

История, теория театра и драматургии

Народ—герой спектакля

Режиссерские уроки К. С. Станиславского

Н. ГОРЧАКОВ,

заслуженный деятель искусства

Задумав постановку «Свадьбы Фигаро» еще весной 25-го года, Константин Сергеевич охотно рассказывал о своих режиссерских планах тем, кто встречался с ним в этот период.

Осенью 25-го года я зашел к нему по делам Школы МХАТ со списками намечавшихся к показу отрывков.

— Я не смогу сейчас просмотреть ваш список, — сказал мне К. С., — я вызвал на сегодняшний вечер режиссуру «Фигаро». Мне необходимо передать им свои мысли о пьесе, чтобы они могли начать репетиции, не дожидаясь меня. Если хотите, можете остаться послушать, о чем мы будем говорить. Вам это будет полезно, как молодому режиссеру. Может быть, когда-нибудь в вашей театральной деятельности встретится эта пьеса.

Почти тотчас же пришли Е. С. Телешева, Б. И. Вершилов, и И. Я. Гремиславский, который должен был вместе с художником «Фигаро» А. Я. Головиным осуществлять оформление этого спектакля. Объяснив пришедшим мое присутствие, К. С. без всяких предварительных слов начал излагать свои мысли о постановке «Женитьбы Фигаро».

Народная комедия

К. С. — Я рассматриваю эту пьесу как народную комедию, для своего времени вполне революционную. Мы знаем, что она так и прозвучала в дни своего первого представления.

Вот и давайте искать с вами, что же в ней заложено народного, революционного. Мы, разумеется, не будем стремиться показать по сюжету этой пьесы восстание народа. Того народа, который через несколько лет, вооруженный пиками, ружьями, а частью вилами и топорами, будет брать Бастилию, разрушать замки французских аристократов-феодалов.

У Бомарше народ вооружен другим, но очень сильно действующим оружием — смехом. Он уже не боится своих иконных врагов—аристократов. Он смеется над ними. Он чувствует, что права феодалов отмирают, превращаются в пустой звук, и смеется над ними. А чтобы поскорее освободиться от них, старается всемерно дискредитировать их, посадить в лужу, да еще в ту, которая поглубже да погрязнее.

Правда, народ в «Женитьбе Фигаро» не видит, что в недалеком будущем ему сядут на шею всякие торгаши из третьего сословия — буржуа, с которыми ему тоже придется бороться за свои права, за свою свободу. Ведь и сам Фигаро в «Винной матери» — третьей части трилогии Бомарше — превращается по воле, очевидно, сильно «поправившего» автора в типичного буржуа.

Но пока что Фигаро — демократ, и мы всячески будем его сохранять в нашей пьесе таковым. А Бомарше достаточно наказан за измену демократической сущности образа Фигаро тем, что «Винную мать» никто никогда не ставит и не играет. В ней нет демократического, прогрессивного духа, а ис-

тория ставит клеймо «вечного» только на передовых, отражающих свободолюбивые чаяния народов произведениях.

Итак-с, героем нашего спектакля будет народ.

Но поймите меня правильно. Может быть, вы сейчас думаете про себя, что Станиславский решил «осовременить» «Фигаро»?

Ничего подобного. Я исхожу из духа произведения, говоря о его народности и революционности. Я уверен, что половина мыслей героев Бомарше прозвучит современно для нашего зрителя. Мы не будем делать никаких «модных» ухищрений в нашей постановке, но сделаем все, чтобы вернуть пьесе присущий ей демократический дух.

Прежде всего освободим ее от наросших на нее штампов. Первый из них — это трактовка пьесы как сугубо развлекательной комедии, где граф — не граф, а какой-то прообраз Арлекина, Сюзанна — Коломбина, а Фигаро — Пьеро и т. д.

Мы считаем, что Фигаро — прежде всего человек из народа, Сюзанна — простая девушка-служанка, племянница садовника Антонио, граф — последний отпрыск феодалов, графиня — все та же Розина из «Севильского цирюльника»: буржуазка, надевшая фижмы и принявшая совсем без надобности для себя титул графини. Все они жили и существовали в реально описанную автором эпоху, никакого отношения ни к какой «комедии масок» не имеют и ведут не театральный, а доподлинный, свойственный их времени образ жизни.

Пусть домыслы декадентов из породы Евреиновых останутся при них, мы будем создавать реалистический спектакль, разумеется, не лишенный той праздничности, которой он дышит у Бомарше и которая оправдывается внутренне тем, что в этой бессмертной комедии народ побеждает своих врагов.

Народ — это все Фигаро и Сюзанны. Разных лет, разных профессий, разного имущественного положения, в точно установленных бытовых и исторических границах своего существования. Не бойтесь слов «история», «быт» для этой комедии. Только пройдя через историю и быт конца XVIII века, исполнители оценят конкрет-

ность данных Бомарше обстоятельств. Незря буржуазные интерпретаторы «Женитьбы Фигаро» не печатали в своих изданиях этой комедии предисловия Бомарше к «Севильскому цирюльнику» и к «Фигаро». В этих предисловиях, написанных кровью сердца автора, сказано очень много важного именно с точки зрения истории, политики, быта. Кстати, вы их читали?

Телешева. — Мы решили ничего не читать, пока не услышим от вас первого слова о постановке.

К. С. — Напрасно. Самого автора, все его произведения должно читать, какой бы знаменитый режиссер (очевидно, вы собирались из меня сделать такого) ни собирался его ставить. Прочтите.

Бомарше, я полагаю, был высечен Марией-Антуанеттой (если это только не анекдот, пущенный той же буржуазией), чтоб его дискредитировать, именно за эти предисловия.

Течение дня

Вернемся к слову «быт», страшному для режиссера-эстета, который собирается ставить французскую «чистую» комедию. Возьмем сами факты — события пьесы. Попробуем бить режиссера, отвергающего бытовое начало «Фигаро», этими фактами: взять деньги взаймы, как это сделал Фигаро, и не отдать их — это не быт? Волочиться за всеми девушками в окрестностях и, как говорит садовник Антонио (К. С. заглядывает в книгу), «столько наделать нам покрытых позором» девушек — это не быт? Брать взятки — это не быт? Стремиться обеспечить невесту своего верного слуги — не быт? Отказываться жениться на своей бывшей любовнице (Бартоло на Марселине) — не быт?

Что же собирается ставить тот сверхтеатральный режиссер, который видит в гениальном памфлете Бомарше некую «отвлеченную», «чистую» комедию? Танцы, песенки, переодевания, прыжки из окна? Зачем ему для этих несложных режиссерских задач Бомарше? Пусть ставит любую оперетту.

У нас будут и танцы, и песенки, и все переодевания, положенные по пьесе, и в окно будем прыгать, и, надеюсь, сделаем еще много такого, что и не приснится «гению-

режиссеру», но все это будет вплетено в быт, органически связано с логикой событий «безумного дня», а главное, все это будет существовать не само по себе для увеселения зрителя, а ради идеи пьесы, идеи Бомарше, ради того, чтобы как можно ярче, крепче разоблачить наших графов, посадить их в лужу, высмеять их, а с ними и все их сословие.

Важно, для чего делается все на сцене. Мы будем ставить Бомарше, чтобы наш зритель знал, как во все времена ум, смекалка, чувство своего достоинства были присущи народу, простому народу, а не разодетым в шелк и бархат потомкам рыцарей-феодалов, угнетавших народ силой оружия и денег.

Мы покажем борьбу народа за свои права, борьбу наших Фигаро и Сюзанн, и эта борьба будет сквозным действием нашего спектакля.

Поэтому в первую очередь обратите внимание на народ, на работу с теми актерами, кто у вас будет фигурировать под этой рубрикой.

Прежде всего объясните им роль народа в «Фигаро». Расскажите, какое огромное значение я придаю народу в этой комедии. Это должна быть индивидуально разработанная по характерам, по профессиям, по своему поведению большая группа действующих лиц. Столько-то коровниц, столько-то судомоек, столько-то крестьян и крестьянок, настоящих пастухов и пастушек (а не из пасторали «Пиковой дамы»), столько-то конюхов, батраков, виноградарей, мелких торговцев-лотошников и так далее. По случаю праздника — свадьбы Фигаро — все будут одеты почище, но я не приму ни одного костюма от художника, если не угадаю по нему профессию его обладателя. Мне надо освободить ваше воображение от десятков штампов, связанных с обычными постановками этой пьесы, и я поэтому, возможно, говорю резче, чем необходимо.

Итак, у нас будет на сцене твердая логика событий, ярко прочерченные характеры, конкретные места действий, а Головин оденет наш спектакль в свои праздничные декорации, и я убежден, что получится нужная нам театральность, та «золотая середина» для такого спектакля, как «Женитьба Фигаро», который должен перед зрителем пениться, как шампанское!

Подзаголовок пьесы: «Безумный день». Но для того чтобы не получилось просто внешней суеты и толкотни на сцене в силу такого авторского подзаголовка, необходимо этот «безумный день» режиссуре и исполнителям идеально знать. Час за часом, минута за минутой. А иногда доводить точность знания этого дня и до секунд: секунда на сцене — это минута в жизни.

Итак, объявите всем актерам: основной метод—прием для работы над ролью в этой постановке — это идеальное знание течения своего дня.

«Течение дня». Как течет день, сегодняшний день, — это будет мое основное требование к вам и к актерам в этой пьесе. Конечно, знать «течение дня» актеру необходимо, работая над ролью в каждой пьесе (я все больше убеждаюсь в этом), но репетировать комедию, да еще такую сложную по событиям, как «Женитьба Фигаро», без абсолютного знания того, как течет этот «безумный день», невозможно.

