К.С. обращаться к объектам, расположенным не где-то "внутри" актера, а к конкретно существующей окружающей его действительности. От этого его отповедь приобрела большую, чем всегда, убедительность. Но когда Фамусову надо было предостеречь Чацкого: "Эй, завяжи на память узелок", Лужский неожиданно остановился.

- Что-то нескладно получилось, - обратился он к К.С. - в своем монологе о Москве я поставил перед собой задачу раздразнить Чацкого, мол: "Вы, нынешние, нутка", а, раздразнив его, теперь говорю: "Просил я помолчать"… Не сходятся концы с концами.

*К.С.* Хорошо, что вы сами это заметили. Василий Васильевич. Действительно, концы с концами не сходятся, если в монологе о Москве провоцировать Чацкого на ответ. Значит*, не всякое действие годится для сквозного действия роли,* - подчеркнул К.С. - Значит, кроме действий, как таковых, обязательна еще логика этих действий - логика по отношению к сверхзадаче пьесы и роли, к сквозному действию, к характеру действующего лица. Уметь выбрать каждое очередное действие, как конкретное выражение сквозного действия - трудная задача.

*В.В.Лужский.* Ох, боже мой, еще и логика и характер! Говорят, что только первые тридцать лет в театре трудно, а у нас в Художественном только после тридцати и начинаются все трудности. Как раньше все было просто: выучишь роль и иди гримироваться, а теперь?

*К.С.* Вы отчасти правы, Василий Васильевич. Я часто сам задаю себе вопрос: должен ли я так много требовать от всех вас? Ведь и с тем, чего мы достигли, можно ставить вполне грамотные спектакли. Но кто тогда будет двигать вперед наше искусство - искусство актера? Не перегонит ли нас зритель в своих требованиях, в своих наблюдениях характерного в жизни? Особенно наше столь бурно развивающееся советское общество. И вот я стараюсь отыскать законы движения вперед техники актерского мастерства. Вы полагаете, что я их все знаю? Ничего подобного. Я обращаюсь ко всем вам за помощью. Вот я открыл, как мне кажется, *что действия, совершаемые в мыслях, это необходимое составное органического действия,* а как ими пользоваться во всех эпизодах роли, я до конца не знаю. Сознаюсь, что с некоторым волнением я ждал сегодняшней репетиции: два громадных монолога, сначала безмолвствующий Чацкий, потом Скалозуб… Весьма трудное положение для актеров… Помогут ли им в данном эпизоде мысленные действия? Вы выбрали не то действие, Василий Васильевич, это легко поправить. Но, вы ощутили *силу действия* - это уже много. Василий Иванович уже не "самовыявлялся", как, бывало, говорили про монологи Чацкого, а устремлял силу грибоедовских слов на объекты, расположенные вне его актерского "я". Это уже много.

Но сколько еще впереди законов, которые нужно открыть, проверить практикой, научиться самим пользоваться ими и научить им всех других актеров! Что, например, делал, как действовал Леонид Миронович, слушая сегодня Фамусова и Чацкого?

*Л.М.Леонидов.* Обо мне не тревожьтесь. Ведь я генерал и на любом приеме, на балу или в гостях, я *от всех принимаю рапорты и ставлю резолюции.* Фамусов отрапортовал о Москве, я поставил резолюцию: "Пожар способствовал ей много к украшению". Чацкий отрапортовал мне про судей, я - тоже резолюцию: "Мне нравится…" и так далее… А принимать рапорты - это целое искусство. Надо делать вид, что все понимаешь и слышишь, тогда как сам думаешь совсем о другом, гораздо более простом и прозаичном (о чем - не скажу при дамах). Но на лице, чтобы ничего не отражалось. Иногда полезно сострить:

Не знаю-с, виноват;

Мы с нею вместе не служили.

а еще полезнее помалкивать. Вот я с удовольствием и молчу.

Леонид Миронович на минуту изображает удовлетворенное молчание Скалозуба, и мы убеждаемся, что оно вполне соответствует тупоумию самовлюбленного солдафона.

*К.С.* (вполголоса, как бы говоря не с Леонидовым). А действуете в это время?

*Л.М.Леонидов* (не выходя из образа, тоже вполголоса). Еще как! (Улыбка на лице его становится еще самодовольнее.)

*К.С.* (так же). Если не секрет, что делаете в мыслях?

*Л.М.Леонидов.* Вспоминаю, как сегодня у меня в доме… я вам скажу потом… поверьте на слово…

*К.С.* Верю.

*В.В.Лужский.* У всех всегда все получается. Какое же мне выбрать логическое действие в первом монологе?

*К.С.* Я бы выбрал: не дать Чацкому возразить мне, не дать ему вступить в разговор со Скалозубом.

*В.В.Лужский.* А если он не собирается мне возражать?

*К.С.* Как может Чацкий не возразить на то, что вы всех без разбора пускаете к себе в дом, да еще гордитесь этим?

*В.В.Лужский.* Пусть возражает.

*В.И.Качалов.* Пожалуйста.

*В.В.Лужский.*

Кто хочет к нам пожаловать, - изволь,

Дверь отперта для званых и незваных,

Особенно из иностранных;

Хоть честный человек, хоть нет,

Для нас равнёхонько, про всех готов обед.

*В.И.Качалов.*

Но если русский к вам заглянет,

То вряд ли дома вас застанет!

Он не родня вам, он не грек!

Он просто русский человек!

Экспромт Василия Ивановича был так неожидан, что Лужский растерялся и не смог ничего ему ответить…

*К.С.* Молодец, Василий Иванович! Как только Василий Васильевич задержится с текстом, сейчас же говорите вслух то, что думаете. Бейте его словом!

*В.В.Лужский.* Больше не поддамся, не беспокойтесь.

И, пристально следя за Чацким, Лужский продолжал свой монолог. Замысел Станиславского удался. Стоило Качалову сделать малейший намек на протест, Лужский буквально "наступал" на него словами фамусовского текста. Так случилось после рассказа о "старичках": "Поспорят, пошумят и… разойдутся".

Качалов - Чацкий явно хотел пошутить над старичками, но Лужский так энергично сказал: "А дамы? - Сунься кто, попробуй овладей", что Василию Ивановичу пришлось ограничиться улыбкой и легким движением плеч, выразившими его ироническое отношение к "столбовым" дворянам - друзьям Фамусова.

Такая же мгновенная схватка Чацкого и Фамусова произошла после перечисления имен московских грозных судей-дам: "Ирина Власьевна!… Пульхерия Андревна!"

Лужский не дал Качалову, как говорится, открыть рот и очень энергично перевел свою тему на дочек: "А дочки?., можно ли воспитаннее быть!"

И, несмотря на то, что Чацкий - Качалов даже встал, чтобы возразить Фамусову после знаменитой сентенции о том, что московские дочки

К военным людям так и льнут,

А потому, что патриотки.

Лужский и тут ему не "дал слова", встав в свою очередь и твердо заявив:

Решительно скажу: едва

Другая сыщется столица как Москва.

После столь ярко проведенной борьбы с Чацким – Качаловым, Лужскому было уже легко сказать ему вполголоса: "Эй, завяжи на память узелок" и т.д., а затем представить его Скалозубу. Но во время монолога Чацкого Лужский, как говорится, не знал, куда себя деть, что с собой делать.

- Ничего не могу придумать, - обратился он к К.С. - Никакие действия "на ум нейдут"…

*К.С.* Тогда позвольте, я попробую прорепетировать это место. Ведь и я когда-то мучился им. Вы так четко провели линию борьбы с Чацким в монологе о Москве, что и мне захотелось мысленно подействовать.

Станиславский и Лужский поменялись местами.

После реплики "Не я один, все так же осуждают" К.С., крайне недовольный упорством Чацкого, уселся в кресло у стола. Таким образом, он очутился между прохаживающимся по комнате Чацким и сидевшим на диване Скалозубом. Он слушал, внимательно слушал Чацкого - Качалова, и на первую его сентенцию о судьях, кончавшуюся словами: "Не замечая об себе: что старее, то хуже", повернувшись к Скалозубу, пожал плечами, вздохнул и изобразил подобие улыбки.

"…Молодо-зелено", оказал он, обращаясь к дорогому ему гостю и как бы извиняясь за Чацкого.

Но Качалов, не смутившись импровизацией К.С., продолжал еще настойчивее: "Где? укажите нам, отечества отцы…" К.С. повернулся лицом к нему, сделал ему незаметный для Скалозуба жест рукой прекратить спор и троено нахмурил лицо. Но так как Качалов не прекращал своего нападения, а, наоборот, развивал его, К.С. снова повернулся к Скалозубу и еще ласковее улыбнулся ему, прося прощения за Чацкого. Во время этой небольшой пантомимы Качалов успел уже обрисовать "прошедшего житья подлейшие черты" и обратился к Фамусову - К.С. с прямым вопросом:

Не тот ли вы, к кому меня еще с пелен,

Для замыслов каких-то непонятных,

Дитёй возили на поклон?

К.С. повернулся всей фигурой к Чацкому и прошипел сквозь зубы: "Перестань… замолчать… прекратить…" Но Чацкий не слушался приказов К.С., а с все большим и большим воодушевлением нападал на "Несторов негодяев знатных", К.С. пришлось дважды или трижды обращать улыбки к Скалозубу, прося извинить разошедшегося не в меру "родственничка", и столько же раз оборачиваться со все более и более грозными предостережениями к Чацкому.

Картина получилась исключительно выразительная. Фамусов - К.С. под воздействием монолога Чацкого буквально вертелся в кресле, как карась на сковородке. Чем яростнее обличал Чацкий, тем чаще приходилось К.С. улыбаться Скалозубу, тем чаще приходилось оборачиваться К.С. к Чацкому, грозно требуя прекращения спора.

И вдруг на самых последних строках монолога Чацкого случилось невероятное, но вполне логичное происшествие. К.С. - Фамусов до того "довертелся" между Чацким и Скалозубом, что, потеряв направление, перепутал улыбки с угрозами: Чацкому он заискивающе улыбнулся, а Скалозубу грозно прошептал: "Молчать, молчать".

Поймав себя на этой страшной ошибке, К.С. в ужасе схватился за голову, проговорив: "Уж втянет он меня в беду", и направился вон из комнаты. Так как Чацкий как раз закончил свой монолог, то К.С., задержавшись на секунду в дверях, сказал:

Сергей Сергеич, я пойду,

И буду ждать вас в кабинете.

- Ну, как я действовал? - обратился К.С. со сцены к "зрителям".

*В.В.Лужский.* Мне бы вы так действовать не позволили.

*К.С.* Почему?

*В.В.Лужский.* Потому что мы смотрели только за вашей игрой и не слушали Чацкого.

*К.С.* Значит, я переиграл, пересолил. Умоляю вас не подражать мне. Это очень большое преступление перед партнером - стремиться перехватить его тему и "закрыть" его своей игрой. Правда, я к этому сознательно не стремился, я хотел лишь найти действие Фамусова во время монолога Чацкого. Но я потерял чувство меры… Вероятно, я еще к тому же комиковал… За мной и такой грех водится.

*К.С.* был искренне расстроен, и его волнение передалось всем нам.

- Простите, что прерываю вас, - воспользовался паузой И.М.Москвин, - но ведь сущность самого действия Фамусова в этом эпизоде… вы показали нам замечательно. А что касается чувства меры, вы нас всегда учили, что репетиция для того и существует, чтобы устанавливать эту меру… Вы сами предлагали часто нам на репетиции лучше переиграть, чем недоиграть. Другое дело – спектакль…

И.М.Москвин желал успокоить К.С., а сам волновался не меньше последнего.

*К.С.* Совершенно верно. На днях я спросил Михаила Михайловича Тарханова, как он занимается в своем институте, а он мне замечательно ответил: "Играть они еще не научились, а наигрывать уже разучились. Я их за это крепко ругал. Пока не научился верно играть, так уж хотя бы наигрывал".

*В.В.Лужский.* Можно вывесить это правило на доску ваших распоряжений?

*К.С.* Нет, побережем его для себя, опытных стариков. Молодежь такими парадоксами смущать не надо. А вот мы с вами забыли, что эта сцена не только "троих", а всех "пятерых".

*В.В.Лужский.* Так, новая забота. Кто же еще "двое"?

*К.С.* Софья и Лиза. Они, как мы условились прошлый раз, подслушивают и пытаются выбраться из своего заключения. Надо их включить в вашу сцену.

*В.В.Лужский.* Простите меня, старика, Константин Сергеевич, но зачем же так усложнять каждый эпизод?

*К.С.* Потому что жизнь сложна, Василий Васильевич. И чем дальше она движется, тем становится сложнее. Зритель растет вместе с жизнью, и от искусства требуется показывать ее во всей сложности. Прошло время, когда на сцене играли от "явления" к "явлению". Теперь все нити, все линии пьесы должны быть вплетены в один канат: имя ему - сквозное действие. Цель всех действий - полнокровное выражение идеи-сверхзадачи.

*О.Н.Андровская.* Но что же нам делать? Текст у всех мужчин идет настолько быстро, что "влезть" в него очень трудно.

*К.С.* А надо. Пробуйте.

*О.Н.Андровская.* Можно попросить Василия Васильевича, Леонида Мироновича и Василия Ивановича еще раз проговорить так, сидя, свой текст. Мы со Степановой примеримся к нему.

*К.С.* Как скажут исполнители. Я не возражаю. Еще раз прошли с начала акта все сцены до ухода Фамусова. Но, даже сидя у режиссерского столика, Лужский, Леонидов, Качалов уже не могли удержаться от "мысленных действий". И хотя они собирались проиграть свои сцены для Степановой и Андровской, фактически вышло так, что они сыграли, проверили для себя всю линию своего существования на сцене.

Не озабоченные поисками "мизансцен", не отвлекаемые никакими внешними действиями, они с большой силой воздействовали друг на друга словом, мыслью, психофизическим действием. Очень хорошо воспринимали оказываемое на каждого из них воздействие партнера. Станиславский наблюдал за ними с явным удовлетворением.

- Отлично, - сказал он. - Еще немного, и вы до конца поймете силу слова, его огромное *действенное*, - подчеркнул он, - начало для процесса перевоплощения актера в образ, его *действенную* сущность у хорошего драматурга. Подчеркиваю, хорошего драматурга, в противовес той словесной болтовне, которой бывают до предела набиты пьесы "драмоделов". Ну-с, куда вы решили вклиниться со своими действиями? - обратился К.С. к Андровской и Степановой.

*О.Н.Андровская.* Не знаю, как Степанова, а я в полной растерянности. Я еле-еле выбрала местечко, где мне вернуться к Софье. Помните, я ведь ушла с пустым подносом от нее…

*К.С.* Помню, как же… Я опасался, что вы просто забыли, и хотел уже поймать вас на этом… Не удалось.

*А.О.Степанова.* А я все время мысленно сейчас подслушивала у дверей своей комнаты и не нашла ни одной минуты, когда Софья могла бы высунуть хоть кончик носа.

*К.С.* Но вам хотелось подслушивать?

*А.О.Степанова.* Конечно… Мне, Софье, очень важно узнать, насколько далеко зашел батюшка в своем сватовстве… и не открылось ли мое свидание с Молчалиным, и даже, что обо мне будет говорить Чацкий.

*К.С.* Значит, вам надо всегда подслушивать у дверей.

*А.О.Степанова.* Но ведь зритель этого не видит, не знает.

*К.С.* Во-первых, зритель все видит, все знает, что делается за пределами декораций. Он отлично чувствует, стоят ли актеры на выходе "ли действуют по непрерывной линии жизни своих героев; зритель обладает великолепным знанием жизни и особенной творческой интуицией в те часы, когда смотрит спектакль.

Актеры почему-то отказывают зрителю в воображении, в сообразительности, в наблюдательности. Это огромная ошибка. По самой незначительной детали, самому скупому действию, жесту, неожиданной интонации, звуку голоса зритель безошибочно угадывает, насколько правдиво, глубоко живет актер. Актер среднего дарования почему-то всегда уверен, что он умнее зрителя. И чем ниже дарование актера, тем сильнее в нем эта уродливая черта - самомнение. Да, если бы актер имел дело с *одним* зрителем, с *одним человеком* в зале, возможно, он бы его мог обмануть. Но у зрительного зала, наполненного сотнями людей, образуется еще не изученное психологами общее, коллективное чувство правды. Поэтому все выверты формалистов не встречают никогда успеха у сотен тысяч зрителей.

Заметили ли вы, как целомудрен зритель в массе, как он не любит скабрезностей, неприличия на сцене. Это потому, что он знает великую цель искусства - облагораживать людей, вести вперед, к высоким идеалам человечества. Можно привлечь сотни людей в мюзик-холлы, пообещав им показать полуобнаженных девушек, но *сотни тысяч* людей никогда не заполнят зрительные залы этих заведений, потому что, как бы ловко ни выделывали одно и то же движение пятьдесят пар рук и ног, это не предмет искусства. И мюзик-холлы забудутся так же быстро и бесславно, как арцыбашевская "Леда". Кто сейчас помнит эту возмутительную стряпню, этот апофеоз пошлости?

Великие же произведения всех времен и народов будут жить вечно, так как в них живет душа народа. Каждая эпоха будет их рассматривать по-своему, открывать в них новые ценности, находить в них свое отражение, потому что они творились для народа, во имя блага народов всего мира…

Я, кажется, отвлекся. Но я давно точу зубы на некоторые наши модные театры, забывшие основу искусства - *реализм*.

Никакими "гротесками", "буффонадами", цирковыми трюками и кривлянием на сцене зрителя в таких театрах не удержать. Позорную роль в истории русского театра играют те псевдокритики и рецензенты, которые выдают всю эту чепуху за якобы новое, "революционное" искусство.

Искусство показывать правду жизни, какой бы она ни была подчас тяжелой и грустной, - вот к чему должно стремиться новое, советское революционное искусство.

Я с вами занимаюсь поисками острейшего сценического выражения правды нашей жизни, я его почти нащупал - это действие. Только через действие, как сложное начало человеческих поступков, переживаний и характеров, можно выразить всю ту огромную историческую борьбу, которую ведет наш народ, строя свое государство. А про меня и про наш театр пишут, что мы отстали от жизни. Да если бы я захотел, то я бы такие фокусы показал, какие и Лентовскому не снились… Но вряд ли, впрочем, нужно об этом столько говорить… Вернемся лучше к правдивому решению нашего "Горя от ума".

Только сейчас мы догадались, что К.С. волновали слухи о "новом" режиссерском прочтении и постановке "Горя от ума" в Москве. Станиславский мог сравнительно спокойно слушать про замысловатые постановки пьес Клоделя, Гофмана, Шиллера, Гюго, но он всегда яростно защищал сокровищницу русской классики - пьесы Гоголя, Грибоедова, Островского и с огромным вниманием относился к пьесам и спектаклям на современную, советскую тематику.

*К.С.* У меня от ваших сомнений, Ангелина Осиповна, о том, как надо вести себя за дверью комнаты, мысли невольно перешли на зрителей, которым актеры склонны не доверять в самом главном - в стремлении зрителя к художественной и социальной правде. Я хотел бы убедить вас и всех ваших товарищей, что действовать по линии логики поведения роли необходимо не только на сцене, *но и за сценой*. Это старая истина, и я о ней говорю не первый десяток лет. Но убедить актера, что роль начинается не в минуту его "выхода", мне не удается.

А я вижу, как Софья ходит по своей комнате, останавливается все время под дверью, ловит обрывки разговора, сердится, что не возвращается Лиза, прислушивается к тому, что делается за окном… Но, из ее окна плохо виден подъезд дома. Она видит оседланную для прогулки лошадь. Но всего подъезда не видит. И это ее бесит: ведь из окна гостиной, где засел батюшка с "женихами", все отлично видно. Когда их черт унесет?

*В.В.Лужский.* Ну уж чертом-то она не ругается.

*К.С.* Еще как ругается! Самые сентиментальные на людях дамочки - самые жестокие и сварливые хозяйки. Она Лизу бы ударила по чем попало, если бы та ей подвернулась под руку на реплику: "Послушай, вольности ты лишней не бери…"

Ведь она крепостница и в душе превосходно ругается и пребольно щиплет прислуживающих ей девушек. Ее сентиментальность - это лишь игра в какую-нибудь Памелу Ричардсона, а характерец у нее в батюшку. Вы как полагаете, Ангелина Осиповна?

*А.О.Степанова.* Я с вами согласна, Константин Сергеевич.

*К.С.* Так не хотите ли начинать играть-действовать за пределами декораций?

*А.О.Степанова.* Константин Сергеевич, смеяться станут… Все стоят, ждут выхода, а я чего-то мечусь от двери к несуществующему окну… Ведь комнаты-то моей не будет за сценой. Будет только "заставка".

*К.С.* Вот, вот, самое ужасное! Вот откуда придет гибель театру, если не бороться с этими возмутительными явлениями. Будут смеяться! Кто? Лодыри и лентяи: актеры, у которых нет ничего святого за душой. Они не только смеются над товарищем, который пробует сосредоточиться перед выходом на сцену, они нарочно мешают ему, "ни с ним заигрывают, шутят, приберегают какой-нибудь анекдотец, чтобы рассмешить им своего партнера перед ответственной драматической сценой. Какой ужас! И это в Художественном театре! Я стараюсь развить роль, создать актрисе увертюру перед ее появлением на сцене, раскрываю перед ней цепь логических действий, которые ее органически подведут к труднейшему творческому процессу, к перевоплощению, а она заявляет мне совершенно просто, что боится совершать эти действия, так как ее "осмеют"… Осмеют ее работу, а значит, и того, кто ей предложил так работать, то есть меня. Теперь понятно, что про меня эти весельчаки распустили слух, будто Станиславский сошел с ума. Я ведь им запрещаю гаерничать, веселиться перед выходом…

Волнение К.С. снова передалось всем сидевшим в зрительном зале. Москвин, Леонидов, Лужский, Качалов пробовали прервать его страстный, стремительный монолог. Но остановить К.С. было нелегко. Выручила Степанова. Она неожиданно пробежала через сцену с возгласом: "Ах! боже мой! упал, убился!" - и "по-настоящему" упала в кресло у окна.

К ней, естественно, кинулись и Лиза - Андровская и Чацкий - Качалов. Приподнялся со своего места на диване Леонидов, а К.С. умолк и со свойственной ему непосредственностью стал следить, "переживать" с актерами, действовавшими на сцене.

Надо сказать, что и в предыдущих спектаклях - возобновлениях "Горя от ума" сцена обморока Софьи была очень тщательно разработана Станиславским по линии "физических действий". А в данном случае опытные актеры, взволнованные только что слышанным ими горячим обращением К.С., сумели переключить это естественное жизненное волнение в необходимые им по событию пьесы отношения и действовали очень удачно, выразительно, правдиво. Молчалин - Станицын отлично включился в общий круг действий: он был искренне обеспокоен тем вниманием, которое на глазах у всех к нему проявляла Софья, той подозрительностью, с какой его встретил Качалов-Чацкий.

- Не останавливайтесь в своих действиях, - раздалось обычное предупреждение К.С., - я хочу кое-что подсказать вам. Ловите мои предложения и "с ходу" переводите их в действия, если они вам понравятся.

Воскрес и невредим, рука

Ушиблена слегка,

И впрочем всё фальшивая тревога-

начал несколько "выше" снова сцену Леонидов - Скалозуб.

- В комнате три жениха, - послышался первый, совсем неожиданный "подсказ" К.С. - Каждый по-своему старается покорить Софью.

Секундное замешательство актеров от предложения К.С. было очень забавным. Довольный, улыбнулся своим мыслям Леонидов и… принял еще более воинственный вид. Что-то хотел возразить, видно, Станицын, но "проглотил" свой вопрос и еле слышно прошептал:

Я вас перепугал, простите ради бога.

Ясно было, что этот "жених" будет играть на "скромности".

- Игру ведет Скалозуб. Он неотразим, - продолжал подсказывать актерам К.С.

— Чацкий в мыслях вызывает на дуэль обоих.

— Ненавидит Софью. Это самая сильная степень любви у таких натур, - бросает реплику в сторону зала К.С.

— Софья - спичка между трех огней, - перефразирует К.С. название известного водевиля.

- Скалозуб побеждает. Гарцует на коне, рассказывая про княгиню.

— Софья заключает с ним союз, нападая на Чацкого.

— Чацкий, как бомба, вылетает из комнаты.

- Знаменитая пауза. Скалозуб бьет в барабаны. Он победил.

- Софья умоляет взглядом Молчалива простить, что у нее столько женихов.

- Молчалин умоляет ее не смотреть на него.

- Скалозуб удаляется закрепить победу к Фамусову. "Она моя", - поет он в душе, уходя и крепко хлопнув по больной руке Молчалина. Впрочем, этого не надо делать. Это дешевый трюк.

- Молчалин и Софья одни. Бурная сцена из "Ромео". Лиза - это балкон, который их благоразумно отделяет друг от друга.

- Молчалин сбросил маску, оставшись наедине с Лизой, - оказывается, это просто лакей.

- Спрятался от вернувшейся Софьи за колонну.

- Софья соврала, что у батюшки никого нет.

- Молчалин на цыпочках удрал за ее спиной из комнаты.

Удивительно умел К.С. "подсказывать" актерам. В отрывистую, короткую реплику он вкладывал все: мысль, ритм, действие, характеристику персонажа, его отношение к партнеру.

Приученные к такому приему работы с К.С., актеры с удовольствием принимали "подсказ" режиссера и действительно буквально "на ходу" овладевали им, включали в рисунок своей роли.

Так и на этот раз - конец репетиции прошел очень оживленно.

- Ну что ж, я доволен - обратился К.С. к участникам, - главным образом доволен актерами. Собой как режиссером - гораздо меньше. Отвлекался в сторону, волновался. Спасибо Ангелине Осиповне. Ловко это у вас получилось. Мое взволнованное состояние вы переключили на свою роль и заставили меня перейти от рассуждений к работе. Не мешали вам всем мои "подсказы"?

*В.И.Качалов.* Мне - ничуть. Я их очень люблю и ценю.

*Л.М.Леонидов.* А я и подавно. Так редко случается поработать с вами…

*В.В.Лужский.* А мне вот никогда ничего не подсказываете.

*К.С.* (смеется). Раз на раз не приходится. Притом вы сами режиссер. Вы должны уметь "срежиссировать" себе роль сами… Итак-с, подведем итог: *начали мы упражняться в мысленных действиях*, они, естественно, вылились в "словесные действия" и органически соединились с *психофизическими действиями*. Это вполне соответствует содержанию акта, его темпо-ритму, развивающимся в нем происшествиям, сквозному действию его. Не поймите только меня превратно. *Я не отделяю ни на секунду мысленные действия от психофизических - все они составляют один сложный комплекс, и те и другие - неотъемлемая часть единого органического действия,* ведущего актера к перевоплощению.

