



1.09.93

Мейерхольд Всеволод

Стенограмма одной из репетиций Всеволода Мейерхольда, которую мы предлагаем вниманию читателей, (лермонтовский «Маскарад» был в третий раз возобновлен в 1938 году в б. Александринском театре) дошла до нас благодаря смелости и преданности Сергея Эйзенштейна. Он был учеником Мастера короткое время, но чтил его талант всю свою жизнь и, рискуя, спас его архив. Долгое время он хранился на даче Эйзенштейна, и от любопытных глаз его скрывали кипы старых газет. Лишь после смерти Сергея Михайловича архив был передан в ЦГАЛИ.

И другие мейерхольдовские папки, тоже рискуя, сохранили другие порядочные люди.

Издательство «АРТ» — «Артист. Режиссер. Театр» подготовило к печати (и будем надеяться, что, несмотря на финансовые трудности, книга выйдет) двухтомник «Мейерхольд репетирует». В нем наиболее полно собраны все стенограммы работ Мастера над его знаменитыми спектаклями; в том числе над «Лесом», над «Ревизором», над «Горе уму», над «Дамой с камелиями», над третьей редакцией «Маскарада». Двухтомник открывает нам во многом неожиданного Мейерхольда, как впрочем всегда бывает, если люди встречаются с глазу на глаз.

Составитель сборника М. Ситковецкая.

Всеволод МЕЙЕРХОЛЬД:

«МОЖЕТ БЫТЬ, ВЫ НАЙДЕТЕ ТАКУЮ ПРАВДУ, КОТОРУЮ Я ВКЛЮЧУ В СПЕКТАКЛЬ»

7 октября 1938 года.
4-я картина.

Читают и присутствуют: Нина — Вольф-Израэль, Баронесса — Таганосова, князь — Островский. Бромлей.

Мейерхольд (Островскому). Если бы вы пели, то у вас был бы не тенор, а баритон. У вас по звуку это слышно. Но вы старайтесь говорить выше, чем вы обычно говорите. У меня тоже баритон, но я могу при желании говорить выше — могу крикнуть фальцетом. Старайтесь говорить так, чтобы голос лез куда-то вверх. Это тоже вас обязывает; сейчас вы говорите так, как будто вы сами подслушиваете бархатистость вашего баритона, красоту вашего голоса. Испортите немного, в порядке лабораторных исканий, эту красоту вашего звука. Не бойтесь, что это будет звучать некрасиво; я предлагаю это вам потому, что я думаю, что, когда вы будете лезть в звуке выше, вы и обретете эту напряженность, которой вам не хватает. У вас есть какое-то благополучное спокойствие во всем вашем состоянии. Должно же быть такое ощущение в ногах, как у конькобежца: должно быть чувство, что вы пойдете на крепких ногах. Это отразится на вашем звуке: если вы на крепкие ноги встанете, и звук будет крепче. (...)

Заметьте: стало лучше, когда вы стали говорить выше, когда меньше этой бархатистости и красивости. А это у вас то, с чем, я думаю, всю жизнь приходилось бороться. Качалову — с его замечательным, необыкновенным голосом, потому что есть такие роли, когда не «пригаживается» (хотя такого глагола и нету) ему этот красивый голос. И у вас, у молодого артиста Островского, есть эта же опасность: этот ваш очень красивый голос может вам сослужить в вашей артистической жизни очень плохую услугу.

Что вам нужно сделать? Вот если бы меня спросили: как расшевелить Островского на такие роли, я бы вам дал «Ромео и Джульетту» — не обоих, конечно, а именно Ромео. Почему? Там вы встретились бы с необходимостью этого красивого голоса, поняли бы, когда он должен звучать, а потом научились бы припрятывать его в карман. Потому что, если вы все время будете подавать красивость этого звука, то очень скоро надоедите... Вам нужно наткнуться на необходимость такого красивого голоса, тогда вы поймете, где он не нужен. Зачем это вам здесь?