Итак, да здравствует отныне еще один закон актерской психотехники: «течение дня»! Как течет мой день (это для актера), как протекал для всех действующих лиц вчерашний день, течет сегодняшний, протекает завтрашний день. Прошу следовать этому закону неуклонно, иначе ничего у нас с вами, кроме танцев да плясок, не получится. Это понятно?..

— Течение дня для актера — это значит знать в каждую секунду своей сценической жизни: чего я хочу, куда я иду, откуда пришел, что я делал минуту назад, что я сейчас буду делать, зачем вышел на сцену, чего хочу от себя, от своего партнера, почему я так одет, зачем у меня эта палка в руках, куда я пойду и что буду делать после этой сцены.

Течение дня — это великолепное, образное, яркое видение всего, о чем я говорю на сцене. Это воздействие словом на партнера, это словесная дуэль, поединок между противниками.

На сцене мы показываем всегда только небольшой кусок жизни (я не говорю об исторических хрониках), а знать должны ее всю. Точное знание течения дня помогает актеру донести конкретно, реально до зрителя жизнь, в чем бы она ни была выражена — в словах или в действиях.

Образы пьесы

Фигаро — обязательно демократ, протестант, бунтарь. Все, что будет в тексте изобличать его будущее (я имею в виду «Винновную мать»), его в своем роде буржуазную природу, выбрасывайте из текста. Нам сегодня двуличный Фигаро не нужен. Мы знаем, что он не герой наших недавних бурных революционных дней. Мы не будем его «современивать». Но для своего времени он бунтарь — представитель народа. Пусть таким прозвучит сегодня.

Сюзанна — это тот же Фигаро, но в юбке. Пусть таково и будет зерно ее роли: «Фигаро в юбке». И не субретка, а настоящая девушка-служанка, умеющая чудесно рабствовать: гладить, шить, стирать — и делает все это она весело, легко. Не забудьте: племянница садовника — девушка из народа.

Граф — эгоист и вертопрах. Но не глуп. Красив и знает это. Гроза всех окрестных девчонок. Право первой ночи отменил: в своей среде ему надо прослыть «прогрессивным». У аристократических это ведь стало тоже модой. Но право ежедневно безобразничать сохранил. Личность внутренне аморальная, а внешне привлекательная. Это очень опасное соединение личного, внешнего обаяния красивого мужчины и внутренне порочного, распутного характера. Даже Сюзанне порою трудно устоять против его ловких подходов. Хороший актер в жизни, говорун, такое ей нарасскажет, прикинется таким «влюбленным и огорченным», что нужна вся ее незаурядная воля и здоровое, природное чутье, чтобы послать его к черту!

Графиня — женственная, несколько капризна, умна, настойчива — словом, Розина, которая стала постарше, но не потеряла свежести чувств и даже в Керубино ценит влюбленного. За измены мужа могла бы ему здорово отомстить, но в природе ее много чистоты и благородства. И еще до сих пор влюблена в «своего графа»! Очень действенная натура. Только не давать актрисе страдать в этой роли. Бороться за себя, за свою собственность — графа — сколько угодно. Но не страдать!

Керубино — это взрослая девочка. То есть он в таком возрасте, когда в юноше еще много от ребенка. Для остроты восприятия я говорю о девочке. Бывают такие девочки, которые в 15–16 лет начинают себя

чувствовать по возрасту мальчишками, а мальчишки в 13–14 лет становятся застенчивы, как девушки. В Керубино много еще от девочки. От этого он и целоваться так любит. И в любви его много девичьего. Это тонкая вещь — пятнадцатилетний паж. Поэтому его играли всегда травести.

Бартоло — старый барбос. Существует для того, чтобы его все дразнили.

Антонио — пьет оттого, что мечтал стать мажордомом, управляющим графа, а Фигаро, пришелец, у него перебил это место. Поэтому уж то, что оставили ему — сад, — охраняет как чербер. Тут для него и граф не авторитет. Вообще считает, что этот граф в настоящие графы не вышел, а раз графы вырождаются — пора от них освобождаться совсем.

Марселина — горда тем, что пала только один раз в жизни. По существу, была бы прекрасная мать. Полна неэжигото материнства, во всех детях видит своего мальчонку. Не знаю, удастся ли нам полностью сохранить ее речи о матерях в сцене суда, но уверен, что они и сегодня очень современно звучат.

Фаншетта — это одна четвертушка Сюзанны! Но уже знает, что путь женщины к сердцу мужчины лежит через хороший ужин, поэтому, не надеясь на одни свои женские чары, тащит возлюбленному Керубино бутерброды и апельсины.

Дон Базилио — лизоблюд и подхалим, а воображает себя поэтом. Надо, чтобы он все время говорил как бы белыми стихами. Ужасная дрянь.

Судья — взяточник и «что вам будет угодно» — по отношению к графу.

Педрильо — старательный дурак.

Грипп-Солейль и его пастушка — самые маленькие, но самые очаровательные «фигарята» — представители народа. Их должны играть актеры с большим личным обаянием.

Путешествие по квартире

Теперь о декорациях. Поскольку мы взяли в художники Александра Яковлевича Головина, можно легко себе представить, каков будет внешний облик нашего спектакля. Более яркого, красочного художника я не знаю. Но Александр Яковлевич не может к нам приехать, не может видеть нашу работу, и вот я просил, чтобы нам помог Иван Яковлевич. Он будет целиком участвовать

вместе с нами, режиссерами, в работе над спектаклем и будет наши задания передавать Головину.

Я хочу схитрить. Я хочу заставить красочность Головина послужить нашим целям. Пусть одинаково ярко покажет контраст между пышными покоями графа и задворками замка. Для этого у меня разработан целый план видоизменения мест действия против ремарок автора.

Основной принцип такой: с замка графа Альмавивы сняли крышу, и я, как зритель, вижу или сразу, или когда мне понадобится все комнаты, чуланы, галереи, подъезды, крылечки, все уголки парка, как с птичьего полета.

Представьте, как мы это сделаем на примере моей квартиры, в которой сейчас находимся. Пусть первая картина происходит в старой башне замка в этом кабинете... Есть такие угловые башни. В них ведет одна дверь, внутри места много, и их расположение очень удобно по отношению к комнате графини и кабинету графа. Вот смотрите...

И К. С. идет ко всем нам знакомой дубовой, окованной медью двери своего кабинета и, увлекая нас за собой в переднюю, показывает из ее окна: — По одной стороне фасада расположена комната графини, по другой стороне фасада — комната графа, в углу башня с одной дверью. В эту башню и решил поселить граф Фигаро с Сюзанной.

Телешев а. — Но одна дверь в башне! Будет очень трудно построить мизансцены.

К. С. — Мизансцены я беру на себя. Но имейте в виду, чем труднее кажется строить мизансцены в комедии, тем лучше будет развиваться само действие. Значит, будут лишние препятствия к сценическому воплощению сюжета пьесы. А препятствия в комедии и их преодоление на сцене актерами и режиссурой — это верный залог действительности всего спектакля. Башня должна быть облупленной, старой, ее давно не ремонтировали. Это уже полужадворок замка...

К. С. говорит эти слова с необычайной серьезностью, глядя во двор своего дома. Мы смотрим за ним в окно... И действительно видим в своем роде «задворки» старого московского «замка». Какие-то надворные флигеля, сарай для дров, несколько облупившиеся стены соседних домов.

К. С. заглядывает в листы со своими чертежами и ведет нас дальше по коридору.

— Вторая картина, — говорит он, — может происходить в галерее замка. В этой галерее встретятся Бартоло и Марселина. Галерея уже потеряла свой блеск... — И К. С. совершенно серьезно осматривает большой коридор. — Граф не очень поддерживает эти галереи, — продолжает он свой рассказ. — Стоит тратить на эти коридоры деньги, которых уже не очень много у графа.

Четвертая картина. Комната графини... — К. С. останавливается в открытых дверях комнаты Марии Петровны Лилиной. Это небольшая, скромно обставленная, дышащая чистотой и уютом комната. Но видения К. С. рисуют ему, очевидно, совершенно другую картину.

— Комната графини должна представлять полный контраст с первыми впечатлениями зрителя от замка, — с воодушевлением произносит К. С. — Комнату графини граф обставил пышно. Это ведь было его «гнездышко» для Розины! Тут Головину полный простор. И тут все двери должны быть на своих местах. Дверь в маленький чуланчик — ванную-уборную графини Дверь входная, которую запирает граф, уходя с графиней. Дверь в другие соседние комнаты, откуда появляется Сюзанна во время диалога графа с графиней. И окно. Большое, хорошее, выходящее в парк, на лужайку. И достаточно высоко. Эта комната расположена в бельэтаже.

Пятая картина. Для того чтобы Марселина предъявила свои права на Фигаро, когда свадебное шествие направляется чуть что не в церковь, можно использовать выход из замка в парк. Пусть сцена разворачивается «на ходу». И отсюда же граф посылает Грипп-Солейль и Базилио за судьями...

К. С., увлеченный своим рассказом, не замечает, что привел нас в кухню, к «черному» выходу, ко второй лестнице, которая вела со двора в его квартиру.

— Шестая картина. Опять комната графини, — говорит К. С., проходя снова мимо комнаты М. П. Лилиной. — Заговор графини и Сюзанны против графа и Фигаро происходит в этой комнате.

Седьмая картина. Пусть это будет гардеробная — уборная графа. Очень опасное место для «краюток». Шкафы с одеждой, в которые так удобно спрятать какую-нибудь из них, а то и самому с ней

спрятаться в шкаф, так как шкафы эти огромные!

Туалетный стол графа... Какие-то манекены с его парадными костюмами и париками на болванках... Диванчики старинной формы... И в этой-то гланственной комнате, в которой все поколения Альмавив устраивали свои гнусные делишки, в этом любовном «застенке», Фигаро застаёт свою Сюзанну с графом. О, есть за что в следующий момент перерезать графу горло во время бритья! Ну, это, положим, к декорациям уже не отнесится...