Знаю, что повторяюсь, но и повторение бывает полезно и необходимо, когда речь идет о самом важном в нашем искусстве.

Бывают такие эпизоды в пьесе, которые требуют максимальной насыщенности мысленными действиями. Эти эпизоды имеют скупое внешнее выражение. Второй акт "Горя от ума", по-моему, наглядный пример того, как актерам необходимо пользоваться мысленными действиями как средством к перевоплощению. Но актеры должны помнить, что и в этом случае они не смогут обойтись без словесного действия, - без точных психофизических действий \*. Не спутал ли я в чем актеров, предлагая им учиться действовать в мыслях?

*В.И.Качалов.* Что касается меня, то, когда я сейчас проверяю себя, мне кажется, что бессознательно я всегда старался действовать мысленно, но, повторяю, я себе не отдавал отчета в том, что это настолько сильное средство в актерской технике.

*К.С.* Что вы действовали мысленно, Василий Иванович, это верно: я за вами всегда это замечал, но вы не находите, что действовали как бы "внутри" себя, а я предлагаю располагать объекты для действий в окружающей вас жизни роли.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Далее К.С. показал, что, кроме эпизодов, требующих большой насыщенности мысленными действиями, в которых внешнее выражение выливается в тончайшие скупые психофизические действия, есть и такие эпизоды, в которых насыщенность мысленными действиями совпадает с очень стремительным активным внешним выражением - с яркой активной, стремительной физической линией поведения.

*В.И.Качалов* (подумав). Вы правы, Константин Сергеевич, я любил уйти, углубиться, как мы говорим, в себя и там, действительно где-то "внутри" себя, мыслить-действовать. Мысленные действия, которые вы предлагаете на "вооружение" актеру, преследуют обратную цель: посылать мысль, действовать ею вовне через слово, словесное действие - к объектам роли, к сюжету роли, расположенному по периферии от актера. Верно это?

*К.С.* Вы великолепно сформулировали мою мысль. Позвольте, я ее запишу.

*В.В.Лужский.* Да ведь Николай Михайлович строчит без устали.

*К.С.* Это очень важно, точно записать наши выводы.

*В.В.Лужский.* А вот вы сегодня сделали ряд замечаний, относящихся к характеру персонажа. Как надо искать актеру характер своего героя?

*К.С.* Вопрос очень существенный, и я с удовольствием на него отвечу, но сегодня мне хотелось бы закончить репетицию "мысленными действиями". Поговорить следующий раз о "словесном действии", а затем уж перейти к вопросу о характере образа.

Умея оперировать такими качествами актерского мастерства, как органическое действие, включающее в себе и мысленное и словесное действие, легче будет подойти и к вопросу о воспитании характера, к перевоплощению в образ, предложенный, драматургом актеру.

Возражений нет? Принимаем такую последовательность в нашей работе?

*В.В.Лужский.* Значит, я могу снова задать вам свой вопрос в конце следующей репетиции?

*К.С.* Безусловно.

\* \* \*

Через несколько дней, когда участники предыдущих репетиций по "Горю от ума" собрались снова у К.С. на квартире и ждали с минуты на минуту появления Станиславского, в зал вошла Мария Петровна и, поздоровавшись со всеми, передала просьбу К.С. подождать его еще несколько минут, а В.В.Лужскому пройти к нему в кабинет.

Мария Петровна и Василий Васильевич вышли вместе - и почти тотчас же мы услышали громкий голос К.С. в передней, примыкавшей непосредственно к залу.

К.С. был явно рассержен. К нам доносились лишь отдельные слова и обрывки фраз, но, судя по интонациям, по звуку голосов, звучавших то тише, то громче, наконец, по стремительному ритму спора, было очевидно, что дело, нешуточное.

- Я ведь просил!… Этого не может быть!… Категорически настаиваю!… - доносились к нам слова К.С.

Слышно было и то, как Мария Петровна и Василий Васильевич дают ему какие-то объяснения.

Как нам казалось, Мария Петровна больше успокаивала его… Чаще всего до нас доносились ее слова: "Костя, не волнуйся… тебе нельзя, Костя…"

Василий Васильевич на какое-то время завладел, очевидно, вниманием К.С., и, прислушиваясь к ровному звуку его речи, мы надеялись, что вспышка гнева у К.С. прошла.

И вдруг опять несколько громких, резких возражений К.С., а затем, очевидно, его ответная большая "реплика" Лужскому.

- Ну и "гоняет" он их, - вполголоса произнес с озабоченным лицом И.М.Москвин.

- Н-да… - поддержал его Л.М.Леонидов, - после такой "прелюдии" и нам не ждать пощады.

Почти тотчас же звуки голосов в передней замолкли, и к нам в зал вошел К.С.

Против ожидания он был сравнительно спокоен, как нам показалось. В руках он держал тетрадь в сером холщовом переплете и свой неизменный черный блокнот. За ним шел Лужский; лицо у него было огорченное. Вслед за ними вошла Мария Петровна Лилина и скромно села между актерами.

- Извините, что задержал вас, - обратился ко всем присутствующим К.С., садясь в свое кресло, - и прошу рассказать мне, что происходило сейчас в передней.

Предложение К.С. было столь неожиданным, что после секундной паузы по залу пронесся довольно громкий говор.

- Вас удивляет мое предложение, - снова обратился ко всем К.С., - но я ведь не требую определения темы разговора, который доносился к вам из передней. Я прошу вас попробовать определить лишь действие, происходившее рядом с вами в комнате.

- Вы на кого-то сердились, Константин Сергеевич!

- Вы с кем-то спорили, Константин Сергеевич!

- Вас успокаивала Мария Петровна!

- А Василий Васильевич вам что-то доказывал…

- Убедить вас не было возможности!

Раздались не очень уверенные голоса в ответ.

- Великолепно! - отвечал К.С. - Заметьте, что вы перечислили ряд внутренних *действий*! Для меня это самое важное. А как вы думаете, что мы *делали физически*

там все трое.

- Вы уходили к себе в кабинет и возвращались обратно…

- Вы собирались выйти из дому…

- Вы направлялись к нам в зал…

- Вы ходили взад и вперед по коридору…

*К.С.* Василий Васильевич, скажите всем, что мы делали.

*В.В.Лужский.* Мы никуда не ходили, а сидели все время на диване в передней. Константин Сергеевич сразу напустился на нас, обвиняя меня в том, что я не ввел в этом году занятий голосом и дикцией с молодежью, утверждал, что при таком положении его занятия по "Горю от ума" бессмысленны, что сегодняшнюю репетицию он отменяет, а Марии Петровне…

*М.П.Лилина.* Мне, как всегда, попало за то, что я не работаю дома над собой и поэтому являюсь плохим примером для всех актеров и порчу Косте репутацию режиссера.

*В.В.Лужский.* И позвольте мне при всех сказать вам, Константин Сергеевич, что вы были несправедливы… Я организовал занятия по вашему плану и не виноват, если кому-то это не нравится… И я уверен, что Мария Петровна делает все…

*М.П.Лилина.* Дайте ему отойти, Василий Васильевич, не спорьте с ним. Разве вы не знаете, когда Косте что-нибудь покажется, то он, прежде всего, обрушивается на тех, кто рядом.

*К.С.* Я ни на кого никогда не набрасываюсь. Я хочу только, чтобы все в театре поняли, как важно актеру каждый день, каждый час работать над словом, над своей речью. Что эту работу нужно организовать в театре…

*В.В.Лужский.* А репетиции и спектакли разрешите отменить?

*К.С.* Репетиции и спектакли подчиняются этой же задаче. Вы хотите меня вывести из себя, задавая мне иронические вопросы?

*В.В.Лужский.* Боже сохрани!

*М.П.Лилина.* Не спорьте вы с ним, Василий Васильевич. Он же все равно кончит тем, что объявит себя главным режиссером, которому все должны беспрекословно подчиняться.

*К.С.* Совершенно верно, и поэтому прекращаю наш… этюд!

Видя наше изумление и полное недоумение Лужского и Лилиной, Станиславский поспешил расшифровать свое неожиданное для всех заявление.

- Мне необходимо было, чтобы все здесь присутствующие, - сказал он, - поняли еще раз необыкновенную силу действия, когда оно составляет одно целое со всем комплексом человеческой природы, направленное, устремленное на выполнение определенной задачи.

Я поставил перед собой следующую цель: сосредоточить внимание вас всех на одном объекте - восприятии на слух того действия, которым я, оставаясь даже невидимым вами, буду воздействовать на своих партнеров.

Партнерами я избрал себе Василия Васильевича и Марию Петровну, разумеется, не посвящая их в свой план; сам же я сегодня днем тщательно разработал для себя круг мыслей о плохой постановке у нас в театре работы над голосом и речью.

Затем, не трогаясь с места, не сходя с дивана, я обрушил все свои мысли, доводы, убеждения со всей доступной мне эмоциональностью на Марию Петровну и Василия Васильевича…

И, как я слышал сейчас из ваших ответов, до вас дошло наше действие и в целом - как спор, и во всех частностях, во всех его слагаемых. Вы поняли, что я чем-то неудовлетворен: возвышая и понижая голос, заставляя следовать в этом за собой моих партнеров, мне удалось создать у вас представление о том, что я ухожу к себе в кабинет, а мои собеседники идут за мной. Я действительно часть своих возражений построил на подтексте: уйду из театра, если мои требования не будут выполняться, а вам очень верно передалось, что я собираюсь уйти из дому.

Вы видите, как могуче действие, когда оно захватывает весь комплекс человеческой природы: хотение выполнить задачу, воздействие на партнера, точно разработанный по мыслям текст (а не вообще что-то говорить), темперамент и мысленные действия. Убеждая своих противников, я действовал в мыслях: уйду в кабинет, не пойду на репетицию в зал, уйду сейчас совсем из дому успокоиться, пройтись по улице…

Мы были убеждены Константином Сергеевичем вполне, но скептик Лужский не преминул воспользоваться особенностью разыгранного Станиславским этюда.

- Все это так, - сказал он, - но почему вам понадобилось всю сцену с нами сыграть, так сказать, "за закрытыми дверями"?

*К.С.* Обычно словесное действие вдвое сильнее доходит, когда человек воспринимает его не только на слух. Это так принято думать, что мы слушаем только ухом. В жизни, в театре мы слушаем и глазами. Ни для кого ведь не секрет, что слово мы воспринимаем не только органами слуха, но и *в и д и м* его, видим через того, кто его произносит. Поэтому, вернувшись к вам, я несколько продолжил свой этюд-розыгрыш и в очень короткой сцене с Марией Петровной, с Василием Васильевичем дал вам возможность не только слышать, но и видеть, кто со мной спорил в передней. Какой же из двух моментов сильнее?

*И.М.Москвин.* Разумеется, второй. Словесная перепалка ваших партнеров сопровождалась целым рядом психофизических действий, пусть даже не крупного калибра, но очень убедительно воздействовавших на нас. Мы не только слышали, но и видели, как вы сами сказали только что, "словесное действие".

*В.В.Лужский.* И только для того, чтобы доказать нам эту истину, вы так жестоко разыграли нас. Я ведь действительно поверил вам, поверил, что в чем-то не угадал ваших желаний.

*К.С.* Нет, я позволил себе предложить вниманию собравшихся этот экспромт не для того, чтобы "помучить" вас, Василий Васильевич, а чтобы доказать всем присутствующим, что самое оправданное, честно, органично выполняемое актерами действие, если оно не включает в себя "словесное действие", теряет очень много…

*В.В.Лужский.* Позвольте, но мы же с вами в передней только и занимались, с позволения сказать, "словесным действием": вы нас ругали, а мы защищались - на шестьдесят процентов словами, на тридцать процентов внутренним противодействием вам, да еще процентов десять, наверное, выражались в наших взглядах, жестах и прочих атрибутах психофизики.

*К.С.* Мне не нравятся, откровенно говоря, ваши "проценты", Василий Васильевич. Вы прирожденный аналитик и стараетесь все разложить на составные части. Я не отрицаю и пользы и необходимости анализа, когда в этом возникает необходимость. Но уж очень много лет мы все анализировали, делили, раскладывали по полочкам нашего сознания с надписями-терминами из системы. Настала пора все соединять - идти к синтезу актерского мастерства, к перевоплощению в образ-роль, к полному, яркому выявлению идеи драматического произведения. Органическое действие, включающее в себе все элементы психофизической природы человеко-артиста, все элементы сценического действия, - вот путь к вершине актерского мастерства и искусства режиссуры. Без всяких процентных разделений!

*В.В.Лужский.* Опять ошибся!

*К.С.* Ваши ошибки помогают нам в работе искать верный путь. Думаю, что мой сегодняшний экспромт не очень удачен. Я хотел наглядно показать, что не всякое действие, хотя бы и включающее в себе яркое словесное действие, бывает до конца ясным и убедительным. "За сценой", в передней, мы спорили, наверное, минут пять. На ваших глазах спор продолжался полминуты. Вы предпочли полминуты ясного, отчетливого, видимого словесного действия пяти минутам "какого-то" действия. Ваш выбор правилен. Ничего "вообще", никаких "какой-то", или "о чем-то", как это звучало в вашем пересказе нашего спора в передней.

*В.В.Лужский.* Но они же не видели нас! Не слышали наших слов! Одной фантазией и воображением сыт не будешь.

*К.С.* Вот это золотые слова, Василий Васильевич!

*В.В.Лужский.* Наконец-то!

*В.И.Качалов.* А вам не кажется, Константин Сергеевич, что и на сцене бывает так: "что-то" слышишь, "что-то" видишь, о чем речь идет и что происходит "вообще" - понимаешь, а удовлетворения, как зритель, от этого видимого, слышимого и воспринимаемого не получаешь.

*К.С.* Вот точка, в которую я бил сегодня. Ну, вы сняли с моей души камень, Василий Иванович! Я уже решил, что совсем провалился со своим экспромтом. Со мной это случалось не раз, и я страшно себя браню всегда в таких случаях. Но ведь надо искать наглядные, практические приемы к основным положениям нашего искусства. Вот, бывает, и придумаешь что-нибудь несуразное. Но если вы поняли, что нельзя на сцене действовать "вообще", даже применяя все те новые ходы в актерском творчестве, которые я вам предлагаю, - я удовлетворен! Вот именно такой не то видимый, не то слышимый, в чем-то понятный, а в чем-то совсем непонятный спектакль видит зритель, когда актеры бывают отделены от него как бы стеной. Я нарочно увел действие совсем за пределы этого зала, чтобы доказать вам это положение, так как почувствовал, что, увлекаясь линией психофизических действий и даже линией мысленных действий, вы можете расценить "словесное действие" как подсобное.

Ни в коем случае. Великолепная пауза, насыщенная внутренним монологом, мысленными и психофизическими действиями, но нет ничего сильнее в арсенале средств сценической выразительности, чем слово!

Слово, отточенное до предела!

Спросите - чем, как оттачивать его?

Отвечу вам: всем, всеми доступными вам средствами - глубиной понимания мысли автора, собственным проникновением в его жизненный смысл, умением действовать им в комплексе органических, психофизических действий, наконец, постоянным тренажем, работой над словом, дикцией, голосом, речью.

Много лет я записываю свои мысли о слове, а также собираю изречения наших гениальных писателей о сценической речи. И, что меня удивляет, что мы, профессионалы, уделяем гораздо меньше внимания сценической речи, чем это делали наши знаменитые писатели.

Они, очевидно, лучше нас понимали, что слово на сцене всегда было сильнейшим средством воздействия актера на зрителя. Поэтому история русского театра неотделима от литературы и драматургии Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Островского, Толстого, Чехова, Горького. По-моему, это совершенно закономерно. Богатство языка наших великих писателей ставило всегда все новые и новые творческие задачи перед русскими актерами.

Вспомните те требования к сценической речи, которые предъявляли Пушкин, Гоголь, Островский. Пушкин требовал чтобы "разговорный язык" заменил на сцене напыщенную декламацию, безжалостно высмеивал последнюю…

*К.С.* раскрыл холщовую тетрадь, которую держал в руках, и начал читать:

"Слышу отсюда драммоторжественный рев Глухорева, - с некоторой иронической торжественностью к "Глухореву" читает нам. К.С. - Трагедия будет сыграна тоном Смерти Роллы"\*. Это Пушкин писал из Кишинева о постановке "Орлеанской девы".

А Гоголь? В своем знаменитом "предуведомлении к "Ревизору" он дает точные указания о том, как должны "говорить" Городничий, Хлестаков, Осип. Разве мы помним об этом? Только когда беремся за постановку самого "Ревизора", да и то так: прочтем, поахаем, как, мол, это нужно, важно, какие, мол, замечательные мысли! А применить их к себе, к своим ролям - ни боже мой! Успеется!

Послушайте, какие замечательные дает нам рекомендации Гоголь:

- "Уметь хорошенько пронять словом!…" - снова читает К.С.

Гоголь считает важнейшей задачей актера донести слово до сердца зрителя, но при этом утверждает, что драматург должен так писать пьесы, чтобы каждая реплика "ложилась актеру на язык"! - заглядывая в свою тетрадь, цитирует Станиславский Н.В.Гоголя.

"Слово превыше всего",-пишет он М.С.Щепкину.

Вы слышали, наверное, что Пушкин, Гоголь, Островский прекрасно читали сами свои произведения, создавая "словесным действием" живые образы своих героев. А мы? Многие ли из нас читают сами себе их великие творения, разумеется, вслух?

Не буду вам приводить примеры того, сколько важнейших указаний, какой должна быть речь актера на сцене, содержится в "Записках о театральном деле", которые составил А.Н.Островский.

Через слово великие русские писатели решили свою основную творческую задачу: создать правдивое, реалистическое отображение жизни. Не отставали от них и наши великие русские актеры: Щепкин, Давыдов, Варламов, Ермолова, Федотова. Они беспрерывно, упорно работали над словом.

Послушайте, как замечательно говорил Щепкин: "Искусство сердцем спетого слова".

"Сердцем спетое слово" - разве это не чудесно!

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Собр. соч., М. - Л., 1949, т. X, стр. 43.

В верно понятом слове автора я вижу основу сценических задач актера, всех его действий и чувств. Создание образа-роли заключается в полном органическом овладении актером авторским текстом.

Верное, целеустремленное *действие словом* - вершина актерского творчества!

Поэтому никогда не отделяйте работу над авторским словом от всей работы актера над образом.

Сколько я говорю об этом! Сколько я написал об этом!…

К.С. отложил в сторону холщовую тетрадь и заглянул в свой черный блокнот.

- "Речь - музыка. Текст роли и пьесы - мелодия, опера или симфония,- прочел он. - Произношение на сцене - искусство не менее трудное, чем пение, требующее большой подготовки и техники, доходящей до виртуозности. Когда артист с хорошо *упражненным* голосом, обладающий виртуозной техникой произношения, звучно говорит свою роль на сцене, он захватывает меня своим мастерством. Когда он ритмичен и, помимо воли, сам увлекается ритмом и фонетикой своей речи, он волнует меня! Когда артист проникает в душу букв, слов, фраз, мыслей, он ведет меня за собой в глубокие тайники произведения поэта и своей собственной души. Когда он ярко окрашивает звуком и очерчивает интонацией то, чем живет внутри, он заставляет меня видеть внутренним взором те образы и картины, о которых повествуют слова речи и которые создает его творческое воображение…"

В зале было очень тихо. Отрывок из своей будущей книги К.С. прочел с волнением, и это произвело на всех большое впечатление.

К.С. отложил блокнот в сторону.

- Простите за большое вступление к репетиции, - произнес он. - Вопросы, связанные со словом на сцене, с местом "словесного действия" в творчестве актера, меня настолько волнуют, что я не могу сдержать себя, заставить молчать…

И в то же время я чувствую, что мои убеждения на вас мало действуют…

Не возражайте, - остановил он ропот протеста, возникший в зале, - я ведь никого не хочу обидеть, но уличить почти каждого из вас (причем я начал бы с самых мне близких лиц: с Ивана Михайловича, Василия Васильевича, Леонида Мироновича), уличить каждого из вас в том, что, целиком соглашаясь со мной в важности слова на сцене, *вы практически, ежедневно сами с с о б о й* не работаете над словом и дикцией, уличить в этом вас, талантливейших артистов нашего театра, я мог бы.

Иван Михайлович, Леонид Миронович, Василий Васильевич, вы не стали владеть законами сценической речи лучше, чем вы владели ими десять, пятнадцать лет тому назад!…

В зале стояла абсолютная тишина. Ни звука не возразил К.С. никто из названных им "стариков". Видя, с каким волнением, с какой болью говорил жестокие слова своим ближайшим, любимым товарищам по театру Станиславский, притихли и мы все.

Москвин, Лужский, Леонидов сидели сосредоточенные; они были захвачены волнением К.С. и глубоко переживали его слова.

- Мой низкий поклон вам; Василий Иванович! Вы любите слово не на словах, а на деле. Вы его рыцарь, вы мастер, вы великий художник слова. Я знаю, сколько времени в течение дня вы отдаете занятиям над совершенством своего артистического аппарата, чтобы идеально уметь передать зрителю драгоценные перлы русского языка, русской литературы. Мы в большом долгу перед вами. Мы мало пользуемся вашими знаниями, вашим опытом, вашим талантом особенно в работе с молодыми актерами.

*В.И.Качалов.* Все мои знания и силы в вашем распоряжении, Константин Сергеевич.

- Вы, наверное, полагаете, что я только проповедую любовь к слову, а сам тысячу раз оговариваюсь, играя Шуйского, Фамусова; вы слышите в моей дикции шипение и присвисты, в которых я не прочь обвинить каждого из вас… Да, это все так. Я всем этим грешу. Но, поверьте, если бы я ежедневно не занимался, - и К.С. слег-ка ударил рукой по тетради, которую держал в руках, - если бы я не тренировал себя каждое утро, вы бы совсем не могли слушать мою речь, вы не понимали бы, что

я вам говорю.

Вы спросите меня, чем же именно я занимаюсь? Извольте!

Помимо тех строк из Пушкина, Гоголя, Островского, которые я никогда не устаю перечитывать, напоминая себе постоянно об их страстной любви к русскому языку и к сценической речи, в частности, я работаю, практически работаю каждый день в течение часа над тем, что я называю *чувством слова, мыслью автора*, законами сценической речи.

Я беру эту тетрадь и раскрываю на любой странице. В нее я переписал самые дорогие мне образы из нашей литературы…

Станиславский встал и повернулся лицом к залу. Рука его наугад раскрыла холщовую тетрадь, о которой он говорил.

Как молодой повеса ждет свиданья

С какой-нибудь развратницей лукавой,

Иль дурой им обманутой…-

прочел первые строчки монолога из "Скупого рыцаря" К.С. и остановился.

- Начинаю спокойно, с удовольствием читать, не думаю, куда меня приведет сюжет! - обратился он ко всем присутствующим.

Вижу себя в образе "повесы".

Повторяю еще два-три раза это слово: "Повеса!", "Повеса!", "Повеса!"

Каждый раз вижу себя в новых обстоятельствах: вот когда я ухаживал в Ессентуках за некоей госпожой Н., вот когда я был в Париже… впрочем, я не обязан открывать вам свои видения. Важно, что у меня они есть! И некоторые записаны в эту тетрадь… Возвращаюсь к слову.

Мне все больше и больше нравится: "Повеса!" В нем замечательное сочетание гласных "о", "е", "а"!

Константин Сергеевич с удовольствием произносит вслух несколько раз эти буквы, придает различную звуковую силу им.

- "Свиданье" - тоже великолепнейшее слово, - продолжает он разбирать ("разрыхлять", по его выражению) текст Пушкина. - Сколько замечательных ассоциаций, прелестных картин возникает в моем воображении, когда я произношу это

слово! Часть из них я храню в этой тетради. Другие возникают вновь, когда я читаю себе вслух эти строки.

"Свиданье!"

Какое опять чудесное сочетание полных гласных с согласными.

"Свиданье", "свиданья"… - снова несколько раз на разные лады произносит вслух Константин Сергеевич. - Вы ощущаете, - поясняет он, - как я соединяю внутреннее видение, картину, которая возникает в моем воображении, с техникой речи, с воплощением в звуке моих видений… Теперь возьму целое: "Повеса ждет свиданья!" Целое событие! Да, забыл еще: "*м о л о д о й* повеса", - подчеркивает интонацией К.С. слово "молодой". Итак-с.

Как молодой повеса ждет свиданья…

Кажется, я слишком увлекся, и "молодой" у меня прозвучало сильнее остальных слов. А у Пушкина ведь нет в дальнейшем противопоставления молодого старому повесе. Значит, "молодой повеса" - это одно выражение, и ударным словом будет поэтому "повеса", а "молодой" лишь дополняет, окрашивает его.

Как молодой повеса ждет свиданья…

Произношу не торопясь, наслаждаясь своими "видениями" некоего "повесы" и картиной предстоящего "свиданья"…

С какой-нибудь развратницей лукавой,…

Ну, тут уж есть, где разгуляться! - с неподдельным удовольствием восклицает К.С.

"Развратницей!" - великолепное слово! Длинное, протяженное!… В нем и гласные "а", "о", "и" и, этакие звенящие, цокающие "з", "ц"! О воображении и не говорю! Оно у меня заработало на славу! Вижу целую плеяду этих милых дам…

А Пушкин мне еще подбрасывает: "лукавая"! Значит, это веселая, молодая, в своем роде, быть может, очаровательная "развратница"!

Легко преодолеваю эту строчку:

С какой-нибудь…

Ох, видно, много их было!

Развратницей лукавой…

Константин Сергеевич с неподдельным удовольствием произносит пушкинские слова. Затем лицо его принимает неожиданно презрительное выражение…

Иль дурой, -

произносит он, резко выделяя буквы "у" и "р", рисуя интонацией образ, совершенно противоположный "развратнице лука-

Иль дурой им обманутой …

К.С. делает паузу-цезуру…

… так я

Весь день минуты ждал, когда сойду

В подвал мой тайный, к верным сундукам.

Последние две строки К.С. читает, как будто к чему-то прислушиваясь, не наделяя их никаким особым отношением, не выделяя слов, не рисуя в своем воображении никаких картин-видений.

С громадным интересом следим мы за этим наглядным "показом" работы над словом.

- Ну, вот видите, попал впросак, - неожиданно обращается он к залу. - Увлекся первой частью мысли Пушкина, забыл про вторую часть, не определил, какая из двух частей важнее, а важнее, разумеется, вторая, то есть

…так я

Весь день минуты ждал, когда сойду

В подвал мой тайный, к верным сундукам…

В ней - содержание, событие, о котором хочет сказать поэт. Первая часть мысли лишь вводная, написанная для того, чтобы оттенить, выделить главную, вторую часть, сделать ее яркой через сравнение. А я увлекся этим сравнением и всю логику мысли Пушкина опрокинул вверх ногами. Надо всю работу начинать сначала!

