

Станиславский, К.С. - Творческое наследие

История, теория театра и драматургии

Физические действия в процессе репетиций

Н. ГОРЧАКОВ

В книгу «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» вошли далеко не все имеющиеся у меня беседы и записи репетиций с К. С. Станиславским. Часть из них может служить продолжением и дополнением к уже опубликованным материалам, другая часть рисует работу К. С. Станиславского над такими спектаклями, как «Бронепоезд», «Страх», «Свадьба Фигаро», «Таланты и поклонники».

Предлагаемая запись — репетиция К. С. Станиславским одной из самых сложных картин в пьесе «Сестры Жерар» В. Массе — сцена так называемой «Оргии» у начальчка парижской полиции маркиза де-Прель. Необходимо напомнить, что действие пьесы происходит в 1789 году в Париже в канун французской буржуазной революции. Две девушки-сиротки, приехавшие в Париж к знаменитому врачу-окулисту (одна из них, Луиза — слепая), в первый же час своего прибытия из провинции в Париж были жестоким образом разлучены. Старшую, Генриэтту, похитили агенты маркиза де-Прель, младшую увела в свой притон воровка детей, тетка Фрошар.

Маркиз де-Прель видел Генриэтту месяц назад на сельском празднике в своем имении и решил, что она послужит отличным развлечением на одной из очередных оргий развращенных аристократов, представителей дворцовой клики Людовика XVI.

Репетиция этой картины происходила в 1927 г. вскоре после просмотра К. С. Ста-

Печатаю статьи Н. Горчакова, В. Толмазова и Л. Фрейдкиной, редакции журнала «Театр» продолжает обсуждение вопросов творческого наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича Данченко.

ниславским всей предварительной работы, проделанной режиссурой над «Сестрами Жерар».

...«Оргией» мы называли эту картину условно, на языке режиссеров и актеров, имеющих обычно каждую репетируемую сцену пьесы по ее основному событию.

Зная из истории нравов тех лет, что придворная знать Людовика XVI устраивала в своих дворцах ночные, закрытые для широкого круга лиц, всевозможные «развлечения», мы окрестили эту картину «оргией».

Художник (А. В. Шусев) построил нам несколько мрачный, но красивый интерьер — гостиную, а мы сочинили отдельные сценки-эпизоды, характеризующие, на наш взгляд, времяпрепровождение маркизов и виконтов.

Женщины, занятые в этой картине, изображали, разумеется, девушек легкого поведения, так как собрание было явно «холодотяцкое». Мужчин мы подбирали понеказистее, чтобы легче было, как нам казалось, передать зрителю наше отношение к этим вырождакам французской аристократии. Молодых людей среди участвующих было мало, мы хотели отыгаться на «развратных» стариках.

Отдельные эпизоды были разработаны в этом же стиле, почерпнутом нами из любовных приключений всяких «кавалеров» 1. Была сценка, когда щипками и издевательствами группа стариков доводила одну из девушек до слез. Была сцена, в которой появлялся на четвереньках старик, с восседав-

Публикация кавалера Фоблаза, Казанов пр.

ТЕАТР

№ 2 ФЕВ 1951

49 - 62

154

шей на нем пожилой красоткой, в сопровождении нескольких своих друзей, потешавшихся над его «выездом». Были танцы легко одетых девушек и «живые картины» гривуазного характера. В одном углу гостиной играли в карты, и проигравший уходил со сцены с явным намерением покончить с собой. Среди всех этих эпизодов появлялся граф де-Линьер (В. Л. Ершов) со своим сыном Роже (П. В. Массальский), впервые привезенным отцом на эту «оргию». Затем приводили испуганную, похищенную в первом акте Генриетту (А. О. Степанову). Маркизы и виконты издевались над ней. Роже вступался за понравившуюся ему девушку, ссорился из-за нее с кем-то из виконтов и помогал ей бежать из дома маркиза де-Прель (Е. В. Калужский).

Работали мы над этой картиной долго и самыми разнообразными способами. Пробовали создать галерею «отвратительных» для нас (а следовательно, и для предполагаемого зрителя) образов маркизов и виконтов — какой-то паноптикум восковых фигур. Уходило всякое жизненное правдоподобие, получался довольно примитивный «гротеск». Пробовали «по-настоящему» издеваться над девушками, ссориться друг с другом, быть пьяными и «развратными» в образах все тех же виконтов и маркизов, — получалась какая-то таверна на окраине Парижа, но не аристократический кружок. Нехватало режиссерских красок и актерских приспособлений к приходу Роже де-Линьера и появлению Генриетты, чтобы еще отвратительней показать оргию в этот главный момент картины.

На просмотре, в фойе, I и II актов пьесы Константин Сергеевич о ней ничего не сказал. Поэтому я решил схитрить, предчувствуя, что с картиной что-то неладно. В день, назначенный для репетиции «оргии», я, как бы незначай, отправился в Леонтьевский переулок и встретил Станиславского у ворот его дома, направляющимся к нам на Малую сцену. По дороге я изложил ему все свои сомнения, гарантируя, таким образом, себя от его критики, как режиссера этой сцены, перед лицом актеров. Хитрость моя была им быстро разгадана.

— Мне эта картина на просмотре не понравилась, — сказал он, — но я не хотел огорчать исполнителей, проделавших громадную, хорошую работу, и расхолаживать ваш режиссерский пыл. Но если вы решили

сами сегодня явиться ко мне и сознаетесь, что картина вам тоже не нравится, то я постараюсь, не роняя вашего режиссерского авторитета, разобраться в ошибках, которые вы допустили, работая над этой картиной с актерами и художником.

— С художником? — несколько изумился я, так как эскизы А. В. Щусева я показывал Константину Сергеевичу и они ему понравились.