Восьмая картина. Суд. Это официально устроенная зала для заседаний. Все как на гравюрах тех лет...

Выше всех стоит трон с балдахинном графа. Кресло порядочно потерто. И балдахин уже в заметных заплатках и дырках, но все же ритуал должен быть соблюден...

— Пониже возвышение для судей. Но так, чтобы граф мог, сидя в кресле, ногой толкать в спину главного судью. Это граф «ведет» суд. Со всех сторон зала загородка. Чтоб народ не прорик к столам судей. Две три скамьи за барьером для «избранных» горожан и поселян — это поближе к судейским местам.

В загородке посредине комнаты столы для юристов, истца и скамья для ответчика. Свидетели тоже отгорожены, сидят, как в клетке. Все достаточно ветхое. Загородку каждый раз ломают. Всюду можно пройти и пролезть. Свидетели сквозь решетки клетки и пролезают и обратно влезает в нее. Все это уже обветшавшая форма, но она еще держится. И до места графа еще не допрыгнешь...

Гремиславский. — Он так высоко должен сидеть?

К. С. — Обязательно. А за ним ложа с занавеской для графини. Все в точности как было. Головин, наверно, это прекрасно знает. Только все здорово покосилось. Своды законов толстые, пыльные; крысы им углы объели, но книги кладут обязательно под ноги графу у его кресла. Хорошо бы мышью в такую книгу поселить. Это можно сделать легко. Дырочку повернуть в толстом фолианте и дергать игрушечную мышью за веревочку из-под станка с тронном графа. Она будет высовывать мордочку, как кукушка в старинных часах. Впрочем, не надо этого делать. А то мышью нас переиграет, будет отвлекать внимание от текста. Зритель будет

все время ждать, когда она покажется еще раз. Не надо. Но, по существу, это не грюк. В томах закона давно живут уже мыши. Остался один переплет. Это «зерно» картины.

Девятая картина. Опять башня Сюзанны. Сцена с переодетым Керубино.

Десятая картина. Свадьба. И обязательно на заднем дворе. Граф обовлился и велел Фигаро праздновать свою свадьбу в закутке. А у народа этот задний двор — как раз любимое место в замке. Там собираются и судачат вечером о всех происшествиях дня...

И снова Константин Сергеевич посмотрел через окно зала на свой «дворик». Мы знали, как он любил отдыхать в нем на скамье под старыми тополями в хорошую погоду, и ничуть не удивились, что этот дворик оказался, по его словам, «любимым местом» в замке Альмавивы.

Одиннадцатая картина. Комната Марселины. Плохая комната «для гостей» низшего ранга.

Двенадцатая картина. Сад со всеми беседками, фонтанами, скамейками, боскетами и всем прочим. Как в Петергофе. И для народа есть где погулять и есть где и графу своими «делишками» заняться.

— Ну-с, как вам это нравится?—спросил Константин Сергеевич, возвращаясь в кабинет и располагаясь на своем привычном месте в углу дивана.

Вершилов. — Ваш рассказ очень увлекает фантазию режиссера, Константин Сергеевич, но, значит, в пьесе будет двенадцать картин вместо пяти актов.

К. С. — Совершенно верно. И, вероятно, еще ряд проходов — переходов актеров из картины в картину, от одного эпизода к другому. Словом, все должны двигаться, ходить по замку, как только что мы с вами путешествовали по моей квартире. Я не случайно водил вас за собой. Вы, как режиссеры, должны были понять не умозрительно, а фактически, как важно находиться в этот «безумный день» всем исполнителям в постоянном движении и какие для этого нужны планировочные места и декорации.

Гремиславский. — И все эти переходы должны происходить на глазах зрителя?

К. С. — Безусловно. Поэтому нам необ-

ходимо разработать планшет сцены и послать его в картоне Головину.

Гремиславский. — Значит, круг вертится, а на нем стоит единая установка?

К. С. — Круг вертится, но установка не единая, а в каждой картине разная. А чем все картины соединить и как расположить их на круге... в этом я очень рассчитываю, Иван Яковлевич, на вашу помощь.

Телешев а. — А хорошо ли вертеть круг на глазах у зрителя? Тепер во всех театрах так делают.

К. С. — Важно, для чего вертеть сцену. Если для мнимого новаторства, чтобы показать, что и в нашем театре есть вертящийся круг, конечно, это плохо и не надо этому подражать. Но когда круг вертится в «Лизистрате», это оправдано всей формой и всем содержанием спектакля. У нас ведь день «безумный» и все персонажи вертятся в нем, как белки в колесе. Показать жизнь замка Альмавивы в стремительном движении, в разных беспрерывно сменяющихся местах действия, по-моему, органично для данной пьесы. Надо уметь освобождать себя, свое воображение от штампов, связанных с избитыми приемами прошлого. Но не применить вновь найденный сценический прием, если он выявляет сущность произведения, только потому, что его применяют в соседнем театре,—это тоже в своем роде штамп мышления. Земля тоже вертится, и никто не обвиняет Галилея, что это похоже на движущийся круг в театре. Важно, для чего вертится и земля и круг на сцене, а не сам процесс верчения. Впрочем, предложите свой принцип, если он будет лучше передавать стремительный бег событий в «Свадьбе Фигаро», мы его с радостью примем.

Телешев а. — Нет, что вы, Константин Сергеевич, ваш план постановки так необычен...

К. С. — А по-моему, совсем простой. Я следую только за идеей пьесы и мыслями автора.

Значение вещей

К. С. — Хочу обратить ваше внимание еще на одну особенность этой пьесы. Это на «игру», участие, а значит, и на значение вещей, предметов в ней. Попробую только перечислить их: платья, юбки, которыми закрывают Керубино и графа в первой картине. Утюг Сюзанны, он сослужит ей хоро-

шую службу в сцене с графом; ленты, лента графини. Кончик ее всю пьесу выглядывает из-за корсажа и смущает то графа, то Керубино. Гитары, шпаги, офицерский плащ, шпоры. Шпоры Керубино-офицера. Одет девочкой, а на ногах туфли со шпорами. Привязал шпоры к туфлям. Шпоры покорили его сердце. По шпорам его узнал Антонио. Когда девушки (а в числе их и переодетый Керубино) ходят, что-то все время звенит. Все прислушиваются — что за таинственный звон? И этот звук — звяканье шпор — выдал Керубино.

Бритва—острейшая, чтобы я поверил в то, что ею можно зарезать человека. Записки, письма, булавки, горшки с цветами, на которые прыгнул Керубино. Набор инструментов—лом, долото, кувалда, которые тащит граф, чтобы ломать дверь, за которой спрятана Сюзанна. Охотничье ружье графу для этой сцены. Он ведь имеет на него право, так как вернулся с охоты. Чехов сказал, что не надо иметь на сцене ружье, которое не стреляет по пьесе. Это верно, но не для всех пьес. Зритель всегда боится: а вдруг ружье выстрелит. Граф выломал дверь в чуланчик и целится в того, кто покажется на пороге. Если это паж — пуля в лоб ему обещена. Представьте ужас графини. Актрисе и играть ничего не надо, если в руках графа ружье.

Деньги, кошельки с деньгами для судей. Они летают, как райские птицы, по залу суда. Народ только ахает, слыша этот звон, видя эти полеты легких, звенящих кошельков, кисетов. Один даже попал случайно графу на колени, и тот его... не бросил обратно. Не слушайте меня: это я уж загворился... перефантазировал...

Хорошо бы показать картинную галерею с портретами предков графа, а между ними повесить какие-то тряпки (граф их считает за знамена, отбитые у врагов); голубятню Керубино, где он и голубей держит и сувениры своих побед над женскими сердцами; чей-то каблучок, засохшую розу, затвердевшую как камень конфетку. Да, хорошо бы еще где-то в саду оранжерею построить. В оранжерее можно разыграть настоящие французские любовные сцены. Без оранжереи не бывает французского поместья, даже самого захудалого...

Телешев а. — Вы очень много сегодня говорите о Франции. Действие же пьесы ведь происходит в Испании.

К. С. — Оставьте Испанию Евреину и Таирову. Бомарше — насквозь француз. Для колорита мы возьмем юг Франции. Но играть будем, конечно, французскую комедию-сатиру, а не испанщину какую-то. Все отношения французские у Бомарше. Народ французский. Народ у порога революции 89 года. При чем тут Испания? И не вспоминайте о ней, и актерам не забивайте ею мозги.

Займитесь текстом. Это должен быть диалог в коротких спрочках и страстные, бурно стремящиеся вперед монологи.

Константин Сергеевич не назвал свой замечательный рассказ «режиссерским замыслом». Он считал, что просто сообщает свои мысли о «Женигбе Фигаро» своим ближайшим помощникам, чтобы они могли приступить к работе с актерами, к работе над текстом пьесы, к работе с художником.

Но нам, слушавшим его, было несомненно, что за каждой его мыслью скрывался целый мир видений, основанный на глубоко продуманном и, вероятно, пережитом им как художником в своем творческом воображении прекрасном драматическом произведении.

Он не стремился к внешнему «осовремениванию» классической комедии Бомарше, к «приспособлению» ее под фальшивый, ложный стиль спектаклей «левого» направления в театрах тех лет. Это было новое прочтение всемирно известного драматического произведения с позиций современного советского художника. К. С. хотел вернуть ему ту силу революционной взрывчатости, которая выделила его в свое время из многих пьес и сообщила ему немеркнущую в веках славу.

Первое, что волновало всегда Станиславского-режиссера в новой постановке, — это убедиться через месяц-полтора, верно ли он произвел распределение ролей.