Островский. Я думал, что он немножко рисуется здесь, играет.

Мейерхольд. Вам нельзя этого играть. Это мо-

гут играть другие исполнители князя, но вам этого нельзя делать. Это можно Болконскому и Студенцову, а вам нельзя. Вы тут погибнете. (...)

Повторение сцены. Хорошо. Что я сделал сейчас? Я выступил педагогом: я просил вас положить руки на стул, правда, он оказался неудобен; потому что вы пальцами не можете что-то обхватить. Но когда вы произносили эти фразы, я стал смотреть не на вас — я стал вас слушать, а смотреть стал на руки: руки ваши сползли ниже, и даже пальцы как-то заработали, и сами вы тоже стали как-то шевелиться. Понимаете? Вас руки «выдали». Потому что при этой лабораторной работе, которую я вам дал для облегчения, чтобы вы лучше нашли себя в этом состоянии, непременно нужно, чтобы ваши ноги устали и чтобы пальцы ваши устали, и руки устали так, что, если бы туда, где были ваши руки, положить воск, вы бы обязательно так вдавили бы свои пальцы, что они прошли бы насквозь — и при всех условиях шевелиться уже нельзя. Нужно, чтобы вы были весь в напряжении, чтобы вы весь были подтянуты, почти что связаны, и это даст вам то, что именуется темпераментом. Темперамент этот будет сосредоточиваться в каком-то клубке, вы весь будете связаны, не будете двигаться, и он будет находить выход в какой-то работе, которая вам оставлена, в данном случае — в произнесении слов. Таким образом, от вас отнято хождение, отнято сидение, отнята жестикуляция руками — все отнято; следовательно, нет выхода вашей возбудимости, этот выход будет, следовательно, только в том месте, которое открыто, а это у вас — фраза.

Почему Станиславский лечит своих актеров именно этим способом: он их лишает возможности ходить по сцене, жестикулировать на сцене и дает им задание жить только в мыслях, которые обуславливают необходимость произнесения слов. Работает аппарат мыслительный, причем благодаря тому, что все остальное не работает, накапливается еще и интонационная борьба, обуславливаемая большой живостью состояния, в котором вы сидите. Потом у вас уже будет необходимость вырваться из этого связанного состояния, и тогда вам позволяется в малых дозах сначала какая-то работа. «Разрешите мне на протяжении этих двадцати строк хоть один жест». «Пожалуйста». Тогда что вы будете делать? Вы выбираете такой участок этого монолога, где наиболее требуется этот выразительный подъем, и там вы этот жест и делаете — на эмоциональной вершине какой-то, на так называемом «золотом сечении». Там вы этот жест пустите в ход. Если вы этого не делаете, значит, вы не знаете монолога, не знаете, где тут кульминация.

Не может быть, чтобы в этой сцене у вас не было кульминации. Она есть. Ее надо обязательно отыскать. Вероятно, разные актеры по-разному ее выищут, но, конечно, прав будет тот, который больше совпадает с Лермонтовым. Я думаю, что здесь кульминация в сцене, после «Вы охотницы рядиться...». Потому что князь строил разные ловушки, мышеловки, и там, внутри, нацеплял кусочек мяса, а потом загонял туда своих мышек — и баронессу, и Нину — и смотрел, кто из них либо хвостом заденет, либо ухом; даже не будут есть — пусть, но хоть бы задела, черт возьми, и тогда упадет крышка, и он загонит их обеих. И вот тогда вы, по розоватости щек той или другой актрисы, говорите: «Пикников двадцать я отдаю за маскарад» — хорошо, между прочим, сказал, потому что тут был в этом слове «маскарад» какой-то тройной смысл. Зачем этот молодой человек пустил это слово в разрядку в книжке? А оказывается — «клянуло», потому что Нина спрянула лицо в муфту, смахнула что-то с ресницы — ах, что-то в глаз попало. И дальше: «Вчера... вы были в маскараде?» — ага, попалась! И баронесса: «А в каком наряде?» — ну, тоже, значит, была там. Отсюда потом: «Конечно, вы охотницы рядиться...» — и захотел. Есть такие пьесы, где следователь в суде кого-то допрашивает и вдруг встал и засмеялся, а этот человек, которого он допрашивает, сидит и ему становится чего-то неловко, хотя он, может быть, и не виноват. Это такой прием: смех-ловушка. Вот почему каждый из исполнителей этой роли должен поработать над смехом, чтоб этот смех был действительно смехом-вызовом.