— С художником, — повторил Константин Сергеевич, — Вас удивляет, что я сначала принял эскизы декораций этой сцены, а сейчас готов раскритиковать их? Я хочу помочь вам и вашим актерам подойти к тому самочувствию, которым они должны жить в мелодраме, несколько особенным путем: от физического действия, от верно найденного режиссером и художником сценического положения.

Этот способ работы с актерами был для меня еще не совсем ясен, когда мы начинали работу с вами, но сейчас я думаю, что это единственный способ помочь вам и вашим актерам преодолеть те трудности, которые связаны с решением ряда очень важных, узловых для всякой мелодрамы, сцен, требующих большой искренности чувств и яркости, выразительности внешней формы. Возможно, что со временем, после предварительного и глубокого разбора пьесы, мы всегда будем начинать работу с актерами таким методом — методом определения, поисков на сцене того физического действия, а вернее сказать, психофизического действия, которое в результате должно привести актера к верному самочувствию на сцене в предлагаемых автором обстоятельствах...

Можно себе легко представить, как заинтриговал меня Станиславский своим новым методом поисков верного самочувствия актера на сцене. Как бы угадав мои мысли, он тут же сказал:

— Актерам ни о каком «методе» ни слова! Им я буду все свои мысли излагать совсем другим языком. Актер вообще терпеть не может всякой излишней терминологии в практической работе над ролью и над пьесой. Вот теперь, говорят, еще какая-то «биомеханика» появилась! Пожалуй, он прав — актер. Уж очень много развилось любителей пыль в глаза пускать, проповедуя даже мою систему, как «универсальный» метод решения всех вопросов театрального искусства. Нужны знания, нужно глубокое, серьезное

изу
ты
что
осн
п р
м а
мо
от з
лет
Е
ств
кус
Ще
лов
го,
стр
пра
ств
соб
род
физ
кус
кто
—
сев
как
Но
том
вра
ятн
восп
Это
эту
гни
сере
Н
это
К
случ
н а
то е
кто-
карт
жен
Са
обм
ме».
верх
цир
мож
В
боль
Что
стви
сцен

изучение нашего искусства, фиксации работы актера и режиссера, но нельзя забывать, что все наши выводы должны строиться на основе практики, а основой нашей практики является пьеса — драматургия, а не голая технология, вроде модной ныне «биомеханики». Посмотрим, что от этих «биомеханик» останется через десять лет!

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

— Декорация очень эффектная, — сказал, сев за режиссерский стол, Станиславский и, как всегда, внимательно осмотрев сцену. — Но сыграть в ней «оргию» будет трудно. О том, что такое «оргия» в XVIII веке у развращенной аристократии Франции, вы, вероятно, отлично знаете. Но мы ведь не можем воспроизводить ее во всех подробностях. Это, во-первых. Во-вторых, когда я смотрел эту картину, я не понял, какой момент «оргии» вы показываете? Начало ее, конец или середину?

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

К. С. Это, пожалуй, верно. Но в таком случае вы не показали мне типических черт и начала такой оргии. Я запомнил, что кто-то ехал на ком-то верхом, много танцевали, кто-то кого-то мучил и терзал, играли в карты и было много вполне прилично обнаженных девушек.

Сами понимаете, что зрителя всем этим не обманешь. В карты играют и в «Пиковой даме». Танцуют на всех балах и вечеринках, верхом друг на друге выезжают клоуны а цирке, гораздо более «раздетых» девушек можно увидеть в мюзик-холле, в ревю...

Вы раскрыли всю сцену и показываете большую, элегантно обставленную комнату. Чтобы заполнить ее даже не оргийным действием, надо иметь втрое больше народа на сцене. Но обмануть зрителя в том, что на

его глазах происходит что-то похожее на «оргию», просто невозможно.

Что такое «оргия» по существу этого понятия? Это безобразное поведение группы морально разложившихся людей, ряд отвратительных действий, совершаемых почти всегда под влиянием наркотика.

Вы пробовали создать такие безобразия, но, показанные при полном свете люстр, в открытой большой комнате, они производят впечатление детских шалостей. Вы не нашли ни внутреннего подхода к «зерну» самочувствия людей, приглашенных на такую оргию, ни внешнего приема показа такого происшествия на сцене.

Позвольте вам рассказать и показать, как это делается.

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

Н. М. ГОРЧАКОВ. Сцена с Генриэттой. Как ее приволят, как над ней смеются и как ее спасает Роже.

К. С. Совершенно верно. Что вы подготовили на сцене с художником для того, чтобы наиболее выразительно показать зрителю перечисленные вами акценты в сцене с Генриэттой? То-есть, что у вас подготовлено для наиболее выразительного исполнения актерами названных вами действий: «ее приводят... над ней смеются... ее спасают?».

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

К. С. Рассуждения ваши правильны, но, как вы сами мне признались, атмосферу оргии до появления на ней Генриэтты вам не удалось создать. И так может случиться с каждым режиссером. Сценическая атмосфера это очень нежная ткань, ее трудно создавать, и она легко рвется. Поэтому режиссер и художник не должны рассчитывать на общую атмосферу картины. Надо уметь гарантировать выразительное решение главной сцены в картине, вне зависимости от того, получится у вас общая сценическая атмосфера картины или не получится. Что вы для этого сделали с художником?

Н. М. ГОРЧАКОВ. Теперь я вижу, что ничего. Это, конечно, моя вина. Алексей Викторович пошел бы на любые поиски в

этой области, если бы я перед ним поставил такую задачу.

К. С. Какими способами можно, как вы говорите, «привести» Генриэтту в эту комнату? Конечно, имея в виду дух эпохи и зная историю нравов того времени.

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

К. С. Не надо «придумывать» мизансцену. Мизансцена всегда сама получится, если, изучая материалы, связанные с тем временем, к которому относится ваша пьеса, вас вдруг осенит мысль—«Вот как появится у меня на оргии Генриэтта!»