К.С. разговаривает с залом, как бы советуясь с теми, кто его слушает.

- Позвольте, ведь я еще забыл, *к т о* говорит эти слова, молодой или старый человек, знатный или простолюдин? Вы, может быть, думаете, что это не относится к работе над словом? Но важно то, ведь именно то, *к т о* говорит, *к о г д а* говорит,

*з а ч е м* - говорит. Эта "кто", "когда", "зачем" и вызвали у поэта данные слова-строчки текста.

Необходимые ему слова К.С. резко подчеркивает, выделяет интонацией.

- Константин Сергеевич, но в тетрадке-то у вас, должно быть, все правильно записано? - подает "реплику" В.В.Лужский.

- Увлекся! Увлекся и забыл про главное! Неверно, значит, начинать работу над текстом, над словом *с частного*, с тех слов, которые первыми стоят в строчке! - совершенно серьезно и даже темпераментно возражает ему К.С.

- Константин Сергеевич, но тетрадь-то, в ней-то у вас, вероятно, все правильно определено, - настаивает на своем Василий Васильевич.

Следует небольшая пауза.

- Я нарочно дал себе возможность ошибиться, - улыбаясь, поясняет К.С., - чтобы все присутствующие запомнили крепко-накрепко, что самая богатая разработка текста-слова, самое великолепное произношение его, *любование им* (как я наглядно старался делать) не может заменить *с м ы с л а* того, *ради чего* начертаны поэтом *в с е*  слова. Вы заметили, Василий Иванович, - обращается он к Качалову, - как повисла у меня в воздухе вторая часть пушкинской фразы, как я не знал, что мне с ней делать оттого, что я работал над первой частью вне смысла *целого*, всей мысли Пушкина?

*В.И.Качалов.* Признаться, не очень заметил. Вы с таким увлечением "ошибались", что я больше следил за вами - артистом, чем за "педагогом".

*К.С.* Я полагаю, что не совсем напрасно старательно разрабатывал на ваших глазах первую часть фразы, отдельные слова: "повеса", "свиданье", "развратница" и прочие… Когда я правильно разработаю вторую часть фразы и выделю ее, поставлю на главное, ей принадлежащее место, то у меня окажется готовой первая часть ее про "повесу", и, хотя бы сознательно сниженные в своем звучании, но все слова, которыми я так любовался, будут наполнены содержанием, видением. Но все же, повторяю, самое важное - это не упустить, ради чего написаны все слова.

Кроме того, я хотел дать наглядный пример тренажа - *работы над словом*.

Процесс работы, который я проделал на ваших глазах, как мне кажется, приводит к тому, что я называю *чувством слова*. Этот процесс имеет в своей основе яркое видение - представление, а выражается через тот или иной слог и даже букву.

Что может быть великолепнее сочетаний букв "д" и "у", чтобы произнести слог "ду", начинающий слово "дура". Кстати, замечаете, что и в "глупости" основные гласные "у" в сочетании с "о" - "у-о"! Это звучит укоризной, осуждением!

Вероятно, мои способ работы над словом не идеален, но я еще пока не придумал другого. В основе его - сочетание смысла и техники, любовь к слову и даже к звуку - букве.

Первыми вы полюбите гласные, их легче произносить: они звучат, поют!

Остаются согласные. Их трудно произносить и их меньше ценят, любят. Но тот, кто владеет умением произносить, тянуть, отрывать от губ, от языка *звук* для той или иной согласной, тот уже умеет *г о в о р и т ь*.

Великолепно это умеет делать Шаляпин! Вот у кого надо учиться чувству слова…

Великолепно чувствует слово Василий Иванович. Я прошу его поделиться со всеми нами опытом своей работы. Зал присоединяется к пожеланию К.С.

- Охотно, очень охотно, - отвечает и Константину Сергеевичу и всем нам Василий Иванович.

*К.С.* Наша встреча с вами не совсем походит на репетицию. Говорю преимущественно я один… Но не беспокойтесь, мы до действий и действий именно словом доберемся и практически. Хотя я никогда не устану повторять, что говорить - это значит действовать. И говоря с вами, я *действую*. И вы, слушая меня, вы тоже *действуете*, ибо все время ведете со мной внутренний диалог - то соглашаетесь, то не соглашаетесь, то радуетесь, что мои мысли совпали с вашими, то огорчаетесь, что отвлеклись и что-то пропустили… Не так ли? - улыбается К.С.

- Разумеется, так, - отвечает за всех И.М.Москвин.

*К.С.* Так вот так же должно быть и на сцене… На сцене говорят не только те, кто произносит вслух текст автора, но и те, кто слушает, молчит. И очень часто возможно и необходимо (исходя из сюжета пьесы) *слушать и молчать* еще действеннее, активнее, чем, если бы были слова, возражения или сочувствия в роли.

Но ни у "говорящих", или, как я говорю, воздействующих, и у слушающих - воспринимающих не должно быть бездушных, бесчувственных слов. На сцене не нужны слова без смысла, слова бездейственные. На подмостках слово должно возбуждать в артисте, в его партнерах, а через них и в зрителе всевозможные чувства, желания, мысли, стремления, внутренние образы воображения, зрительные, слуховые и другие ощущения.

Как осуществить на сцене словесное действие в практике репетиций?

Прежде всего, актеры должны уметь *логически и психологически* разобрать текст автора.

Это требует в первую очередь знания всеми участниками будущего спектакля сюжета пьесы, определения ими идеи-сверхзадачи пьесы, сквозного действия ее.

- Как вы уже знаете, я предлагаю не учить текста наизусть до тех пор, пока актерам не станут исчерпывающе понятны все события пьесы, составляющие каркас - скелет интриги пьесы, определяющие поведение каждого действующего лица пьесы. А для того, чтобы определить основные события в пьесе, необходимо уметь в сюжете пьесы отличать *г л а в н о е* от *в т о р о с т е п е н н о г о.* Об этом мы уже с вами подробно говорили и пробовали практически это делать на предыдущих репетициях.

Разобравшись в *логике и последовательности* событий, представив себе развитие действия и контрдействия, актер определяет задачу своей роли в драматическом произведении. Для себя этот процесс я называю "разведкой умом" сюжета пьесы.

В период "разведки умом" я считаю необходимым, чтобы актеры и режиссура рассматривали текст автора, отдельные фразы роли у актера с точки зрения их *логического построения*, то есть умели определить, *ч т о* именно данной фразой хочет сказать автор и какие слова поэтому актер, произнося фразу, должен сделать *главными*, какие соподчиненными. На каких словах сделать *ударения*, с каких слов снять *ударения*. Я утверждаю, что ударное слово несет в себе всю внутреннюю сущность фразы, весь ее скрытый или явно выраженный смысл.

Впрочем, я об этом говорил уже тысячу раз. Почему я считаю необходимым снова повторять эти всем известные истины? Потому что уметь *логически* построить - сказать фразу - это целая наука. Эта наука не относится ни в какой мере только к внешней, грамматической форме фразы - она помогает актеру проникнуть в самое существо текста, понять характер и психологию действующего лица и в то же время делает речь актера четкой, ясной, звучной. Поэтому я предлагаю *л о г и ч е с к и й* разбор текста никогда не отделять от *психологического*, поскольку дело касается не *упражнений* актера, а всей *работы над ролью*.

Предлагаемые обстоятельства, действия, чувства и характерные особенности каждого персонажа пьесы я считаю важнейшими элементами, определяющими психологический разбор текста пьесы, создающими "словесное действие".

Логический и психологический разбор текста составляет гармоническое единство в сценической речи актера; он является основой для полноценного выражения текста автора, текста всего драматического произведения.

Чему нас учит опыт предыдущих репетиций, которые мы провели с вами в этом зале?

Не отделять "разведку умом" от "разведки действием". Как только актеры понимают смысл того, чего от них в каждом определенном событии или эпизоде требует автор, какие действия они должны совершить, чтобы этот эпизод произошел на самом деле, я предлагал актерам немедленно идти на сцену (в нашу "условную" выгородку) и сейчас же пытаться совершить эти действия исходя из текста пьесы и предлагаемых автором обстоятельств.

Я считаю, что этот прием разбора актерами своих поступков и задач в действии охватывает все стороны работы актера над ролью, режиссера над пьесой, в том числе в первую очередь "действие словом", работу над текстом.

*Л.М.Леонидов.* А все же, как быть, если пьеса, которую нужно репетировать, находится не "на слуху", как это было у нас с вами на репетициях "Горя от ума"? К какому моменту работы актеры должны выучить текст?

*К.С.* Ни к какому. Разбирая пьесу, запоминайте события пьесы, свои действия в них, запоминайте *мысли* своего персонажа, запоминайте его действия, запоминайте *мысли* и действия своих партнеров по пьесе. Слово, текст роли неразрывно связано с *мыслями и действиями* образа. Запомнив его мысли и действия, вы неизбежно захотите их сделать *своими*, чтобы "влезть в его шкуру", чтобы сыграть роль. Для этого вам придется немало поработать, узнать многое о вашем герое, чего даже нет подчас в тексте роли и пьесы. Только глубокое изучение всех обстоятельств жизни вашего героя позволит вам понять, почему свои мысли, действия, и чувства он выражает именно теми словами, какими его наделил автор. Я уверен, что если вы проделаете такую большую работу, вы будете знать роль *почти* наизусть. Нарочно говорю "почти", так как ошибаться, в расстановке слов *в период репетиций* вполне дозволено. Вас поправит режиссер, партнер по пьесе, иногда суфлер, присутствие которого *на репетициях* вреда не приносит. Конечно, в том случае, если актеры пригласили суфлера участвовать в их общей работе. Когда они глубоко разобрались в пьесе, в мыслях, действиях и чувствах своих героев, когда они "почти" знают текст. Подчеркиваю, что суфлер может быть очень полезен на некоторых репетициях, но не на спектакле. Спектакли должны идти без суфлера. Иначе мы снова вернемся к игре "под суфлера"!

*В.В.Лужский.* Однако, я что-то не помню за последние десять лет ни одного вечера, чтобы у нас в будке не сидел суфлер.

*К.С.* Это другого рода суфлер, а не тот, про которого я говорю. Это суфлер, который страхует нашу память на случай, если бы мы забыли текст в какой-то момент спектакля. Нечего греха таить, память многих из нас усталая. Я бы ни Шуйского, ни Фамусова без суфлера играть не мог. Может быть, он мне ни разу и не подскажет текст, но то, что он здесь, около меня, следит за мной, меня это успокаивает. Думаю, что не одного меня…

*Л.М.Леонидов.* Что касается меня, то я целиком и полностью присоединяюсь к вам. Суфлер - брат мой!

*К.С.* А разбирать пьесу в действии, репетировать, не уча текст, в расчете, что суфлер поможет, - вот это уже преступление!

*В.В.Лужский.* Но ведь репетировали и играли раньше под суфлера, да еще, говорят, как играли!

*К.С.* Вы, вероятно, как всегда, намекаете на то, что вам известны случаи в нашем театре, когда кто-то из уважаемых молодых или среднего возраста актеров…

*В.В.Лужский* (перебивая). С неутомленной еще памятью…

*К.С.* Вот, вот! С неутомленной памятью не учат *до к о н ц а*, то есть после того, как все срепетировано, роль в надежде на суфлера, который существует у нас совсем для другой цели.

*В.В.Лужский.* Ну вот и разгадали мой подтекст.

*К.С.* Для меня вопрос о суфлере связан с вопросом о словесном действии. Да, мы знаем, что замечательные русские актеры, вроде Садовской, Варламова, Федотовой, великолепно играли, пользуясь услугами суфлера. Но это не имеет ничего общего с манерой работы того лентяя, который считает себя актером МХАТ, не понимает нашего метода работы. Чтобы сделать текст своим, учите прежде всего сюжет, события пьесы, затем мысли автора, а главное, *создавайте себе тот круг* *в и д е н и й*, которыми обладал драматург, когда писал свое произведение*. Создайте себе ту "киноленту видений"*, которыми обладает ваш герой в пьесе и которая существует у каждого из нас в реальной жизни. *В жизни*, в *общении* друг с другом мы сначала *видим* внутренним взором то, о чем мы хотим сказать, а потом уже говорим о виденном.

Аналогичный процесс необходим и актеру на сцене. Разница лишь в том, что в жизни "кинолента видений" возникает у нас самопроизвольно, а на сцене актер обязан ее себе создать исходя из данного ему автором текста.

Разбирая текст роли, актер понимает, почему его персонаж говорит те или иные слова. Но этого мало, чтобы иметь право произнести их на сцене. Необходимо в своем творческом воображении создать конкретные картины-видения, на основе которых мог возникнуть данный текст.

Вот Чацкий при встрече с Софьей в первом акте начинает вспоминать круг их общих знакомых.

Ну что ваш батюшка? всё Английского клоба

Старинный, верный член до гроба?

читает, к нашему удивлению, наизусть, без всякого суфлера К.С.

Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век?

А этот, как его, он турок или грек?

Тот черномазенький, на ножках журавлиных,

Не знаю как его зовут,

Куда ни сунься: тут как тут,

В столовых и в гостиных.

А трое из бульварных лиц,

Которые с полвека молодятся?

Родных мильон у них, и с помощью сестриц

Со всей Европой породнятся.

А наше солнышко? наш клад?

На лбу написано: театр и маскерад.

Дом зеленью раскрашен в виде рощи,

Сам толст, его артисты тощи.

и так далее…

Смысл этого обращения, задача действий Чацкого - сблизиться с Софьей, через воспоминания об их юношеских годах, преодолеть ее "холодность" к нему - все это понятно, естественно. Мы с вами посвятили этой задаче, поискам этих действий наши первые репетиции и кое-чего, по-моему, достигли. Но не всего, чего можно желать от этого эпизода.

Для выполнения своей задачи влюбленному Чацкому автором дан великолепный монолог - то есть воздействие на Софью словом, образами знакомого им прошлого.

И вот актеры, обычно с большей или меньшей страстностью произносят эти стихи. Я не имею в виду присутствующих и наши прошлые репетиции, - добавляет К.С. - Зритель видит приятных в меру их внешних достоинств людей, "влюбленных" (судя по их взглядам и общей устремленности) в Софью, но при всем этом лишь сообщающих, "докладывающих" Софье данный текст Грибоедова. Словесного действия, воздействия на Софью не происходит.

Чем это объяснить? Тем, что актеры, обладая всеми необходимыми качествами артистической природы: эмоциональной заразительностью, хорошими внешними данными, голосом, дикцией - не пользуются "кинолентой видений", как одним из основных средств воздействия актера на своего партнера, а через него и на зрителя.

Вопрос о киноленте видений и о природе самих видений мы с вами уже не раз затрагивали, но, по-моему, вскользь, с несколько "общих" позиций. Сегодня этот важнейший момент в творчестве актера необходимо раскрыть до конца.

Представляет ли себе актер - Чацкий ярко, четко Фамусова, когда произносит слова: "Ну что ваш батюшка?"

Вероятно, представляет, так как это его партнер по пьесе, его товарищ по труппе; он уже провел с ним ряд репетиций, видел эскиз грима и костюма Фамусова. "Видение" Фамусова у актера - Чацкого опирается на совершенно конкретную фигуру.

Так ли конкретно будет его видение, когда он произнесет следующие слова:

…всё Английского клоба

Старинный, верный член до гроба?

Возможно, что актер, играющий Чацкого, ответит утвердительно на такой вопрос: он знает, что в грибоедовской Москве существовал некий клуб, именовавшийся "Английским", что членами его были представители московского высшего дворянского сословия. Это полезное и даже необходимое *знание*, но не конкретное видение-представление.

Актер не знает, был ли Фамусов "старшиной" клуба или рядовым его членом. Что делал он в этом клубе по вечерам? В каком доме помещался этот клуб? Его внутреннее убранство? Распорядок "вечеров"? А необходимо точное видение.

Я не обращаюсь сейчас непосредственно к вам, Василий Иванович, или к вам, Василий Васильевич, разумеется, многое из того, о чем я буду говорить, вы знаете и храните в своей памяти. Мои слова относятся к новому, молодому поколению наших актеров. Имеют ли они полную, богатую "киноленту видений"?

*В.В.Лужский.* А все же, что это такое: "полная, богатая кинолента…"?

На несколько секунд К.С. задумывается, затем продолжает:

- Угловая гостиная в стиле ампир в старинном московском особняке уставлена екатерининской мебелью карельской березы, пол устлан большим ковром; ломберный стол для карточной игры, за ним четыре московских "туза" играют в вист, - обращает ко всем присутствующим свой рассказ К.С. - Один из них Фамусов. Свечи в бронзовых канделябрах. Лакеи у дверей вежливо не пропускают в эту гостиную посетителей "помельче"… Около карточного стола - другой, поменьше. На нем вина, фрукты, ликеры.

Четыре московских клубных заправилы играют серьезно, важно, сосредоточенно, "священнодействуют". Они знают, что тем, кто заглядывает в двери угловой гостиной, их демонстрируют как "старейших"! Между партиями они сплетничают, обмениваются последними московскими новостями. Потом идут ужинать в общий зал…

Прошу всех проверить меня. Было ли у меня полное видение того, о чем я вам рассказывал, как бы от имени Чацкого?

*И.М.Москвин.* По-моему, было.

*К.С.* Нужно ли актеру - Чацкому представить себе каждого из трех партнеров по картам Фамусова?

Обязательно!

- Как, и все это необходимо знать и видеть только для того, чтобы произнести "старейший, верный член до гроба?" - воскликнет, возможно, актер, репетирующий Чацкого!

- Безусловно! - отвечу я. - Чтобы слово актера стало своим, необходимо создать *свое* видение, *свою* картину того события и тех лиц, о которых говорит автор.

— Позвольте, - возразит мне актер, - но ведь в этом монологе дальше перечислены и "дядюшка", который неизвестно, отпрыгал или нет "свой век", и "черномазенький", не то турок, не то грек, "трое из бульварных лиц", некий покровитель театра - "наше солнышко" и все прочие московские знакомые Чацкого и Софьи. Разве я обязан их всех увидеть в столь же конкретной обстановке, как та, которую вы сейчас сочинили для Фамусова в Английском клубе?

— Обязаны.

- Так ведь это громадная работа?

- Работа большая, но это единственный способ обеспечить себе возможность действовать словом на сцене…

*В.И.Качалов.* Позвольте мне заменить, Константин Сергеевич, актера, с которым вы вели сейчас спор, и от его имени задать вам несколько вопросов.

*К.С.* Буду очень рад, если все примут участие в нашем с вами "словесном действии".

- А когда я искренне горячо рассказываю Софье об этих событиях и людях, разве я не действую словом?

По правде сказать, мы не очень точно могли разобрать, задает ли этот вопрос Василий Иванович от себя или от мнимого "актера". Но К.С. отвечал ему, ни на минуту не задумавшись.

- Вы действуете голосом, красивым сочетанием звуков, эффектными рифмами превосходных стихов Грибоедова, своим актерским темпераментом, искренним отношением к Софье, но всего этого мало. Слово для артиста не просто звук, а *возбудитель образов*. У вас же не всегда бывают образы-видения, которыми Чацкий стремятся воздействовать на Софью. Ведь вы не станете отрицать, что он хочет заставить Софью вспомнить все впечатления, образы их прошлого и этим путем снова сблизиться с ней.

*В.И.Качалов.* Нет, этого я не отрицаю, но…

*К.С.* Для того чтобы заставить Софью вспомнить "черномазенького", надо представить себе его, увидеть в своем воображении. При этом не забудьте рассказать "актеру", от имени которого вы мне задали вопрос, - улыбнулся К.С., - как искал другой актер - Василий Иванович Качалов - на первой нашей репетиции партитуру действий на ту же задачу и при этом же тексте…

*В.И.Качалов.* Искал, но, очевидно, не нашел…

*К.С.* Очень многое в тот день нашли, Василий Иванович? Не огорчайтесь, вспомните, я ведь тогда намеренно сделал оговорку, что к действиям, которые мы с вами нашли в тот вечер, еще много прибавится от ярко раскрытого, разработанного "словесного действия". Помните?

*В.И.Качалов.* Помню, помню, Константин Сергеевич…

*В.В.Лужский.* Позвольте и мне ввязаться в словесное действие. Ведь это займет уйму времени у актера на сцене, если перед тем, как произнести строчку о "черномазеньком", он будет вспоминать о нем, перед тем, как рассказать о "нашем солнышке", тоже сделает паузу, чтобы вспомнить о нем, и так далее…

*К.С.* Никто не рекомендует такой способ организации своих "видений" через паузы, воспоминания по ходу монолога. Тренировать, накапливать "видения" отдельных моментов роли и авторского текста, создавать логическую и последовательную "киноленту видений" роли актер должен дома, в крайнем случае на репетициях, но никак не на спектакле. На сцене "видения" должны возникать в воображении актера одновременно с текстом, не задерживая последний, а наполняя его содержанием, делая его образным… Но, если память мне не изменяет, не вы ли меня уже один раз спрашивали о законности "пауз" для возникновения "видений"? Правда, вопрос вы мне задавали несколько в другой форме, но по существу тот же.

*В.В.Лужский.* Вам память не изменила, а вот мне, как видите, изменила… Стар, старею… что делать… Прошу простить…

*К.С.* Ох, и любите вы прибедняться… Просто захотелось еще раз проверить себя… и меня!

*В.В.Лужский.* Признаюсь!

*Л.М.Леонидов.* Все это хорошо, но откуда же взять всю галерею грибоедовских типов, о которых говорится в пьесе. Необходим громадный иллюстративный материал. Я могу на какой-то гравюре отыскать трех персонажей из "бульварных лиц", но ведь у автора говорится и про их "сестриц" и про всю их родню… Актер утонет в книгах, иллюстрациях…

*К.С.* А среди ваших знакомых нет похожих по психологии, по образу их действий "лиц", которые не прочь в своих делах использовать протекцию, родственные связи?…

- Может быть, и есть, - отвечает, несколько секунд помедлив, Леонид Миронович, - но ведь это совсем не грибоедовекие типы… Это люди другой эпохи.

*К.С.* Безусловно, но вы отлично знаете их психологию, несколько схожую с психологией "бульварных лиц", знаете их биографию. По выражению вашего лица я вижу, что они возникли уже в вашем воображении, как говорится, стоят перед глазами…

*Л.М.Леонидов.* Разумеется, я их отлично знаю, - это проходимцы, которым совсем не место в нашем обществе.

*В.И.Качалов.* Таких-то и у меня сколько угодно… в воображении.

*К.С.* У Чацкого Грибоедова такая же точка зрения на "бульварных" завсегдатаев… Может быть, и ваши "лица" не прочь бездельничать по вечерам, дефилируя без конца по какой-нибудь людной улице в городе. Оденьте их в своем воображении в грибоедовские костюмы и расскажите Софье о них.

*Л.М.Леонидов.* А их "сестрицы"?… Хотя у одного из них действительно есть очень "влиятельная" сестрица, а у другого весьма энергичная "мама"…

*К.С.* Вот видите, "кинолента" сама подбрасывает нам "видения"! Сейчас же передавайте их, воздействуйте ими на Софью…

*В.И.Качалов.* Да, но "турок или грек", - его откуда взять?… Хотя, позвольте, позвольте, по вашей теории, я имею право одного знакомого мне поэта, у которого действительно несколько "журавлиные" ноги, заставить "прыгать" по гостиным? Гостиных теперь нет, но мой знакомый очень любит посещать всевозможные выставки, встречи.

*К.С.* Конечно, вы имеете полное право орудовать вашим знакомым, как вам понадобится… Важно ведь, что он уже возник в вашем "видении" - воображении.

*В.В.Лужский.* Василий Иванович, я могу тебе предложить для мецената - "наше солнышко" одного директора магазина. Это большой любитель театра и ради искусства он, как говорится, готов пойти на все!…

*К.С.* Можно не продолжать наш спор. Лента "киновидений" у всех нас начала накапливать свои "кадры" жизненные наблюдения… Воображение наше заработало. И, что, пожалуй, самое важное - может быть, слушавшие нас поняли, как надо создавать себе все необходимые по любой роли "видения".

*И.М.Москвин.* Понять-то поняли, но это громадный труд!

*К.С.* А я бы сказал - привычка. Если я каждый день буду тренировать различные "видения", я разовью свое воображение, заставлю его на себя работать "по заказу". Правда, в большинстве случаев "видения" возникают сначала недостаточно четкие, логически последовательные, не всегда жизненно обоснованные. В первоначальной стадии накапливания их по роли они несут в себе тот привкус представлений о событии или человеке вообще, против которого я всегда возражаю. Но как только актер начинает себя спрашивать, где происходит происшествие, которое пока еще смутно возникло в его сознании, кто и при каких обстоятельствах участвует в нем, ему сейчас же приходят на помощь его собственный жизненный опыт, литературные ассоциации, воспоминания, связанные с характером людей и природой явлений.

Его "видение", первоначально расплывчатое, становятся конкретным.

В том же монологе Чацкого есть строчки:

На бале, помните, открыли мы вдвоем

За ширмами, в одной из комнат посекретней

Был спрятан человек и щелкал соловьем,

Певец зимой погоды летней.

Конечно, актеру, произносящему эти слова, без труда представится какой-то бал, совсем еще юные Чацкий и Софья и трель соловья, какие-то ширмы, какой-то человек за ними.

Но именно вот эти "какой-то", "какие-то" и следует немедленно уточнять актеру в своем воображении, всячески расширять, дополнять своей фантазией.

Что это был за бал?

Был ли это бал на рождество или на масленой неделе? Сколько лет было в тот год Софье, Чацкому? В какое платье была одета Софья? Быть может, это был ее первый выезд на бал! А вся атмосфера бала могла быть весьма схожа с той, которая описана Л.Толстым в романе "Война и мир".

Стоит вам вспомнить страницы этого произведения, посвященные Л.Толстым романтическому восприятию жизни Наташей Ростовой в годы ее юности, и атмосфера бала, о котором хочет напомнить Софье Чацкий, для вас станет конкретно ощутимой.

Останется пофантазировать, захотелось ли Софье и Чацкому обнаружить таинственного "соловья" или они натолкнулись на него случайно.

Пусть актер вспомнит что-нибудь аналогичное из своей жизни. Школьные балы, праздничные гуляния, вечера, которые устраиваются для нашей молодежи, - они не похожи на то, как проводили время молодые герои Л.Толстого, - но сколько воспоминаний связано у каждого из нас с днями юности!

