Мейерхольд репетирует: В 2 т. / Сост. и коммент. М. М. Ситковецкой, вступит. тексты М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. Т. 1. Спектакли 20-х годов. 272 с.

К читателю.....5Читать

ЛЕС.....7Читать

РЕВИЗОР.....25Читать

ГОРЕ УМУ.....153Читать

Комментарии.....251Читать

К читателю

Записи и стенограммы репетиций В. Э. Мейерхольда не раз появлялись в печати, но публиковались обычно небольшими порциями, выборочно, в разрозненных, порой произвольно смонтированных отрывках. Осевшее в многочисленных архивных папках огромное собрание первоклассных документов, фиксирующих репетиционную работу великого режиссера, долгие десятилетия оставалось нетронутым, и лишь узкий круг историков театра находил к ним доступ.

Книга «Мейерхольд репетирует» была задумана как первая попытка собрать и систематизировать большую часть уникальных текстов этого необозримого фонда, чудом сохранившегося после закрытия ГосТИМа и ареста Мейерхольда.

Инициатором их отдельного издания был К. Л. Рудницкий, работа начиналась под его руководством. В день смерти среди других рукописей на его рабочем столе лежала уже почти полностью сформированная подборка публикуемых документов, по их страницам прошелся его бережный и четкий редакторский карандаш.

Сборник (по техническим условиям его пришлось разделить на два полутома) вырос в первое и пока единственное издание, посвященное практической режиссуре Мейерхольда. Его чтение позволяет — хотя бы отчасти — увидеть Мейерхольда таким, каким он был на репетициях. И это обстоятельство, надо думать, непременно привлечет к книге внимание практиков театра, режиссеров и актеров.

Собственно, любой из публикуемых текстов можно читать отдельно, разгадывая логику творческой задачи, решавшейся Мейерхольдом в ходе очередной репетиции. И, вчитываясь в эти фрагменты, вспоминаешь пушкинские слова: «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная».

Вместе с тем, систематизированные хронологически, эти записи и стенограммы позволяют видеть, как менялось творческое самоопределение Мейерхольда на протяжении 1920 – 1930-х годов. С этих страниц слышишь его живую речь, узнаешь его таким, каким он был последние полтора десятилетия своей насильственно оборванной жизни.

Публикуемые документы связаны с обращениями Мейерхольда к классике. Это «Ревизор» (1926), «Горе уму» (1928), «Свадьба Кречинского» (1933), «Дама с камелиями» (1934), «Пиковая дама» (1935), «33 обморока» (1935), незавершенный «Борис Годунов» (1936 – 1937), возобновление — третья редакция — «Маскарада» (1938). Относительно регулярная практика записи репетиций Мейерхольда сложилась лишь во второй половине 1920-х годов; работа над «Лесом», пришедшаяся на 1923 – 1924 годы, осталась незафиксирована, и потому книгу открывают немногочисленные стенограммы

репетиций «Леса», относящиеся к 1930-м годам и связанные с вводом новых исполнителей и обновлением спектакля, неизменно занимавшего одно из центральных мест в репертуаре ГосТИМа.

Можно бы не поминать ту брань, которую когда-то обрушивали с самых ответственных трибун и в уже не читаемых книгах на «искажения» Мейерхольдом классического репертуара. Но эта брань помешала органическому усвоению открытий Мейерхольда, нарушила естественное течение художественного процесса. С конца 1920-х годов, после «Ревизора» и «Горя уму», негативная оценка тяготения Мейерхольда к классике существовала на самых высоких уровнях: в письме И. В. Сталина к писателям-коммунистам из РАПП, датированном 28 февраля 1929 года, отрицательными чертами творческой позиции Мейерхольда названы «кривляние, выверты, неожиданные и вредные скачки от живой жизни в сторону “классического” прошлого» (цит. по копии из архива В. П. Ставского — ЦГАЛИ, ф. 1712, оп. 4, ед. хр. 25; приведено в статье А. П. Мацкина «Время ухода» — «Театр», 1990, № 1, с. 33; опубликовано А. А. Ниновым в журнале «Знамя», 1990, № 1, с. 198). Обвинения в формалистическом искажении классических пьес фигурировали среди самых грозных упреков, предъявлявшихся Мейерхольду в дни разгрома ГосТИМа

Публикуемые документы позволяют воочию увидеть, что Мейерхольд, великий ниспровергатель и экспериментатор, в своих обращениях к классике выступает как прирожденный и проницательный наследник тех духовных и художественных исканий, которыми жила русская культура в свой «золотой век» в самых высоких своих проявлениях — от Пушкина и Грибоедова до Чайковского и Чехова.