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

К. С. Совершенно верно! Эту ошибку повторяют почти все молодые режиссеры. Они готовы изучить тысячи книг, пользуясь пьесой, как предлогом к расширению своего образования, но они не ставят перед собой тех точных задач по пьесе, для которых им нужно такое изучение. Это не всегда, конечно, физическое действие (появление Генриэтты), как в данном случае. В материалах по изучению действительности, изображенной в пьесе, можно и должно искать ответ и на идеи, ради которых написана пьеса, и на характер героя, на логику событий, на общественные тенденции того времени, но в том числе и на ряд физических действий, типичных для той или иной эпохи.

Н. М. ГОРЧАКОВ. Конечно, настолько конкретно и точно я перед собой задачи не ставил.

В. В. ЛУЖСКИЙ. За что вам сейчас будет дан предметный урок!

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

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

— Итак-с, попробуем сначала создать атмосферу оргии на сцене, а затем подготовим

то, что нам покажется нужным для появления Генриэтты, — продолжал К. С., — я попробую использовать весь заготовленный вами актерский и режиссерский материал для начала картины, все ваши «эпизоды». Что же касается декорации... Я, кажется, видел в зале Алексея Викторовича?

А. В. ЩУСЕВ. Я хожу на все репетиции, Константин Сергеевич, когда мне удастся удрать из своей мастерской¹.

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

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

К. С. Ну-с, а я, пока будут готовить сцену, расскажу вам, в чем, по-моему, «зерно» отношений всех действующих в этой картине лиц к тому, что вы называете «оргия».

Все присутствовавшие в зале актеры — исполнители ролей — еще ближе подсели к режиссерскому столику К. С. Станиславского.

К. С. Насколько я помню, у вас на оргию приглашены все какие-то «уроды с того света». Догадываюсь почему. Режиссура хотела подчеркнуть этим внешним штрихом внутреннее, моральное уродство такого явления в обществе.

Но разве это верно по логике жизни? Разве не чаще самые красивые люди, самые как будто обаятельные, от которых не ждешь ничего дурного, являются самыми подлыми?

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

Гораздо страшнее, когда внешне красивые люди делают отвратительные дела.

А у вас потуга на дешевый, плакатный гротеск. Это потому, что вы не знаете внутреннего «зерна» — сущности, природы самого процесса вырождения и

¹ А. В. Щусев имел свою архитектурно-проектную мастерскую.

морального разложения человека.

Процессу вырождения всегда предшествует процесс пресыщения.

Ваши же аристократы, очевидно, даже еще не пресыщены, раз они играют в карты, танцуют, забавляются с девушками. Нам надо с вами показать, что во дворце маркиза де-Прель происходит что-то, а приглашенных это не трогает, не занимает. Как говорится, не шкочет им нервы..

Н. М. ГОРЧАКОВ. Но вы же сами говорили, Константин Сергеевич, что показывать это «что-то» нельзя..

К. С. А вы не забегайте вперед. Я говорил, что нельзя показывать человеческие пакости и безобразия открыто — на виду у всего зрительного зала. Но дать почувствовать зрителю, что в этом доме где-то действительно совершаются омерзительные дела, необходимо. Это и создаст атмосферу «оргии».

Н. М. ГОРЧАКОВ. Но кто же занимается этими «омерзительными» делами, если, как вы утверждаете, аристократы все пресыщены?

К. С. Как всегда в таких случаях, специально нанимаемые «поддужные». Это термин из коневодства,—объяснил, улыбаясь, Константин Сергеевич, видя изумленные взоры актеров. — Когда тренируют породистую лошадь для бега на приз, и ей не очень хочется бежать все быстрее и быстрее, а бить и стегать ее не полагается, то рядом с ней пускают вторую лошадедку, «поддужную». Она по своим качествам породы и в подметки не годится первой, но полверсты может рядом с ней лихо промчаться, увлекая, разогревая первую, — объяснил нам Станиславский с видом знатока и владельца беговых конюшен. — Так было и с аристократами. Маркиз де-Прель и ему подобные нанимали «поддужных», которые производили разные безобразия и своим примером увлекали на такие же дела пресыщенных, скучающих, ко всему равнодушных аристократиков. У меня есть проект начала этой картины с теми же действующими лицами, но в другой обстановке. Когда Алексей Викторович откроет занавес, я все объясню. Сейчас же мне важно, чтобы исполнители аристократов — гостей маркиза де-Прель поняли, что их задача не веселиться на оргии, а скучать, скучать. На языке сценического действия это значит, что человек за все берется

и ни одного действия не доводит до конца. Что бы ни начал делать,—сейчас же бросает и переходит к другому делу.

В. Л. ЕРШОВ. А что значит «моральное разложение?» Вы только упомянули о нем..

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

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

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

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

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

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

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

П. В. МАССАЛЬСКИЙ. Нет, я ему верю, но мне хотелось..

К. С. Вы поступаете, как все актеры с лентой. Вы знаете, что по наружности и по внутренним данным вы можете сыграть эту роль. И хорошо сыграть. Но работать над ней как следует, глубоко, вам не хочется, лень. Вот вы и задаете вопросы, вместо того, чтобы самому поставить перед собой правильный вопрос и самому найти ответ.

П. В. МАССАЛЬСКИЙ. Я работаю, Константин Сергеевич, но и вы и Николай Михайлович, конечно, знаете гораздо больше меня, и я..

К. С. Не увильвайте, не играйте в прятки со своей художественной совестью. Ответ Николая Михайловича вы не проверили на подлинных фактах из того времени, на примерах, описанных в литературе. Вы не проч-

ли, наверное, «Сентиментального путешествия» Стерна и даже «Манон Леско»... И поэтому обратились за проверкой ко мне. Любые ответы любого режиссера ничего не скажут актеру, если он их сейчас же не проверит сам для себя — практически. На тексте ли роли, или на материале по пьесе и по эпохе. Вы это сделать ленитесь... Вам же будет хуже. Ваши данные актера сыграют за вас эту роль, но не вы сам, художник и человек...