В жизни воспоминания возникают у нас самопроизвольно, когда наше сознание обращается к какому-либо факту нашего прошлого, чтобы им подтвердить, обосновать то, что нам нужно. На сцене мы можем "подложить" свои воспоминания под те, которыми живет наш персонаж по роли".

К.С. на минуту снова задержался, как бы проверяя себя.

- Нет, Иван Михайлович, - продолжал он, - это не такое уж трудное дело создавать себе видения для текста роли. Стоит только актеру держать свое творческое воображение в состоянии "боевой готовности", *реагировать на явления жизни*, события и поступки людей, и у него будут стремительно возникать необходимые ему видения, воспоминания, ассоциации, когда он будет работать над ролью, над "действием словом".

Стоит только актеру, вспомнив необходимое ему жизненное явление, *начать его уточнять* через ряд вопросов, которые он будет себе задавать, желая сблизить его с событием пьесы-роли, и его творческое воображение начнет рисовать ему самые неожиданные яркие видения. Они заставят актера проявить *отношение* к тому, что ему "представляется"; отношение перейдет *в чувство*, так как видение начнет становиться личным воспоминанием актера, непосредственно затрагивающим его сердце, волнующим его, *заставляющим его действовать*.

Так на основе своего видения и отношения к нему возникает у актера свое живое слово. Текст автора, "литературный" для актера в первый период разбора пьесы-роли, станет своим, живым, когда актер начнет произносить его на основе своих видений.

Видениями актер начинает воздействовать на партнера, если надо увлекать, если надо поражать, если надо уничтожать, если надо подчинять его своим видениям.

А для этого надо говорить не уху, а глазу партнера, то есть общаться с партнером: воздействовать на него своими видениями и воспринимать его, партнера, видения.

*В.В.Лужский.* Ну вот мы и вернулись к общению, слава богу!

*К.С.* К действенному общению. Не к термину, а к творческому процессу. Ведь если для *воздействия* нужны видения, логически и психологически осмысленный выбор ударных слов, интонация-отношение и, наконец, эмоциональная насыщенность речи, то для *восприятия* нужен внутренний монолог, который неизменно произносит про себя слушающий, воспринимающий вас партнер. Раньше мы говорили: общайтесь, но в чем точно состоял процесс общения, не умели объяснить себе.

О внутреннем монологе напомню только, что в первый раз, на репетиции, он обязательно должен быть произнесен вслух, одновременно с текстом партнера, - так, как это делал Василий Иванович на одной из предыдущих репетиций. Не верьте актеру, что у него готов "внутренний монолог", что он его будто имеет, произносит про себя. Заставьте его вступить в спор, в диалог с противником словами своего внутреннего монолога, и все получится!

*Л.М.Леонидов.* Вы не разрешите мне попробовать от имени Скалозуба поспорить внутренним монологом с монологами Фамусова и Чацкого во втором акте. Не хочу больше прятаться за сосание трубки.

*К.С.* Вот так-так! А на одной из предыдущих наших репетиций вы убедительно доказали нам, что именно в молчании Скалозуба суть его характера!

*Л.М.Леонидов.* А сейчас вот передумал. Не хочу молчать и прятаться за трубку. Хочу действовать. То есть внешне мне ничего не надо, кроме всей той же трубки, но внутренне я хочу говорить с Фамусовым - действовать.

*К.С.* Вот это нам подарок. Значит, доходит до сознания актера, что действовать выгодней, чем "отсиживаться" и "отмалчиваться" на сцене. Я все время надеялся, что кто-нибудь без моего понукания захочет сегодня попробовать проверить на себе "действие словом", и я вам очень признателен, Леонид Миронович, за ваше предложение. А ведь вы и прошлый раз убедительно действовали, но вам хочется большего, и это прекрасно! Садитесь против Василия Васильевича и Василия Ивановича… и давайте начнем.

Лужский, Качалов и Леонидов садятся на стулья против К.С.

*К.С.* Я попрошу дать Леониду Мироновичу кресло помягче. Далеко не безразлично, каково его физическое самочувствие. Скалозуб, по автору, "раскинулся на тахте"… Не возражаете, Леонид Миронович?

*Л.М.Леонидов.* Нисколько. Наоборот, мне это поможет войти в "предлагаемые обстоятельства".

*В.И.Качалов.* Разрешите тогда и мне ходить, если захочется.

*К.С.* Пожалуйста!

*В.В.Лужский.* Один я на жестком стуле остался!

*К.С.* Для Фамусова он не только жесткий, он весь в шипах. Фамусов из-за Чацкого сидит на нем как на раскаленных угольях…

*В.В.Лужский.* И на том спасибо. Все-таки "приспособленьице"!

*К.С.* Прошу начинать. И не забудьте про "подтекст". Пробегите мысленно свои монологи и отметьте себе фразы, в которых имеется определенный подтекст. Не забудьте и о "подтексте" всего эпизода. Помните, что подтекст - это то, что заставляет нас говорить слова роли, действовать на сцене. Хорошо бы проще определять подтекст. Мы условились все определять через события и задачи. Вы хотите выдать Софью за Скалозуба?

*В.В.Лужский.* Хочу.

*К.С.* А вы, Василий Иванович, хотите жениться на Софье?

*В.И.Качалов.* Хочу!

*К.С.* Значит смысл эпизода в том, что встретились два жениха: вам, Василий Васильевич, надо одному отказать, а другому сосватать. Прошу начать действовать!

*Лужский - Фамусов* (сразу, как говорится, "с налету").

И славно судите, дай бог здоровье вам

И генеральский чин; а там

Зачем откладывать бы дальше,

Речь завести об генеральше?

*К.С.* (постучав пальцами по столу в знак того, что необходимо прервать репетицию). Это что же, при Чацком - и во весь голос про генеральшу?

*В.В.Лужский.* А зачем мне скрывать от Чацкого мои намерения? Очень хорошо, если он слышит. Скорее поймет, что соперничать с генералом ему не под силу. И теперь-то уж я вам напомню о прошлых репетициях, когда я именно громко говорил о "генеральше", а вы меня похвалили за это. Когда меня хвалят, я всегда помню! Нет, я буду это громко говорить: пора, пора "речь завести о генеральше"!

*К.С.* Прошу прощения! Вы правы! Теперь я забыл о прошлой репетиции и стал воспринимать события по старому штампу, как сам играл… Ох, эта память актера!

*В.В.Лужский* (в образе Фамусова). Да, да, да! Пусть все слышат (смотрит в сторону комнаты Софьи). Поскорей бы ее замуж! И с плеч долой! Нет, матушка, я тебя выдам замуж! Ты у меня не будешь по утрам встречаться со всякими там секретаришками. Знаем мы, чем все это кончается!

*Л.М.Леонидов - Скалозуб* (ему в тон и очень весело);

Жениться? Я ничуть не прочь.

А ну, давай, старик, на чистоту. Сколько даешь приданого?

*В.В.Лужский.* Сколько дам?

Что ж? у кого сестра, племянница есть, дочь;

В Москве ведь нет невестам перевода;

- Это надо обдумать! - серьезно говорит вслух Василий Васильевич подтекст грибоедовского "многоточия".

*Л.М.Леонидов* (таким же тоном). Жмешься, жмешься, старый скряга…

*В.В.Лужский.*

Чего? плодятся год от года;

*К.С.* (снова останавливая актеров). А почему Чацкий молчит?

*В.И.Качалов.* Я и на прошлой репетиции, Константин Сергеевич, когда вы сделали, помните, из сцены двух - Скалозуба и Фамусова - сцену трех, то есть включили меня, я присутствовал, но молчал.

*К.С.* Отлично помню ту репетицию, но ведь Чацкий слышит, о чем говорят Фамусов и Скалозуб, понимает?

*В.И.Качалов.* Слышит, понимает…

*К.С.* Имеет на то возражения или соглашается, что Софью полезно выдать за Скалозуба, вообще думает он о чем-нибудь в эту минуту?

*В.И.Качалов.* Разумеется…

*К.С.* Давайте его мысли вслух! И лучше бы текстом роли - из любого места пьесы.

*В.И.Качалов.* После какой реплики - Фамусова или Скалозуба?

*К.С.* Одновременно.

*В.И.Качалов.* Получится сцена и два голоса.

*К.С.* Мы отлично знаем, какой вы мастер вести "второй голос", Василий Иванович. Ведь мы уже репетировали однажды так эту сцену. Только тогда мы не успели включить в нашу партитуру "словесное действие". Попробуем это сделать сегодня. А если сцена пойдет в три, четыре полоса, мы будем только счастливы. Как в жизни: думают одновременно все, кто находится в комнате. Думают и ведут про себя диалог с тем, кто ведет тему. Мы допускаем условность: разрешаем себе думать вслух, чтобы "промассирвать" словесное действие через внутренние монологи и мысленные действия.

*В.И.Качалов.* Все понятно!

*К.С.* Прошу дальше.

*В.В.Лужский - Фамусов:*

А батюшка, признайтесь, что едва

Где сыщется столица, как Москва.

*Л.М.Леонидов - Скалозуб.* (вполголоса). Эк, куда метнул!… (Громко.)

Дистанция огромного размера.

*В.И.Качалов.*

- Нет ли впрямь тут жениха какого?

Все три реплики следуют одновременно, но, к нашему изумлению, мы слышим всех трех актеров, так как каждый подает свой текст в разных звуковых тонах!

*К.С.* А где же Софья, Лиза?

*А.О.Степанова* (с места). Я здесь, Константин Сергеевич.

*О.Н.Андровская.* Мы слушаем…

*К.С.* Где вы слушаете? Как вы слушаете? О чем вы думаете? В чем дело? Мы репетируем или лекцию читаем? Вы забыли, где вы находитесь в этой сцене?

Степанова и Андровская устремляются к "дверям" комнаты, спеша занять свои места, как было на предыдущей репетиции, для того, чтобы подслушивать встречу "женихов".

*К.С.* Немедленно принимайте участие в общей сцене. Тренируйте свое словесное действие, ищите текст, подходящий к данному случаю. Прошу продолжать.

*Л.М.Леонидов.* Да…

Дистанция огромного размера.

*A.О.Степанова* (Андровской). Ты слышишь:

Он слова умного не выговорил с роду, -

О.Н.Андровская.

Да-с, так сказать, речист, а больно не хитер;

*B.В.Лужский.*

Вкус, батюшка, отменная манера,

На всё свои законы есть:

*Л.М.Леонидов* (вполголоса). Да ты мне не про законы, а про приданое…

*В.В.Лужский.*

Вот, например, у нас уж исстари ведется,

Что по отцу и сыну честь;

Будь плохинький, да если наберется

Душ тысячки две родовых,

Тот и жених.

*В.И.Качалов.*

Как суетится! что за прыть!

И снова все находившиеся в зале убедились, что можно вести одновременно сцену и пятерым актерам.

"Первым" голосом, громко, уверенно, сватая Софью, шел Лужский. "Вторым", несколько тише Лужского, подавал реплики своего "внутреннего диалога" с Фамусовым Леонидов. Очень четко, но не громко, произносил свои мысли-фразы Качалов; громким шепотом обменивались своим текстом Степанова и Андровская.

Общая картина создавалась необычайно оживленная. Мы вспоминали предыдущую репетицию, которая в тот вечер казалась нам хорошо насыщенной по действию, и удивлялись тому, сколько же сегодня сумел вскрыть в той же сцене К.С. через "словесное действие".

Не останавливая репетицию, в своей обычной манере, в ритме предлагаемого действия и обстоятельства, темпераментно "подсказывал" увлеченный ходом репетиций К.С.:

- Фамусов, забываете про дочь в соседней комнате.

- Чацкий, не ждете Софью.

- Где Молчалин, почему он не подошел "на цыпочках" перед тем, как ехать на прогулку, послушать, что делает его начальство?…

Изумленный Станицын - Молчалин спешит из зала на сцену действительно "на цыпочках", чтобы не помешать своим товарищам, пробирается за их спинами к выходу.

- А может быть, Молчалин вот так и пробирается на верховую прогулку за спиной Фамусова, Чацкого и Скалозуба, - спешит фиксировать "счастливую случайность" К.С.!

- Какие ваши мысли? Сообщите нам их, Виктор Яковлевич!

В это время Лужский - Фамусов как раз перечислял московских "дам".

Ирина Власьевна! Лукерья Алексеева!

Татьяна Юрьевна!…

*В.Я.Станицын* (перефразируя Грибоедова).

К Татьяне Юрьевне заехать мне как раз!

говорит он, пробираясь через комнату к выходу.

Кого люблю я, не таков:

шепчет Андровской Степанова вслед Станицыну.

Молчалин за других себя забыть готов,…

*В.И.Качалов* (замечая удаляющегося Станицына)

Вот он на цыпочках, и не богат словами;…

Л.М.Леонидов на перечисление "московских дам" реагировал односложными эпитетами.

Ирина Власьевна!

восторгался Лужский.

- Дура! - отмечал про себя Леонидов.

… Лукерья Алексевна!

продолжал Лужский.

- К чертям собачьим! - вторил ему Скалозуб.

Татьяна Юрьевна!…

- Дырявый барабан! - реагировал Леонидов.

…Пульхерия Андревна!

- Крыса! - кратко формулировал Скалозуб.

из огня тот выйдет невредим,

Кто с вами день пробыть успеет,…

присоединял свою характеристику к репликам Леонидова Качалов.

Так была пройдена вся сцена Фамусова, Чацкого и Скалозуба. Приняли в ней полное участие и Софья с Лизой. Даже Петрушку К.С. вытащил на сцену и заставил что-то бормотать про себя ("при господах он и мыслить громко не смеет" - очень удачно подсказал актеру К.С.).

Конечно, никогда сцена между Фамусовым, Скалозубом и Чацким не бывала наполнена таким активным действием. Действием словесным, физическим, психологическим; никогда ее подтекст не был вскрыт с такой полнотой, а взаимоотношения насыщены таким эмоциональным содержанием.

Потускнела в наших воспоминаниях первая, предыдущая репетиция этой же сцены…

И все же мы были несколько растеряны. На сцене говорили и действовали одновременно шесть человек, все предлагаемые обстоятельства и сюжетные нити сгруппировались вокруг одного эпизода, текст для своих "мыслей вслух" актеры брали из самых различных мест пьесы…

А Станиславский был явно доволен!

- Я хотел вам продемонстрировать, - сказал он, - что словесное действие охватывает все стороны работы актера над ролью, а режиссера над пьесой. Законен ли прием смещения нескольких планов и событий пьесы и объединения их вокруг одной сцены, чтобы ярче заставить актера вскрыть природу их действия словом в таком эпизоде? Мне он представляется законным.

Во-первых, это репетиционный момент, а не закрепление формы и содержания данного эпизода для будущего спектакля. Во-вторых, для того чтобы вызвать "аппетит" у актеров к действию словом, дозволены все приемы, не идущие вразрез с идеей, логикой содержания, сквозным действием и характерами персонажей пьесы.

По-моему, мы эти основы драматического произведения нигде сегодня не нарушали. Режиссер, предлагая любой прием или упражнение на словесное действие, должен быть очень строг к себе и к актерам.

Если вы предложили произносить "внутренний монолог" актеру, следите за тем, чтобы мысли монолога отвечали полностью логике событий и характеру образа. Не дай бог, если под видом произнесения "внутреннего монолога" будут болтать что угодно, лишь бы отвечать партнеру.

Если вы предлагаете этюд на расширение и углубление словесного действия в отдельном эпизоде пьесы, то есть чтобы актеры "своими словами" несколько раз прошли трудно дающееся им место авторского текста, вы должны очень строго проверять, соответствуют ли их "собственные" слова предлагаемым обстоятельствам и характеру поведения образа в данном событии. К этюдам "со своим текстом" надо быть очень внимательным - легко уйти в сторону от темы, идеи, сквозного действия пьесы и заняться (иногда незаметно для себя) сочинительством новой пьесы.

Вести этюд, предлагать его актерам имеет право имеющий некоторый опыт, строгий к себе и глубоко уважающий автора режиссер. Этюд-импровизация - это высшая форма творческого процесса и для актеров и для режиссера.

Но верно прослеженный режиссером, тщательно проверенный этюд, передающий "своими словами" авторский текст определенного трудного эпизода, - сильное оружие к выявлению органического словесного действия.

Расширение отдельной парной сцены или сцены троих персонажей путем включения в нее всех окружающих ее обстоятельств и персонажей, которые "могли бы" участвовать в ней, тоже полезнейшее *репетиционное* упражнение, как мы это видели сегодня.

Привлечение текста из разных мест пьесы и роли к одному эпизоду я тоже рекомендовал бы, так как это заменяет сочинение "собственного текста", массирует, тренирует текст по всей роли и пьесе. И в жизни так ведь бывает. Говоря об одной определенной теме, мы пользуемся мыслями прошлого (не произнося их вслух) и думаем одновременно о будущем, тоже не открывая "вслух" своих мыслей о нем своему собеседнику.

Мне хотелось разбить приевшееся впечатление, будто бы работа над словесным действием заключается в том, что все исполнители усаживаются за стол и начинают "по мысли" разбирать текст. Разумеется, логический и психологический разбор текста необходим. Но, во-первых, он не должен выливаться в самоцель, а во-вторых, нельзя ли и его проходить в действии.

Есть еще много приемов, как тренировать в актере словесное действие - будь то диалог, монолог, отдельная фраза (которую надо уметь расширять до предела) или даже отдельное слово в роли. Слово настолько важный элемент нашего искусства, что я особенно важные для роли слова зову "беременными", наполненными большим количеством мыслей, действий, переживаний.

Надо вывести работу над текстом на широкий простор новых творческих приемов. Режиссерских, актерских, а может, и авторы-драматурги подскажут, как нам лучше вводить, переводить их текст в действие.

Слово, как действие, конкретное, реальное действие - вот что меня увлекает и не в теории (с этим ведь все согласны), а на практике, нам надо найти приемы, чтобы сделать его, звучащим, волнующим, образным, действенным. Есть ко мне вопросы?

*И.М.Москвин.* Вопросов-то много, но хорошо бы их обдумать, как говорится, "к следующему разу"!

*К.С.* Тогда, для того чтобы все присутствующие убедились наглядно, что все, что я собирал в последний час сегодняшней репетиции вокруг сцены Фамусова, Чацкого и Скалозуба, имеет практический смысл, попрошу сыграть нам всю эту сцену, но точно по Грибоедову. То есть все, что мы наработали: внутренние монологи, действие физическое и психологическое, отношения, чувства, - все должно выразиться в действии, но на этот раз Софье и Лизе не надо говорить вслух, - подчеркнул К.С., - свои мысли, Чацкому тоже, Молчалин может не проходить мимо действующих лиц, и даже Петрушка имеет право остаться сидеть в зрительном зале.

*В.В.Лужский.* Признаться, хотя я и устал, а проверить надо, что отложилось от сегодняшнего экспромта!

И Василий Васильевич решительно встал и пошел на сцену. За ним перешли на сцену Леонидов и Качалов.

*О.Н.Андровская.* Мы просим вас разрешить нам, Константин Сергеевич, побыть за нашей дверью. Говорить мы не будем, а действовать, переживать будем. Можно?

*К.С.* Очень рад вашему предложению. Значит, что-то полезное вы от репетиции вынесли для себя!

И снова перед нами прошла вся сцена Фамусова со Скалозубом, а затем и Чацким.

Результат был налицо. Актеры совершенно свободно владели и действовали текстом; большое количество разнообразнейших оттенков мысли, отдельных красок, как в интонациях, так и в их поведении, все это с большой силой вскрывало сцену, делало ее поистине живой, возникающей как бы в первый раз на глазах зрителя.

А ведь это был едва ли не самый статичный, обычно эпизод в пьесе, которая уже не в первый раз готовилась к возобновлению в МХАТ!

- Ну, как, - обратился к присутствующим К.С., когда дошли до выхода на сцену Софьи и Лизы, увидевших из окна падение с лошади Молчалина, - ну как, есть разница?

*И.М.Москвин.* Еще бы! Но что самое удивительное - выросли значительно характеры. Я открыл для себя в исполнителях ролей Фамусова, Скалозуба, Чацкого много новых черт характера. Фамусов стал корыстнее и хитрее. Скалозуб, я бы сказал, "активно глуп" - это очень украшает роль. А Чацкий к публицисту прибавил влюбленного.

*В.В.Лужский.* Эх, если бы так пройти и сцену Репетилова с Чацким!

*К.С.* Ваш "аппетит" к работе меня устраивает, так же как результаты сегодняшней репетиции. Но к характеру я бы все-таки подходил с определения, что во мне есть для Репетилова, а чего не хватает.

- Но ведь это будет относиться к первоначальной стадии работы актера над характером, - сказал Л.М.Леонидов, - к разбору роли. А что надо *делать* актеру, чтобы овладеть чертами характера в действии?

- Магическое "если бы", - не то искренне, не то иронически-грустно вздохнул В.В.Лужский, как бы подчеркивая, что других путей к овладению характером не существует. Свою реплику он подал столь выразительно, что К.С., посмотрев на него, даже задумался на несколько секунд.

- Василий Васильевич так иногда скажет, что не поймешь, смеется он или нет, - сказал он очень серьезно.

С одной стороны, вы не любите моих "новшеств", моих "открытий", как я сам их иронически называю. Это естественно. Они требуют от всех добавочных усилий, упражнений, известного творческого риска, а гарантий, что они принесут богатые результаты, никогда нет. С другой стороны, по интонации Василия Васильевича можно догадаться, что магическое "если бы" вам уже приелось, надоело…

*В.В.Лужский.* Ну вот, чем хотите, клянусь…

*К.С.* Не клянитесь - не поверю, я атеист, материалист… Если бы вы не прибавили к "если бы" моего словечка "магическое", может быть, и поверил бы, а словечко сорвалось с вашего острого язычка - хотя я его очень люблю - и теперь я вам не поверю. Но вы не огорчайтесь. Я вас ни в чем не виню. Все, что себя изживает, надо заменять новым. Не заражает больше актеров "если бы", надо искать новый манок к творчеству. Поэтому-то я, вероятно, ни капли не держусь за терминологию в своей системе. Не термин важен - это всегда более или менее условное понятие, - а тот действенный творческий процесс, который он вызывает в актере. Перестал вызывать - не надо его. Только узко понимающие мою систему "педагоги" коллекционируют все термины, которые я применял на протяжении чуть ли не двадцати лет существования системы…

Но это опять отвлечение в сторону. Хотя, быть может, и серьезное. Итак-с, как без магического "если бы" искать в себе черты характера образа?

Прежде всего опросить себя и ответить себе *совершенно честно* (резко подчеркивает К.С.), какие во мне есть черты характера моего героя, а каких нет. Но, повторяю, честно.

*И.М.Москвин.* Почему вы так подчеркиваете "честно", Константин Сергеевич?

*К.С.* Потому что я имею в виду отрицательные черты человеческого характера, встречающиеся в различных ролях. Актер терпеть не может сознаваться, что они могут существовать хотя бы в зародыше в его личном человеческом характере. Разве может актер быть, например, скупым, жестоким, грубым, лицемерным? Разумеется, никогда. А как же быть, если в роли есть эти черты характера? Актер делает вид, что он в отчаянии: где ему взять хоть чуточку скупости, жестокости, грубости, лицемерия?

"Мне это так несвойственно!" - восклицает он и требует, чтобы режиссер научил его, как стать скупым, жестоким и так далее.

Но если его герой обладает великодушием, щедростью, добротой, актер, разумеется, всем этим обладает в полной мере. Он почему-то не обращается к режиссеру с просьбой научить его быть добрым, великодушным, откровенным, правдивым. Он принимает ряд поз, которые, по его мнению, должны передавать положительные качества его героя; он начинает говорить "добрым", "великодушным", "правдивым до глубины души" голосом; он делает якобы "великодушные", "добрые" жесты и искренне воображает, что сыграл своего героя, наделенного автором названными мной положительными качествами характера.

В природе всякого художника-артиста есть все качества человеческого характера. Я об этом не раз уже говорил. Не все они развиты одинаково. Надо для каждой роли порыться в кладовой своей аффективной памяти, поискать на ее полках, где у меня среди разных коробок, склянок и пакетов с различными надписями находятся необходимые мне для данной роли зерна человеческого характера. Вот на видном месте большая бутыль с темноватой, но приятной на вкус жидкостью; надпись на ней: "Люби ближнего, но себя не забывай". Странное свойство у этой бутыли: сколько глотков из нее ни сделай, - содержимое не уменьшается. А вот солидная объемистая коробка. Чем она наполнена? "Беру, что дают, но возьму и…" - дальше надпись неясная, но коробка никогда не бывает наполнена до краев: ей все еще чего-то не хватает. Подальше от посторонних глаз ряд пакетиков: "Жадность", "Трусливость", "Ложь" и много других, не поощряемых в нашем обществе понятий скрывают они в себе. А в самом дальнем углу стоят склянки с загадочными надписями: "Не тронь - убью", "Отойди - кусаюсь", "Все твое - мое"…

*В.В.Лужский.* Ну, это уж что-то от Гофмана.

*К.С.* Зачем нам, русским, Гофман? Я об этом читал у Щедрина. Вот кто умел обнажать до дна всю глубину человеческого характера.

*Л.М.Леонидов.* Я прослушал с огромным интересом ваш рассказ про кладовую памяти человека. Я с вами согласен, что как в человеке все это во мне есть…

*И.М.Москвин.* И у меня найдется…

*Л.М.Леонидов.* Но как мне это вытащить наружу *как актеру*, да еще в нужную по роли минуту, да еще создать себе на основании всего существующего во мне как в человеке художественное обобщение, образ? Вот чему меня научите. Словом, как в "Свадьбе" Чехова: "Ты мне дай такое, за что можно было бы подержаться".

*К.С.* Охотно! Все то же действие. Совершайте одни действия на сцене - сложится, родится один характер. Совершайте другие - родится другой характер. Через дела и действия познаем мы человеческий характер и всего человека.

Но так как в действие я, прежде всего, включаю "словесное действие", а это обозначает, что характер человека выражен автором и в *слове*, через определенный подбор слов, выражений, восклицаний, свойственных данному характеру, то я не прочь, чтобы сегодня мы затронули эту тему. Замените у Гоголя, Островского, Горького слова, прочерчивающие характеры их героев, и вы не сможете определить той логики поведения, которая определяет их характеры, и которую мы разгадываем, следуя тексту автора.

*В.В.Лужский.* Но ведь мы в каждой роли произносим определенный авторский текст и совершаем точно указанные действия, а характера все же часто не возникает.

*К.С.* Актеры склонны больше *рассказывать со сцены* о тех мыслях, которыми их наделил автор, и повествуют о тех делах, которые они совершили или должны совершить. Но конкретно, точно, по правде психофизического действия они еще не научились действовать, совершать дела на сцене.