Довольно скоро, после первого показа проделанной по его плану режиссерами работы над «Свадьбой Фигаро», К. С. пришел к убеждению, что назначенные на роли актеры в конечном счете справятся со своим делом — станут на те «рельсы», на которых начнут постепенно «накапливаться», или «наживаться», как говорил в те дни К. С., черты образа, которые видел Станиславский в том или в другом действующем лице пьесы. Его совершенно удовлетворяли Сюзанна — Андровская, граф — Завадский,

Керубино — Комиссаров, Бартоло — Лужский, Марселина — Соколовская и ряд исполнителей других ролей.

Роль Фигаро

На роль Фигаро был назначен Н. П. Баталов.

К. С. глубоко верил, что Баталов с течением репетиций перешагнет через некоторые свойства своей мягкой, «русской» актерской природы и превратится в подвижного, темпераментного, достаточно «практически» мыслящего Фигаро.

К. С. был уверен, что Баталов насытит подлинным возмущением, негодованием на лицемерие французского «общества» свой знаменитый монолог в пятом акте, и редко возвращался на общих репетициях к нему.

Он признавал, что Баталов полностью овладел любовью к своей Сюзанне. Он верил тому, как Баталов — Фигаро ловко выворачивался из тысячи неожиданностей и затруднений по ходу роли. И действительно, Баталов виртуозно, «нагло», по выражению К. С., обманывал графа и в сцене с печатью, и с запиской Базилио, и в сцене суда.

Но линия ненависти — жажда мщения графу — трудно доставалась Баталову. Может быть, этому в известной мере мешали природные качества Н. П. Баталова — мягкого, внимательного к каждому, простого и искреннего в жизни человека. Как актер Баталов обладал быстро возбудимым темпераментом, отличным чувством ритма, выразительной чистой речью, хорошо двигался.

«Для Баталова, русского артиста и очень хорошего актера МХТ, этих качеств достаточно; с ними можно переиграть много ролей русского репертуара, но для Фигаро этого недостаточно». Так говорил Баталову Станиславский на репетициях.

«Вы довольно легко перебежали с одного конца сцены на другой — это Баталов. А Фигаро должен «перелететь»! Вы быстро ходите по сцене, а Фигаро носится по замку графа Альмавивы. «Фигаро здесь — Фигаро там!» — Россини написал это не случайно — это зерно роли!»

И вот Баталов стал «носиться» не только по сцене во время репетиций, а по всему театру, по всем фойе, лестницам и залам с той минуты, когда он являлся в театр, и до глубокого вечера. Увлекался этим ритмом Фигаро, он упражнялся в нем на репетициях, на улице, дома.

— Вот теперь, кажется, что-то получается, — сказал однажды на репетиции Станиславский и тут же прибавил: — Ну-с, а теперь давайте искать французский темперамент! Вы искренно переживаете все удачу и неудачу вашего героя, но французский темперамент не похож на русский. Русский только проклинаят себя за то, что женился на кокетке (монолог пятого акта), а Фигаро при этом катается по земле от бешенства и рвет на себе одежду. Брить графа в третьем акте надо так, чтобы я, как зритель, был уверен, что сегодня, сейчас, артист, играющий Фигаро, зарежет актера — графа; не по сюжету — зритель знает сюжет наизусть, а потому, что у этого актера такой темперамент, он так увлекается ролью, что может своему партнеру перерезать горло!

В старину некоторые актеры даже нарочно воспитывали в себе этот в своем роде «наигрыш» темперамента. Вспомните Несчастливцева из «Леса». Они, разумеется, нарушали при этом грань между искусством и жизнью, между реализмом, «правдоподобием чувств», по Пушкину, и грубым натурализмом. Я вас к этому не зову, но подлинное увлечение чувством мести, подлинный темперамент «мстителя» старайтесь развить в себе всемерно.

Баталов. — Константин Сергеевич, откуда мне взять такой темперамент, такую ненависть... я и в жизни, как вы, вероятно, знаете, не очень злой... — отвечал Баталов.

К. С. — А вы понаблюдайте побольше за Ольгой Николаевной¹ и пофантазируйте, наблюдая, что бы вы сделали, если бы какой-нибудь граф (правда, у нас нет теперь графов, ну, какой-нибудь знаменитый тенор) стал бы ухаживать за вашей женой!

А главное, не раздумывайте, как это всегда делает русский человек, правы вы или не правы в своих подозрениях, а сразу действуйте! Показалось что-то — не проверяйте, не оправдывайте ни себя, ни ее, а сразу действуйте, делайте, говорите первое, что придет в голову в таком состоянии. Может быть, на этих несколько наивных упражнениях, которые вы будете сами для себя создавать, вы поймете разницу двух темпераментов — русского и француза.

¹ О. Н. Андровская, жена Н. П. Баталова, актриса МХАТ, играла роль Сюзанны в этом же спектакле.

И, как всегда в таких случаях, К. С. не останавливался только на словесном убеждении актера. «Тренировать» в Баталове резко отрицательное отношение к своему графу К. С. считал особенно полезным в картине так называемого «бритья».

Я застал одну из репетиций этой картины уже на сцене, в декорациях, в импровизированных костюмах, с полным ассортиментом реквизита и бутафории — словом, в полной сценической обстановке. В этот день и К. С. видел ее впервые на сцене.

Все ожидали, что круг повернется и К. С. просмотрит следующую картину — сцену суда. Однако К. С. попросил не менять декораций, а исполнителей сойти к нему в зал.

К. С. — Собственно говоря, то, что я вам хочу предложить, это в своем роде большой этюд на то только что сыгранную вами картину. Он мне кажется необходимым, чтобы у Николая Петровича еще сильнее выросло отрицательное отношение к графу.

Я об этом не раз говорил, а сейчас хочу, чтобы эту черту Николай Петрович попробовал найти в действии, во многих последовательных действиях, которые Фигаро мог совершить в этой картине по логике текста и событий.

Не берусь сказать, что у нас войдет от сегодняшней репетиции в спектакль. Может быть, и ничего, а может быть, все. Вперед не знаю. Увидим, как будут действовать актеры.

Но сейчас я попросил бы ее проиграть, прорепетировать по следующей, несколько измененной для «тренажа» схеме отношений Баталова — Фигаро к графу.

Во-первых, диалог Педрильо и графа должен идти в пять раз энергичней. Применим для этого простейшие приспособления, назову их даже сценически вульгарными. Но нам они вполне годятся. Граф по тексту возвращает Педрильо в комнату один раз. Юрий Александрович, отошлите его пять раз на том же протяжении текста и пять раз верните его. Оправдайте тем, что граф очень торопится дать задание Педрильо, так как с секунды на секунду ждет прихода Фигаро и не хочет, чтобы последний застал его с Педрильо. Понятна задача?

Завадский. — Но придется сказать лишнее число раз: иди, ступай — и столько же раз звать его обратно.

К. С. — Совершенно верно! И каждый раз давайте ему все дальше уходить от вашей комнаты. А вернув, прячьте его в новом углу комнаты, за новой ширмой.

Завадский. — Я мысленно сейчас примерю текст. Как его разделить на «ступай» и «вернись».

К. С. — Очень хорошо. Работайте. Дальше: Сюзанна входит в комнату после сцены графа и Фигаро. Пусть влетит в комнату до появления Фигаро, на монологе графа, который тот произносит после ухода Педрильо.

Баталов. — Значит, я уже не подслушиваю вторую часть монолога графа?

К. С. — Нет, вы просто застаете Сюзанну у графа в «любовном застенке»!

Баталов (в образе Фигаро). — С ума сойти! Я убью ее на месте!

К. С. — Но вы не видели ее всю. Вы видели, входя, как за одной из ширм мелькнула как будто знакомая юбка. Только хвост юбки и, подчеркиваю, юбка как будто знакомая. Она или не она? Вот отчего бесится Фигаро, когда бреет графа. «Видел или не видел?» — думает граф, и это заставляет его быть особенно осторожным, любезным с Фигаро.

Андровская. — Я что-нибудь говорю графу, влетев к нему до прихода Фигаро?

К. С. — Что-нибудь, что не жалко из следующей вашей сцены. Про флакон, про графиню. Одна-две фразы — не больше.

Андровская. — А я пытаюсь удрать из комнаты, пока Фигаро бреет графа?

К. С. — Обязательно. Но вам это не удастся. Фигаро не может отойти далеко от графа. Когда бреют, по комнате не разгуливают. Да и во все шкафы не заглянешь и все ширмы не раздвинешь, хотя все время что-то в комнате шуршит, скрипит и даже падает. Упала вдруг со шкафа громадная коробка со шляпами графа. Фигаро хочет ее подобрать. Граф говорит: «Не надо, позови потом Сюзанну — почистишь их вместе с ней». Ловко отводит мысли Фигаро от Сюзанны!

Баталов. — Но ведь этого текста в пьесе нет.

К. С. — Я это импровизирую в порядке этюда!

Баталов. — Но Фигаро пытается узнать, кто же еще находится в комнате, кроме него и графа.

К. С. — Все время. Под всеми предложениями. А с двери глаз не сводит.

Баталов. — Как же брить графа и следить за дверью: порежешь его.

К. С. — Именно. Это граф прекрасно понимает и очень боится, что Фигаро его, того гляди, обрежет, а то, чего доброго, и зарежет! Ведь Фигаро — испанец!

Телешева. — Константин Сергеевич, вы ведь всегда говорите, что все действующие лица у нас — французы, а не испанцы.

К. С. (совершенно невозмутимо). — Все французы, а Баталов один — испанец. Это ему необходимо по его актерской индивидуальности. Ему мало быть французом, он — испанец! В крайнем случае полуиспанец, — делает неожиданную скидку К. С.