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

К. С. Все удалось сделать, как мы условились?

А. В. ЩУСЕВ. Как будто все, Константин Сергеевич!

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

1. ЗНАЧЕНИЕ «НАМЕКА»

Через минуту мы с изумлением увидели совершенно незнакомую нам декорацию. Она изображала в несколько вольном архитектурном стиле, очевидно, большой зал, судя по разбросанным по всей сцене колоннам. Как нам показалось, бесчисленное количество занавесей отделяли разные «уголки» на сцене. Большой занавес закрывал всю середину зала. Источники освещения были расположены за занавесями. Занавеси «играли» на просвет, и этим создавалось на сцене своеобразное сочетание света и цветных пятен. Все занавеси шевелились, двигались, открывались и закрывались, что придавало им динамичность, а всей картине некоторую таинственность. Мебель была расставлена по сюду с намеренной небрежностью¹.

— Превосходно сделали, Алексей Викторович! Это больше, чем я ожидал! — с восхищением отозвался Станиславский о новом декоративном оформлении «оргии». — А теперь прошу прислушаться всех участвующих в картине. Порепетируем сначала кусок до появления Генриетты. Попробуем в новой обстановке найти атмосферу оргии.

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

¹ А. В. Щусев, как я догадался, велел убрать все простенки павильона-гостиной в нашей прежней декорации. Расставил пилястры в виде колонн по всей сцене, соединив их всеми занавесями, какие нашлись в театре, и изменил совершенно освещение. Об этом он, очевидно, и шептался с К. С. перед тем, как идти на сцену.

Те, кто приходят у вас на оргию в промежутках между этими эпизодами, — если не ошибаюсь, у вас есть и такие группы лиц?..

Н. М. ГОРЧАКОВ. Совершенно верно, Константин Сергеевич, у нас есть три таких группы лиц.

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

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

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

Как во-время было произнесено это предупреждение!

Я ведь успел заметить, какое разочарование выразилось на лицах наших актеров, когда Станиславский сказал, что они будут играть все эпизоды одновременно и за занавесями!

К. С. Теперь о тех, кто приходит (включая графа де-Линьер с сыном) и наблюдает эти сцены-эпизоды. Во-первых, я попрошу их изменить свои биографии и свою наружность. Это должны быть красивые люди среднего и молодого возраста. Больше даже молодых. Что старики бывают пресыщены жизнью — это понятное и обычное явление. Ваша ставка на «стариков» не логична, не оправдана и снижает историческую остроту морального и социального положения французской аристократии и плутократии XVIII века. А вот если вы покажете, что молодежь, здоровая, внешне импозантная, уже пресыщена всем в 18—20 лет и морально растлена, — это будет выразительно и, помимо, даже политически верно...

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

«Значит, те, кто приходит, это настоящие аристократы, а те, кто будет за занавесями, — «поддужные?»

— Да, — так же негромко ответил мне Станиславский. — Но ни тем, ни другим говорить об этом пока не надо. А то аристократы возгордятся и станут втрое наигрывать свой аристократизм, а «поддужные» совсем расстроятся. Мы их всех объединим в моменте появления Генриэтты, и тогда они забудут свои художественные «убытки» в начале картины...

— А что делать, Константин Сергеевич, «приходящим» на оргию? — спросил один из наших аристократов».

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

Прошу закрыть занавес, актеров занять свои места на сцене. Николай Михайлович поднимется вместе с вами на сцену и поможет вам распределиться за занавесками. Он лучше меня знает режиссерскую композицию первой части картины.

Все участвующие в картине, кроме Генриэтты, поднялись на сцену. Мы довольно быстро распределили места за занавесками для отдельных эпизодов. Зная уже по предыдущим работам вкусы и привычки Станиславского в таких случаях, я попросил наших исполнителей свои сцены за занавесями проходить один, два, три раза подряд, не останавливаясь, до сигнала Станиславского из зала. То же я просил сделать и приходящих: приходить и уходить по многу раз. Станиславский требовал всегда непрерывности действия, несмотря на рамки текста. Велел я и электрикам свет за занавесками давать «волнами»: то ярко осветить, то затемнить, то давать вспышки. Но делать все это очень мягко, помня, что источник света — восковая свеча, а не реостат в осветительской будке.

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

Под звуки музыки, напоминавшей гавоты Люлли и Рамо, снова открылся занавес. В мерцающем свете, за колыхавшимися занавесями, творилось на этот раз действительно что-то несусветное.

В одном углу раздавался громкий говор спорящих, ссорившихся голосов, а затем происходило что-то вроде драки. В другом

— женский голос жалобно умолял о пощаде, а смех и восклицания явно потешавшихся над этими жалобами мужчин заставляли воображение дорисовывать какие-то мрачные подробности происходившей за занавеской сцены. Шум, визг, беготня в третьем месте напоминали игру взрослых в «кошки-мышки». Где-то еще пели фривольные песенки чрезмерно веселыми голосами. Все вместе взятое в сочетании с музыкой, тенями на занавесках, общим полумраком создавало мрачное, довольно непривлекательное и крайне сумбурное впечатление. Входы и проходы аристократов трудно было уловить в общей суматохе.

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

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

Но все это ничего не стоит исправить.

Слушайте меня внимательно.

Мы повторим сейчас этот кусок еще раз со следующими изменениями: первое — все сцены за занавесками ведите на приглушенных голосах. Давайте проверим, не сходя с места, звук и регистр голосов актеров, одновременно ведущих свои сцены. Прошу всех начать разговор в третьем номере¹.

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

— Переходите на второй номер, — командует Станиславский, перекрывая общий гул своим сильным голосом.