*В.В.Лужский.* Так снова тупик? И для характера нужно действие. Но ведь мы вот уже несколько репетиций действовали, и вы хвалили нас.

*К.С.* Действовали от себя, отчасти от Фамусова, Чацкого, Скалозуба. А надо целиком действовать от грибоедовских характеров. Вы их себе представляете в творческом воображении. Это хорошо, значит, вы видите целое. Начинаем искать его в той или иной сцене, Следовательно, идем от частности. Найдя все частности, придем опять к целому и проверим через целое еще раз все частности.

*В.И.Качалов.* По-моему, это совершенно точный и верный творческий процесс. Вы его определили как настоящий философ, Константин Сергеевич.

*Л.М.Леонидов.* Присоединяюсь к Василию Ивановичу, но хотелось бы мне, как и Василию Васильевичу, практически "ухватиться" за практическое создание характера на основе слова, действия, чувства, чего хотите.

*К.С.* Ваша пытливость меня радует. Для меня это означает, что вы попались на крючок действия. Поняв на практике предыдущих репетиций, что действие является конкретностью, за которую актер может "ухватиться", вы хотите так же крепко держать в своих руках характер. Я готов с вами вместе искать новые приемы работы актера над этим разделом роли, но готовых рецептов, предупреждаю, у меня нет. Можем и заблудиться в поисках… Со мной это бывало.

*Л.М.Леонидов.* И все-таки давайте искать. Кто не ищет, тот ничего не находит.

*В.В.Лужский.* А уж блуждали мы с вами столько, Константин Сергеевич, что даже приятно будет вспомнить старое. "Извозчика Геншеля", например. Я ведь принес вам тогда тридцать два образа Геншеля, и вы их все отвергли.

*К.С.* Какой же вы играли? Тридцать третий?

*В.В.Лужский.* Как теперь понимаю, играл необыкновенно замысловатую трубку в зубах, хлыст в руках и отлично сделанную шубу…

*К.С.* А играли по тогдашним временам неплохо.

*В.В.Лужский.* А теперь разучился. Репетилова никак сыграть не могу \*. Впрочем, не слушайте меня, Константин Сергеевич, ведь если я вам в чем и перечу на репетициях, так это от желания раздразнить вас.

*К.С.* Я это знаю.

*В.В.Лужский.* А любить мы вас все очень любим.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* В.В.Лужский играл Репетилова на премьере в 1936 году и во всех последующих возобновлениях "Горя от ума".

*К.С.* Ну, раз дошли до любовных излияний, значит, пора кончать репетицию. До сих пор мы с вами осуществляли основной закон "словесного действия": вгрызаться словом, мыслью друг в друга. Вы заметили, как я старался "прицепиться" каждому высказанному вами пожеланию, сомнению. Это я тренировал в себе и в вас *волю* к действию и, прежде всего действию словом. Но комплиментарность - действие, уводящее от основной цели моей работы с вами. Поэтому…

Давайте на практике работы над образом Репетилова попробуем действенный способ поисков характера. Это, правда, будет несколько индивидуальная работа режиссера с актером, но ведь и это очень существенный этап в нашем искусстве. И на нем полезно испробовать силу органического действия. Возражении нет?

Возражений не было.

Глава шестая

**ВОСПИТАНИЕ ХАРАКТЕРА**

На "индивидуальную" репетицию К.С. с Лужским собралось как раз много актеров всех "поколений" МХАТ. Актеры любят индивидуальные занятия с режиссером, так как знают, что все внимание последнего во время такой репетиции сосредоточено на нем одном. Это в своем роде дополнительный урок к общим репетициям.

К.С. придавал большое значение индивидуальным занятиям режиссера с актером. Беседа режиссера с актером, носящая, - по отдельному событию пьесы иногда характер обобщения всего пройденного пути, иногда разъясняющая "темное пятно", образовавшееся в процессе работы над образом, иногда, как любил говорить К.С., "счищающая мозоль", которая образовалась от неверного толкования внутренних действий роли, все эти случаи становились предметом индивидуальных занятий.

Сегодня темой такого "урока" К.С. предполагались поиски характера персонажа - вопроса сложного и не всегда ясного в театральной практике, естественно, каждый старался оказаться в этот вечер в знакомом зале Леонтьевского переулка.

К.С. вошел в зал твердой, решительной походкой, поздоровался со всеми общим поклоном и, не садясь еще в свое кресло, окинул взглядом выгородку. На этот раз она изображала прихожую Фамусова. Изменилось в ней по сравнению с предыдущими репетициями, собственно, не так уж много. В глубине, между колоннами, находилась дверь, которая вела на улицу, вдоль колонн стояли скамьи-лари, справа от зрителей, за ширмами, предполагалась каморка Молчалива, слева, между ширмами, были поставлены ступеньки, обозначавшие выход для гостей Фамусова со второго этажа.

*К.С.* Почему не положен ковер на ступеньки? Положите. Где комната швейцара? Выгородите ее слева от меня, внизу, за колоннами. Почему нет лакеев? На сцене должно быть не менее четырех лакеев и швейцар…

*Н.М.Горчаков.* Константин Сергеевич, предполагалось, что вы будете заниматься с одним Василием Васильевичем… индивидуально….

*К.С.* Индивидуальные занятия с актерами не должны носить кабинетный характер или происходить без партнеров, обстановки, света, шумов и всего, что составляет атмосферу определенного эпизода пьесы. Делайте, что я говорю. Может быть, и Чацкого нет?

*В.И.Качалов.* Что вы, Константин Сергеевич, я на месте!

К.С. Отлично. Идите на сцену. Отсылайте лакея за каретой; Василий Васильевич, входите и падайте.

*В.В.Лужский.* Так вот и падать сразу?

*К.С.* Именно сразу. Без литературных споров за режиссерским столом: на какой бок падать, на какой ступеньке спотыкаться, в профиль, в фас, плашмя и так далее - просто падайте!

*К.С.* не сердился, но настроен был очень решительно. Требования его звучали как приказы, движения были энергичны - он все еще не садился в кресло, глаза поблескивали сквозь стекла пенсне. В.И.Качалов немедленно занял свое место на сцене; лакеи, которых охотно взялись изобразить несколько молодых актеров, расселись, держа "шубы" и шляпы своих господ, на скамьях; швейцар встал, опираясь на "булаву", возле входной двери.

В.В.Лужский быстро вышел из входной двери и тут же упал.

- Не так! - раздался голос К.С. - Не вижу лакея Репетилова, который распахивает двери перед своим барином. Если Репетилов упадет в глубине сцены, никто в зрительном зале не разберет, что это за персонаж. Почему никто не бросился ему на помощь? Еще раз!

*В.В.Лужский.* У Грибоедова сказано: "Хвать об порог…"

*К.С.* Пороги есть в каждой комнате. Репетилов пьян и сам не знает, за что он зацепился. Зашла нога за ногу, а ему представилось, что это он за порог зацепился. Еще раз!

На этот раз В.В.Лужский упал посередине передней, довольно ловко зацепившись за полу своей шубы. Лакеи - кинулись его поднимать, поставили на ноги, начали чистить одежду. Репетилов увидел Чацкого.

- Это все не так - произнес К.С. - Надо решить, для чего Грибоедов, необычайно скупой на ремарки, велит Репетилову падать.

*В.В.Лужский.* Какое же это отношение имеет к характеру Репетилова? Побойтесь бога, Константин Сергеевич! Мы ведь хотели заняться характером Репетилова, а теперь будем двадцать раз учиться падать!

*К.С.* Совершенно верно! Падать - это определенное действие. А действия определяют характер. Значит, будем искать характер в действии.

Несмотря на довольно смелую реплику Лужского, К.С. не рассердился, но ответ его прозвучал опять очень твердо.

- Еще раз? - покорно спросил Лужский.

- Еще раз, - ответил К.С. и сел в кресло.

Снова на наших глазах прошла без всяких изменений предыдущая сцена, и снова после первой строки репетиловского текста К.С. остановил репетицию.

- Нет, это все неверно, - спокойно заявил он. - Так падать - это не в характере Репетилова… Он вскочил, упал, опять вскочил, опять упал. Тут все набросились на него, подхватили и крепко держат: один лакей одну ногу, другой - другую, третий - талию, четвертый - плечи, а швейцар почтительно поддерживает голову… Говорите в таком положении весь первый монолог и со всей оравой слуг передвигайтесь по сцене.

Ко многому мы привыкли на репетициях К.С., но его фантазия всегда поражала нас. Последующие распоряжения К.С. по сцене Репетилова и Чацкого были столь же категоричны:

- Прогоните всех лакеев со сцены, пусть не подслушивают "политических" разговоров…

- Отберите у лакеев две-три шубы, которые они держат в ожидании господ, устройте из них пещеру и затащите в нее Чацкого слушать самое сокровенное про "шумим, - братец, шумим".

- Чацкий, найдите момент спрятаться от Репетилова в комнату к швейцару. Пусть Репетилов часть последнего монолога про водевиль говорит один…

- Нет, нет, Василий Васильевич, надо не засыпать к концу монолога про водевиль, а ожесточиться до крайности! Подпрыгивать, делать экстравагантные па, подпевать куплеты - этакий шут на веревочке! Кто-то его дергает за нее, у него ноги и руки начинают дрыгать, как у игрушечного паяца!

- К этому времени лакеи опять повылезли из всех углов и разыгрывают с Репетиловым водевиль… Нет, еще веселей… Репетилов чуть что в присядку не пустился!

Распоряжения К.С. были явно преувеличены, и вряд ли можно было представить себе, что *на спектакле* поведение Репетилова и Чацкого будет таковым. Но мы знали, что *на репетиции* К.С. допускал решительно все, если это "все" приближало его и актеров к намеченной цели. Но хотя и актеры и мы, сидевшие в зале, были заражены энергией и решительностью К.С., цели его "подсказов" мы на этот раз не понимали.

Однако K.С. репетировал с такой уверенностью и явной убежденностью в правильности своих требований, что никому в голову не могло прийти оспаривать его предложения. Поминутно К.С. сам вставал с кресла, шел на сцену, показывал, поправлял действие, мизансцену, произносил за актеров две-три фразы и возвращался обратно к режиссерскому столу. Видно было, что, несмотря на все разнообразие предлагаемых им "приспособлений" и "оправданий", результаты репетиции и актерское исполнение его не удовлетворяли. Почти каждое последующее его предложение начиналось с энергичного "нет" и отменяло предыдущее. В конце концов, и мы в зале, желая помочь ему и проверить на себе его "подсказы", стали пробовать за спиной у К.С. выполнять его режиссерские задачи.

В разгар такой работы, ставшей общей и для актеров на сцене и для сидевших в зале, к столу К.С. подошла Р.К.Таманцева, личный секретарь К.С., и что-то тихо ему сказала.

- Простите, меня спешно зовут к телефону, - обратился к актерам К.С., вставая с кресла. - Поработайте без меня. - И он вышел из зала.

*В.В.Лужский.* Нет, дайте уж передохнуть. Сколько ни падай, ни танцуй, "старику" сегодня не угодишь. Нам такие случаи известны. Три месяца репетировали одну фразу: "А жаль усов" в "Плодах просвещения", так на этой фразе и закончили: постановку.

*В.И.Качалов.* Ты не прав, Василий Васильевич. В тот год Константин Сергеевич увлекался дикцией, интонацией, ударениями…

*В.В.Лужский.* А сейчас – действиями… Вот и падай: "Стучи-ка лбом об пол, не жалея!" - перефразировал Лужский Грибоедова. - При чем тут характер?!

*В.И.Качалов.* Ты знаешь сам, что не прав. Под действием К.С. подразумевает не движение, не жест, а всю сложную механику человеческого поведения.

*В.В.Лужский.* Понимать-то я это понимаю. Ты, конечно, прав, Вася, я настроился на поиски характера, а тебе предлагают пятьдесят раз упасть, сделать из шуб пещеру… ну и капризничаешь по актерской привычке.

*И.М.Москвин.* А мне кажется, он что-то задумал, а карт не открывает.

*В.В.Лужский.* И я чувствую, что он что-то задумал… только вы сидите да наблюдаете за мной, а мне шлёп да шлёп… гоп да гоп… А ну, ударим гопака!… Может, пригодится!

В эту секунду в зал вошел К.С. Он прошел к креслу и сел в него. Его мысли были явно заняты телефонным разговором. Он посмотрел довольно рассеянно на сцену и задумался.

- Прошу продолжать, - наконец сказал он, но прежней решительности в голосе уже не слышалось.

- С выхода - падать? Или с конца - плясать? - довольно "своевольно" переспросил Лужский.

*К.С.* - Нет, можно не падать… и не плясать… Я еще не знаю, как быть с падением… да и с танцем… Попробовать разве отменить их?

На лице В.В.Лужского отразилось крайнее изумление, но К.С. не заметил его, погруженный в свои мысли.

*В.В.Лужский.* Я начну сначала, от печки, как говорится:

- Ах, мой создатель!

Дай протереть глаза; откудова? приятель!

Сердечный друг! любезный друг!…

*К.С.* А что, если попробовать говорить этот текст с порога передней, а двинувшись к Чацкому, упасть?

*В.В.Лужский.* Как же это сделать? Ведь монолог Репетилова начинается со слов: "Тьфу! оплошал!" Я их пропустил сейчас, так как вы не решили, где и как падать. Но вряд ли следует изменять строчки грибоедовского текста?

*К.С.* Вы совершенно правы… Я забыл про "тьфу, оплошал"… Делайте по-старому…

*В.В.Лужский.* Тогда можно, говорить дальше монолог?

*К.С.* Говорите… Хотя, постойте… Попробуйте проговорить первые строки монолога, не поднимаясь с пола.

*В.В.Лужский.* Пожалуйста.

В.В.Лужский несколько демонстративно споткнулся, упал и, приподнявшись с пола, увидел Чацкого. В таком положении он проговорил снова начало репетиловского обращения к Чацкому.

*К.С.* (останавливает его). Тоже не то… Что бы такое придумать…

Мы не узнавали К.С. Какая-то нерешительность овладела им. То ли его отвлек от репетиции разговор по телефону, то ли он искал какого-то нового подхода к сцене Чацкого с Репетиловым и не находил его.

Он, который всегда так определенно, точно выражал свое мнение, такой решительный, неожиданно стал во всем сомневаться.

- Почему гости Фамусова всегда у нас появляются справа? - задал он и себе и нам вопрос, на который никто ему не ответил.

- Зачем понадобился Грибоедову приход Репетилова к Фамусову?

- Каким Репетилов знал Чацкого три года назад? Тот ведь был совсем мальчишкой? Почему же теперь Репетилов сразу уверовал в его ум?

- Уберите эти скамьи на задний план… Нет, впрочем, можно их поставить и по рампе… Когда-то мы таким образом обозначали четвертую стену…

- Сегодня мне ничего не удается… Вероятно, я "засох" как режиссер. Что делать?

В течение получаса таких совершенно неожиданных для нас "колебаний" и "сомнений" К.С. довел всех присутствовавших до мучительного разлада и крайней неуверенности. Актеры, которые только что действовали как энергичные, полнокровные люди, превратились в каких-то вялых мух.

Нам, сидевшим в зале, было обидно за них, досадно, что неожиданный телефонный звонок испортил репетицию. Но самое удивительное было то, что некоторые из актеров, наблюдавших творческие мучения К.С., сами стали проявлять склонность к нерешительности суждений, как бы заражаясь этим качеством от своих товарищей, действовавших на сцене. Неизвестно, к чему бы привело всех нас это странное отношение ко всему, что происходило на наших глазах, если бы К.С. вдруг не встал со своего режиссерского кресла. Постояв секунду в раздумье, он попросил извинения за то, что прерывает репетицию, и вышел из зала.

Вздох облегчения пронесся по залу, перелетел на сцену… В.В.Лужский, В.И.Качалов, лакеи, швейцар и те актеры, которые готовились к "выходу" - все старались присесть, отдохнуть. Реакция была совершенно естественная. Все невероятно устали, и первые две-три минуты во всем зале стояла, как говорится, мертвая тишина. Никто не обронил ни слова. Затем постепенно в разных местах начал возникать негромкий говор.

Прошло не более пяти минут, как в зал вернулся К.С. И мы сразу заметили, что он чем-то очень доволен.

- Ну-с, на чем мы остановились? - обратился он к актерам.

*В.В.Лужский.* Собственно говоря, мы ни на чем не остановились…

*К.С.* Отлично. Тогда начнем еще раз сначала всю сцену.

И то ли оттого, что К.С. весело улыбался, то ли оттого, что хотелось забыть предшествовавшие мучительные минуты, но актеры безропотно заняли свои места, и Репетилов - Лужский снова упал на пороге передней Фамусова.

- Отлично, - почти во весь голос произнес К.С., хотя очередное "падение". Лужского ничем не отличалось от предыдущих.

"Тьфу, оплошал!" - произнес Лужский, а К.С. громко и заразительно засмеялся. На какую-то долю секунды Лужский даже смутился. Чутье опытного актера ему подсказывало, что эти два слова он произнес ничуть не лучше, чем полчаса назад… Мы видели тень недоумения, промелькнувшую по его лицу. Но К.С. смеялся. Искренне, громко смеялся. И Василий Васильевич, как говорится, "крепко пошел":

-Ах, мой создатель!

Дай протереть глаза; откудова? приятель!

Сердечный друг! любезный друг!…

К.С. продолжал смеяться чуть не на каждое слово Лужского - Репитилова. Что-то неизвестное нам произошло за стенами зала в те минуты, когда К.С. находился в отсутствии, но сейчас он был явно в самом расчудесном настроении.

Чем дальше вел свою сцену Лужский, тем все в больший восторг приходил К.С. Снова раздались его восклицания - "подсказы" актерам:

- Валяйте, валяйте, Василий Васильевич, все, все отдавайте Чацкому - жену, детей, дома в Москве и Петербурге, деревни, села, собак, лошадей, балерин, которых содержали. Все и всех.

Плачьте горькими слезами, что Чацкий вас не любит. Великолепно! Говорите на плаче весь второй монолог. Отлично!

Подбадриваемый К.С., рыдал Лужский над тем, что: "Я жалок, я смешон, я неуч, я дурак". К.С. продолжал смеяться и восхищаться, не замечая того, что никто в зале не поддерживал его оценки игры Лужского. Мы недоумевали: Василий Васильевич, на наш взгляд, явно "наигрывал" из всех сил. Но К.С. был доволен, и это сбивало всех с толку.

- Кайтесь, кайтесь в своих грехах, - продолжал он "суфлировать" Лужскому. - На колени становитесь перед Чацким. Бейте лбом поклоны об пол: "Танцовщицу держал" - хлоп об пол, поклон, "и не одну" - хлоп, поклон! "трех разом" - хлоп, поклон.

Лужский, не жалея лба, "бил поклоны". К.С. так заразительно смеялся, что некоторые из сидевших рядом с ним, хотя и понимали всю нелепость поведения Лужского - Репетилова, но, видя детский восторг К.С., улыбались, глядя на его воодушевленное лицо.

- Об Английском клубе говорите Чацкому на ухо и так тихо, чтобы в зале все переспрашивали друг друга: "Что, что он говорит?" То в одно ухо говорите, то в другое. Чудесно! Отлично!

И снова К.С. смеялся, как ребенок, с громадным удовольствием наблюдая, как Лужский бегает вокруг Качалова и шепчет ему что-то то в одно ухо, то в другое.

Все, кто сидел в зале, перестали уже критически относиться к тому, что происходило с Чацким и Репетиловым. Мы видели, что К.С. совершенно удовлетворен репетицией, что ему хорошо, что он весел, что ему все нравится, и нам тоже сделалось приятно, весело сидеть рядом с ним.

- Когда будете перечислять "горячие головы" членов Английского клуба, принимайте спьяну одного лакея за князя Григория, другого за Воркулова, третьего за Ипполита Маркелыча и тащите представлять их в качестве таковых Чацкому, - подсказывал Константин Сергеевич.

Василий Васильевич, давно потерявший критерий того, что советовал ему К.С. "во благо" роли, а что - "во зло", покорно тащил лакеев к Чацкому…

И снова К.С. смеялся и восклицал:

- Чудесно! Отлично!

Надо сознаться, что и нам в зале начинало казаться, что все это действительно отлично и чудесно. Ведь как спокойно и беззаботно было присутствовать на такой репетиции!

Увы, наше ублаготворенное состояние продолжалось недолго.

К.С. неожиданно круто повернулся в кресле к зрительному залу. Лицо его было строго и серьезно.

- В чем дело? Почему все сидят, развалившись на стульях, как в теплой ванне. Чему вы все улыбаетесь? На ваших глазах происходит черт знает что, а вы нежитесь, блаженствуете.

В чем дело?

Потрясенные неожиданным тоном его обращения к нам, мы несколько секунд не только ничего не могли ответить К.С., но даже не могли сообразить, "поправить" свои действительно чересчур "вольные" позы.

Смех В.В.Лужското прервал нелепую паузу. Тонкий наблюдатель, всегда ценивший в жизни юмор, Василий Васильевич, очевидно, не мог сдержаться при виде "немой картины" зрительного зала.

Рассмеялся вслед за Лужским и Константин Сергеевич. Но мы, хотя и пришли несколько в себя, продолжали безмолвствовать.

- Придется открыть секрет, - весело сказал К.С. - Мы условились с вами затронуть сегодня на репетиции вопрос о том, как искать актеру характер своего персонажа. Как вы полагаете, занимались мы этим?

*В.В.Лужский.* Голову даю на отсечение - чем угодно, только не этим. Мы совершенно забыли о всяком характере.

*К.С.* Все согласны с Василием Васильевичем?

Аудитория молчала.

*И.М.Москвин.* Как вам сказать, Константин Сергеевич, в прямом смысле слова разговоров и поисков характера не было, но…

*К.С.* Что вас смущает, Иван Михайлович?

*И.М.Москвин.* Сегодня репетицию можно разделить на три резко отличающихся один от другого эпизода: до вашего ухода на телефонный вызов, затем - после того, как вы вернулись снова к нам, и последний - только что закончившийся. Не вдаваясь в то, какой характер у Репетилова на самом деле, но вспоминая, что делал по вашей указке Василий Васильевич на сцене, надо сказать, что мы наблюдали поведение трех разных по своему характеру людей.

*К.С.* Значит, мы работали над поисками характера Репетилова?

*В.В.Лужский.* Ну, нет. Я с этим никогда не соглашусь. Я делал все, что вы изволили мне приказывать, но это ни к какому характеру отнести немыслимо. Вот хоть убейте.

*К.С.* Люблю вашу прямоту и страстность, Василий Васильевич. Значит, вы тем не менее признаете, что в трех эпизодах сегодняшней репетиции, как очень верно заметил Иван Михайлович, вы действовали по-разному?

*В.В.Лужский.* Еще бы не заметить! То я совершенно не раздумывал, делал все, что вы предлагали; то я вместе с вами чуть с ума не сошел, не зная, какой ногой или рукой двинуть; а сейчас, в последний раз, по-моему, я как всегда, когда наигрывал, штамп на штамп накладывал, а вам все (с чего только - не пойму), вам все так нравилось, что в конце концов вы меня убедили: я, Лужский, гений. Вы были довольны, а я и подавно… что вы меня оставили в покое… Простите за откровенность.

*К.С.* Великолепная творческая откровенность. Всей молодежи учиться бы этому качеству подлинного художника у вас.

В. В. Лужский (комически раскланиваясь на все стороны). Тронут, польщен, куплен на неделю. Но характер? Где характер?

*К.С.* Как где? Вы только что очертили нам очень точно три разных характера: решительный; во всем сомневающийся, не знающий даже, какой рукой или ногой двинуть, как вы образно выразились; и последний - вполне довольный собой, хотя и сознающий, что подлинных оснований к самодовольству нет.

*В.В.Лужский.* Это подвох. Это ничего общего не имеет с характером Репетилова. Я рассказал только, *что я делал и как я делал* под вашу указку в трех "эпизодах" нашей сегодняшней репетиции, если только это можно назвать репетицией.

*К.С.* А по каким признакам мы определяем характер человека в жизни - только по его действиям-поступкам… и *к а к* он их совершает?

*В.В.Лужский.* Нет, нет, нет! Двадцать тысяч раз нет! Ведь есть же сложные характеры?

*К.С.* Разве я отрицаю наличие в жизни *сложных действий*?

*В.В.Лужский.* Есть же противоречивые характеры?

*К.С.* Верно, как и противоречивые действия.

*В.В.Лужский.* Есть же упрямые, злые, добрые, ревнивые, великодушные…

*К.С.* И все они живут - действуют.

*В.В.Лужский.* Я вам назову десятки характеров…

*К.С.* А я зачту их вам.

Станиславский вынул из бокового кармана листки.

- Смелый. Равнодушный. Вспыльчивый, Ревнивый… - Остановившись посередине "списка", то есть перечислив добрых два десятка характеров, К.С. спросил у В.В.Лужского: - Ну, как? Достаточно?

*В.В.Лужский.* Характеров бесконечно много. А вот как актеру ухватиться за тот, который соответствует его герою?

*К.С.* Прежде всего решить, к какой основной группе характеров относится интересующий вас образ.

*В.В.Лужский* Вы же сами сказали, что характеров бесконечно много.

*К.С.* А основных групп не так уж много.

*Л.М.Леонидов.* Позвольте, позвольте, я, кажется, что-то начинаю соображать. Уж не преподали ли вы нам сегодня наглядный урок трех основных устремлений, или, как вы говорите, "групп" человеческих характеров?

*К.С.* Как говорится в детской игре: "Близко… близко… тепло… тепло…"

*Л.М.Леонидов.* Первую часть репетиции вы сами были очень решительно настроены и нас всех заразили своей энергией, хотя и меняли все время свои предложения актерам… Вернулись вы после телефонного разговора…

*И.М.Москвин* (перебивая Л.М.Леонидова). Сдается мне, что и разговора-то не было никакого… Прости, что я перебил тебя, Леонид Миронович…

*Л.М.Леонидов.* Был разговор или не был - это не меняет дела. Вернулся Константин Сергеевич не то расстроенный, не то еще какой-то такой - "ни рыба ни мясо", и репетиция вся пошла вкривь и вкось… А последнюю часть вы были всем довольны, в мы тоже… а потом вы на нас налетели за то, что мы размагнитились… Нет, запутался. Думал, что скажу что-то дельное… и запутался.

*К.С.* Вы ничуть не запутались. Вы совсем близко около того предмета, который ищут в игре "горячо и холодно". "Ой, как горячо!" - кричат в таком случае дети.

*В.В.Лужский.* Действительно, уж так горячо, что податься некуда. Ну, чтоб вам попросту все нам рассказать, объяснить. Так нет ведь. Всегда вы с нами в загадки играете. Все, мол, изволь сам отгадать.