Для публикации отобраны наиболее емкие записи и стенограммы, некоторые из них даны с сокращениями и в отрывках.

Материалы каждого спектакля объединены в самостоятельные разделы, расположенные хронологически, в порядке премьер.

Каждому разделу предпослана вводная заметка, в которой сделана попытка восстановить конкретный ход работы над спектаклем: процесс предварительной переработки текста, контакты режиссера с художником и композитором, перемены в распределении ролей и формирование основного состава исполнителей, календарь бесед, читок и репетиций, сведения о премьере и т. д. В ряде случаев указаны важнейшие события последующей жизни спектакля. Для этой цели помимо архивных документов использованы сведения газетной и журнальной хроники. Но при этом не затронуты ни отзывы критики, ни полемика вокруг спектаклей на публичных диспутах и обсуждениях — анализ подобных материалов не мог вместиться в рамки данного издания.

Тексты публикуются с соблюдением современных требований орфографии и пунктуации. В неправленых стенограммах (их подавляющее большинство) пришлось сделать немногочисленные необходимые мелкие редакторские поправки. Но, разумеется, сохранены все особенности речи Мейерхольда, характер построения фраз, манера обращения к участникам бесед и репетиций и т. д. Купюры обозначены отточиями. Слова и части слов, введенные в тексты составителем, заключены в квадратные скобки.

Все документы печатаются по оригиналам, хранящимся в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР[1]:

«Лес» — ф. 998, оп. 1, ед. хр. 158, 159.

«Ревизор» — ф. 998, оп. 1, ед. хр. 185 – 187, 190 – 192.

«Горе уму» — ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 43, 48, 128; ф. 998, оп. 1, ед. хр. 206 – 210.

«Свадьба Кречинского» — ф. 998, оп. 1, ед. хр. 254 – 256.

«Дама с камелиями» — ф. 998, оп. 1, ед. хр. 275, 276, 278, 279.

«Пиковая дама» — ф. 998, оп. 1, ед. хр. 291, 650; ф. 2385, оп. 1, ед. хр. 37.

«33 обморока» — ф. 998, оп. 1, ед. хр. 296, 299 – 301; ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1080.

«Борис Годунов» — ф. 998, оп. 1, ед. хр. 315, 317 – 324; ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 76.

«Маскарад» — ф. 998, оп. 1, ед. хр. 353 – 358.

[1] В настоящее время переименован в Российский государственный архив литературы и искусства.

ЛЕС

Накануне выпуска спектакля Мейерхольд подчеркивал, что «Лес» был задуман к столетию А. Н. Островского (отмечавшемуся в марте — апреле 1923 года) и работа над ним лишь «по техническим условиям не могла быть закончена к весне» («Зрелища», 1923, № 67, с. 9). В ноябре 1923 года в «Зрелищах» промелькнула заметка о том, что в ТИМе вскоре начинаются репетиции «Леса», и в ответ на нее в следующем номере журнала по настоянию Мейерхольда появилось уточнение: «Репетиции “Леса” начались в январе этого года и сейчас заканчиваются» («Зрелища», 1923, № 63, с. 4). Выступая 10 декабря 1923 года в прениях по докладу К. М. Миклашевского «Гипертрофия искусства», Мейерхольд утверждал,

В хронике «Зрелищ» содержатся некоторые сведения о ходе работы над «Лесом». В начале декабря 1923 года журнал (№ 65) сообщал: «Труппа во главе с Мейерхольдом усиленно работает над постановкой “Леса” Островского. Первое представление назначено на 15 – 20 декабря. Подготавливаются четыре полных состава исполнителей центральных ролей. Окончательно выяснилось, что в первом составе Аркашку будет играть Игорь Ильинский». Там же было указано, что «на режиссерский факультет Мастерских Вс. Мейерхольда в качестве слушателя поступил артист Третьей студии МХАТ Захава» — он оказался первым исполнителем роли Восмибратова.