Баталов. — Да я кем угодно готов быть, чтобы роль вышла!

К. С. — Вот и отлично! Все понятно. Значит, как ни старается Фигаро выяснить, кто прячется у графа, ему это не удается. Но поэтому он еще больше уверяет себя, что это Сюзанна. И сходит с ума от ревности. Он ведь знает все «секреты» этой комнаты!

Баталов. — Поэтому-то он и спрятался на галлерее после своей сцены и ждал, когда откроется дверь и кто появится на пороге!

К. С. — Совершенно верно. Теперь вы уже понимаете и чувствуете логику событий. Ну-с, вот и все небольшие изменения, чтобы сцена пошла еще живее, а Баталов воспитал бы в себе как в артисте-художнике необходимое ему чувство ненависти к графу.

Первая сцена между все время убегающим «старательным дураком» Педрильо и возвращавшим его столько же беспрестанно графом уже внесла большое напряжение, сразу дала резкий толчок ритму картины. Завадский, пластически отлично двигавшийся и любивший движение на сцене, великолепно «улетал» со сцены, возвращался, тащил каждый раз в новом графическом рисунке за собой своего слугу и внушал ему снова и снова «секретное поручение».

Еще лучше, еще стремительней ворвалась вслед за этим в комнату Сюзанна—Андровская. А тут еще К. С. подсказал: «Ахните оба от того, что неожиданно увидели друг друга». Сюзанна еще наиграла: как же это она, девушка, и вдруг застала своего красавца графа без камзола! Юрий Але-

108

ксандрович, снимите действительно с себя все, что можно в пределах приличия!..

— Распахните еще ворот рубашки, — командовал он Завадскому, — еще две пуговицы расстегните. А теперь ахните, и застыдитесь, и быстро закройте, как красная девица! Чем угодно, какой-нибудь хламидой! Это подчеркнет его лицемерный нрав, его пустое кокетство даже с горничной! Еще раз!

Снова влетевшая Андровская от смущения перед легким облачением графа присела прямо на пол, закрывшись передником, а Завадский мгновенно юркнул за ширму, нацепив на себя какую-то робу вместо плаща.

— Так и ведите свою коротенькую сцену, — послышался голос К. С. из зала. — Ольга Николаевна, не поднимайтесь с колен, но подглядывайте из-за фартучка за графом. Это все извечное женское лукавство. Игра! Притворство! Юра, делайте вид, что вы тоже очень щепетильны к беспорядку в своей одежде, и не покидайте ширмы. Если надо, двигайтесь с ней вместе к Сюзанне!

Как только ширма дошла до Сюзанны — шаги Фигаро в коридоре!

Николай Петрович, быстро идите из дальнего угла нашей бутафорской прямо на сцену. Вам видна ширма с графом?

Б а т а л о в. — Видна.

К. С. — Идите. Юра, как только увидите, что издали идет Баталов, закройте вашей ширмой Сюзанну от него, а сами кидайтесь в кресло, у туалетного столика!

Получилось замечательно. Ширма с графом только успела приблизиться к присевшей на корточки Андровской, как Завадский, бросив взгляд на дверь, быстро поставил ширму между дверью и Андровской, а сам бросился в нелепой робе в кресло у туалетного стола, действительно задыхаясь от быстрого движения. Конечно, Фигаро — Баталов, быстро вошедший с бритвенным прибором в руках, остановился в изумлении: ширма посредине комнаты, граф в нелепом одеянии в кресле. Баталов по собственной инициативе поставил прибор на стол, подошел к ширме, заглянул за нее (а граф — Завадский уголком глаза следил за ним и говорил по тексту: «А? Что? Кто?») и уже не застал за ней никого. Андровская догадалась удрать за другую ширму. И верно,

только кусочек ее юбки мелькнул где-то в комнате.

Как гениально угадывал и подсказывал К. С. эту логику действий, как точно видел он ее в своем воображении, организовывая необходимые действия — предпосылки к ней!

Конечно, последующий, относительно спокойный разговор Фигаро с графом «за бритьем» зазвучал совершенно по-другому, когда Фигаро начал «брить» своего явного врага, быть может уже «похитившего» его невесту счастливого соперника! И все же К. С. захотел и этот диалог сделать еще ярче.

К. С. — Николай Петрович, что у вас в руках? — обратился он к Баталову в середине разговора Фигаро с графом.

Б а т а л о в. — Бритва, Константин Сергеевич.

К. С. — Почему же она не блестит?

Б а т а л о в. — Она деревянная, посеребренная, от репетиций, вероятно, потускнела.

К. С. — Бутафоры! Дайте Фигаро нож, небольшой, но страшно острый. — Наклонившись к Б. И. Вершилову: — Пойдите, выберите самый тупой, но чтоб блестел всюю! Главное — блеск! Нам, зрителям, это передаст, что нож очень острый!

Б а т а л о в. — Константин Сергеевич, я боюсь: действительно еще порежешь Юру!

К. С. — Очень хорошо! Приспособьтесь так, чтоб нас, зрителя, пугать во-всю этим ножом; Юрия Александровича отчасти. Он от этого станет более внимательным к вашим движениям. А больше всех боится Сюзанна за ширмами, что Фигаро зарежет графа!

Это уже была полная неожиданность для зрительного зала. Как, и Сюзанна включена в сцену!

Замечательно было и то, что с того момента, как бутафоры вручили небольшой, действительно сверкавший нож Баталову, диалог поистине тоже «засверкал» новыми красками.

Настойчиво и терпеливо прочерчивал К. С. линию поведения Фигаро, графа, Сюзанны в этой сцене. Требовал, чтобы ни одно слово не пропало из текста, ни одна политическая реприза (а их порядочно в этой сцене), чтобы весь текст распределился между физическими действиями актеров, а частично и «лег» бы на эти действия.

«Партигура сцены», как любил говорить К. С., получилась сложная. Но насколько же выиграла вся сцена в смысловом, идейном отношении.

— Держите, держите под ножом вашего графа! — повелительно указывал из зала К. С. Баталову. — Это не только яркая мизансцена — это выражение идейного содержания данного момента в пьесе, эта мизансцена имеет прямое отношение ко всей идейной линии пьесы. Раньше парикмахеры не смели так брить графов. Крепко держите его за нос, нарочно крепче, чем надо для бритья. Граф чувствует, что Фигаро не имеет права так обращаться с ним, а протестовать нет уже решимости.

Пусть Фигаро делает в данную минуту все это из-за Сюзанны. Но другие Фигаро сделают это из других, более возвышенных, свободолюбивых стремлений. Народ осмелел — наш зритель поймет это!

Баталов — Фигаро, принужденный и брить своего графа и мучиться ревностью, получил богатый материал, чтобы возненавидеть своего патрона.

Так работал К. С. с актерами. Так тренировал, воспитывал в актере (в данном случае Н. П. Баталове) необходимые последнему по образу, по роли черты характера.

К каждому актеру К. С. подходил всегда как к особой артистической индивидуальности.

Довольно скоро он отменил свое первоначальное решение идти в роли Керубино от девочки-подростка. А. М. Комиссаров «вырос» явно из девичьего возраста. К. С. предложил ему искать другую, более мужественную внутреннюю характерность роли.

К. С. был весьма удовлетворен сочным и темпераментным исполнением Н. А. Соколовской — Марселины. Особенно в сцене суда. И там же он отмечал всегда отличную игру М. М. Тарханова — Бридуаона и его соратника по судейским обрядам — М. Н. Кедрова.

К. С. не тревожил В. В. Лужского в Бартоло, утверждая, что процесс воплощения образа-роли у Лужского происходит или очень быстро, или в момент последних поисков грима и костюма.

Большое внимание уделял он массовым сценам — народу.

На одной из репетиций картины «Суд» я наблюдал его метод работы над массовой сценой.

Декорации «Суда» несколько изменились в процессе работы с Головиным против первоначального замысла К. С.

Появились скамьи для народа, не стало огороженной со всех сторон балюстрадой середины комнаты-зала. Судьи из-под трона графа переместились со своим возвышением на правую от зрителя сторону сцены.

Картина шла по установленному и репетированному тексту, но из зрительного зала К. С. смотрел ее впервые.

Когда проиграли первый «кусок» картины до «открытия» заседания суда — разговор Бартоло и Марселины с Бридуаоном, и разговор Фигаро с Бридуаоном, — К. С. остановил репетицию.

К. С. — Разобран и репетирован по отношениям действующих лиц между собой этот кусок верно, но он не передает атмосферу «пред-суда», то-есть атмосферу тех пятнадцати минут, которые предшествовали парадному открытию заседания. У вас судьи приходят уже облаченные в свои мантии, цепи, ордена, парики. Это неверно. Снимите все с них и разложите на скамьях. Пусть приходят три старика в более или менее обыкновенной одежде, а здесь на глазах зрителя из них делают судей, то-есть необходимые для судопроизводства импозантные фигуры. Одевать их должны пристав и пара писарей. Костюмы частично путают, времени осталось мало. Старики зашли в таверну, приобщились к бутылки с винцом и сами не всё хорошо обрабажают. «Ты что же это напялил мой парик, давай его обратно!» — «Да нет, это мой!» — «Нет, не твой!..» И чуть не сцепились из-за парика.

Телешева. — Такого текста нет в пьесе.

К. С. — Знаю. Но мне нужно показать изнанку суда всех времен, и особенно кулисы суда тех лет. Текста нет, но действия такие могли, могут и должны быть. Говорят все присутствующие одновременно, а их ведь пять-шесть человек на сцене в этот момент, и от этого я, зритель, не разберу слов, но пойму, по их действиям, в чем дело, и окунусь в атмосферу всей шелухи и всего формализма олигархических и буржуазных

судов всех времен и народов. Эти картины судейских нравов гениально описаны и у Л. Н. Толстого в «Воскресении» и у В. Гюго в «Соборе Парижской богородицы». И мы должны с такой сцены начинать нашу картину.