К.С. Именно таков мой метод: если актер сам откроет хоть маленький секрет в творчестве, он его запомнит на всю жизнь и никому не отдаст. А если ему только сообщать истины, пусть ценные, глубокие, они у него в одно ухо влетят, в другое вылетят. Поэтому я и затеваю с вами так часто то, что вы назвали "игрой в загадки". Отгадаете загадку - новый творческий прием - и вы им уж владеете на всю жизнь.

*В.И.Качалов.* Позвольте мне отгадать сегодняшнюю?

*К.С.* Пожалуйста.

*И.М.Москвин.* А я на бумажке запишу свою отгадку, а то Вася за всех разгадает - он умный, а мне обидно будет.

*Л.М.Леонидов.* Тогда уж и я запишу свое решение, тем более, что я был совсем около, по вашим словам.

*К.С.* (обращаясь к аудитории). Запишите на кусочке бумаги свои решения по поводу сегодняшней репетиции и подайте мне все, кто хочет.

И началась новая "игра". В зале и на сцене воцарилась тишина.

Шуршала бумага, поскрипывали перья и карандаши. Даже "скептик" Лужский что-то записывал. К.С., довольный, улыбался. В.И.Качалов обдумывал свое решение. Прошли две-три-минуты.

- Готово? - спросил К.С. - Отдайте мне все записки. Леонид Миронович и Иван Михайлович, как инициаторы "игры", оставьте свои у себя. Мы попросим вас прочесть их вслух. Остальные я прочту после репетиции.

Пачка листков легла на стол к К.С. Он аккуратно спрятал ее в карман.

- Василий Иванович, слово за вами, - обратился он к Качалову.

*В.И.Качалов.* Буду предельно краток. По-моему, в человеческих характерах и даже на языке у нас существуют три основных, определяющих понятия: "да", "нет" и "ни да ни нет". По-моему, в основе каждого человеческого характера лежит или "да", или "нет", или "ни да, ни нет". Вот и все, что я надумал.

К.С. Воздерживаюсь сознательно от оценки: хочу услышать, что записано у Леонида Мироновича и Ивана Михайловича.

*Л.М.Леонидов.* Представьте, у меня записано довольно похожее определение трех групп характеров: решительные, нерешительные, равнодушные.

*И.М.Москвин.* А у меня: энергичные, вялые, довольно-самодовольные.

*В.В.Лужский.* Какие открытия! У меня тоже записано, и даже "по-научному": флегматик, сангвиник, холерик.

*К.С.* Я рад тому, что мои труды не пропали даром. Очевидно, мне удалось и самому передать три образа режиссера: решительного, но действующего через ваше "нет", Василий Васильевич. Затем режиссера, как верно сказали вы, Леонид Миронович, "ни рыба, ни мясо" - "ни да, ни нет". И режиссера - человека самодовольного, всем удовлетворяющегося. По Василию Васильевичу, он все время твердит себе: "Да. Хорошо!"

Что же касается того, как назвать эти три, на мой взгляд, основные группы человеческих характеров по-научному, как предлагает Василий Васильевич, или в кратко выраженных понятиях и даже императивных частях речи "да", "нет" Василия Ивановича, мне это безразлично, - закончил свою мысль. К.С.

*В.В.Лужский.* Не будем спорить о терминах и понятиях. Допустим, что Репетилов по характеру отвечает на "ни да, ни нет", а я, Лужский, по характеру явное "да" - самодовольный актер. Как же мне "от себя" прийти к Репетилову?

*К.С.* Действуйте, как Репетилов, за основу характера которого вы приняли "ни да, ни нет".

*В.В.Лужский.* Что ж, и падать "ни да, ни нет"?

- И падать "ни да, ни нет", - улыбнулся К.С.

*В.В.Лужский.* А как же это так - падать "ни да, ни нет?"

*К.С.* Попробуйте.

В.В.Лужский вышел на середину комнаты и остановился в раздумье.

- Можно мне практиковаться падать здесь, у вас на виду? - обратился он к К.С.

- Пожалуйста. Постелите Василию Васильевичу ковер.

Ковер передвинули от двери на середину сцены.

Лужский стал на него, но что-то его удерживало от непосредственного выполнения действия.

- Не могу себе представить, как это падать механически - "ни да, ни нет"…

*К.С.* Я не предлагал вам падать "механически".

*В.В.Лужский.* Значит, надо включиться в предлагаемые обстоятельства репетиловского прихода?

*К.С.* Безусловно.

*В.В.Лужский.* И опять: кто он, откуда приехал, куда поедет и так далее?…

*К.С.* А как же иначе? Ведь Репетилов такой же живой человек, как и вы.

*В.В.Лужский.* Но характер у него не мой, как мы установили. Я всегда все делаю, как мне кажется, достаточно решительно, а он - "ни да, ни нет".

*К.С.* Вы бы упали решительно, а он - "ни да, ни нет".

*В.В.Лужский.* Значит, я должен себе представить, как бы я падал, если бы был Репетиловым.

*К.С.* Не берите один голый факт - падение. Падение ведь произошло в результате его приезда в дом Фамусова. Вы бы приехали решительно, а Репетилов…

*В.В.Лужский.* "Э-э…", как говорит Бобчинский, я что-то понимаю. Значит, если бы не я, а Репетилов приезжал в дом Фамусова, то по дороге он бы двадцать раз решал, заехать ему к Фамусову или нет. Или заехать к Краснобаеву, или к Кисель-Загорянскому - у всех сегодня вечеринки…

*К.С.* Вот это уже от характера Репетилова.

*В.В.Лужский.* И на пороге передней он все еще решает этот вопрос…

Не закончив свою мысль, В.В.Лужский ушел за колонну. Через секунду, в наброшенной на плечо шубе, в цилиндре на боку он быстро вышел из-за колонны, хотел, очевидно, пересечь комнату, но, дойдя до середины ковра, повернул обратно. "К Кисель-Загорянскому", - нерешительно крикнул он, очевидно, своему лакею. Однако, дойдя до колонны, Лужский снова повернул обратно, а на середине ковра еще раз завертелся в обе стороны и так естественно зашатался и упал, что стоявший лакей кинулся к нему на помощь.

"Тьфу! оплошал!" - сказал каким-то растерянным голосом Лужский. Чувствовалось, что у подвыпившего Репетилова кружится голова. Было понятно, почему ему не хочется вставать с пола, почему он так пристально вглядывается в Чацкого, и зачем ему нужно пять обращений к Чацкому, чтобы убедить самого себя в том, кто стоит перед ним.

Еще раз удивил нас Лужский, когда, расцеловавшись с Чацким, он вдруг снова тупо уставился на место своего падения и с убежденностью пьяного человека стал искать "глубоким" смысл в своем падении:

Вот фарсы мне как часто были петы,

Что пустомеля я, что глуп, что суевер,

Что у меня на всё предчувствия, приметы;…

таинственно шептал Качалову Лужский и до крайности огорчился, когда Качалов рассмеялся на "мистическое" объяснение репетиловского падения.

"Пожалуй, смейся надо мною, - грустно сказал Лужский. - А у меня к тебе влеченье, род недуга". И стал нагромождать доказательства своей любви к Чацкому, стремясь при этом несчетное количество раз его "облобызать". Естественно, что Чацкий - Качалов пытался скрыться и избавиться от этих излияний и поцелуев (Лужский очень смешно "чмокал" губами в воздухе, целуя Чацкого), но Репетилов был в эти секунды очень настойчив. Потом вдруг "скис". Он преуморительно уткнулся в угол между колоннами и стал всхлипывать, как обиженный ребенок:

Не любишь ты меня,…

Я жалок, я смешон, я неуч, я дурак.

Качалову - Чацкому пришлось его утешать, уговаривать ехать спать, и между двумя исполнителями снова завязалось органическое взаимодействие.

Совершенно неожиданно у Качалова появилось какое-то даже сожаление к Репетилову, когда Василий Иванович произнес:

А ты читал? задача для меня,

Ты Репетилов ли?

Ясно дошел подтекст Качалова: он еще читает книги! Уж лучше бы оставался ты самим собой. Репетилов - "ученый муж!" Какая тоска!

Грустная нота, прозвучавшая у Качалова и понятая Репетиловым по-своему, заставила Лужского воспрянуть духом и с неожиданной энергией начать каяться в своих "грехах". Характер Репетилова от "да" до "нет" вырисовывался.

Однако, дойдя до рассказа о членах Английского клуба, Лужский вдруг замолчал.

- Был какой-то характер я… пропал, - заявил он, обращаясь к К.С.

- Это естественно, - ответил ему К.С. - Я удивляюсь, как еще до этого момента вам удавалось прочертить экспромтом "ни да, ни нетный" характер Репетилова.

Вы нашли очень верно его падение, как результат не решенного им вопроса, в чей дом заехать в середине ночи, и это верно найденное действие - не самый факт падения, конечно, - вам послужило трамплином к суеверию, которым заражены обычно все нерешительные люди.

*И.М.Москвин.* Актеры тоже очень суеверны.

*К.С.* Еще бы! Насколько же легче обвинить перебежавшую тебе дорогу черную -кошку в неудачной репетиции, чем сознаться себе в том, что ты не работал дома над ролью… Впрочем, я сам суеверен… но по другой причине. Вернемся же к Репетилову. Вы бросились и в любовное объяснение, я в слезы "уничиженья", и в гордое патетическое признание своих "грехов" - это все Репетилов, но сознайтесь, воспитывали вы в себе, Лужском, дома эти свойства характера Репетилова?

*В.В.Лужский.* Конечно, нет. Во-первых, я их не знал. Вы сами всегда утверждали, что Репетилов - только балаболка, или, как вы великолепно его назвали несколько лет назад, "испорченный будильник" - трещит без остановки…

*К.С.* Зря так назвал. Погнался за эффектным сочетанием слов, за абстрактным образным сравнением, а его человеческий характер не прощупал. У вас сегодня он был в тысячу раз богаче: суевер с точно выраженными действиями, любвеобильный дурак, слезливый растяпа, сам себе Савонарола, и неизвестно кем бы еще оказался он в рассказе об Английском клубе.

*В.В.Лужский.* А сумею я все это повторить?

К.С. Надо не повторять, а развивать в себе эти качества Репетилова, воспитывать в себе репетиловское отношение к окружающей вас среде, его действия, его дела…

*В.В.Лужский.* Какие же "дела" у Репетилова?

*К.С.* Мечется всю ночь из дома в дом. Из передней в переднюю. Может быть, дальше передних и не успевает подняться, как ему уже кажется, что надо еще куда-то лететь. Его сквозное действие: побывать за ночь во всех домах, где сегодня присутствует московский "бомонд", во всех клубах, во всех кружках. Это ли не дело?

*В.В.Лужский.* Вот уж что мне, Лужскому, не свойственно. Люблю дома посидеть.

*К.С.* Тем более надо в себе воспитать этот зуд в ногах, это недержание мыслей в голове.

*В.В.Лужский.* А вдруг воспитаешь в себе эти качества, а они ко мне и в жизни прилипнут?

*К.С.* Почему же художник, написавший замечательно пьянчужку, не становится сам пьяницей?

*В.В.Лужский.* Бывает…

*К.С.* Я не шучу. Это важный вопрос. Я уже слышал о том, что актеры стали бояться воспитывать в себе характеры. Начав играть роль от себя, что совершенно правильно для первого периода работы, они не стремятся к перевоплощению, а спокойно остаются одними и теми же во всех ролях, меняя лишь парики и костюмы. Оправдываться это будет тем, что, сыграв хорошо вора, чего доброго, сам начнешь красть. Это уж предел тупости и непонимания задач искусства. Почему музыкант может играть Баха, Чайковского, Шопена, Рахманинова, художник писать картины самого различного содержания, скульптор лепит и прекрасное, и ужасающее нас, и только актер-мимоза боится заразиться чем-то дурным от отрицательного характера? Потому что такой актер - просто лентяй. Он не знает процесса творчества. Настоящий артист, перед тем как начать работу над новой ролью, проделывает то же в своей психотехнике, что совершает художник-живописец, приступая к написанию новой картины.

Прежде всего, он наводит порядок в своем ящике с красками. Использованные тюбики выбрасывает, наполовину полные краской поджимает. Весь набор красок раскладывает по топам. Моет в керосине все кисти и начисто соскребывает с палитры старые, присохшие к ней краски. Он грунтует холст и надевает чистый халат.

Переведите все эти действия на язык актерской техники. Очистите палитру вашей души от старых штампов, выбросьте из своей памяти использованные приспособления и краски. Раз найденные отношения и действия, вызывающие в вас определенные чувства и проявление тех черт характера, которые вы воспитали в себе для нужной вам роли, отложите спокойно на полочки актерской памяти. Вы достанете их оттуда, когда они: вам понадобятся.

Актер, приступая к новой роли, обязан прежде всего забыть все старые созданные им образы.

*И.М.Москвин.* Но ведь завтра опять играть Луку. Как же его забудешь?

*К.С.* Если каждый образ - это характер, найденный нами в период репетиции, то вы всегда в него перевоплотитесь, воспроизведя мысли и действия, которые связаны *только с этим характером*. Если же актер во всех ролях остается самим собой, то, разумеется, он боится забыть, что он говорил и делал вчера и что ему надо говорить и делать сегодня. Он не ощущает разницы между характерами, он не умеет перевоплощаться в нужный образ. Тогда в ход идут: "моя улыбка", "мои неповторимые (по выражению поклонников) интонации", "мои жесты", "моя походка", "моя манера закатывать глаза" - словом, штамп за штампом, сдобренный "моей неповторимой" индивидуальностью. А тут еще удобная теория о том, что надо, играя, показывать *свое отношение* к образу. А тут еще совет: смотрите, не приобретите отрицательных качеств своих героев, испортитесь еще, чего доброго, как гражданин.

А когда актер пьет, пропускает репетиции, неуважительно говорит о женщине, завидует и злится мелко, по-обывательски, на успех товарища, тогда никто не предостерегает его, не говорит ему: смотри-ка, батюшка, как бы эти нравы старой богемы не превратили тебя в пустого, отсталого мещанина от искусства.

*В.В.Лужский.* Значит, я должен в себе воспитать "мещанина от жизни" - Репетилова?

*К.С.* Безусловно.

*В.В.Лужский.* Но ведь узнать, что бы я сделал на месте Релетилова, я могу, только cpaвнив его с кем-то из знакомых мне людей.

*К.С.* Или поместив себя в окружающую Репетилова обстановку.

*В.В.Лужский.* То есть если бы я был Репетиловым?

*К.С.* Заметьте, что вы сегодня пятый раз уже пользуетесь словечком "если бы", а на прошлой репетиции вы о нем отзывались весьма неодобрительно…

*В.В.Лужский.* Кто прошлое вспомянет…

*К.С.* Итак, об основе характера мы договорились. Теперь, по-моему, есть за что "ухватиться". Прежде всего, надо действовать так, как действовал бы данный характер. Но нельзя действовать не думая, - значит, надо и думать и действовать так, как думает и действует данный характер.

*Л.М.Леонидов.* Одновременно и думать и действовать?

*К.С.* Как в жизни. Разве в жизни мы отделяем одно от другого - мысль от действия?

*В.В.Лужский.* Как будто сначала подумаешь, а потом сделаешь…

*И.М.Москвин.* Или сначала сделаешь, а потом подумаешь, зачем ты это сделал.

*К.С.* Это все уловки актеров, чтобы отъединить мысль от действия.

*В.В.Лужский.* А как же: семь раз отмерь, а потом отрежь.

*К.С.* А разве мерить - это не действия? И, меряя сукно, портной не думает, что выйдет из куска, который он раскинул на столе? Великолепный пример единства действия и мышления.

- Итак-с, - продолжал К.С. - Разобравшись в характере своего героя, определив его основу и прибавив к ней сколько угодно оттенков, надо воспитывать, тренировать в себе как в актере-художнике каждую отдельную черту, каждый оттенок характера, не упуская, конечно, целого - того образа, который вы себе наметили. По-моему, нет ничего увлекательнее для актера, как заниматься такой работой - тренажем. Когда я вам сегодня демонстрировал три типа режиссера, я с наслаждением: тренировал деспотизм, сомнение и самодовольство. А как интересно воспитать в себе скупого, ревнивого, завистливого - найти действия, отношения, чувства, которыми живет каждый такой характер… Уметь пребывать, жить, действовать, сколько хочешь, в этом характере - час, два, три, а затем по своему; желанию перестать действовать в этом характере, но сохранить его в своей артистической памяти.

Память артиста - это еще мало изученная область. Поэтому критики -искусствоведы, плохо разбирающиеся в природе театрального искусства, боятся, что художник-актер, воспитывая в себе дурные черты характера для определенной роли, может "заразиться" ими. Они не понимают, что творчество художника неотделимо от его воли, что величайшее счастье - создавать характеры на основе глубокого знания, изучения природы человека, а создав, распоряжаться этими характерами по своему усмотрению.

Вот я такой, какой я есть, Станиславский, со всем, что во мне живет хорошего и плохого. Но вот я должен стать скупым - Гарпагоном. Что я делаю в первую очередь? Смотрю на вас всех, на все окружающие меня предметы, как смотрел бы скупой: свет зря горит во всех канделябрах, хватило бы одной люстры, да и в ней можно было бы половину лампочек вывернуть… У Ивана Михайловича галстук лучше моего… Нельзя ли как-нибудь поменяться с ним… Леонид Миронович зачем-то рвет хороший, чистый лист бумаги на кусочки… А вдруг дирекция театра мне представит счет на бумагу для записей репетиции: в прошлом году был такой случай… Хорошо, что Николай Михайлович приходит всегда со своим блокнотом и со своей пишущей ручкой. Терпеть не могу тех, кто у меня просит иногда мою ручку… перо-то золотое стирается, как ни говори… Ох, чувствую, что Виктор Яковлевич сейчас ее попросит…

Произнося эти мысли вслух, К.С. на наших глазах меняется. Лицо его принимает напряженное, подозрительное выражение. Глаза суживаются, руки беспокойно перебирают листки бумаги на столе. Он заискивающе улыбается, разглядывая галстук Москвина, неприязненно смотрит на Леонида Мироновича… Голос его становится сухим, жестким.

- Вы видите, - говорит своим голосом К.С., но не изменяя своего отношения к окружающей его обстановке, - я совершенно спокойно, и даже с некоторым удовольствием, воспроизвожу мысли скупого человека, которые у меня зарождаются ко всему, что меня окружает, а не ищу "какого-то" скупого "внутри" себя. Нет, я с точки зрения скупого оцениваю вас всех, наделяю вас качествами, которыми наделил бы вас Гарпагон…

Неужели никто меня не угостит сегодня шоколадкой? - снова от лица скупого говорит К.С. - Ведь все знают, что я люблю шоколад, хоть он мне и запрещен, поэтому мне его не покупают, я себе тоже его не покупаю, дорого… Но люблю его. Никто не хочет меня угостить… Уверен, что у кого-нибудь есть кусочек…

*О.Н.Андровская* (не выдержав). Константин, Сергеевич, ради бога, возьмите. Я ведь думала, что вы это так… а если вам действительно хочется… - и она протягивает К.С. несколько шоколадок.

*К.С.* Спасибо, спасибо, Ольга Николаевна. Вы добрая, талантливая… я очень ценю вас… Никто вообще не знает, как мне плохо живется… Все говорят - Станиславский скупой: за извозчика два раза не заплатил Максимову в театре, а я, может быть, забыл… вот так взял и забыл, что со мной можно сделать…

На этот раз К.С. ведет прямой диалог с Андровской настолько просто и искренне, что нам становится не по себе.

К.С. берет все факты "от себя" и вместе с тем так их нам преподносит, что это явно не он - Станиславский. Не его глаза, не его интонации, не его движения, а главное, не его отношение к тем ничтожным фактам, о которых он сейчас говорит как о чем-то очень значительном. При этом мы видим, что он еще совершает ряд действий, не свойственных Станиславскому: спрятал глубоко в карман оною "вечную" ручку, которую обычно всегда держит на столе, собрал аккуратно в стопку все листки бумаги, разбросанные по столу, съел только крошечный кусочек шоколада, а большую часть его положил в карман, аккуратно обернув клочком бумаги, погасил настольную лампу, морщится, как будто н зале чересчур светло… С плохо скрытым неудовольствием К.С. посмотрел на сцену.

- Кресло взяли, конечно, мое собственное, говорит он и идет его осматривать. - Потерлось, потерлось, пожалуй, еще год, и нужно будет менять обивку. А это деньги… деньги… где их взять? И колонны после каждой репетиции дают полые трещины. А на чей счет ремонт? Скажут: вам же платит и Оперная студия и МХАТ… Платите и вы… А откуда мне платить?

К.С. ходил по сцене, поглаживая колонны, постукивая по креслу согнутым пальцем, пристально вглядывался в стены, в потолок комнаты, сокрушенно качал головой. Нас поразило, что не только его походка, его движения, но даже вся фигура как-то переменилась: шаги стали короче, руки потеряли обычную для К.С. плавность и округлость жеста. Он показался нам выше ростом, хотя сутулился и низко наклонялся к предмету, который ему хотелось разглядеть.

- Вы замечаете, что к характеру, - сказал снова К.С. своим голосом, но не останавливаясь в действиях, - я пытаюсь присоединить характерность, которая, как мне кажется, может подчеркнуть скупого…

Вот в чем состояла разгадка внешнего преображения Станиславского. С огромным интересом следили мы за его поведением. А он по-прежнему был все время в движении, смотрел, трогал, проверял все вокруг себя, иногда бросал подозрительные взгляды на нас.

- …Деньги, всем нужны деньги… А мне они не нужны? - негромко, но очень отчетливо говорил он, ни к кому не обращаясь. - Хорошо было пушкинскому Скупому рыцарю… Набрал шесть сундуков золотых и мечтает в кресле:

Хочу себе сегодня пир устроить:

Зажгу свечу пред каждым сундуком,

И все их отопру, и стану сам

Средь них глядеть на блещущие груды.

Незаметно для себя (или это нам так показалось) К.С. опустился в кресло… Его глаза загорелись ярким светом… Он огляделся вокруг… и мы увидели пушкинского Скупого рыцаря. Сундуки с зажженными свечами, мрачный подвал…

Я царствую!… –

совсем тихо произнес К.С.

…Какой волшебный блеск!

Послушна мне, сильна моя держава;

В ней счастие, в ней честь моя и слава!

Я царствую…

Мы знали, как любил К.С. этот замечательный монолог, как тщательно и долго работал над ним. Начало его многие из присутствовавших слышали в исполнении К.С., но второй части, с тех слов, которые проговорил он сейчас, никто еще не слышал.

Каким лихорадочным огнем горели глаза этого скупого, когда К.С. произносил:

Послушна мне, сильна моя держава;

В ней счастие, в ней честь моя и слава!

Это был маниак, одержимый безумной страстью. Переходы от безграничной гордости: "Я царствую", к страху, к ненависти, к горю и отчаянию за свои богатства, которые "потекут в атласные, дырявые карманы", К.С. передавал с такой внутренней силой, что все мы замерли, не только слушая гениальный пушкинский текст, но и наблюдая картину распада человеческого сознания, которую рисовал перед нами К.С.

В кресле сидел старик, на лице которого отражалось прежде всего властолюбие. По той позе, по тем властным жестам, которые себе позволял делать К.С., из подтекста интонаций нам было ясно, что этот скупой стремится не только к деньгам, но через них к власти, безграничной власти. Одержимый манией величия, феодал не имел ничего общего с тем Гарпагоном, который проглядывал еще несколько минут назад в поведении и словах К.С.

Порок Гарпагона был бытовым, житейским, отвратительным свойством рядового человека. Пушкинский барон был в интерпретации К.С. страшнее в тысячу раз. Он жаждал богатства ради власти, а власть понимал как тиранию. Он поистине хотел царствовать. С громадной внутренней насыщенностью произнес К.С. последние слова монолога:

…о, если б из могилы

Придти я мог, сторожевою тенью

Сидеть на сундуке и от живых

Сокровища мои хранить как ныне!…

И еще несколько секунд перед нами сидел скупой барон, еще шептали что-то его губы, был устремлен вдаль безумный, но властный взгляд.

На этот раз К.С. ничего не говорил "вторым" голосом - голосом педагога, демонстрирующего учебный прием аудитории. Он жил, подлинно жил, страстно, темпераментно, в созданном им замечательном художественном образе и не спешил расстаться с ним.

И мы забыли, что перед нами наш великий учитель Станиславский. Мы следили, не отрываясь, за Скупым рыцарем и не удивились, что он встал с кресла и ушел из своего подземелья, высоко держа и руке свечу, бросая гордые, страстные взгляды на свои сундуки. Перед нами произошло подлинное перевоплощение замечательного артиста и созданный им многими годами труда гениальный пушкинский образ; мы еще не успели в те минуты осознать это до конца, по понимали, что на наших глазах произошло одно из прекраснейших чудес театрального искусства - рождение большого, сложного образа, героя пушкинской драмы.

Мы не заметили, как К.С. вошел в зал, мы не встретили его аплодисментами, мы пристально вглядывались в его серьезное, несколько утомленное лицо, когда он садился за свой режиссерский стол.

Но вот он улыбнулся, встретив наши взгляды, и сказал:

- Извините, увлекся и уже не мог остановить себя. Забыл рассказать вам со сцены последний этап перехода от поисков отдельных черт характера к синтезу, к образу.

- Мы видели… все видели, - нестройным хором взволнованных голосов отвечал ему зал.

- Давно я не читал на публике "Скупого", - продолжал после секундной паузы К.С., - но почти каждое утро тренировал себя для него… И вот, видите, что-то выходит как будто. Если вы помните, с чего я начал, то процесс работы "от себя" и до перехода к сложным чертам характера-образа вам должен быть понятен. Вряд ли я смогу его вам продемонстрировать еще раз на одной лишь "технике", как я это делал сначала. "Техника", хочешь не хочешь, а завлекает в область подлинных органических чувств и темперамента, а мне уже не по силам становится управлять ими. Твердо знайте одно: действие родит чувство. Но без чувства, без эмоциональной насыщенности и органического темперамента и действия могут онеметь, стать холодно-рассудочными. Истина заключается в сочетании у актера действия и подлинного человеческого чувства в данном автором образе. Идея - это путеводный маяк, то есть то, ради чего создается данный образ в спектакле. Светом его да озаряется вся ваша работа.

В чем же состоит эта "работа" над образом? В тренировке.