В конце декабря 1923 года «Зрелища» (№ 68) известили, что «еще не выявлен окончательно состав “Леса” на премьере и генеральной репетиции для приглашенных». Тогда же журнал перечислил участников работы над пьесой, указав, что роль Несчастливцева репетировали Н. И. Боголюбов, В. Ф. Зайчиков, М. Е. Лишин, М. Г. Мухин, Н. О. Тураев; Счастливцева — И. В. Ильинский, Н. К. Мологин, В. Ф. Зайчиков; Гурмыжскую — Е. А. Тяпкина; Аксюшу — З. Н. Райх, В. К. Лосева, Е. В. Логинова; Петра — И. И. Коваль-Самборский, И. Я. Савельев, Д. Н. Орлов, В. С. Кузнецов; Буланова — М. И. Жаров, А. В. Кельберер, И. А. Пырьев, З. П. Злобин; Улиту — В. Ф. Ремизова, Е. Б. Бенгис, Киселева, О. Ф. Соченкова; отца Евгения (Милонова) — С. В. Козиков, Н. К. Мологин, А. В. Логинов; Бодаева — Н. В. Карабанов, Н. П. Охлопков; Карпа — Н. В. Сибиряк, И. Я. Исполнев, К. В. Шолмов; Восмибратова — Б. Е. Захава, А. А. Темерин, К. А. Башкатов. Были названы и фигуранты, введенные в спектакль «по режиссерским ремаркам»: портной (М. Ф. Кириллов), урядник (Н. В. Экк, Д. Н. Кожанов), офицер (в окончательной редакции — статский; В. И. Панютин), турка (В. А. Маслацов), попадья (Н. И. Твердынская), парни и бабы (студенты и студентки ГЭКТЕМАСа).

И наконец, в следующем номере «Зрелищ» (№ 69) сказано, что премьера назначена на 18 января 1924 года и что «весь первый месяц в спектакле будет

играть первый состав исполнителей» (монтировочные репетиции пришлись на самый конец декабря — начало января; см.: «Зрелища», 1923, № 67, с. 9).

Подход постановщиков к пьесе Островского был изложен в «Беседе с тов. В. Э. Мейерхольдом», подготовленной А. В. Февральским и опубликованной в «Правде» 19 декабря 1923 года. В ней сказано: «Текст Островского, неудачно пытавшегося втиснуть бытовую пьесу в несвойственные ей формы испанского театра, перестроен в целях выпрямления драматургической линии; комедия разбита на 36 эпизодов. Применен монтажный принцип: в начале действие несколько раз перебрасывается от сцены в лесу к явлениям, происходящим в доме Гурмыжской, и обратно. Демократическая группа действующих лиц (Аксюша, Карп) усилена построением всей их игры на работе; противоположная группа (Гурмыжская и ее окружение) показана в гротеске; текст, дающий для этого большие возможности, использован гораздо шире, чем это обычно делается в других театрах. Несчастливцев выведен как Дон Кихот русского актерства. Единой конструкции нет: отдельные установки, схематизированные предметы быта, нужные для игры актеров. Введен ряд музыкальных номеров».

Интервью с постановщиком, несомненно, лежало и в основе развернутой редакционной заметки «Островский — Мейерхольд. От лжетрадиции к революции», опубликованной в «Зрелищах» (№ 67, с. 9) и излагавшей основные пункты позиции Мейерхольда:

«… *Структура “Леса”*. Прекрасно знавший “испанцев”, Островский от них заимствовал

Что дает “Лес”. Несложному, в сущности, сюжету пьесы предшествует длинная экспозиция (два акта) и еще более длинное (три акта) развертывание сюжета.

Это показывает, что центр тяжести пьесы лежит не в сюжете, а в демонстрации различных общественных групп, в их столкновениях:

А. Разлагающееся дворянство: Гурмыжская с компанией.

Б. Нарождающееся кулачество: Восмибратов.