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

— Возвращайтесь на третий.

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

— Хорошо! Так и установим. От четвертого до первого. Преимущественно на втором и третьем. Изредка всплеск до четвертого

¹ Для знаменитой в истории постановки «Горе от ума» в МХАТ сцены сбора гостей в III акте Станиславский установил десять номеров звучности общего говора этой массовой сцены.

номера и падение до первого. Каждая сцена устанавливает свой рисунок — последовательность номеров.

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

Н. М. ГОРЧАКОВ. Нет, вы угадали. Константин Сергеевич. Это предполагаемые арапчата ¹.

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

Н. М. ГОРЧАКОВ. Возможно.

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

Указания Константина Сергеевича сыграли громадную роль. На притушенных голосах отдельные эпизоды потеряли сейчас же свой «базарный» тон, как выразился Константин Сергеевич. Полузвук, полуплот, прорывавшиеся восклицания, шорохи, шумы, звук опрокинувшегося стула, жалобный вскрик — сразу органически соединялись с мечущимися по занавескам теньями и неровным, то угасающим, то вспыхивающим где-то светом свечей.

Обрывки песенки, общий фон музыкального сопровождения, случайно пробежавший между занавесок арапчонка с подносом фруктов, — все это создало ту атмосферу, которую мы так долго и бесплодно искали до сих пор. Арапчата со свечами отлично обозначили и выделили приходы главных групп аристократов. Но когда внимание зала сосредоточилось теперь на них, оказалось, что актеры не знали, что им делать. Как ни удивительно, но и первая, и вторая, и третья группы приходивших на оргию аристократов, дойдя до середины сцены, беспомощно и уныло оглядывались, зевали во весь рот и... проходили дальше, исчезая за занавесками.

Третьего «зевка» Константин Сергеевич, конечно, не выдержал.

— В чем дело? Что вы делаете? — раздался его прозный оклик из зала.

— Скучаю, как вы установили... — последовал смущенный ответ со сцены.

— Неправда, вы не скучаете, а зеваете. Я установил скучать, а не бороться со сном. Нечего сказать, свеженькое «приспособление» нашли для выражения скуки! Значит, вы пропустили мимо ушей всю ту характеристику скуки, как физического и психофизического действия, которую я вам подсказал час назад?

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

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

Наступил один из долгожданных на каждой репетиции с Константином Сергеевичем моментов! Станиславский сейчас будет «показывать!» В зрительном зале все насторожились. Василий Васильевич из режиссерского ряда пересел в первый.

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

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

¹ Репетиция происходила без костюмов.

И это не интересовало «герцога» — Станиславского.

Он подошел к столику, на котором лежала колода карт, и поманил знаком одного из «аристократов». Тот с радостью откликнулся было на жест Станиславского и тут же, не успев дойти до места, где стоял Константин Сергеевич, услышал «нейтральным», не из образа «герцога» тоном сказанное предупреждение: «Вы скучаете, так же, как я. Идите ко мне нехотя, еле-еле передвигая ноги, хотя вы молодой и красивый». Наш аристократ в буквальном смысле слова «на ходу» изменил ритм своих движений и отношение к Константину Сергеевичу. С полнейшим равнодушием подошел он к столику, у которого стоял Станиславский. Последний бросил на стол горсть «золота»¹, снял колоду и показал ему карту. Наш исполнитель, вынув какой-то «банкнот», бросил его на стол и, не дождавшись своей карты, отошел в другой угол сцены.

— Молодец! — услышал он вслед, в том же «нейтральном» тоне оценку своего поведения.

Константин Сергеевич тоже не стал доигрывать, а, подбросив карты вверх, отошел к какому-то дремавшему в кресле другому аристократу. Что-то хотел ему, очевидно, сказать, секунду постоял над ним, потом раздумал, пошел дальше. Тут как раз побежал через сцену арапчонок с подносом, проход которого Станиславский велел зафиксировать полчаса назад. Когда он пробежал мимо Станиславского, последний с полным равнодушием подставил ему в виде «подножки» свою трость. Полетел арапчонок, полетел поднос с апельсинами, оживились на секунду аристократы в креслах, взглянуло на шум несколько лиц из-за занавесок. Только Станиславский без тени улыбки смотрел, как по-настоящему испуганный этой неожиданностью актер подбирал свои «фрукты», поглядывая на стоящую перед ним громадную фигуру «герцога». Выглядывавшая из-за занавески одна из исполнительниц «легкомысленных созданий» вздумала обыграть это происшествие и хихикнула возле Станиславского, стоявшего вполоборота к ней. Не глядя на девушку и не меняя позы, Константин Сергеевич отмахнулся, слегка ударив ее сложенным веером по лицу! Если бывают «скупающие» жесты,

как пишется в ремарках плохих пьес, то это был именно такой жест, полностью выражающий скуку, как действие на сцене. Затем Станиславский неожиданно и сильно ударил своей тростью по другой занавеске, но не дождавшись последовавшего за этим ударом эффекта — выскочившей группы наших «поддужных» обоего пола, — отправился к столику, уставленному бутылками, и стал себе готовить какую-то смесь из разных вин. Но, приготовив бокал, он даже не попробовал его, повалился в стоявшее рядом кресло и стал швырять орехами в стоявшего близ него арапчонка с канделябром. Как-будто он хотел потушить пламя свечи удачным попаданием орешка по фитилю. А через пять секунд, мурлыкая про себя что-то очень веселое, он исчез за одной из занавесок и сейчас же появился с другой стороны занавески, танцую нечто вроде вальса с одним из «милых» созданий, а доведя ее до середины сцены, вдруг наградил ее, с предельным изяществом, легким шлепком, как говорится, по «мягкому месту» и, насвистывая, исчез за кулисами.