Вы определили черты характера Тартюфа. Но вы, конечно, не Тартюф. Вот вы идете по улице, посмотрите, какой из домов, мимо которых вы проходите, приглянулся бы Тартюфу? Вот этот большой, трехэтажный? Дом, что и говорить, хорош. Но, как его заполучить? А если и получишь то, что станут обо мне говорить: какими путями мог я (если бы был Тартюфом) его заполучить? Не объяснишь. Начнется еще расследование. Нет, не надо мне этого богатого трехэтажного дома. Репутация моя (Тартюфина, если бы я был Тартюфом) мне дороже. Иду дальше, иду в театр, на репетицию, а тренирую в себе Тартюфа. Вот еще дом, этот будет поскромнее. И построен, видно, раньше: два этажа, но комнат, вероятно, много. Мельком видел двор - хороший, большой, со службами. От улицы дом отделен приличным садом. Загородка сейчас прозрачная, бронзовая. Ее надо будет прикрыть досками, когда я стану владельцем дома. Но как им стать?

В эту минуту вам попадается навстречу ваш знакомый - полезный, деловой человек. Забыв свое занятие - тренировку основной черты Тартюфа - корыстолюбия (а, кстати, почему-то принято играть его ханжой, когда его религиозное ханжество это только маскировка, приспособление), забыв, что надо поздороваться с ним от лица Тартюфа, вы пропускаете этот удобный случай и отвечаете на приветствие обычно.

Через минуту вы вспоминаете, вернувшись в мыслях снова к Тартюфу, что упустили удобный случай проверить, как бы вы поздоровались с таким полезным человеком - он ведь юрист и знает всех владельцев домов по вашей улице, - если бы были Тартюфом. Но что делать, удобный - случай пропущен. Ищите другой, ждите, ловите его.

Смотрите, вам навстречу идет хорошенькая женщина. Что сделает Тартюф, весьма неравнодушный к женским прелестям? Прежде всего, необходимо привлечь чем-нибудь ее внимание. Кажется, она из простых, платок на ее головке совсем сбился на сторону. У вас есть повод: "Милая, вы простудитесь, сегодня ветрено, а у вас платок слетел с головки".

Сознаюсь, это адски трудно заставить *себя*, именно себя, заговорить с миловидной незнакомкой, остановить ее, не выдать того, что это только "упражнение" для тебя. Но какое огромное удовлетворение вы получите, если заставите себя это сделать. Ведь это конкретнейшее действие.

Знаю, что тартюфы и ханжи "от искусства" взовьются на дыбы от предложения Станиславского "упражняться" на всех встречных и поперечных, ко всем реально существующим вокруг объектам относиться с точки зрения Тартюфа, оценивать их по-тартюфовски.

"Натурализм на практике!" - воскликнут эти жрецы и хранители "чистого искусства". - "А где же творчество? Вдохновение? Интуитивное проникновение художника в образ?"

Слова, слова, слова! Я сам когда-то так выражался. И сейчас не отрицаю ни на секунду огромную роль вдохновения и интуиции в творческом процессе работы художника. Но ведь надо дать простую, конкретную пищу вдохновению и интуиции. Вот я и даю реальные действия, действую, как действовал бы Тартюф.

Пожелали дом, имущество ближнего своего - отлично. Пристали к девушке - очень хорошо. С ложным умилением долго смотрели на плохую, но якобы выражающую глубокую идею скульптуру, оттого, что заметили рядом ее автора, слово которого весомо в том артистическом кругу, к которому вы принадлежите, - хорошо. Попытались незаметно наступить кошке на хвост (Тартюф наверняка жестокий человек) и так далее… Действуйте! И вдохновение и интуиция придут к вам.

Поверьте мне хоть раз, найдите мужество художника совершить эти действия, *потренировать* фактически черты характера Тартюфа - не в мыслях и фантазиях, а *на деле* - на всем, что нас окружает, пока вы идете из дома в театр. Вы не можете себе представить, - каким наполненным, насыщенным вы явитесь на репетицию. Как мне убедить вас всех, что актеру необходим постоянный тренаж во всем.

1. Тренировка своих индивидуальных данных: голоса, дикции, умения пользоваться законами выразительной речи; тренировка движения, походки, жеста.

2. Тренировка своих артистических способностей: умение совершать органические действия, начиная с самых простых, но всегда целесообразных, направленных к смыслу, к сюжету, к сквозному действию драматического произведения, умение совершать "мысленные действия", опять-таки направленные по линии наилучшего выявления идеи пьесы; умение создавать себе творческие "видения" - конкретные картины жизни - в своем воображении, и опять-таки целесообразные, необходимые по линии идеи и сквозного действия драматического произведения.

3. Тренировка понимания и чувства *слова* как сильнейшего средства выражения идеи драматурга актером-художником, сильнейшего орудия воздействия на партнера по пьесе, сильнейшего средства познавания жизни и ее отражения в художественных произведениях.

4. Тренировка определенных, необходимых для данной роли типических черт характера для перевоплощения в созданный драматургом образ.

5. Тренировка в наблюдении окружающего, для того чтобы уметь выбирать нужный вам как художнику типический материал. Умение наблюденное воспроизвести на сцене. Об этом еще поговорим отдельно.

Итак: тренаж, тренаж и тренаж! Каждый день! Каждый час вашей жизни!

*Утром*. Голос, дикция, движение. Вокализы у рояля. Сольфеджио расширяют и укрепляют диапазон, тесситуру, тембр голоса. Десять минут отдайте укреплению дикции: сегодня гласные, завтра шипящие, послезавтра "мычащие" и так далее. Пять минут чтения вслух с листа сегодняшней газеты. Десять минут гимнастика; несколько па танца, несколько кругов "походки" по коридору, по комнате, фехтовальных движений или легкой акробатики.

Речь и тело получили заряд на весь день.

*По дороге в театр*. А "если бы" я был Репетиловым, Чацким, Фамусовым, Городничим, Тартюфом? Оцениваю все вокруг с "их" точки зрения и совершаю конкретные органические действия от "их" лица: придрался к дворнику (Фамусов), прошелся эдаким жуиром за понравившейся женской фигуркой (Репетилов)… Об этом я уже говорил только что.

*В театре*. На репетиции - *действую*. Как можно меньше говорю "вокруг да около" роли, а все время стараюсь *проверить*, как *слова* моей роли действуют на партнера, стараюсь по его глазам, выражению лица, его действиям угадать, чего он хочет от меня, если я Чацкий, Репетилов, Тартюф. Воздействую на него всем, чем могу: словом, мыслью, действием; если пришло чувство и темперамент, то пробую и их, как средство воздействия на партнера. Но не "выплескиваюсь". Помню про две перспективы: актера и роли. Иду от эпизода к эпизоду, все точнее устанавливая партитуру роли, фиксируя, запоминая *действия*, которые сегодня совершаю. Верю, что чувства и темперамент, если не пришли сегодня, придут завтра. Если пришли - *сдерживаю* их, только намеком даю почувствовать режиссеру, что они у меня есть, готовы. Репетиция - это *проверка* всего, что я наработал дома, на улице, в часы перед сном, в общении с товарищами, в постоянном наблюдении над жизнью. Помню все время, что играю не роль, а пьесу, действую не "вообще", *а ради чего: ради идеи*; иду, не шатаясь из стороны в сторону, а по сквозному действию *борьбы за идею* (или против нее, если я отрицательный персонаж).

*После репетиции.* Возвращаясь домой, вспоминаю ту цепь логических действий, которые подвели меня сегодня к верному творческому самочувствию на репетиции. Вспоминаю те "манки", на которые подловил чувство и темперамент. Придя домой, записываю коротко отдельными словами итог работы за полдня.

*Обедаю и отдыхаю.* Полностью выключаю себя из круга мыслей, действий, из работы первой половины дня; стараюсь в разговоре с домашними узнать, как они провели день, что узнали о жизни. Если что и мне полезно, - отмечаю в уме.

*Лежу, отдыхаю.* Освобождаю все тело. Если могу, читаю что-нибудь из художественной литературы. Хочу заснуть - сплю.

*Встал.* У меня спектакль сегодня. На полчаса взял тетрадь с ролью. Перелистал ее. Не смотрю в текст. Читаю, что записано слева, на вклеенных листах, вспоминаю, когда, на какой репетиции, при каких обстоятельствах появилась та или иная запись. Полистал два акта - хорошо; не обязательно штудировать всю пьесу. Трамплин к определенному роду ассоциаций, уже подготовлен моему сознанию.

*Иду в театр, на спектакль.* Дышу воздухом, но постепенно перевожу себя на тот персонаж, который через два часа выйдет на сцену. Не насилуя своего воображения, изредка спрашиваю себя: "А если бы был Крутицким, на что обратил бы внимание?" Отвечаю: "Уж больно много книжных магазинов развелось".

*Пришел в театр.* Не рассеиваюсь на всякие "здравствуйте", "Да что у вас, да как у вас?", "Где что достали?" и прочее. Сажусь за грим, смотрю в зеркало: чем я не похож на Крутицкого? Бровь, щеки, подбородок? Гримируюсь, ведя через зеркало диалог с Крутицким: "Ох, прожект мой что-то не двигается. Съездить разве, к Мамаеву посоветоваться. Жена у него хороша. Тоже не вредно поглядеть. Одеваться!"

Одеваюсь (меня портные в это время одевают). Нарочно раза два-три придираюсь к ним. Если кто-нибудь из театра с каким-то вопросом явится в уборную ко мне, так шугану, что запомнят, как к генералу в неурочный час входить. Ну, вот и готов. Иду на сцену. Актеры здороваются - ерунда; много этой челяди развел вокруг себя Мамаев - родственника от лакея не отличишь. А Иван Иванович Городулин! Вот с ним приятно встретиться, умнейший человек. "Вы тоже к Мамаеву? Идемте, батенька, идемте". "Да нас проведут к нему", - отвечает Городулин. Острю: "Проведут и выведут". Такие времена теперь - всех куда-то ведут. "А куда нас ведут, я вас спрашиваю?"

Вот я и вышел на сцену, органически подведя себя к началу роли, к первой фразе Островского. А дальше уже иду по пьесе, от эпизода к эпизоду. Возвращаюсь домой - в уборную. Снова "выезжаю" к Турусиной, в свои "кабинет", на дачу к Мамаеву.

*Спектакль окончен.* Разгримировываюсь, отдыхаю, вспоминаю, что сегодня делал не так, как прошлый раз. Вспоминаю, почему сегодня другое выражение лица было у Лужского - Мамаева, Ершова - Глумова, как выглядела Шевченко - Мамаева. Это "заготовки" впрок к следующему спектаклю.

*Возвращаюсь пешком домой.* Надо подышать воздухом перед сном. Вспомнить, какие в течение дня были промахи и у меня и у товарищей по линии этики, дисциплины… Это ведь важнейшие условия работы театрального организма. В конце дня надо себе и в них дать отчет.

*Пришел домой.* Ужинать не надо - хватит простокваши. Газеты, письма, журналы - это необходимо просмотреть. Надо знать, чем жили люди сегодня. Если что важное, отмечаю в записной книжке.

*День окончен.*

Так надо артисту стараться распределять свой день, свою жизнь. Не думайте, что я так живу. Далеко не каждый день мне удается следовать выработанной мной программе. Но я стараюсь и вас призываю к тому же.

Молчание, наступившее после этого обращения К.С., удивило его.

- Я что-нибудь не так сказал? - обратился он к сидевшим около него Москвину, Лужскому, Качалову и Леонидову.

*В.В.Лужский.* Так-то оно так, да…

И снова воцарилась тишина.

*К.С.* Так в чем же дело?

*И.М.Москвин.* Картина работы над собой, которую вы нам нарисовали, замечательная. Но ведь, кроме тех упражнений или тренажа, который вы рекомендуете, у каждого из нас, а особенно у молодых актеров, масса обязанностей "по дому", как говорится. Вместо утреннего тренажа он, вскочив с постели, мчится за хлебом, маслом, жена готовит кофе, яичницу… В десять, пол-одиннадцатого у него уже занятие или репетиция. По улице эти артисты не идут, как вы рассказывали, а бегут. Главное, что их беспокоит, - не опоздать в театр. Какие уж тут "если бы" и "упражнения". Ну, на репетиции это еще туда-сюда, можно постараться работать, как вы предлагаете… А дальше опять домой бегом или на трамвае (кто далеко живет), "перекусить" - и обратно, на спектакль. После спектакля домой в первом часу добираются… Вот и весь актерский день. А ведь когда-то надо поискать себе что-то из одежды, обуви, есть родные, родственники. Молодежь у нас занята в двадцати трех - двадцати пяти спектаклях в месяц…

И снова после слов И.М.Москвина наступила пауза. Задумавшись, сидел и К.С.

- Да, жизнь молодого актера еще нелегка, - наконец сказал он. – Но, ведь если сравнить ее с дореволюционной, то все преимущества окажутся на стороне нынешней, современной. Советская власть дает актеру образование, уверенность в завтрашнем дне. Партия и правительство не только приравняли искусство к науке и технике, но часто выдвигают нас на первый план сравнительно с другими профессиями. Разве медик, доктор, инженер не обязаны тоже работать над собой? Обязаны и, наверное, работают. Не поискать ли нам причин такого трудного распределения дня внутри нас самих? Нельзя ли сократить часы репетиций? Ведь, если актер будет приходить готовым на репетицию и режиссер будет твердо знать, что ему надо от пьесы, то и двух-трех часов хватит на репетицию, а мы теперь тратим пять-шесть на "поиски". Нет, от требований тренажа я не откажусь. Боюсь, что еще много у нас богемы, отвратительной, старой богемы. Вот я слышал, что у нас молодежь увлекается какой-то новой, модной карточной игрой и целые ночи просиживает за картами. Зачем таким людям театр? Пусть ищут себе компанию среди… даже не знаю, кого назвать. У нас в стране так выросло осознание своей профессии, как дела, связанного с государственной обязанностью, что боишься обидеть даже дворника, сказав: "Идите в дворники, у них, мол, есть время в карты играть". И с увлечением вином наши актеры не покончили, есть у меня и об этом тревожные сигналы…

Я не хочу, чтобы молодой актер перенапрягался в работе, но уметь организовать свой день он обязан так, чтобы и силы и здоровье сохранить и совершенствоваться в своей профессии.

Вы меня простите, я опять, быть может, скажу наивную, вещь, но целеустремленная работа не утомляет. Значит, скромнее надо уметь жить, проще готовить еду, меньше тратить времени на болтовню, обсуждение театральных слухов и сплетен, меньше торчать в буфете…

*В.В.Лужский.* Так. Значит, "послаблений" не будет?

*К.С.* (решительно). Не будет. Я упомянул о тех "судьях" нашего искусства, которые боятся, что, работая над отрицательным персонажем в пьесе, воспитывая в себе отрицательные черты характера, актер, не дай бог, заразится ими, невольно привьет их к своей человеческой природе. А вот я рекомендовал бы таким "судьям" написать страстную статью о том, как актер, работая над современным *положительным* героем, не должен бояться привить себе, заразиться от современного героя его *положительными* чертами характера.

Я всячески поддержал бы такую статью, такую точку зрения на творчество актера - прививать себе как человеку положительные качества советских людей. Например, пытливость Кимбаева, принципиальность и глубину понимания жизни Клары \*, любовь и уважение к труду, терпение. Только обладая огромным терпением и настойчивостью, можно воспитать народ и отдельного человека в социалистических принципах. У современного человека развиты воля и умение организовать себя. Как хорошо, если бы актеры "заразились" и этими качествами современных передовых людей! Не буду напоминать об особом чувстве коллективности, столь необходимом в искусстве театра. Сколько лет я твержу о нем - об умении подчинять свои личные вкусы и навыки требованиям общества и коллектива.

\* Персонажи пьесы А.Афиногенова "Страх".

Много прекрасных черт современного советского человека мог бы я назвать, которые с удовлетворением я бы увидел полностью воспринятыми, "воспитанными" в нашем актере в результате работы его над образом положительного героя.

Я всегда утверждал, что этическое моральное самовоспитание актера должно быть неотделимо от развития и совершенствования его профессиональных данных. Сейчас я это утверждаю как необходимое условие для создания на сцене характера нового человека, советского человека. Отлично будет, если эти качества привьются нашим актерам - они ведь стоят на виду у всего народа и должны служить народу примером единства высоких личных, гражданских качеств, с профессиональной одаренностью и безупречной техникой. Советские актеры-художники должны стать типичными представителями своего народа. Типично то, что выражает сущность народа в каждый период его социального развития. Это высокая, трудная задача для художника, но обойти ее он не имеет нравственного права.

В полном молчании слушали мы взволнованную речь Станиславского. Он говорил простые, понятные слова, но вкладывал в них глубокий смысл. Они звучали символом его веры в актера, в высокое назначение театрального искусства.

Прощаясь с нами, он сказал:

- Вероятно, я не сумел вам дать в руки то конкретное, за что можно было бы "ухватиться", по выражению Леонида Мироновича, в работе актера над характером. Что делать, пока не знаю иных путей к перевоплощению в образ. А то, что перевоплощение является венцом творческого процесса в работе над ролью, твердо знаю и всемерно призываю стремиться к нему.

Ищите каждый свои пути к воспитанию в себе характера своего героя, к перевоплощению в образ. Делитесь со мной своими достижениями и сомнениями. Я в вашем распоряжении.

*Л.М.Леонидов.* А как быть режиссеру с индивидуальными занятиями с актером? Вы обещали нам продемонстрировать такие занятия на примере роли Репетилова.

*К.С.* Пробовал и сегодня это сделать. Значит, не вышло, раз вы задаете мне снова этот вопрос. Пожалуй, я могу объяснить, почему не вышло: индивидуальное занятие потому, очевидно, и называется индивидуальным, что характер его пропадает на общей репетиции: его надо вести с глазу на глаз с актером. Милости прошу всех, кто хочет со мной провести такое занятие, приходить без стеснения.

*О.Н.Андровская.* Я очень хочу, очень.

*К.С.* Какая роль вас интересует?

*О.Н.Андровская.* Мирандолина.

*К.С.* Буду рад вас видеть.

*Л.М.Леонидов.* И я очень хочу, но о роли шепну вам на ухо.

*К.С.* Пожалуйста.

*И.М.Москвин.* Все, наверное, хотят… Но ведь надо беречь ваши силы, ваше время.

*К.С.* Может быть, сделать так: Николай Михайлович запишет мои первые индивидуальные занятия с Ольгой Николаевной и Леонидом Мироновичем, я прочту его записи и передам их вам всем.

*В.В.Лужский.* Это отличный выход из положения. А куда мне девать мою биографию Репетилова? Мы сегодня так и не дошли до нее. Может быть, она не нужна?

*К.С.* Что вы, что вы! Разве вы могли бы репетировать со мной Репетилова, если бы у вас в кармане не лежала его биография? Давайте ее сюда. Она нам пригодится…

*В.В.Лужский.* (вынимая тетрадь из бокового кармана). Как-то жалко с ней расставаться.

*К.С.* Вот это верное чувство. Мы попросим Николая Михайловича переписать ее, и подлинник вернем вам.

*В.В.Лужский.* Ох, сложное это дело - актерство. Черт знает что писал о себе, как о Репетилове, а отдать жалеешь…

*К.С.* Написали вы, наверное, ее отлично. Пусть послужит не только вам, а и будущим Репетиловым. А у вас она уже отпечаталась в вашей артистической памяти.

*В.В.Лужский.* Уговорили. А об артистической памяти тоже не мешало бы поговорить, вы что-то стали часто поминать ее.

*К.С.* Чувствую, что в ней скрыто очень интересное и нужное для нашей профессии свойство, но пока помолчу - не готов.

*В.В.Лужский.* Ну, на нет, и суда нет. Спасибо за то, что было, и еще раз простите за капризы…

*И.М.Москвин.* И о "приспособлениях" не успели мы вас допросить, Константин Сергеевич.

*К.С.* Исчерпать всего никогда не удастся… Важен путь, по которому мы идем и зовем других идти по нему, а развивать, уточнять наше учение, ставить новые вехи на нашем пути - это общее дело всех нас и тех, кто придет нам на смену.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Встречи и репетиции с К.С. по "Горю от ума" прервались. Начался последний период в подготовке к выпуску "Страха" А.Афиногенова, и К.С. целиком отдался этой работе.

Тем более я удивился, когда на одной из репетиций "Страха" К.С. спросил меня о том, готовлю ли я ответ на "письмо" его мнимого корреспондента о том, как надо репетировать пьесу?

- А разве вы поручали мне "ответить" на это письмо, Константин Сергеевич?

- А разве можно его оставить без ответа? - отвечал мне вопросом на вопрос К.С. - С того дня, как мы с вами прочли это письмо, прошло немало времени. Вы показали мне записи наших разговоров о качествах человеко-артиста, я провел в вашем присутствии ряд репетиций по "Горю от ума" - это все громадный материал о том, как надо репетировать пьесу. Я считаю, что форма письма-ответа на то, как надо работать над пьесой и ролью, - самая подходящая.

- Сумею ли я это сделать…

- Приходите, перечтите письмо, сделайте необходимые выписки из него. Мне необходимо суммировать весь накопившийся материал за эти месяцы.

\* \*

\*

Через несколько дней я сидел в кабинете К.С. и делал выписки из разложенных передо мной на столе листков письма.

К.С. репетировал в зале с артистами Музыкальной студии, а в перерывах заходил в кабинет.

- Приготовьте мне список вопросов, которые вам остались не ясны после наших репетиций - сказал он мне, - и не забудьте в ответе на письмо по каждому разделу дать примеры из практики работы над какими-нибудь знакомыми вам пьесами. Возьмите "Горе от ума", "Страх", "Тартюфа", может быть "Ревизора".

- Но я ведь над "Тартюфом" и "Ревизором" не работал, Константин Сергеевич.

- И никогда не мечтали их поставить?

- Конечно, мечтал…

- Значит, они вам знакомы. Я сам мечтаю вернуться к работе над этими пьесами. У меня много мыслей о них. Примеры, практика репетиций обязательно должны быть рассказаны в том ответе, который мы сочиним… А список вопросов… Я хотел бы его получить от вас сегодня, когда кончу репетировать. Не уходите, не повидавшись со мной…

Пришлось спешно закончить работу над "выдержками" из письма и засесть за вопросник.

Около одиннадцати часов К.С. закончил репетицию и снова зашел в кабинет.

- Ну-с, все готово? -спросил он.

Я протянул ему листок с вопросами:

- "Что такое режиссерский замысел?" - прочел К.С. вслух первый вопрос.

- И все - и ничего! - неожиданно для меня тут же дал ответ на вопрос К.С.

- Что такое по существу режиссерский замысел? - продолжал К.С.

В большинстве случаев - возможность покрасоваться режиссеру своей эрудицией, своими "фантазиями" на тему пьесы.

А для актеров удобный случай ничего не делать целую репетицию! "Посидим-послушаем" - вот их сквозное действие в те часы, когда режиссер распускает перед ними павлиний хвост своего "замысла"! Эх, сравнил бы кто-нибудь спектакль после нескольких месяцев трудной работы с тем "замыслом", о котором так легко и красиво любят рассказывать режиссеры на первой репетиции.

Причем, заметьте! Я ничуть не против режиссерского замысла, вскрывающего произведение драматурга ради заложенной в нем идеи, я против "замысла" ради "замысла" и его, так сказать "публичного исполнения" режиссером. Я против тех, кто противопоставляет свой "замысел" идее пьесы.

Боюсь, что выражаюсь непонятно.

Разумеется, режиссерский план работы над пьесой необходим. В том, как распределит роли режиссер, уже скажется его понимание характеров персонажей. Какими словами он определит идею произведения - тоже чрезвычайно важно. Какие события посчитает за главные, а какие за второстепенные - от этого будет зависеть его режиссерские акценты в будущем спектакле. Как организует борьбу за идею, на чем столкнет сквозное действие с контрдействием, какие подскажет действенные задачи актерам, художнику, композитору - все это необыкновенно важно.

Но нужно ли обо всем этом "докладывать" актерам в первый день их работы над пьесой. Загромождать всеми режиссерскими "каприччио" первое впечатление актера от пьесы, от образа героя, в которого он должен со временем перевоплотиться.

К.С. заглянул снова в листок с "вопросами", который он держал в руках. Несколько минут перечитывал его. Потом его рука с листком опустилась на колени. Лицо его приняло необычное выражение: скорее скорбное, чем суровое.

- Да и нужно ли вообще все, что здесь написано, - произнес он, - вернее, нужно ли в сотый раз говорить, писать все о том же?

Не кажется ли вам, что мы безумно долго топчемся на одном месте, пережевывая одни и те же положения системы под различными соусами?

Я молчал, не зная, что отвечать К.С. Какую-то очень глубоко скрытую струну в его душе затронул, очевидно, несчастный "вопросник", который шелестел в его руке.

- Ведь все это по сути дела, если мы будем искрении, все это всем известно, - продолжал он.

Актер должен быть актером, художником, обладающим совершенно особыми внешними и внутренними качествами, должен быть непременно и человеком-гражданином высокой морали и этики. А на деле? Театры засорены родственниками и протекционерами актеров, директоров, режиссеров…

- Константин Сергеевич, в Художественном театре… - по пробовал я запротестовать.

- В Художественном театре, - безжалостно и резко оборвал меня К.С., - компромиссов тоже достаточно. Рядом с Москвиным в спектакле играют принятые в труппу театра в разное время актеры, во имя десятка ложных поводов. Система Станиславского призвана их сделать художниками - и ради этого мы тратим недели и месяцы на обучение и воспитание мало способных людей, подгоняя их к "ансамблю"!

Спектакли надо ставить быстро и хорошо. Если труппа подготовлена и воспитана в едином методе, актеры умеют сами работать над ролью, а режиссер знает, чего он хочет, и глубоко понимает автора, - три месяца достаточно для постановки большой полноценной пьесы. Но в эти месяцы ничто не должно мешать работе театра над этой пьесой. Никакие отвлечения, концерты для занятых в ней актеров, репетиций. Но, повторяю, для этого актер должен быть актером.

Что это значит: актер должен быть актером? Это значит, что ему не нужен этот "вопросник", так как он сам знает и может дать ответ на все обозначенные здесь вопросы.

Актер обленился в нашем театре, как, впрочем, полагаю, и в прочих, обленился до крайности! До неприличия! Он ждет, чтобы режиссер разжевал ему роль, подсластил эту жвачку сладостью комплиментов по адресу его таланта (!) и тогда он, может быть, смилостивится проглотить, а затем и "переварить" роль.

Если все ему будет "удобно", (Проклятый термин! Я сам обмолвился им как-то!), может быть, и он "заживет" ролью, если на него сойдет "вдохновение"!

Лишить его немедленно всех "удобств"! Заставить его вскочить из-за стола, за которым он вместе с режиссером теряет дни и недели и бесплодных умозаключениях о том, на сколько ладов можно поставить принятую и театр пьесу и сыграть данную ему, актеру, роль!