В. Протестанты против освященного обычаем уклада жизни: Аксюша — Петр.

Г. Промежуточные группы, деклассированный элемент, склоняющийся в ту или иную сторону под влиянием самых разных причин: актеры, прислуга.

Это исходный пункт постановки.

Что сделано. Все эти соображения заставляли перемонтировать пьесу в драматургическом отношении. Авторский текст сохранен полностью. Уничтожено пятиактное деление. Установлено деление по эпизодам. Пьеса имеет тридцать семь эпизодов, сгруппированных в три части. В центр поставлена протестующая группа, поскольку этот элемент наиболее интересен для современного зрителя.

Установка. Вся пьеса развернута на работе. Это очень ограничило работу художника. Вся установка дана режиссером и выполнена по чертежам одного из режиссеров-лаборантов В. Федорова.

Свет. Совершенно иначе, чем практиковалось Мейерхольдом до сего

времени, будет монтирован свет.

Действующие. Трактовка действующих лиц совершенно порывает с установившимся шаблоном, и здесь московскую публику поразит ряд неожиданностей. То же можно сказать и относительно трактовки отдельных сцен».

Текст пьесы был разбит на 33 эпизода (предварявшие спектакль заметки в «Правде» и «Зрелищах» называли большее число эпизодов — 36 и даже 37). Каждому из эпизодов режиссер дал свое название. На премьере эпизоды шли в следующем порядке:

Часть первая. 1. По шпалам; 2. Таинственная записка; 3. Дитя природы, взлелеянное несчастьем; 4. Алексис — ветреный мальчик; 5. Хлеб да вода — актерская еда; 6. Три добрых дела разом; 7. Аркашка и курский губернатор; 8. Отец Евгений и его программа-максимум; 9. И у них биомеханика; 10. Нотариальная контора; 11. Аркашка против мещанства; 12. Светская дама и девочка с улицы; 13. Беспаспортный; 14. Невеста без приданого.

Часть вторая. 15. Педикюр; 16. Сон в руку; 17. Аркашка-куплетист; 18. Ум практический; 19. Объегоривает и молится, молится и объегоривает; 20. «Пеньки дыбом»; 21. «Люди мешают, люди, которые власть имеют»; 22. Нашла коса на камень; 23. Лунная соната; 24. Между жизнью и смертью; 25. Собирая цветы…; 26. В золотой клетке; 27. Актриса нашлась.

Часть третья. 28. Будущий земский начальник; 29. Алексис готовится к балу; 30. «Если бы было близко, то не было бы далеко, а если далеко, то, значит, не близко»; 31. Сцена из «Пиковой дамы»; 32. Жених под столом; 33. Дон Кихот, или «Пеньки дыбом» еще раз.

Вскоре после премьеры два эпизода Гурмыжской (№ 25, «Собирая цветы…» и № 26, «В золотой клетке») были перенесены в начало третьей части, благодаря чему два эпизода Аксюши («Между жизнью и смертью» и «Актриса нашлась») оказались по соседству и вскоре слились, получив в программах сдвоенный номер (№ 24 – 25).

Мейерхольд часто высказывался о причинах этих сокращений. Он не раз вспоминал об этом и после закрытия ГосТИМа, в частности, в своем выступлении на заседаниях режиссерской секции ВТО, предшествовавших Первой Всесоюзной режиссерской конференции 1939 года (см.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы в 2-х частях. Ч. 2. М., «Искусство», 1968, с. 446; в дальнейшем — Статьи…) в своей речи на этой конференции он также упомянул об особенностях сценической жизни своего «Леса»:

«“Лес” на премьере имел тридцать три эпизода; потом уважаемые импровизаторы так развили свои роли и с такой стремительностью, что пришлось вместо тридцати трех эпизодов срезать их до двадцати шести; потом опять хронометраж был установлен правильный, а затем уважаемые импровизаторы опять стали развивать свои роли и пришлось с двадцати шести переправить весь спектакль на шестнадцать эпизодов и опять сначала был благополучный хронометраж, а потом импровизаторы так развили роли, что

пришлось подумать о новом сокращении, и едва ли таким образом мы не пришли бы к одному эпизоду» (ЦГАЛИ, ф. 962, оп. 7, ед. хр. 459, л. 82 – 83).