Проблема кульминации — это тоже вещь, над которой надо работать, которую надо искать. Может быть, тут, в этой сцене, нет кульминации — это бывает; но тогда вы должны знать, где вообще в вашей роли кульминация. Начертить себе схему. Лучше всего это делать над постелью. Например, Стивенсон, романист, автор романа «Доктор...» — не помню имени, на тему которого написан «Портрет Дориана Грея», именно так писал свои лучшие вещи. Так как он касался тем немножко загадочных, в которых есть какая-то детективность, то, чтобы быть более правдоподобным, ему нужно было быть обязательно реалистом в описании подробностей, в деталях. Поэтому он, чтобы не давать мысли уходить в абстракцию, вешал над постелью карту тех местностей, где происходит действие его романа. Он рисовал: вот дом на такой-то улице, где живет действующее лицо его романа. Вот эта улица в таком-то городе — и он начерчивает план города. А потом он рисует: вот он вышел из дома, идет по улице, вот ему приходится плыть через пруд, вот там

дом его возлюбленной — и все это нарисовано и распланировано. Засыпая, он смотрит на эту схему своего романа, с этими домами, с улицами, с болотами, с реками, с полотном железной дороги и проч., и благодаря тому, что он так конкретно все это видел, ему удавалось все это очень конкретно в романе изображать.

Актёр, мне кажется, тоже может нарисовать для роли князя такую схему: в первой картине вы отпускаете ему квадратик и его разрисовываете. Во второй картине — тоже имеете такой квадратик, но вот вопрос: поместить этот квадратик выше или ниже предыдущего, то есть будет ли роль нарастать или падать? Где-то у вас есть депрессия — у вас, например, есть депрессивное состояние в восьмой картине, когда люди вам спину показывают, никто вам руки не подает, да еще вдобавок вы потеряли почву под ногами, вы решили покинуть свет — это, без сомнения, депрессивная сцена, и эта картина должна лежать у вас где-то ниже в вашей схеме. А в седьмой картине, где вы хотите ударить Арбенина саблей по голове, у вас линия идет на самый верх. И вот тогда, когда вы лежите в постели, вы можете даже вашу роль не повторять, а можете продумать это состояние ваше в спектакле и продумать, есть ли внутри вас эти возможности — раздуть легкие в сцене сабли или дать эти опустившиеся плечи и руки в восьмой картине.

Это можно даже проделать как гимнастику. Например, вы лежите и закрылись одеялом; давая в мозгах пробовать каким-то мыслям о седьмой картине, вы, продумывая свою роль шаг за шагом, наконец дошли до того места, когда вы схватываете подсвечник, чтобы ударить Арбенина по голове, — и в эту минуту стряхните с себя одеяло, возьмите подушку и запустите ее кому-нибудь в голову. Вы понимаете меня: это будет упражнение на это состояние. А если вы положите рядом спать товарища, контролера этих ваших упражнений, он вам скажет: «Эх, плохо. Потому что ты потратил на это 10 секунд, а надо потратить всего 2 секунды. Вскочил, потом одеяло швырнул, потом подушку, а надо сразу: раз, два, три. То есть это не на живой реакции. Живой реакции не было». Это значит, что при продумывании этих тем вы себя недостаточно раздражали. Воображение ваше шлепало, а не кипело. Вот этим вы тоже должны заниматься.