Понял роль - марш, действовать! Боже мой, да что же такого непонятного, загадочного в "Тартюфе" или "Ревизоре" для нормального взрослого актера, если он подходит к роли Хлестакова, Городничего, Тартюфа или Оргона! Не может понять сюжета?

Ерунда, каждый школьник расскажет вам сюжет "Тартюфа" и "Ревизора".

Выучить роль не может?

Пусть не учит. Учить надо не свою роль, а роль партнера!

Мне рассказывали, что Мария Николаевна Ермолова, вернувшись домой со спектакля, которым Малый театр отмечал двадцать пять лет ее служения искусству, сказала своим близким:

- Мне кажется, что теперь я знаю все о том, как мне работать над ролью, - и, говорят, с огорчением прибавила: - что мне делать дальше.

Рассказ на этом не кончается. Прошло некоторое время, Мария Николаевна много думала о том, как работать дальше над ролью и пришла к замечательному выводу:

- Надо знать не свою роль на сцене, а роли всех, с кем ты встречаешься по пьесе. *Н а д о у ч и т ь р о л и п а р т н е р о в* - только тогда до конца поймешь и хорошо сыграешь свою роль.

Я верю этому рассказу про Ермолову, потому что сам наблюдал ее исключительную пытливость в работе. Отвечает этот рассказ и на то, как надо учить свою роль - через проникновение в текст партнера.

У нас же все еще принято учить текст, сидя за столом на репетиции, или зубрить его дома.

И у нас в театре я вижу иногда тетрадку - роль, украшенную многоточиями, но с отсутствием в ней текста партнеров; лишь последняя реплика указывает, когда актеру положено "вступить" в действие, в спор, в диалог с партнером. Предполагается, что в так называемой "считке" ролей, то есть проверке того, чья и какая реплика следует за предыдущей, возникнет взаимодействие между актерами.

Какое глубокое, нелепое заблуждение!

Я категорически протестую против этого процесса "считки". Я утверждаю, что нет ничего вреднее для актера, как приучить себя "читать" роль, вместо того чтобы учиться хотя бы "разговаривать" текстом роли, если нет еще умения "действовать" им.

Если вы даже не до конца можете выразить мысль, которая заключена в данной вам автором фразе, но знаете, что это *вопрос* к вашему партнеру, *спросите* его словами вашей реплики. Это будет все же *действие*, а не "читка". Если вы понимаете, что в вашей фразе заключен ответ, *ответьте* партнеру. Это будет опять-таки *действие*, а не "читка"…

- А как быть, если я понимаю, что во фразе заключен вопрос, а самих слов не помню?

- Загляните в тетрадку, пусть роль лежит рядом, "подсмотрите" текст одним глазом, но, произнося слова вслух, *спрашивайте, отвечайте, действуйте*. Только не читайте по книжке или по тетрадке. Вспомните, ведь на сцене "читают" очень редко: письмо, газету, книгу, объявление. И это занимает две-три минуты. А *действуют* словом все три часа, в течение которых идет спектакль. Зачем же приучать себя к читке, к процессу, который так редко бывает нужен актеру?

А как трудно, "начитав" роль, перейти к действию словом или даже к тому простому "разговорному языку", которого предлагал актерам добиваться на сцене еще Пушкин?

Для того чтобы *разобраться* в пьесе, читайте пьесу сколько угодно раз, *но про себя*. Если же необходимо *вслух* произнести текст, то обязательно действуйте им, исходя хотя бы из самого простого смысла заложенного в нем действия.

Действуйте, действуйте, действуйте! Вот, что надо внушать на всех театральных перекрестках и репетициях нашим уважаемым актерам.

- А они в ответ начнут просто бегать по сцене, - подал я реплику.

- Значит, вы ничего не поняли из того, чем мы с вами занимались все это время, - обратил К.С. свои упреки на меня, как будто я собирался на его призыв к сложному органическому действию ответить простым *движением*, беготней по сцене!

- Возьмем "Тартюфа". Пьесу, если так уж нужно, пусть режиссер прочтет вслух, не играя за всех, но и не сдерживая себя в смысле ритма, акцентов действия, отдельных диалогов, которые ему особенно понравятся. Прочтет попросту, как все смертные читают своим друзьям то, что им нравится! Никакого "художественного" чтения! Никакого священнодействия! Но, разумеется, и никакой расхлябанности ни у режиссера, ни у актеров. Ведь это минуты "первых впечатлений". Они так же дороги, как те секунды в жизни, когда вас знакомят с интересным человеком, привлекательным, интригующим вас своим духовным содержанием, но еще неизвестным вам! Как-то сложатся ваши отношения с ним? Что он принесет в нашу жизнь. Станет ли близким, дорогим вам человеком? Или вы не поймете друг друга, расстанетесь, разойдетесь, чтобы каждый из вас искал в широком потоке жизни еще кого-то… Если кто-то из актеров о чем-нибудь непонятном ему и захочет спросить режиссера, пусть спросит.

Предположим, что он актер, а не нечто среднее между любителем домашних шарад и "ученым" искусствоведом, для которого основная предпосылка его деятельности: "все в мире искусства непонятно". Так вот, если это *актер*, прошедший нормальную театральную школу и честно, хорошо поработавший в театре несколько лет, а не обленившийся, зажиревший пайке академических театров "деятель", - настоящему *актеру в сюжете, идее и сквозном действии* "Тартюфа" ничего *непонятного* быть не может.

- Да, но как понятное осуществить, - спросил я, воспользовавшись тем, что К.С. принесли его скромный ужин в кабинет. Нас всегда удивляла его нетребовательность к жизненным "благам". И теперь я смотрел на стоявший на подносе стакан чая, баранки-сушки и горшочек простокваши с некоторой грустью: это все, чем должен подкрепить свои силы К.С. после, нескольких часов утомительнейшей репетиции!

- Как? - прервал мои размышления К.С., разламывая баранки и любезно придвигая мне тарелку с ними. - Как? повторил он, - а вот так, как вы смотрите на эти сушки! Так смотрит Тартюф - обжора и распутник, когда ему в присутствии всей семьи Оргона ставили вечером его "монашеский" ужин. Удастся ли, думал он, прокрасться в буфетную или кладовую, и стащить добрую краюху хлеба и ломоть ветчины, чтобы съесть их тайком под одеялом в своей холодной, неуютной комнате. По его "замыслу" поведения, она должна ведь напоминать келью.

Но, на его счастье, Оргон уезжает в какое-то деловое путешествие. Можно отпустить немного вожжи.

Вот я и предлагаю тому режиссеру, который будет ставить "Тартюфа", на следующий же день после того, как выяснено все "непонятное" в пьесе, организовать жизнь в доме Оргона в ту неделю, когда последний путешествует.

- Поставить этюд на эту тему?…

- Ну, какой же это этюд, когда все обстоятельства действия известны и не надо ничего особенного импровизировать. Не любят актеры этого словечка - этюд! Неопытный режиссер расскажет что-то вокруг чего-то, а потом требует: "Сыграйте мне этюд на тему, как у вас родился ребенок, а вы должны через час уехать на Северный полюс".

Актеры ничего не оговорили толком ни между собой, ни с режиссером, но авторитет режиссера превыше всего. Да к тому же еще и власть в его руках. Захочет - снимет с роли! И играют любой нелепый "этюд".

К работе над этюдом-импровизацией актеров надо приучать постепенно. Их сознание должно быть очищено от всяких штампов, их тело должно свободно повиноваться велениям ума, воли и сердца. А вся обстановка, предлагаемые обстоятельства в этюде должны быть в десять раз конкретнее тех, которые дает любой автор в пьесе.

И вести этюд может только опытный в этом деле режиссер, который не позволит ни себе, ни актерам ни на йоту отклониться в *этюде* от идеи-сверхзадачи пьесы и ее сквозного действия! Впрочем, я об этом уже говорил, и неоднократно!

Нет, я имею в виду не этюд. Где бы я ни репетировал "Тартюфа", - у себя, здесь на квартире, или в театре, - я бы, прежде всего, устроил "дом Оргона". В "Онегинском" зале в одном углу отгородил бы ширмами комнату госпожи Пернель, в другом - Эльвиры, Дамиса - в третьем, Марианны - в четвертом, Тартюфа – в…

- Углы уже все заняты, Константин Сергеевич!

- Я предложил бы самим актерам устроить в любых углах и простенках свои комнаты, - продолжал К.С., не обратив ни малейшего внимания на мое "остроумие", - и пусть живут-действуют в них. А по всему дому рыскает голодный волк Тартюф. Заглянет в скважину комнаты Эльвиры: что-то делает его тайная "пассия"? Зайдет преклонить колена рядом с выжившей из ума Пернелихой - она полдня ведь молится. Ущипнет по дороге Дорину, укоризненно поглядит на примеряющего новый камзол Дамиса и так далее. Разве это этюд? Это ряд конкретных действий - режиссерских предложений актерам.

- А актеры не должны их сами придумать, эти действия?

- По-моему, эти действия так просты, что совершенно все равно, кто их предложит первый. Не надо только из мухи делать слона. Вы ведь не пишете философский трактат, когда меряете у вашего портного новый костюм. Зачем же обременять излишними рассуждениями действие Дамиса, примеряющего новый камзол? Думаю, что на практике репетиций стоит только режиссеру предложить первые действия Дамису, госпоже Пернель и еще кому-то, как актеры (если только это настоящие актеры, а не "отбывающие службу" в театре лица) подхватят инициативу режиссера.

Разбудить инициативу актера - важнейшая задача режиссера. Создать им "манки" к действию - это почти что пройти с ними пьесу!

Итак, дом Оргона живет. Живет делами-действиями и отношениями. Все терпеть не могут Пернельку и Тартюфа…

- Это *у ж е*  отношения, Константин Сергеевич…

- *У ж е*  испугались, - передразнил меня К.С. - А меня вы слушаете сейчас без всякого отношения к тому, что я говорю? И я вам все рассказываю так, "вообще", равнодушно, холодно? - яростно напал на меня К.С.

- Что вы, что вы, Константин Сергеевич, - смутился я. - Я вас слушаю… вы меня не поняли…

- "Я… вас… меня!" - продолжал "свирепствовать" К.С. - Испугались?! Так вот, не бойтесь отношений ни в жизни, ни на сцене, и актеров отучите бояться их. Это самое обычное *действие* - отношение человека к человеку. Вопрос в силе, качестве, тонкости и сложности отношений. А природа отношений на сцене та же, что и в жизни: действие родит противодействие; воздействие родит восприятие; восприятие родит воздействие.

И нечего из этих первичных действий делать проблему, писать об отношениях научные трактаты. Смело переносите отношения из жизни на сцену! Как хочется мне научить актеров, смело, по-новому работать хоть над тем же "Тартюфом"!

Страстность К.С. была необычайной. Я видел, что ему надоели все наши "вопросы", сомнения и колебания там, где надо было действительно просто начать работать, действовать.

К.С. отпил несколько глотков чая, похрустел сушками и несколько успокоился.

- Ну-с, какие еще вопросы? - уже спокойно спросил он, забыв, очевидно, про листок, который давно отложил в сторону.

Я решил идти по сюжету "Тартюфа".

- Я представляю себе, как устроить дом Оргона, но ведь госпожа Пернель не живет в нем, а как раз покидает его в первом акте.

- Вот вам и первое событие в пьесе. Устройте жизнь дома и всех, кто его населяет, а из этой жизни возникнет скандал - отъезд Пернельши. Почему она уезжает?

- Она всем и всеми недовольна: распорядком дома, поведением каждого его обитателя. Это она ходит по всему дому, во все вмешивается и всех осуждает, а не Тартюф.

- Отлично. Вы сразу отобрали более верное действие, чем я, когда предложил, чтобы Тартюф бродил по дому. Значит, вы начинаете понимать, как важен верный, логически последовательный отбор действий. Правда, я бы заставил эдакой тенью-невидимкой следовать за старухой Тартюфа, но это уже добавочное действие, а главное вы определили.

Его-то и репетируйте, как только произведете "разведку умом" пьесы. Сейчас же проверяйте разведку умом "разведкой действием". Это не этюд; это ни в коем случае не поиски мизансцены. Избави боже, чтобы кто-нибудь так понял новый прием репетиций пьесы. Это цепь конкретных действий, вытекающих из текста автора. День за днем, вернее, репетиция за репетицией ищите эти действия, и вы не заметите, как родится спектакль?

- А характеры?

- Что же повторять, на ночь глядя, прошлую репетицию?

Дорогой мой, вы же сами все так старательно писали, записывали…

Помните, когда-то давно, Вахтангов пригласил меня рассказать о системе группе молодых "актеров из разных студий мхатовского направления?

- Помню, Константин Сергеевич, я привозил вас всегда на занятия и отвозил на извозчике!…

- Ага, вот что вы помните, - прервал меня К.С., очень довольный, - факт! Извозчика, лошадь, меня в шубе и себя, чуть что не на облучке! Я тоже помню, что занимал на санках столько места, что беспокоился всегда, как бы вы не слетели в сугроб…

- Константин Сергеевич, - взмолился я, - но ведь мы не катались по Москве, а ездили с вами на исключительно важные для нас тогда занятия. Факт фактом, но для чего он существует, почему возникает в нашей памяти - еще важнее.

- Совершенно верно! Целеустремленность фактов решает необходимость каждого из них, отбор их из нашей памяти или пьесы. Но я вас приведу к значению факта, "питающего" характер образа, и с другой стороны. Ладно, извозчик был для поездок на занятия. Занятия я вел с вами ради проверки на вас элементов системы. Вспомните, сколько времени я посвятил рассказу о системе?

- Очень мало: одну-две встречи.

- А затем что я стал делать?

- Репетировать.

- То есть соединять элементы друг с другом, направлять их к одной цели. Что мы репетировали?

- Отдельные сцены из "Ревизора".

- С биографий действующих лиц начали поиски образа?

- Нет, с действий…

- Потому что я и тогда начинал задумываться уже над значением действия в творчестве актера. Кого помните, в каких действенных моментах его роли?

- Басова Осипа Николаевича \*, вы назначили его на должность Луки Лукича Хлопова. Во время всей репетиции на поиски действий, которые приблизили бы актеров к персонажам гоголевской комедии, он сидел, уставившись неподвижным взглядом в одну точку, и на все ваши вопросы отвечал одним словом: "Боюсь!"

- Припоминаю, а чего же именно он боялся?

- Всего, всех нас, вас, Вахтангова, который присутствовал на репетиции.

- Почему, не помните?

- Он объяснял, что всем нам хочется казаться умными людьми, а он - что он может сделать? "Надо уметь хоть непонятные рожи корчить, а я и этого не умею, - говорил он… - Страшно, очень страшно, - повторял он. - Не приведи бог, служить по ученой части…"

- Теперь все вспомнил, - неожиданно развеселился *К.С.* - Я его еще тогда припугнул: а если ревизор, к вам, Лука Лукич, пожалует, да еще "инкогнито", - грозным голосом, входя в роль, произнес К.С.

- А Басов переспросил испуганно: "Инкогнито"?! За что же меня "инкогнито"?! и, кажется, даже по-настоящему заплакал, - добавил я.

- Отлично помню, заплакал! - подтвердил К.С. - Видите, как сильно, значит, в нем было видение и как он действенно его ощущал. Но больше всех меня поразила тогда актриса, которая сама себя предложила на роль унтер-офицерской вдовы.

- Ляуданская, Константин Сергеевич.

- Совершенно верно. Я обратил внимание на то, что, вместо всяких рассуждений и поисков "зерна" роли, она соорудила себе из двух стульев некое прокрустово ложе. К спинке стула привязала два обыкновенных веника и метлу. Она ложилась на стулья и, дергая за какие-то веревки, пробовала заставить метлу и веники себя "сечь"! Когда я спросил ее, зачем она все это делает, Ляуданская с полным серьезом мне заявила: "А вот, пусть придет сюда ревизор и увидит, что человек сам себя высечь не может, как бы он ни старался…"

- А то, что же городничий, ирод, врет… - вероятно, уже от себя с полным серьезом добавил К.С. - По-моему, нелепые действия помогли актрисе понять странный ход мыслей унтер-офицерши и несомненно приблизили ее к гоголевскому образу…

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Артист театра имени Евг. Вахтангова, в те годы Третьей студии МХАТ.

- И все-таки наступит такой момент, когда надо будет перейти от действий к гоголевскому тексту, Константин Сергеевич!

- Опять испуги! - прервал меня К.С.

- Не у меня… актеры боятся этого момента!

- Не понимаю! Вернее, не хочу понимать и принимать во внимание их капризы там, где надо проявить просто волю к действию. К словесному действию - спросите вы? Да, словесному. Мысленному? Да, мысленному. Но они не хотят упражняться каждый день, и в том и другом, вот и начинается ломанье. Скажите, пожалуйста, какой "философский" текст у персонажей Гоголя.

Станиславский был явно рассержен, и я уже сожалел, что задал ему "больной" вопрос.

- Как перейти к тексту, - продолжал он. - А очень просто. Пусть городничий совершит такое "мысленное действие": в сопровождении свиты своих "держиморд" объедет весь городишко. Нет ли чего, что надо скрыть от глаз инкогнито? У Гоголя есть на это указание в тексте. Скачет этакий градоуправитель в бричке и покрикивает:

- Разметать забор на пустыре!

- Гарнизу, дрянную, не выпускать без штанов на улицу!

- Унтер-офицерше внушить, что она сама себя высекла!

- Веху соломенную поставить возле сапожника…

- А это что? - и К.С. с огромным серьезом уставился на ковер возле дивана, на котором он сидел…

Станиславский уже видел, чувствовал себя в образе гоголевского городничего. Глаза его грозно сверкали, он с подозрением оглядывал в комнате все предметы, руки его были сжаты в кулаки.

- Это что такое! Кто посмел? - обратился он грозно ко мне.

- Не могу знать-с! - отвечал я, понимая, что упражнение переключалось в действие и требуется, как бывало в таких случаях, "подыгрывать" К.С.

- Кто посередине города сточную яму позволил устроить, - гремел К.С. - Здесь тебе собор! - указал он на зеркала в простенке окон! - Здесь театр! - то был шкаф. – Здесь кабак, то бишь, ресторация! А посередине яма? Что должно быть на этом месте?

- Не могу знать-с, - отвечал я, не умея сразу ни придумать, ни отгадать мысли К.С. - Городничего.

- Клумбу, клумбу сюда требуется! Свистунов, Держиморда, - командовал К.С., - объехать все население, забрать всю зелень, что стоит на окнах, и сюда! ткнул К.С. ногой в ковер.

- Слушаюсь! - рявкнул я за "всех".

- Да не просто в яму, а земли привезти и бугор сделать, а в бугор горшки, фикусы, герань и прочую цветочную дрянь вкопать. Понятно? Где Прохоров?

- Прохоров в дело употреблен быть не может, - отвечал я уже по Гоголю.

- Как так? - грозно вопрошал меня тоже по тексту К.С.

- Так что мертвецки…

- Погубили, погубили, окаянные… - в отчаянии заохал К.С. - Добчиноких, Бобчинских ко мне! Всех ко мне! – громовым голосом отдавал приказания К.С. и, вдруг встав с дивана, выпрямился во весь рост. - Я пригласил вас, господа, - сказал он, окидывая комнату тревожным взором, - с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие, - и К.С. на цыпочках перешел и захлопнул приоткрытую дверь в коридор, - к нам едет ревизор!

К.С. в упор смотрел на меня. Потом быстро подошел, взял меня за руки и тихо произнес:

- Ревизор из Петербурга, инкогнито!…

- Ну что, разве так уж трудно перейти на текст? – сказал он своим обычным голосом, пересаживаясь напротив меня на диван и с аппетитом принимаясь за горшочек простокваши.

- Вам-то нетрудно, - отвечал я. - Да и вообще все кажется нетрудным, когда репетицию ведет такой режиссер, как вы, - интонация моя была грустная, поэтому К.С. в ней никакого комплимента не почувствовал и меня не остановил, как обычно делал в таких случаях. - Мне кажется, что от того, *к т о* ведет репетицию, очень многое зависит в самом ходе репетиции и в применении новых приемов разбора пьесы и действенного построения будущего спектакля.

- Возможно, но это не довод для того, чтобы успокоиться на получивших всеобщее распространение штампах работы над ролью и пьесой.

- Конечно, нет, но…

- Опять "но"?

- Вы же сами велели все их "выложить" перед вами.

- Давайте!

- Значит, режиссер должен быть необычайно подготовлен к моменту репетиции с актерами и в течение всего последующего периода работы над спектаклем?

- И до, и после, и с актерами - всегда! Исчерпывающе! Как только может! Не знаю, какие вам даже слова сказать! - отвечал энергично К.С.

- А вы же говорили, что режиссер должен разбирать пьесу вместе с актерами, а самому не работать над ней…

К.С. все отставил от себя: простоквашу, чай, сушки и с горестным изумлением смотрел на меня.

- Я так сказал?

- Сказали…

- А на первой репетиции "Горя от ума" что я говорил?

- Что надо знать пьесу и актерам и режиссеру…

- Ну, так в чем же дело?

- А на следующей репетиции сказали, что режиссеру не надо самостоятельно работать над пьесой.

К.С. серьезно задумался, но вдруг лицо его оживилось:

- При актерах сказал? - спросил он.

- При актерах…

- Ну, слава богу! А я уже подумал, что из ума выжил. При актерах режиссер должен делать вид - запомните, делать вид, - что он только немного больше их знает, чтобы спровоцировать их на самостоятельное творчество. Это особый вид "художественной провокации". Чтобы они не сели вам на голову: вы, мол, режиссер, все знаете, а мы ничего. Ну, так и давайте нам ваши "экспозиции", рассказывайте, что делать, как нам играть. Понятно?

- Понятно, Константин Сергеевич!

- Фу, вы меня даже испугали… Ну где это видано, чтобы режиссер, не знал, не работал над пьесой! Ну, что еще?

Ужин приближался к концу, время было позднее, и все же я не удержался от очень шаблонного вопроса:

- А когда и каким образом заниматься режиссеру и актерам материалами по пьесе, по эпохе?

*К.С.* Откровенно отвечать?

От неожиданности я промолчал.

- Вся задача режиссера, как я теперь понимаю эту профессию, - отвечал К.С., - уметь, как можно больше заставить актеров *самих* думать, *самих* ставить и решать задачи по пьесе и роли, *самих* действовать, искать действие в предлагаемых обстоятельствах. А вы хотите сразу их размагнитить, выложив перед ними все материалы по пьесе и все свои "замыслы"… Они у нас и так уже потеряли всякий вкус к самостоятельному мышлению и действию. По-вашему, репетировать надо так:

первый день - читают пьесу автор, режиссер, кто хотите;

второй день - режиссер делает шикарную экспозицию, разливается соловьем. Об этом мы уже не раз говорили, поэтому на этот вопрос больше не отвечаю;

третий день - обсуждение пьесы, то есть болтовня о том, о чем все имеют еще самое поверхностное впечатление. Но, если это так уж вкоренилось, болтайте, вам же хуже будет;

четвертый день - лекция кого-то о чем-то, имеющем касательство к пьесе;

- пятый день - прогулка в музей за чем-то, имеющем отношение к пьесе;

шестой день - еще что-нибудь вроде…

И вот ваши актеры спокойно прогуляли недельку, ничего не делая.

- Ну, вот опять, Константин Сергеевич, неужели все, что вы перечислили, не нужно в работе над пьесой?

- Почему же не нужно? Все нужно, только в свое время. Сначала нужно заставить актеров действовать, активно исследовать пьесу - пьесу, а не то, кто что-то о ней сказал, написал или сам режиссер сочинил.

- Константин Сергеевич, но вы же сами говорили – надо знать эпоху, надо знать автора… И во время прошлых репетиций вы сами очень много говорили об эпохе…

- Во время репетиций - по действию, по ходу событий! - перебил меня К.С. - Нет, видно еще мало мы практиковались, если вы с таким трудом усваиваете то, чего я добиваюсь теперь от актеров… Ведь если обсуждать пьесу, то обсуждать надо энергично, по-деловому, в том ритме, в каком пойдет спектакль. Вот вам задача на ритм! Контролируйте им каждый рабочий момент в разборе пьесы, в обсуждении ее. Беспощадно пресекайте всякую "болтологию" вокруг да около. Читки, считки, пересчитки долой! Разговор, хотя бы самый простой, но разговор - действие словом… Впрочем, это уже в сотый раз… Довольно! Иду спать, и вам пора…

- Но должен же актер все знать о своем герое, - не унимался я, - уже стоя в дверях.

- Должен. Должен знать и понимать все, что говорит сам, все, что говорится о нем, все, что делает, все, что с ним происходит. Увы, он все "должен" и… ничего не делает.

- Вы сегодня очень строги к актерам, Константин Сергеевич.

Разговор уже шел, как говорится, "в калошах", ибо К.С. меня "вытеснил" к этому моменту в переднюю.

- Ничуть не строг, - все же отвечал К.С. – Самому скромному актеру, если он хочет стать артистом, если я вижу, что он работает, движется вперед, я верю безгранично. Но почивших на лаврах ненавижу. Особенно теперь, когда чувствую, как быстро уходят дни и часы. Когда знаю, какие большие требования предъявляет нам зритель.

Ненавижу лентяев, себялюбцев, каботинов! Иждивенцы от искусства! Они себе портят жизнь и отравляют, заражают своим примером молодежь.

Но не вздумайте обобщать, переносить на всех актеров мои слова. Я актера люблю, но того, который любит искусство, а не себя в искусстве…

Впрочем, и об этом сказано сотни раз.

Будьте предельно требовательны к себе, чисты в своих помыслах, честны к окружающим. Работайте энергично. Помните, что срок всей нашей жизни короток. Не удлиняйте поэтому сознательно и сроки ваших работ. Никакая "ученость" не заменит живого дыхания жизни в них. Любите жизнь, следуйте ее законам, изучайте их! Не противопоставляйте законам жизни законы сцены! В гармоническом сочетании их родится всякое истинное произведение искусства!

ОГЛАВЛЕНИЕ

Ю.Калашников. Система К.С.Станиславского в действии … 1

Введение. ………………………………………………………………………………………………………… 10

Глава 1. О качествах природы "человеко-артиста" ………… 18

Глава 2. Реальное ощущение жизни пьесы и роли ………… 29

Глава 3. "По старой схеме" (Письмо самому себе) ………… 49

Глава 4. События и эпизоды. Идея пьесы.

Сквозное действие и контрдействие ………………………………………… 58

Глава 5. На пути к перевоплощению ………………………………………… 93

Глава 6. Воспитание характера ………………………………………………………… 133

Заключение. ………………………………………………………………………………………………………… 149