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

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

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

К. С. (сходя со сцены). Так и должно быть. Скука, как действие на сцене, не должна вызывать настоящую, натуральную скуку в зале. Наблюдать в жизни скупающую дамочку или какого-нибудь балбеса так же интересно, как пьяного. Никогда не знаешь, что он сделает в следующую секунду!

Теперь понятны действия, которые должны проделывать наши исполнители—«аристократы», чтобы их поведение создало для зрителя картину бессмысленного, тупого времяпрепровождения?

Наступила небольшая пауза. Константин Сергеевич ждал ответа.

В. В. Лужский решил ответить за актеров.

— Понятно-то оно понятно, — сказал он, — а молчат они, наверное, потому, что думают, как им сыграть скуку, ну, если не

¹ Для этих случаев Константин Сергеевич всегда умышленно держал в карманах пиджака «звонкую» монету — серебряную мелочь.

лучше, то хоть так, как вы нам это блестяще продемонстрировали...

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

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

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

Я сбил с ног арапчика. Кто-то может и этим воспользоваться. Но если каждый из вас это будет делать, получится сцена избития младенцев, а не оргия.

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

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

Вот с чем я вошел на сцену.

Дружным смехом встретили мы последнюю реплику Константина Сергеевича.

«Зерно» самочувствия французского аристократишки сильнее всего сказалось в той интонации, с какой Константин Сергеевич говорил нам свой краткий, но яркий «внутренний» монолог. Пресыщенность, трусость, отсутствие каких-бы то ни было интересов в жизни, неуважение к окружающим, потеря чувства своего достоинства, достоинства человека — все эти признаки полного морального падения сумел нам передать Станиславский в своем импровизированном обращении к самому себе. Это была еще одна из форм режиссерского «подказа».

Быстро поднялся актер со своих мест. Еще раз открылся занавес, и весь первый общий кусок «оргии» удался.

Среди развевающихся занавесей, за которыми нашему воображению рисовались самые разнузданные, отвратительные сцены, в полумраке какого-то зала, сопровождаемые арапчатами с канделябрами в руках, появлялись ко всему безразличные наши исполнители ролей аристократов. Они держали себя самоуверенно, нагло, не горбились, не изображали развалившихся от древности и разврата стариков, как у нас было первоначально задумано. При этом они были в меру красивы и изящны, но в сочетании с полушопотом, вскриками, жалобными восклицаниями, обрывками смеха и плача, со всем фоном оргии, на которую они почти не обращали внимания, картина получалась жуткая и неприятная. Холодом и равнодушием веяло от нее. Казалось, что внешняя картина стала эффектной (тени, блики света, занавеси, свечи у арапчат), но, очевидно, таков уж был талант и знание сцены Станиславским, что все это не имело решающего значения для ее внутреннего содержания, и никому не приходило в голову любоваться ее внешним видом. Красивости, которой мы так боялись, не было и в помине.

В этой же атмосфере произошла встреча графа де-Линьера и Роже с хозяином дома — маркизом де-Прель. Очень правдиво прозвучал вопрос графа: «Чем вы нас сегодня порадуете, маркиз?» и ответ последнего: «Ручаюсь, что вы останетесь довольны». После чего должен был последовать выход Генриэтты, вернее, ее должны были привести дрожащую и испуганную в эту компанию.

2. НЕОЖИДАННОСТЬ НА СЦЕНЕ

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

— Я репетирую с вами сегодня не совсем обычным способом. Создавая вам сценическую обстановку, предлагаемые обстоятельства, даже показывая вам поведение действующего лица, я через оправдание физического действия заставляю вас найти нужное, правдивое самочувствие на сцене.

Вы можете подумать, что это чисто режиссерский прием — идти из внешнего к внутреннему. Но это не совсем верно. Во-первых, мы подробно оговорили с Николаем Михайловичем возможность так репетиро-

вать с вами. Николай Михайлович поручил-ся, что вы с ним глубоко и серьезно проработали всю внутреннюю линию пьесы и каждой роли. Это мне дает возможность пробовать с вами репетировать сегодня чисто режиссерски, а не педагогически, предлагая вам в ряде случаев решение сценической задачи и сценического самочувствия актера через физическое действие, или логический по сюжету и жанру пьесы трюк.

Один из таких трюков позвольте сейчас предложить вашему вниманию. Но я организую его для каждого исполнителя отдельно.

Трюк! В устах Станиславского услышать это слово! Хотя бы с ограничительными ссылками на логику и жанр пьесы! Было от чего придти в изумление. Всегда выдержанный и спокойный В. В. Лужский и тот как-то по-особенному хмыкнул!

— Дело идет о том, как организовать появление похищенной Генриэтты на оргии, — продолжал Константин Сергеевич, — при этом необходимо поставить Генриэтту, Роже и всех участвующих в картине в такие обстоятельства, при которых Генриэтте было бы наиболее естественно и легко испугаться за свою судьбу, Роже захотеть ее защитить и спасти, а всем высокопоставленным поддечам, присутствующим на этой сцене, захотеть продлить эту сцену, позабавиться, поиздеваться над несчастной девушкой. Как режиссеру, мне пришел в голову один фортель, которым часто пользовались, чтобы возбудить интерес таких компаний, какая собралась у маркиза де-Прель, к новой красотке.

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

Поэтому Роже я не скажу ничего заранее, он не должен знать, что это будет за фортель. Если он вызовет в нем возмущение, актер воспользуется текстом, который у него написан в роли, как я помню, на подобную тему...

П. В. МАССАЛЬСКИЙ (цитирует): «Новая актриса, в новой комедии... Она притворяется, чтобы лучше сыграть свою роль...» и так далее.