Уже в сезон 1926/27 года были сокращены четыре эпизода (№ 8 и 25, затем № 15 и 16). В 1929 году оставалось двадцать пять эпизодов, а при подготовке к зарубежным гастролям 1930 года их количество было сведено к восемнадцати, затем к шестнадцати. В суфлерском экземпляре 1930 года (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 344) зафиксирован оказавшийся последним этап сокращений, вставок, переноса реплик. В составе шестнадцати эпизодов спектакль сохранился до закрытия театра. По сведениям, приведенным А. В. Февральским, «Лес» прошел 1328 раз (см.: Статьи…, ч. 2, с. 528).

Вещественное оформление, согласно заданиям Мейерхольда, выполнялось по чертежам В. Ф. Федорова, строил установку В. Н. Петров. Женские костюмы были изготовлены Е. С. Казаковой, мужские — Я. А. Великановым, парики — В. Н. Шишмановым, бутафория — Неофитовым.

В заметке «Правды» (1923, 19 дек.) указывалось: «Наблюдение за музыкальной частью — М. Ф. Гнесин». В спектакле участвовали хор под управлением И. И. Юхова, мордовский хор под управлением А. В. Логинова, оркестр под управлением В. М. Антонова, гармонист М. Я. Макаров. Цирковые фокусы ставил иллюзионист А. К. Де-Колиньи.

В премьере «Леса» (19 января 1924 года) участвовали: Гурмыжская — Е. А. Тяпкина, Буланов — И. А. Пырьев, Восмибратов — Б. Е. Захава, Бодаев — Н. В. Карабанов, отец Евгений — С. В. Козиков, Улита — В. Ф. Ремизова, Несчастливцев — М. Г. Мухин, Счастливцев — И. В. Ильинский, Аксюша — З. Н. Райх, Петр — И. И. Коваль-Самборский, Карп — Н. В. Сибиряк, попадья — Н. И. Твердынская, урядник — Н. В. Экк, статский — В. И. Панютин, турка — В. А. Маслацов, 1-я и 2-я соседки — Е. А. Соколова и О. В. Полянская, портной из города — Д. Я. Липман; роли садовника, конюха, дворовой девки и казачка исполняли студенты ГЭКТЕМАСа.

В конце сезона 1923/24 года в программах появляются имена дублеров: Буланов — А. В. Кельберер, Восмибратов — А. А. Темерин, Бодаев — П. В. Цетнерович, отец Евгений — Н. К. Мологин, Улита — О. Ф. Соченкова, Е. Б. Бенгис, Несчастливцев — М. Е. Лишин, Аксюша — Е. А. Соколова, А. Я. Москалева, попадья — Т. И. Ингер и т. д.

В 1930 – 1931 годах большая группа участников «Леса» ушла из ГосТИМа в Четвертую студию (Реалистический театр). Среди них были М. Г. Мухин, А. В. Кельберер, А. А. Темерин (впоследствии они вернулись в театр). Именно тогда, в 1931 году, ГосТИМ гастролировал одновременно на разных площадках и даже в разных городах, и потому «Лес», случалось, исполнялся в один и тот же день разными составами на разных сценах.

В связи с уходом М. Г. Мухина на роль Несчастливцева срочно пробовались Ф. В. Блажевич и К. В. Шолмов. В конце 1931 года во время гастролей ГосТИМа в Ленинграде Мейерхольд ввел на эту роль артиста Большого драматического театра Г. М. Мичурина. В своих воспоминаниях Мичурин рассказывает, что, пригласив его к себе, Мейерхольд поразил его предложением:

«Давайте лучше говорить о Несчастливцеве, которого вам необходимо сыграть здесь, в “Пятилетке”. Последний “Лес” в Ленинграде будет через четыре дня — не бойтесь, никто не ждет увидеть законченную работу, это черновой эскиз, и сам я, по опыту провинциальной работы, знаю, что за три-четыре уплотненных репетиции можно ухватить, как говорит Станиславский, — а он ведь и мой учитель тоже, — зерно роли!» (*Мичурин Г. М.* Горячие дни актерской жизни. Л., 1972, с. 175). По-видимому, там же, в Доме культуры имени Первой пятилетки, где происходили гастроли ГосТИМа, состоялись репетиции с Мичуриным, одна из которых — 27 декабря 1931 года — стенографировалась. Мичурин играл Несчастливцева до 1936 года в очередь с Боголюбовым.