Судьи, разденьтесь. Свяжите каждый свои облачения и регалии в большие узлы. Первые в пустую комнату тащат эти узлы служки-писаря, мальчишки. Живо!

Какая веселая и яркая в своей сценической выразительности суета воцарилась мгновенно на сцене!

Судьи раздевались! Это уже было очень смешно! Мальчишки стаскивали с них одежды, мантии, парики. Обнажались лысые головы... Бутафорские цепи и ордена в спешке летели на пол!

К. С. — Стоп! Остановитесь, зафиксируйте этот момент. Запишите его точно в протокол. С него мы и будем начинать картину. Не надо прихода с узлами. Отменяется. Занавес застает всех именно в ту минуту, когда, как в предбаннике, не поймешь, кто уже вымылся и одевается, а кто раздевается, чтобы идти мыться. И все говорят, спешат одеться: ордена и цепи поднимают с пола. Никакого уважения к знакам судейского отличия. А главное, парики! Спор из-за париков. Хорошо, чтобы спяну один парик разорвали пополам. И каждый старается на свою лысину приладить полпарика!

А в эту минуту входят Бартоло и Марселина. Ведите свою сцену с полуодетыми судьями, вот эта картина и будет отвечать целиком на реплику Бридуазона: «Мы ведем с вами разговор неофициально!» Давайте!

Сцена пошла еще лучше, так как ее внешнее действие (переодевание судей) совпало с содержанием — с текстом пьесы. Да и блестящие актеры — Тарханов, Кедров, Лужский, Соколовская — великолепно использовали такое режиссерское «приспособление» к сцене. Марселина стеснялась, как «дама», неглиже Тарханова, Лужский — Бартоло помогал одеваться Кедрову, Тарханов — Бридуазон главным образом интересовался, не дадут ли ему незаметно в руки кошелек с деньгами: уж такой был удобный случай для просителей — во время облачения положить мешочек с деньгами в карман.

Тарханов даже несколько раз повторял: «и прочее, и прочее», все время открывая лапоть огромного кармана своей мантии. Но Бартоло — Лужский был скуп и отворачивался от Бридуазона в эти мгновения. А Тарханов злился на это, особенно когда Марселина каждый раз отвечала ему невпопад, не понимая, чего от нее хотят: «Никакого прочего, сударь, не было и не будет!»

В середине их сцены влетал Фигаро и сразу, опытным взглядом оценив обстановку — необходимость вручить судьям это «прочее», — подкидывал в книги, подвешивал к судейским цепям и орденам кошелечки с монетами. Мгновенно они договаривались о всех «формальностях» с Бридуазоном, чуть ли не тут же ставили кляксу на прошении Марселины, а тем временем все остальные судейские отвлекали Бартоло и Марселину в другой угол зала.

И в то же время все облачались, тащили книги, чернильницы, чинили перья — получалась яркая действенная картина и подкупов и «обработки» судей просителями, и ясно была видна вся «шелуха», как любил говорить К. С., вся продажность и формализм суда тех лет.

К. С. — А теперь трубы, фанфары, марш! Идет граф! Все мгновенно принимают строго официальный вид!

Указание К. С. исполнялось тут же в течение нескольких минут, и мы, сидевшие в зале, действительно поражились, как на наших глазах из «комедии суда», из бытовой домашней картины подготовки к судопроизводству возникало торжественное зрелище официального импозантного заседания «суда графства».

Граф входил очень торжественно. Его приход предвещала парадная музыка, его приближение возвещал судебный пристав: «Его сиятельство!»

Графа сопровождали некие фигуры, вроде римских ликторов, егеря и трубачи. Все судьи вставали и низко кланялись ему, истцы и ответчик — тоже.

Граф, увидев, что всё в должном порядке, изрекал: «Впустите народ». И врывалась масса народу, веселого, шумного, жизнерадостного. Заполняла все скамьи. Начиналось судопроизводство. Народ буйно реагировал на все происходящее.

Но через три-четыре минуты К. С. остановил репетицию.

К. С. — Нет, это обычная массовка. Я не чувствую в народе отдельных групп и столкновения их интересов в ходе заседания суда. Встаньте, группа приверженцев Бартоло и Марселины. Как, никого? А кто за Фигаро? Все?! Это неверно и прямолинейно. Уйдите все за сцену. Борис Ильич (Вершилов), разделите народ на следующие группы:

Первая группа — наиболее солидные и пожилые граждане, они привыкли к таким заседаниям. Это — опора графа. Им даже судебный пристав забронировал лучшие места — передние и ближайшие к графу скамьи. К следующему разу пусть каждый из них напишет и подаст мне свою письменную биографию.

Вторая группа — дворяне, наиболее приближенные к замку люди: конюхи, лакеи, служанки, повара и поварихи, судомойки и их родственники. Они не имеют своей точки зрения — «куда ветер подует». Будет побеждать управляющий замком Фигаро — они за него, граф победит — все изменят Фигаро. Они сидят сразу за «именитыми» трактирщиками, лавочниками, мелкими фермерами. Биографии тоже завтра представить мне.

Третья группа — батраки, земледельцы, пастухи, поселяне, живущие своим трудом, трудом рук своих. Наибольшая группа. Рыбаки, мелкие ремесленники. Они за истину, за справедливость.

Четвертая группа — молодежь, галерка! Она вся за Фигаро и Сюзанну. Она еще не знает, может быть, до конца, что есть истина: каков должен быть общественный порядок и кто враги его. Но чутьем, здоровым инстинктом она, конечно, вся за Сюзанну и Фигаро! Да еще роман налицо: любовь, кто-то мешает влюбленным и так далее. Повод для бунтарства молодежи достаточный!

Пятая группа — обязательная во всех случаях жизни. При всех собраниях, при всех заседаниях. Это — опоздавшие — это сама жизнь. Если их не будет, будет только театр. Все сотрудники ввалились на сцену, и пошла массовка. Вы сами увидите, как этот штрих внесет правду жизни на сцену.

Телешева. — А они не будут отвлекать внимание от главной линии действия?

К. С. — Никогда. На них же все будут

шикать: «Не мешайте слушать», а это только привлечет, освежит внимание зрителя к происходящему.

Шестая группа — дети: они всюду пролезают, их отовсюду гонят. А им хочется, как всегда, поближе устроиться. Обязательно нужны дети! Это жизнь, это художественная правда!

Баталов (неожиданно для всех с большим волнением). — Константин Сергеевич, это замечательно! Тысячу раз говорю всем и везде — в театре, в кино, писателям — дайте детей, покажите их нам в своих произведениях. Ведь мы же живем в них и ради них. Дайте мне «фигарят» — учеников парикмахерского дела, — и, клянусь вам, я заиграю в тысячу раз лучше!

К. С. — Абсолютно к вам присоединяюсь. Твердил это всем всегда. Рад найти в вас единомышленника. Уверен, что новые драматурги не обойдутся без детей, им должно быть отведено важнейшее место в нашей жизни. Дайте Баталову пять «фигарят». Ну-с, а теперь все по местам!

Минут двадцать ушло на распределение «массы» по группам. Но когда картина опять прошла перед нами, то мы убедились, какие страсти закипели в народе от поворотов действия сюжета. Эти акценты действия К. С. закреплял скрупулезно точно. Вот некоторые из них.

К. С. — «Аноним, — говорит Фигаро. Мое имя—Аноним. Фамилия—Фигаро». Все группы оживленно обсуждают нового «святого». Кто говорит, что есть такой, кто не помнит, кто отрицает.

«Я дворянин», — говорит Фигаро. Новая ступень, новая реакция у массы. Вот так новость! Необыкновенно! Все потрясены! Фигаро — дворянин?

«Я принцем мог бы быть», — все приняли на веру это заявление. Третья степень удивления, волнения! Какая необыкновенная тайна! Какая романтика! Фигаро — принц!

«Обычай бывает злоупотреблением» и все остальные политические сентенции Фигаро — ярчайший повод каждый раз для столкновения третьей группы, приверженцев Фигаро — ремесленников, батраков, пастухов, — с первой группой знатных горожан — буржуа.

Дальше. Все испугались письменного документа, предъявленного Бартоло. Еще сильна власть листа бумаги над народом.

Сторонники Фигаро огорчились тем, что сам факт выдачи обязательства Фигаро не отрицает!

Невероятный ажиотаж во все моменты спора насчет «и», «или», «где», «запятой». В восторге от кляксы! Им кажется, что клякса — это победа Фигаро. Во время этих споров все со своих мест устремляются к судейским столам. Страстное желание увидеть своими глазами и кляксу и запятую.

Егеря и служители в суде еле сдерживают группы, их «ранжировку». Граф потрясен активностью народа. Народ, сам даже не заметив как, потеснил его трон к углу зала. Народ теснит графов: графиню в ложе на галерее давно прижали в угол служанки и девушки из народа.

Овация, когда Фигаро говорит: «Я выиграл!»

Первая и вторая группы поздравляют Бартоло и Марселину, когда Фигаро «погиб».

Народ расходится после вынесения приговора мрачный, огорченный, перешептывающийся: опять подкупили суд. Кто-то водоходит, похлопывает по плечу, старается ободрить Фигаро. Только первая группа довольна графом, судьями и поражением Фигаро.

Попрошу судей, начиная с этой минуты, разоблачаться. Как одевались в начале картины, так теперь раздеваются. Суд ведь кончен. Это будет отличный фон для мелодраматической встречи Фигаро с матерью. Вся обычная театральность этой сцены уйдет, исчезнет от верного бытового фона.