Все эти уроки я даю вам сейчас именно потому, что вы комсомолец, и потому, что вы ступаете в ваш праздник, и хотелось бы, чтобы вы посвящали эту работу над этой ролью юбилейной дате комсомола. Тогда вы должны быть днем и ночью в работе над этой ролью.

Я только подбрасываю вам технические приемы, я



не говорю, что все это вы так будете делать на сцене. Обыкновенно режиссеры говорят: «Нет, не выходит у вас», а не говорят, как сделать, чтобы это вышло. Я — плохо или хорошо — сказал вам, что надо сделать для того, чтобы это у вас вышло. Я даю вам рецепт: Принимайте по 20 капель 3 раза в день — это максимум, не больше, но непременно принимайте...

Вот вы делаете много лишнего, вы ищете разнообразия в отношениях. Это будет вам мешать. А если перевести эту сцену на мир животных, — я всегда себя на этом проверяю, — эта сцена называется «стойка». Знаете, как лягушка делает стойку? Она нюхает, нюхает, нюхает (показ) и потом останавливается — и больше ничего: застыла и смотрит. Вот такая сцена. Что же вы думаете, она смотрит и ничего не думает? Ничего подобного: собачьи у нее мысли, но она думает. (Показ). «Вот, вот, вижу... Шевелится? Не шевелится... нет, шевелится... Хвостик? Нет, не хвостик... А лапки, лапки...» (Показ). И стоит вкопанная. (...)

Когда такой актер, как Сальвини, репетирует вполголоса роль, что его больше всего занимает, что ему должно удаваться? Ноги. Вот это он отыскал, и тогда все удается. Потому что у него все повороты (показ) идут только на ногах, когда идет сцена ревности и т. д. Поэтому, когда в этой сцене я «стойку» делаю, мне вот где должно быть больно — в подошвах: потому что я подошел, опираясь твердо. Это работа ног, иначе «стойку» нельзя делать. Если вы будете приучать собаку «стойку» делать, то нужно, чтобы она ногами работала, чтобы ноги были как пружины, потому что иначе, если она не найдет равновесия, не будет напряженной, она нахмурилась. Если вы овчарке бросаете палочку (показ), замахнулись — овчарка приподнялась на ногах (показ): «Куда? Куда, хозяин, бежать? В какую сторону? Туда? Туда?» И когда вы наконец так бросите, она уже всем телом рванется в эту сторону и победит. (Показ).

Вот эта работа. Надо найти это состояние. Найти узор. Как слуга, который несет поднос полных до краев стаканов, как он должен идти? Плыть он должен, чтобы не разлить. (Показ). Вот и не разлил. Так и вы в этой роли должны найти состояние, чтобы не расплескаться. (...)

Мейерхольд. (Вольф-Израэль). Дайте Нине затрепетать в этой сцене, как бабочке, которую ловят. Дайте ей в этой сцене уйти тоже в какое-то свое состояние.

Я не скажу, что эти мизансцены останутся, в мизансценах вообще может быть 100 вариантов. Но тут, конечно, Нина захочет уйти с этого поля, где происходит такой неприятный диалог; естественно, что вы будете искать какое-то другое место. «Приятельница у вас толпа, в том нет сомнения» — после этой фразы начать арию атогосо. Мы сделаем так (показ: Нина отошла, князь опять идет, смотрит — где чиновник и баронесса, никого нет, он опять подходит к Нине и начинает). Я сейчас нарочно делаю большие паузы, чтобы больше насытиться этим состоянием. Мы будем делать, конечно, более короткие паузы.