В 1932 году на роль Петра были введены В. Ф. Бакулин, В. И. Егоричев, В. Д. Нещипленко; на роль Карпа — И. В. Ноженкин, С. С. Фадеев, Д. Л. Сагал, К. В. Шолмов; на роль Буланова — А. А. Шорин, А. А. Консовский; на роль Аксюши — А. Л. Васильева; на роль Гурмыжской — С. И. Субботина; на роль Улиты — Т. А. Говоркова.

В день десятилетия «Леса», 19 января 1934 года, в юбилейном спектакле играли шесть участников премьеры — З. Н. Райх, Е. А. Тяпкина, В. Ф. Ремизова, И. В. Ильинский, Н. В. Сибиряк, С. В. Козиков. К тому времени каждый из них имел по нескольку дублеров.

В 1936 году Несчастливцева играл вернувшийся в ГосТИМ М. Г. Мухин. В последние сезоны ГосТИМа в «Лесе» участвовали также Е. В. Самойлов (Петр), М. А. Чикул (Счастливцев). На 9 января 1938 года была назначена репетиция — ввод А. А. Темерина на роль Счастливцева, но она не состоялась, так как 8 января ГосТИМ закрыли.

Мы располагаем только четырьмя стенограммами восстановительных репетиций «Леса». Из них публикуются: беседа с актерами 29 октября 1931 года, репетиция с Г. М. Мичуриным 27 декабря 1931 года и репетиция сцены Несчастливцева и Счастливцева 27 октября 1935 года.

БЕСЕДА С АКТЕРАМИ ПЕРЕД РЕПЕТИЦИЕЙ

Все говорят, о «новом этапе ГосТИМа». Я узнаю это из газет. А, собственно, никакого «нового этапа» нет. Но вот когда мне приходится выступать или писать, то я тоже употребляю этот термин.

На новом этапе или на старом, но я должен сказать, что, конечно, механистического уклона у нас нет[i]. И я с удовольствием могу сказать, что такие драматурги, как Вишневский, всегда, где ему приходится говорить о нас энергично заступается за нас после того, как он ознакомился со всеми стенограммами по работе над «Ревизором». Никакого механистического уклона у на; нет, но, товарищи, Вишневский скажет, что нет, но Пельше, Афиногенов — они имеют право сказать, что у нас механистический уклон есть, потому что между тем, что мы строим, между теми установками принципиальными, которые у нас имеются, и между тем, что

Мы явились сюда, чтобы начать новый этап работы ГосТИМа[ii]. Но этот этап не состоит в том, что мы будем сжигать корабли и строить новый театр. Некоторые думают, что будут сломаны старые корабли и построено новое искусство на основе тех толчков, которые дают нам в спину РАПП, Пельше, Афиногенов и прочие? Нет. Когда мы строим новый театр, мы именно становимся не на новые позиции, а продолжаем укреплять те позиции, от которых мы не желаем отказаться. Партия отлично это понимает. Партия теперь взялась за искусство крепко. Теперь наша партия на театральном фронте изучает две системы — систему Станиславского и нашу. Других систем для нее и не существует.

Все это я говорю для того, что мы не должны вступать в «новый этап», а должны сказать, что в этой системе, представителями которой мы являемся, имеются здоровые корни. И вот мы должны эти корни изучать. У нас, конечно, есть ошибки, но не в этом дело, мы, конечно, должны об [2]. Там, в «Великодушном рогоносце», была настоящая схематизация, и это было законное право «Великодушного рогоносца». Это была первая лазеечка, которая завела эту новую систему. «Лес» же и был тем, что с «Леса» началась новая жизнь. […] Мы должны заняться большой работой по восстановлению этого спектакля.