И снова весь народ врывается с Сюзанной и Антонием, когда Сюзанна готова заплатить «выкуп» за своего Фигаро.

Огромная сцена — это «лопаточка» на правой руке Фигаро. Тут уже все, кто присутствует в эту минуту на сцене, обязаны увидеть своими глазами этот необыкновенный знак!

И апофеоз сцены: «Мама!» Восторг всех достигает предела. Графа совсем куда-то в угол загнали. Он никому уж не нужен, неинтересен. «Мама!» — повторять должны все. Все: Фигаро, Сюзанна, Антонио, Бридуазон, Бартоло и даже граф — каждый на свой лад, производят это магическое слово!

Граф, который после ухода народа перешел в ложу к жене, сказав «мама», имеет право уйти!

Ну-с, а теперь всю картину подряд.

В великолепном ритме, может быть несколько сумбурно, но очень отчетливо по своему сквозному действию — народ против графов, — прошла перед нами в ближайшей полчасе сцена «Суда».

К. С. — Во многих спектаклях, мне кажется, мы встретимся в ближайшее время с воплощением такого трудного в нашем сценическом искусстве понятия, как «народ». Я предвижу эти трудности и хотел бы привлечь ваше внимание к тому, что «народ» делается таким же главным действующим лицом на сцене, как и основные герои пьесы. Это естественно: герой выходит в наши дни из народа и только вместе с народом может совершать свои подвиги. Поэтому каждый человек в народе — для нас герой в потенции. И мы должны уметь массовые сцены разрабатывать как «народные» сцены. Искать в них все разнообразие точек зрения в народе на одно и то же событие, а каждого участника индивидуализировать, рассматривать как действующее лицо с его прошлым, будущим и настоящим, со всей его жизненной биографией.

Задача народа в «Женитьбе Фигаро» — вытеснить графов из жизни. Ее мы будем неуклонно проводить во всех сценах спектакля, во всех его отдельных компонентах: в работе с массой, с главными действующими лицами, с художником в планировках и в действиях-мизансценах, которые должны нам помочь выразить эту нашу основную идею — сверхзадачу нашего спектакля. Насколько нам это удастся — не знаю, но стремиться к этому будем неуклонно.

Работа над монологом

На протяжении всей долгой работы над пьесой К. С. не раз возвращался к персональным занятиям с Баталовым над последним монологом пятого акта. И на очередных «прогонах» мы могли убедиться, что это место в роли Баталова углублялось, расширялось в своем рисунке, но чувства удовлетворения от него не возникало еще ни у самого артиста, ни у нас, слушавших этот монолог из зала, ни у К. С.

Занимался К. С. с Баталовым часто и наедине, даже без режиссеров, иногда у себя на квартире, иногда в своей артистической уборной в театре, в вечерние часы.

Я застал одну из «переломных» репетиций этого момента в роли Баталова, когда

однажды зашел вечером в Леонтьевский переулок получить от К. С. его подпись под одним из очередных эскизов к декорациям «Продавцы славы».

К. С. и Баталов находились в довольно разгоряченном состоянии. К. С. извинился перед Баталовым, что он на несколько минут отвлечется от работы с ним, предложив ему отдохнуть. Взглянув на Баталова, я увидел, что он, пожалуй, в самом деле нуждался в отдыхе. ворот его рубашки был расстегнут, галстук приспущен, волосы взъерошены, и весь он, видно, был в состоянии довольно сильного возбуждения.

После разговора со мной К. С. неожиданно обратился к Баталову:

— А не оставить ли нам на часок Николая Михайловича? Вдвоем нам довольно трудно каждый раз обходить все комнаты, да и я сам увлекаюсь, вхожу в игру с вами и теряю способность наблюдать вас, как режиссер актера.

Б а т а л о в. — Я не возражаю, Константин Сергеевич, если Николай свободен...

Разумеется, я всегда был свободен для участия в любом упражнении, любой репетиции К. С. Кроме того, я уже был заинтригован словами К. С. о том, что, репетируя, он с Баталовым «обходил» все комнаты: Теперь я вспомнил, что, открывая мне дверь, швейцар-служитель, обычно находившийся при «вешалке» в передней дома К. С. в Леонтьевском, был тоже несколько «взъерошен».

К. С. — Дело в том, Николай Михайлович, что режиссеров я сегодня не вызывал на свои занятия с Николаем Петровичем. Но, приступив с ним к репетициям монолога, мы, кажется, набрали еще на один способ репетиций сложных моментов в роли актера, а людей, необходимых нам по ходу наших занятий, у нас под рукой не оказалось. Пробовали мы приспособить Михаила к этому делу, но он, конечно, не артист, хотя давно уже у меня находится, — с очаровательной серьезной наивностью добавил К. С.

— Так-с вот в чем дело. Обо всем, что происходит с Фигаро до его монолога в пятом акте, мы великолепно знаем. Да и сам монолог и по тексту и по самочувствию в нем Фигаро не раз оговаривали и репетировали. Слов нами сказано об этом монологе достаточно, и слова все верные, хорошие. Да, это исповедь человека и перед зрителем

и перед самим собой. Это тот, иногда единственный час в жизни человека, когда он обнажен для себя и для тех, кто мог бы его подслушать в этот час, — обнажен до самого дна души и сердца.

Горечь Фигаро от осознания бесплодности всех его усилий выйти в люди в течение многих лет огромна! Но он не подавлен, он не сломлен. Горечь как бы разжигает его огонь к сопротивлению, к дальнейшей борьбе!

Он пересматривает всю свою жизнь в эти десять минут. Как в киноленте, пущенной в обратную сторону, пролетают перед ним картины его прошлого.

Какая судьба, какая жизнь! — вот подтекст — вопль его души, основная нота его монолога. Он весь кипит!.. И еще тысячу прекрасных, точных определений нашли мы для Фигаро. Пытаемся жить ими. Вся логику событий только что пролетевшего «безумного дня» проверили и постарались «прочувствовать» до конца!

Много нашли в этом нужного, ценного для актерского исполнения монолога Фигаро.

И... все же нам чего-то нехватает, чтобы все, о чем мы думали и говорили, воплотилось в действие. В ярчайшее действие, целиком владеющее в эту минуту Фигаро. Мы не хотим великолепно декламировать, то-есть только г о в о р и т ь, — подчеркнул К. С., — этот монолог. Мы хотим им действовать, — опять подчеркнул К. С. — Жить им во всеобъемлющем понятии этого слова!

И вот мы придумали себе сегодня новое упражнение. Текст монолога мы знаем. Абсолютно. Можем его произносить сидя, лежа, стоя, вверх ногами. Замечу кстати, это очень важно — знать внутреннюю линию мыслей данного монолога. Слова, определяющие мысль, можно путать до поры до времени сколько угодно. Но слова, определяющие мысль, надо помнить абсолютно. Итак, текст монолога мы знаем.

Знаем все обстоятельства, которые привели нас к необходимости высказаться, раз в жизни на весь мир сказать свое слово о жизни, о правде, о поправках законах общественной справедливости.

Знаем, и даже частично чувствуем, всю трагическую силу этих обстоятельств. Но вот вопрос: что делать Фигаро в эти десять минут?

Изливается, открывает свою душу всем?

Неверно! Такого действия на сцене не существует. В старину это называлось у актеров «самовыявлением», это абсолютная чушь. Куда, кому, зачем «самовыявляться»?

Искать выхода из создавшегося положения лучше, но тоже в достаточной мере литературно. По существу, Фигаро ничего не угрожает, кроме... измены жены, пока еще даже не жены, а невесты.

Предотвратить измену? А если она его мало любит? Тогда не все ли равно, изменит она или нет!

Вот когда мы подбираемся к основному действию Фигаро: надо убедиться, любит ли его Сюзанна так, как ему это хочется, как он ее любит, или нет. Для этого перебирается вся жизнь: ведь нельзя же гакого, как я, не любить! Нельзя ведь меня променять на графа! Вся пройденная в тяжелых испытаниях жизнь отвечает — нельзя. Надо любить тебя, Фигаро! Именно тебя, только тебя!

А записка, а булавка, а злорадство, написанное на лице графа в момент свадебного обряда! Это ведь все неопровержимые реальные факты!

Значит, надо поймать Сюзанну на месте преступления и убедиться в своих подозрениях. Вот что и делает Фигаро — ловит Сюзанну. Вот мы и пытались сейчас, минут сорок до вашего прихода, ловить Сюзанну. Вся моя квартира — это сад с бесчисленными гротами, таинственными беседками, скрытыми в баскетных кустах скамейками, темными галлереями из ползучих растений, нишами и всеми прочими фокусами XVIII века, специально придуманными развращенными людовиками и их альмавивами для таких дел.

Сад полон вздохов, шопотов, приглушенных серенад, приглушенных аккордов гитар и мандолин. Сад полон народа: скрывающихся друг от друга парочек влюбленных, одиночек, ищущих своих подруг, подруг, ищущих своих возлюбленных, и среди всех, тоже скрываясь от всех, мечется Фигаро!

Сад у нас есть — все комнаты моей квартиры. Мы открыли все двери, можно носить повсюду. Но мы не запаслись народом. А Михаил, которого мы пробовали приспособить к делу, весьма неромантичен — он большей частью при встрече спра-

шивает «чего изволите» и никак не заставишь его удирать от нас.

Сам я удирал от Николая Петровича, но мне же важно и последить за ним и подсказать что-то ему. Да и физически долго не побегашь! Помогите нам. Вы — это все влюбленные! Вы — это все звуки сада: подозрительные, музыкальные, самые неожиданные, пусть даже неизвестно что обозначающие. Вы должны нам заменить все объекты, которые реально отвлекают Фигаро от «самовыявления». Вы должны явиться конкретным поводом к бесконечным физическим действиям, которые совершает Фигаро, желая поймать во что бы то ни стало Сюзанну!