Я скажу вам сейчас по секрету: я мечтаю о проблеме беспазуных мизансцен. Почему «Гамлет» идет в театре Радлова с 8 часов до 12 часов, а во времена Шекспира, когда играли без купюр всю пьесу, «Гамлет» шел всегда не более 3 часов? Потому что тогда не было еще декаданса в области мизансценирования. Ведь виртуозничество в области мизансцен, как и всякое виртуозничество, может рано или поздно привести к декадансу, к примеру того, как нельзя. Что это за мизансцены в Камерном театре? Это декаданс, и этот декаданс (еще) и перегружает время. Конечно, такие «прогулки», как у нас в этой сцене, — это декаданс, но я прибегаю к этому декадансу сейчас в области мизансценирования, чтобы в области состояния это было только педагогической фикцией. Идеальный же театр — это театр без виртуозничества в области мизансцен, это беспазуный театр. Что значит «паузная мизансцена»? Она идет, время идет, текста нет; затем пришел — говорит и текст идет. Что такое «беспазуная мизансцена»? Человек идет и говорит: «Я предложить хотел свои услуги вам», дошел до места, встал, поклонился: «Он может отыскаться». Вот такая мысль.

Бромлей. Многие считают вполне законным: движение — это реплика. Слова не всегда нужны.

Мейерхольд. Я не ставлю это как закон. ...Потому что перегрузка движениями и выделение слов удли-

няет сцену на 10 часов. Вы поймите, что я с горечью иду на это, потому что я знаю, что это такое, но я во второй картине «Маскарада» в 1933 году снял многое из декаданса в области движений и сейчас еще снимаю, для того, чтобы больше дать сочетание движений с текстом, чтобы на движение как на декадансную категорию не уходило много времени.

Бромлей. Вы отказываетесь от пантомимы?

Мейерхольд. Да, отказываюсь. Но сейчас прошу этот разговор считать прерванным, а вопрос этот поставить в вашем Пушкинском кружке, именно там: потому что Пушкин написал 24 картины и нигде не поставил ни одного антракта — он мечтал о неостанавливающемся действии, о нарастающем действии, он искал то, что есть в таких вещах, как «Гамлет» и «Борис Годунов». Почему он писал «Бориса Годунова» по формуле шекспировского театра, что ему нужно было, чтобы все движения были не в паузах, и не в антрактах, а на сцене бурлили бы страсти, как в перелистываемой книге. Как когда человек читает, читает — и наконец выходит к нам, и мы видим, что у него красные глаза, и он говорит: «Я сегодня одним залпом прочитал «Холодный дом» Диккенса», — и все обалдевает. Пушкин мечтал, чтобы его «Борис Годунов» прочитывался также, залпом. У Шекспира в его драмах тоже не было актов, потом уже досужие издатели разделили пьесы на акты, на явления и прочую муру. Почему я и предлагаю вам обсудить этот вопрос в вашем кружке. Я буду приезжать к вам гастролером как постановщик и как педагог буду беседовать с вами. Мне очень приятно, что я после большого перерыва оказался опять в недрах вашего театра, потому что я знаю, что раньше здесь живо обсуждались и решались проблемы такого рода. Здесь кипели страсти. Сейчас у вас готовится премьера — «Таланты и поклонники», но я не замечаю, чтобы здесь, в кулуарах, кто-то о премьере говорил. Раньше так не было, жизнь кипела, все жили премьерой. Может быть, я ошибаюсь — и сейчас это не так, и я просто не нападал на такую ячею, которая занимается и живет этими вопросами.

(Повторяют сцену князя и Нины).

Мейерхольд. (Островскому). «Я предложить хотел свои услуги вам» — после «предложить» не надо паузы. И тут дозволен уже какой-то жест: «Пожалуйста, я к вашим услугам». Потом мы будем иначе это делать, но надо как-то шире это дать.

«Он может отыскаться» — опять «стойка».