К. С. Это хорошо, что Роже сразу не поверит в искренность Генриэтты, так как положение, которое я ей собираюсь предло-

жить, очень театрально. Генриэтте мне, к сожалению, придется сказать несколько слов по секрету, но она их должна забыть, как персонаж, когда ей придется начать действовать. Де-Прелю придется все сказать, так как ведь это он, по существу, выдумал то, что я собираюсь устроить. А все присутствующие и гости-аристократы, и «поддужные» знают, что для каждой «оргии» де-Прель придумывает такой «сюрприз», но какой именно будет сегодня им предложен, они не знают.

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

Всеми этими предупреждениями Станиславский, конечно, возбудил наше любопытство до крайности. И действительно, то, что он рассказал в ближайшие пять минут мне, Е. В. Калужскому и А. О. Степановой, было очень забавно и вполне соответствовало, говоря на языке искусствоведения, «духу эпохи». Но он взял с нас слово никому ничего не говорить до начала общей репетиции, и мы втроем отправились на сцену готовить задуманный им трюк.

Через 10—15 минут и у нас, и у Алексея Викторовича Щусева, который был также посвящен в план Константина Сергеевича и готовил сцену для этого, все было готово. Исполнители все были уже снова в зале у режиссерского стола.

— Итак-с, — обратился еще раз ко всем Станиславский, — попрошу сыграть всю картину с начала и до конца без остановки. Первую часть мы сегодня проходили — она не может вызвать никаких осложнений. Во второй части с момента приглашения всех к ужину — заранее предупреждаю вас, что мы решили с Николаем Михайловичем¹ вторую часть картины сыграть за стол. Поэтому не вздумайте удивиться, что маркиз де-Прель предложит вам ужин, — во второй части картины все должно идти по тексту, как у вас шло, но отношение к появлению Генриэтты у вас переменится настолько, насколько нам удастся это появление осуществить. Это отношение попрошу найти в порядке этюда, импровизации и дей-

¹ «Мы решили с Николаем Михайловичем» — это, конечно, было сказано для того, чтобы поддержать мой авторитет режиссера. Фактически «мы» ведь ничего не решали.

ствовать, как вам подскажет ваше художественное чутье. Попрошу всех на сцену.

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

После прихода на оргию графа де-Линьер маркиз де-Прель пригласил всех к столу. По его знаку открылись большие занавеси в центре сцены, и мы увидели полукруглую нишу, в которой стоял пышно сервированный для ужина стол. Зная об этой части «сюрприза» наши исполнители-аристократы хорошо скрыли естественное всегда у актера чувство любопытства при виде новой декорации и с относительно безразличным видом отправились рассаживаться за стол. Тут они встретились с группой «поддужных», которым Константин Сергеевич забыл объявить о том, будут ли их тоже кормить ужином или нет. Создалась неожиданная для актеров сцена, в которой «поддужные» стремились деликатно пристроиться к ужину, покушать с «барского стола», а аристократы не знали, как им реагировать на это.

В конце концов, аристократы посадили между собой девушек из «плебса», а «поддужных» мужчин арапчата отогнали на дальний край сцены и даже прикрыли их какой-то ширмой.

Удовольствие Станиславского при виде того, как актеры, исходя из своих образов и отношений, решали импровизационно сцену усаживания за стол¹, было чрезвычайно.

— Все фиксируйте, — шептал он мне, — эта сцена — подарок нам, режиссерам. Она сама сложилась из столкновения характеров и положений двух групп действующих лиц. Это драгоценный штрих к нравам господ и «слуг» той эпохи. Записывайте, зарисовывайте все. Девушки отлично действуют, стараясь продать себя за «чечевичную похлебку». Вот что значит верно намеченная логика действий в предлагаемых автором обстоятельствах...

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

¹ Так впоследствии стал называться этот «кусочек» картины.

заявил: «Я приготовил вам сюрприз, за успех которого могу поручиться. Внимание, господа! Попрошу отведать лучшего блюда моего стола». Он хлопнул в ладоши. Из-за боковой занавеси появилась целая процессия.

Четверо арапчат освещали канделябрами путь шестерым камердинерам, которые, высоко подняв, торжественно несли большое блюдо, сплошь наполненное фруктами, виноградом и украшенное гирляндами роз. «Ппрошу всех отведать этих плодов», — довольно решительно и таинственно произнес маркиз — Калужский, когда слуги водрузили блюдо на стол. «Они наполнены элексиром молодости!». Заинтересованные его словами, сидевшие за столом потянулись к блюду, охотно стали разбирать фрукты, грозди ягод... И действительно, фрукты оказались волшебными! За столом воцарилось веселое оживление, все приподнялось со своих мест, наклонилось над блюдом...

— Действуйте, как вы собираетесь действовать, — раздался голос Станиславского из зала, — но с места не сходите и не приподнимайтесь с кресел. Иначе мы из зала ничего не увидим. Но интерес к блюду у вас верный — живите им и дальше, все увеличивая его!

Гости мгновенно сели обратно в кресла, не переставая так же оживленно обсуждать и рассматривать заинтересовавшее их блюдо... на котором мы увидели полуобнаженную, очевидно, находившуюся еще в обмороке, Генриэтту. Вот это был, действительно, трюк! Подать на блюде, на стол, скрытую сначала цветами и фруктами девушку¹.

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

— Тсс! — остановил наши восторги К. С. — следите за сценой.

Де-Прель поднес какой-то пузырек к лицу девушки. Генриэтта очнулась и приподнялась, опираясь на локоть. «Где я?» — очень естественно произнесла она, оглядывая присутствующих. Ей отвечали смехом, ироническими репликами. Роже был уверен, что это наняли молоденькую актрису сыграть

¹ Конечно, «обнаженность» нашей Генриэтты была мнимой. Когда К. С. шептался со Степановой, как мы это узнали впоследствии, — он учил ее, как надо одеться, чтобы достигнуть впечатления обнаженности на сцене.