Конечно, существует необходимое по сцене условие: каждый раз он обязан являться на свой основной наблюдательный пункт из своих «отвлечений» — к рампе — к этому книжному шкафу, что стоит перед моим диваном. А диван и я сам — это зрительный зал. Все понятно?

Горчаков. — Все, Константин Сергеевич! Только не лучше ли это все на сцене проделать — я один вряд ли смогу...

К. С. — Нет, надо подготовить все действия Фигаро без всей обстановки репетиции на сцене. Потом, конечно, все, что найдем, зафиксируем на сцене. Но сначала надо, чтобы актер один нашел физические действия как основу для своего монолога. Это лучше сделать вдвоем, втроем. Если согласны, начинайте!

И началось!

Я прятался, шумел в дальней комнате, передвигая мебель, брал аккорд в другой комнате на пианино. По-настоящему скрывался от Николая Петровича в знаменитом «Онегинском» зале, между шуб в передней у Михаила и даже на входной лестнице — это была подлинная игра в прятки, но с обязательством всегда выдать свое присутствие голосом, звуком, шумом (нашлась, кстати, и гитара у К. С.). Основную же работу, конечно, выполнял, «дирижируя», распоряжаясь нами, К. С.

— Она здесь, она здесь! — громко звал он Баталова в ту минуту, когда я звенел струнами гитары в кухне. И почти обнаруживший меня Баталов — Фигаро стремительно мчался к своему основному наблюдательному пункту — к книжному шкафу против дивана К. С.

И только он его достигал, К. С. командовал: «Давайте текст про женщин!»

Запыхавшийся Баталов начинал: «О женщина, слабое и лживое создание!»

— Тише, тише, — подсказывал ему К. С., — она, кажется, идет по этой аллее, по коридору... продолжайте говорить текст, но прячьтесь за дверь.

— Нет, граф, вы ее не получите... — продолжал монолог Баталов, осторожно пробираясь к двери. И еще целый кусок текста замечательно «укладывался» на этом действии. Тут я бежал в комнату Марии Петровны и опрокидывал стул.

— Скорей, скорей, она там! — слышал я в ритме и темпе отданное распоряжение Баталову. Баталов бежал на звук падающего стула, а возвращаясь, еще в дверях кабинета К. С., понимая, чего от него ждет последний, говорил: «Нет, не она! Ночь черна, как дьявол! Что может быть страннее моей судьбы...»

Но только он начинал увлекаться рассказом, как К. С. давал мне незаметный сигнал и я снова чем-либо отвлекал Баталова: из «Онегинского» зала раздавались аккорды рояля.

Через считанные секунды Баталов возвращался снова в исходное положение в кабинет К. С. и снова начинал: «Нет, не она! И так всю жизнь! Всюду меня гонят... Открываю журнал: «Бесполезное чтение». Тысяча газетчиков набрасывается на меня...» И опять К. С. дает ему произнести только то количество текста, пока чувствует, что Баталов ждет, подстерегает Сюзанну.

Какие-то части текста он заставлял его говорить, отступив, спрятавшись от него самого — зрителя — за шкаф! Другие куски текста из коридора, где Баталов как бы стоит «на стреме». Один кусок текста он предлагал ему произнести в зале, куда сам шел за ним, другой — выглядывая во двор из окна, третий — на входной лестнице. И все время подсказывал:

«Ищите ее, ошибайтесь, примите за нее эту шубу. Бросайтесь в отчаянии на этот диван! Лежа продолжайте говорить текст, но слушайте, как слушают, пригнувшись к рельсам, отдаленный звук поезда, — слушайте, не идет ли она! Она! Ваша Сюзанна!»

Прорепетировав так весь монолог, К. С. дал нам обним, да и себе тоже, кратко

передышку. Ведь, репетируя, он «жил» в нашем ритме, «переживал» вместе с Баталовым все перипетии преследования и поисков Сюзанны, тратил почти столько же физических и духовных сил, что и Фигаро.

— Очень верно, — сказал он Баталову, что каждую часть текста вы начинали со слов: «Нет, не она!» Вот истинный стержень монолога Фигаро. Она или не она! Ищу, жду ее! А мысли возникают, летят, роятся, жалят мое воспаленное воображение. Но в основе всех моих переживаний — действие: поймать, поймать ее, выяснить, убедиться на месте, на факте тайного свидания, любит ли она меня! Давайте еще раз!

И снова шла та же игра. Но постепенно К. С. «усложнял» отдельные действия Фигаро, углублял куски текста, предъявлял к Баталову добавочные требования...

— Не видите «всех правителей Испании» или, если хотите, Франции за сто лет! Вспомните физиономии всех знакомых вам Людовиков.

— Сделайте верный жест хирурга, когда у него ланцет в руках. Видите, не можете, а говорите про хирургию и про ланцет.

— Забыли, забыли про Сюзанну. Николай Михайлович, не спите! Давайте сигналы! Я не читаю Баталову лекцию по хирургии, я подбрасываю ему конкретности эпохи, профессии, а действие остается прежнее.

— Николай Петрович, вы не видите пейзажей Триполи и Египта, они отличаются друг от друга...

— Не знаете трактата «О природе богатства».

— А Сюзанна, где Сюзанна? Николай Михайлович, опять заслушались меня? Перебивайте мои речи беготней, шумом. В сознании человека несколько тем идут, живут параллельно, но дело, действие он в это время совершает только одно.

И опять я шумел, перебежал из одной комнаты в другую, звонил, ронял предметы. За мной опять несся стремительно Баталов, повторяя на ходу отдельные места своего монолога.

Но как только он возвращался к дивану К. С., тот его в свою очередь «преследовал» новыми требованиями:

— В каком учреждении в Севилье надо бился счетовод? Не знаете? А надо

знать. Фигаро знает. Стоите не как Фигаро, а как русский мужичок у притоки трактира. Фигаро весь в движении, даже когда стоит. Руки не Фигаро — они не готовы задушить Сюзанну или нанести удар ножом графу.

Боже мой, что мы с вами наделали! Где же кинжал у вас? Это ужасно! Мы забыли кинжал! Это все равно, что выйти в роли Фигаро, простите за грубость... раздетым! Берите любой нож с этого стола. Вот этот для разрезания книг. Без кинжала все пропадет. Теперь с кинжалом и скорей за Сюзанной! Николай Михайлович, если Баталов вас настигнет, он имеет право ударить вас им куда попало. Спасайтесь, у Баталова кинжал за поясом!

И снова и снова возобновлялась эта в своем роде игра-репетиция. Так проявлялся в творчестве Станиславского в те дни «метод физического действия».

Метод физического действия в настоящее время является идейно-творческим комплексом в работе режиссера с актером над ролью, в работе режиссера над созданием спектакля на основе пьесы.

В часы вышеописанной репетиции в сознании самого Станиславского он не являлся таковым. Но те отдельные его элементы, которыми пользовался Станиславский, чтобы насытить действием громадный монолог Фигаро из пятого акта, принесли Баталову большую пользу.

Образ Фигаро у Баталова был сознательно лишен К. С. Станиславским той традиционной «бездумности», или, как говорят, «легкости», которая является штампом трактовки комедийных персонажей.

Фигаро Баталова жил и думал о своей судьбе подкидыша, о своей любви к Сюзанне, о несправедливом хозяине. Фигаро верил, что в жизни не всегда будут процветать феодальные нравы. Именно этими мыслями, доходившими до зрителя в паузе, в интонации, в случайно брошенном на партнера взгляде, Фигаро Баталова был близок нам и понятен.

Большой заслугой Баталова — Фигаро было и то, что ему верили не как блестящему актеру комедии (подобно Мариусу Петита, который до революции играл эту

роль в Камерном театре), а как подлинному персонажу, в своем роде «человеку из народа». Его связь с народом, мастерски показанным К. С. Станиславским в постановке (пусть это была графская челядь и небольшое число местных крестьян), была органична, оправдана бытом, эпохой.

Необычайно понятным становилось, почему в пьесе все персонажи, кроме подхалима Базилио и дурака садовника, находятся на стороне Фигаро—Баталова. Это был их представитель: он защищал не только их судьбы (Фаншетта, Керубино, Сюзанна), он защищал их будущее, он показывал, как надо сопротивляться господам и как можно их одурачить!

И поэтому, вероятно, зрительный зал глубоко сочувствовал Баталову; поэтому, когда Фигаро не везло и замыслы его проваливались, а Баталов искренно, мрачно задумывался о своей судьбе, зрительный зал затихал, как в минуту решающих коллизий на представлении настоящей драмы. За эти секундные паузы эстетствующая критика, для которой «Женитьба Фигаро», по воспоминаниям дореволюционных лет, оставалась лишь «чисто развлекательной» комедией внешних положений, обвиняла К. С. Станиславского и Н. П. Баталова в том, что и режиссер и главный исполнитель «отяжелили» спектакль. Зритель же, смотревший в первый раз «Фигаро», находил для себя в этих паузах живые порывы чувств, течение мыслей человека, борющегося за свои лучшие идеалы.

К. С. Станиславский не поддавался советам той части театральной критики, которая предлагала «облегчить» спектакль и игру исполнителей. «Настоящая легкость», — говорил он, — придет через двадцать пять спектаклей; нужно терпеливо ее ждать, не подгоняя себя высказываниями торопливых «знатоков» театра. Они посмотрели спектакль один раз и поспешили уже наклеить свои ярлыки. Пусть придут через 50 раз, через 100 раз. Спектакль должен жить двадцать лет».

К. С. Станиславский оказался прав. Спектакль идет в театре по сегодняшний день и является одним из этапных, «программных» спектаклей МХАТ.