«Но пусть потерял он» — шарахается к Нине, а нельзя шарахаться, потому что сейчас вы хотите принести к ней нежнейший венецианский бокал, до краев наполненный чудесной влагой, как в «Парсифале» — граневый бокал, наполненный чудеснейшим напитком, — и вы боитесь его расплескать. Ведь (это) и есть вы. Это не стакан, это вы, сосуд, наполненный нежной влагой, и вы боитесь ее расплескать; поэтому подход к этой сцене, поскольку вы хотите начать арию атогосо, должен быть другой: шпоры не должны звучать. Он должен подойти к ней тихо (показ). Это картина Врубеля «Герой нашего времени» — как бы он представлял себе Печорина. (...)

(Повторяют сцену).

«Но если он вас любит...» — скажу вам одну вещь. Нечто банальное всегда лезет оттого, что память удержала из виденного вами на сцене, из того, что лежит под знаком «банально». Вот я подхожу к Нине; ведь я недаром сказал: «Врубель, нарисовавший Печорина»; я не сказал «а помните, как какой-то актер Театра комедии или другого театра всегда ножку отставляет, когда ария начинается?» А вы невольно ножку отставляете, не думая. А мы должны думать, потому что иначе (показ) — вот подошел Ростан, отставил ножку и по этой ножке полез, все выше и выше, и где-то из-под галстука вылез, влез на губы — и вот уже Ростан стал говорить (показ). Поэтому я и предлагаю вам что-то найти, какую-то прочность в позе, прочность самца, джигита. Талия подтянута, чтобы чувствовать эту прочность. Вы все-таки гусар, вы имеете дело с лошадьми, тут не может быть сладеньких положений. Тут должна быть крепость какая-то, и тогда ноздри будут дышать, как у лошади. Ведь он эту арию атогосо поет, но это не лирика, это чувство самца. Это желание. Это должно быть все-таки тяготение

¹ Ростан — обозначение слащавости, ложной красоты.

мужского к женскому. Не дай Бог, если эта ария прозвучит только как красивая песня. У Лермонтова есть поэма, не помню ее названия, какое-то кавказское имя, и там есть сцена: один увозит другого, положил на коня, на седло, и мчится. Вы здесь способны схватить Вольф-Израэль и с ней по лестницам сбегать вниз, — конечно, если там никого нет, а то другой вам голову снесет, — и там посадили ее на коня, к себе в седло, и мчитесь. А мы посмотрим в окно и увидим: вот Островский мчится. Добейтесь, чтобы тут у вас было такое состояние. Вы ведь, несомненно, влюблены в кого-нибудь. Сейчас золотая осень, иначе нельзя. Весной и в золотую осень в Ленинграде — это обязательно. Я уверен, что вы влюблены все. И вот, если вы ее пригласите на чашку чая и проговорите ей все эти монологи, вы увидите, что такая репетиция обязательно кончается жаркими поцелуями. Пожалуй, скажут, что я комсомол разлагаю? Я ведь хочу помочь вам найти это состояние. (...)

Сцена князя и баронессы

Мейерхольд (Островскому). Нет, ни в коем случае на нее не налетать. Раз уж женщина пришла в вашу квартиру, вы, как подлинный Дон Жуан, должны уже понимать, что это-таки акт; вы должны ее обегать: «Красавица!» (показ). Тогда это прозвучит еще сильнее, то есть что вы готовитесь ее принять.

(Повторяют сцену).

Мейерхольд (Островскому). Входя, закройте глаза обязательно.

Мейерхольд (Таганосовой). А вы обязательно стукните ему, чтобы он знал, что здесь есть кто-то. «Bal» — вот это восторг, изумление; не просто изумление. Вот если бы жирафа вошла бы, то дело другое, был бы не восторг, а просто изумление.

Вы тоже должны переместиться. Это то произвольное движение, которое обусловлено невольностью положения. В предыдущей сцене, когда Арбенин вас трепал, он ставил вас в положение влезшей самовольно в эту квартиру. Когда входит князь, у вас будет некое произвольное движение от стремления бежать, мне так кажется — я не был в таком положении, но мне кажется, что здесь будет попытка к бегству. И тут, когда она убегает от него, — «Я очень рад...» — баронесса отходит назад; теперь он уже все приготовил и хочет ее усадить, приглашает. (...)