роль невинной девушки, задремавшей во время сбора фруктов в садах хозяина оргии и доставленной в таком виде «к столу» маркиза де-Прель. С Генриэттой начали заигрывать: кто-то пытался снять с нее последние покровы одежды; девушки, предвидя в ней соперницу, издевались над ее изумлением. Кто-то бросил в нее орехом. Вдруг Генриэтта вспомнила про Луизу. Бедная, слепая сестренка осталась одна на площади! Отчаянное положение, в котором оказалась сама Генриэтта, страх за сестру, любовь к ней придали такой драматизм словам актрисы, что Роже готов был поверить ей.

Генриэтта не могла действовать физически: легкая одежда, нелегкое положение на столе, под перекрестными взглядами десятка мужчин, стыд за себя, страх за сестру — все это сковало актрису внешне, но заставило всю силу темперамента и чувства вложить в текст, в мольбу к окружающим отпустить ее на поиски сестры. Естественно было, что Роже де-Линьер поверил ей, естественно создалось драматически насыщенное положение, вытекшее из «трюка» появления ее, блестяще придуманного Константином Сергеевичем.

Зная по первой части картицы, куда, в какую атмосферу попала Генриэтта, — зритель легко верил отчаянному положению, в котором она очутилась.

Расположенным вокруг нее за столом аристократам было необычайно удобно издеваться над ней — она была по мизансцене невольным центром их внимания. Если все это положение и можно было назвать трюком, то прав был Станиславский, предупреждая нас, что это будет трюк логически оправданный сюжетом, духом времени, характерами действующих лиц! Такой «трюк» стоит поискать и в своей режиссерской фантазии и в материалах по пьесе и по эпохе! Обо всем этом мы думали, глядя, как развивались события на сцене.

Массальский нашел выход из положения. Прежде всего он бросил свой плащ Генриэтте — дав ей, таким образом, возможность двинуться!

— Зафиксируйте это — в ту же секунду услышал я громкий шопот Станиславского.

Затем Массальский решительно подошел к краю стола и твердо сказал Генриэтте: «Дайте мне вашу руку. Я вам верю! Идемте отсюда!».

О дальнейшем развитии сюжета и действия этой картины режиссеры могли не беспокоиться. Актеры блестяще импровизировали действия, зная текст, отношения друг к другу и к событиям картины.

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

Зал искренне аплодировал вместе с Константином Сергеевичем всем этим действиям актеров в совершенно новых для них, ими самими найденных мизансценах, причем не пропал ни один кусок текста, а наоборот, идеально расположился по основным моментам действия.

— Сейчас же повторить все, что вы делали, начиная с приноса Генриэтты, — раздавался голос Станиславского из зала, прежде чем успели дать занавес «оргии». — Но пройдите все совершенно спокойно, без нерва и темперамента.

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

Около 40 минут и Станиславский и я записывали всю композицию этой части картины, следя за действиями актеров на сцене. Поправок делать почти не пришлось. Один или два раза начинавшийся спор у актеров на тему: «Нет, тут ты делал не так... А помоему, ты тут сделал не так...» решительно прерывал голос Константина Сергеевича:

— Прекратите спор! Продолжайте действовать! Говорите текст!

И работа продолжалась.

А когда дошли до конца, последовало но-

вое распоряжение: «Ну-с, а теперь еще раз всю картину, в ритме, тоне и с точным исполнением всех задач в предлагаемых обстоятельствах». И сыграли всю картину еще раз.

Станиславский остался доволен.

— Я хочу, чтобы в сегодняшней репетиции вы запомнили, каким сильным средством воздействия на все поведение актера, на внутреннюю его психику, на его отношение ко всему окружающему является физическое действие.

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

Роже—Массальскому надо было увести во что бы то ни стало Генриэтту с оргии и, видите, он начал очень убедительно действовать и внутренне и внешне. Дал плащ девушке — голых ведь не водят даже по комнатам, не говоря уже про улицу! Роже решил сразиться со всеми маркизами и виконтами; взял себя в руки, чтобы не нанести удар отцу и без страха перед званием начальника полиции нанес удар последнему. Так же верно реагировали и действовали все остальные, увидев заманчивое «блюдо» на столе, а затем, когда поняли, что у них хотят отнять лакомый кусок.

Как режиссер я вам сегодня подсказал те свои ощущения, которые во мне родились, когда я после показа обдумывал, чего не хватает вашей картине — «оргии». Я не стал с вами много рассуждать на тему морального облика действующих лиц этой картины. Эта сторона работы над пьесой и над образами у вас была проделана с Николаем Михайловичем. Я просто предложил вам два режиссерских приема для уже разработанных вами и репетированных сцен: во-первых, не все, что должно совершиться по сюжету пьесы, надо показывать открыто, — многое необходимо показывать «намеком», через «каше», как говорят французы. Это сцены оргии до Генриэтты. А во-вторых, я предложил вам одно крупное физическое действие, как повод к целому ряду последующих внутренних и внешних действий —

это приносит Генриэтты на блюде. Как-будто оба режиссерских приема принесли вам пользу.

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

В. В. ЛУЖСКИЙ. А жаль...

К. С. Что жаль?

В. В. ЛУЖСКИЙ. Что режиссерам нельзя этим заниматься...

К. С. Почему?

В. В. ЛУЖСКИЙ. Актерам было бы с ними легче и веселее работать.

К. С. Не смущайте молодежь. Вы совсем не такой легкомысленный, каким любите себя представить окружающим. И трюк, и «каше», и всякие прочие режиссерские приемы хороши, когда и режиссер, и актеры знают, как достичь главного: искренности страстей и правдоподобия чувств в предлагаемых обстоятельствах; когда это главное служит самому главному — идее пьесы, или, как мы говорим на своем режиссерском языке, «сверхзадаче» спектакля.

Трюк, режиссерский замысел спектакля, тот или иной метод репетиции, — это лишь средства воплощения идеи, выраженной автором в пьесе.

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