Искусство произносить монолог — это искусство трудное, но искусство слушать партнера в монологе — это искусство в 10 раз труднее. Это имейте в виду. (Островскому). Поэтому, если вы, в порядке учебы, взяли себе это упражнение, вы должны обязательно создать себе такое положение в слушании, чтобы облегчить себе эту трудность. Та задача, которую вы себе поставили, по плечу только Сальвини, только большому мастеру — слушать партнера так, как вы стоите. Стоять и слушать — это очень трудно. Вам нужно лет 10 быть на сцене, чтобы этому научиться. А сейчас вам нужно вот что делать (показ — В. Э. подходит к столу, облокачивается, придвигается ближе и т. д.). Понимаете? Это обязательно надо. Она говорит: «Вы к жене Арбенина вчера писали...» Возьмите себе задачу сказать про себя: «Что вы, и не думал даже писать». Это надо, конечно, проверить, чтобы не вышло неправды, но надо найти какой-то момент — зажить реакцией: «Если вы хотите знать — да, я писал», или наоборот: «Нет, не писал и не думал писать». Вы проговариваете это про себя. Это очень трудно. Только очень большие мастера школы Новера, танцовщики, могли, не проговаривая про себя фразы, промигивать верно. Поэтому, когда начинается пантомима, танцовщики всегда про себя проговаривают фразу, и только очень большие мастера могут промигивать, а не пролепетывать. А вы должны что-то пролепетывать обязательно. Когда вы пойдете на балетный спектакль, где побольше мимических сцен, а не танцев, сядьте поближе и вы услышите все, что они говорят (показ).

А вот в том, что князь сперва стоял, а потом подсел — в этом вы и будете приучать себя слушать. Стоя в таком положении, слушать очень трудно. Вы еще неопытны, и вы не можете этого делать.

Островский. Но ведь у нас на сцене только один стул и больше ничего.

Мейерхольд (Островскому). Надо различать: это же у нас лабораторная работа. Здесь у нас много стульев и все в беспорядке. Пользуйтесь этим — ищите. Может быть, вы найдете такую правду, которую я включу в спектакль и вам, и Болконскому, и всем.

(Повторяют сцену).

Когда баронесса говорит: «Но слушайте...», он обязательно придвинется немного. Это приучит вас слушать партнера, и партнеру это поможет; она будет видеть блеск ваших глаз и следующие фразы у нее уже будут лучше идти, потому что она видит слушающего партнера. Я помню, В. Ф. Комиссаржевская часто говорила: «Уберите у меня этого партнера». — «В чем дело? Он прекрасный актер, и костюм у него хороший, и внешность, и играет он хорошо...» — «Он не слушает меня. Я ему говорю промадный монолог и вижу по глазам его, что он меня не слушает». Это серьезная вещь и в этой тренировке вы должны учиться слушать.

(Повторяют сцену).

Мейерхольд (Островскому). Вам как молодому актеру нужно в движении ставить себе более трудные задачи, чтобы показать блеск своего физического (состояния?) Старик мог бы спокойно к ней придвинуться (показ). А вам не это нужно. Надо, чтобы вы не теряли в себе молодости, да еще — лейб-гвардии гусарского полка: джигит! Он может на голове скакать по манежу. Надо, чтобы этот «вскок» — как вы подскокили на стуле — показал вашу молодую энергию. Еще острее. У стариков движения спокойны, у молодых эти ракурсы острее (показ), и от этого еще лучше будет слушание. Вы будете играть на энергии, физической молодой силе страстного человека.

(Повторяют сцену). (...)

● В. Мейерхольд на репетиции.
● «Маскарад». Арбенин — Ю. М. Юрьев, Нина — Е. М. Вольф-Израэль.