Все наши принципиальные установки мы не будем манифестировать, а будем действительно претворять их в систему. Вот пример наших успехов — весь Донбасс вотирует за нас[iii]. Смотрите, как смотрел спектакль «Список благодеяний» «Красный путиловец»[iv]. Мы знаем отлично все недостатки этой пьесы, знаем, что это не пролетарская драматургия, но с каким вниманием, с каким сосредоточением они принимали те проблемы, которые в этой пьесе поставлены. Несмотря на то, что критика говорила, что пролетариат должен с возмущением смотреть на Мейерхольда, превратившегося в Гамлета[v].

Когда я смотрю на наш коллектив, я чувствую, что мы оздоровляемся, несмотря на то, что со стороны кажется — бегут от Мейерхольда. Да, бегут, бегут от трудностей. Вот Мухину легче стать директором Реалистического театра[vi], чем поставить вопрос: «А что я сделал в течение всего ряда лет в части помощи молодым кадрам, скажем в той же пьесе “Лес”»? Бегут те, которые хотели идти по пути наименьшего сопротивления. […]

При всей нашей занятости, при всех наших трудностях, бродячей жизни — давайте жизнь налаживать. Давайте весь репертуар прощупывать. Вот «Лес». Мы должны обратиться к этой работе. Должны сделать ее действительно в нашем смысле классической. Классическая пьеса в биомеханической системе. Это ведь наш шедевр.

Изменения происходят не в том, что мы хотим Чикула оттеснить и [vii]. Нет, мы хотим на этом молодняке восстановить то, что прежними исполнителями немножко спрофанировано. Мы хотим в наших молодых товарищах вызвать педагогические способности, чтобы они стали учителями сцены. Мы сейчас

[2] Пропуск в стенограмме.

вступаем в такую полосу, когда учитель сцены является таким в хорошем смысле. Нельзя, чтобы ученик только подражал, нужно дать большее. Нужно вложить содержание в игру. Поэтому мы сейчас стали вести работу над оздоровлением «Леса». […]

27 декабря 1931 года, Ленинград

ЗАМЕЧАНИЯ Г. М. МИЧУРИНУ ПО РОЛИ НЕСЧАСТЛИВЦЕВА ПОСЛЕ РЕПЕТИЦИИ

Мейерхольд. Должен сказать, что вам эта роль легче дается, чем прежним исполнителям, в частности из-за голоса. Вот Мухину было трудно с голосом совладать. У него от природы не такой насыщенный голос, как у вас. Он у вас хорошо поставлен. У вас хорошо звучащий голос. Так что с вашими данными повышаются требования в отношении исполнения этой роли. Хочется при таких данных иметь более значительный результат.

Теперь для того, чтобы вам в дальнейшем верно себя направить, нужно сразу выяснить, по какому пути вам идти, чтобы роль выросла.

У вас много жестов, много мелких жестов. Недопустима суетливость в жестикулировании. Почему? Потому что он, Несчастливцев, болен манией величия. Это предельная самовлюбленность. И эта самовлюбленность имеет корни от трагического начала. В нашем производстве, если приглядеться, то увидите, что если актер самовлюблен, то он самовлюблен именно на этой точке — что он трагический актер. Ведь это предел надежды всякого актера. Смотрите: Башкатов думает, что он может играть царя Эдипа, Боголюбов думает, что он король Лир, все они думают, что они трагики. Певцов — он, конечно, думает, что он король Лир. Вот вы должны на сцене показать эту болезнь актерского цеха. Поскольку вы себя окрестили трагиком, поскольку вспоминаете Рыбакова, которому вы [несомненно] подражаете, поскольку ваш репертуар — Отелло, Велизарий, целый ряд ролищ, где вы можете себя показать, — это ощущение на сцене нужно показать. Причем эта самовлюбленность сказывается в том, что вы и в жизни такой же, походка у вас медленная… Вы же слишком торопливы. Быстрота и суетливость это разные вещи. Вы можете быстро делать, но без суетливости. Быстрая походка трагика отличается от быстрой походки комика. У вас должна быть быстрота, но другого порядка. У вас может быть перебег тигрообразный, и тогда я сейчас же вспоминаю Отелло. Вы должны у публики все время вызывать ассоциацию какой-то роли. То я вижу Велизария, то Отелло.

Вот когда вы убегаете в сцене «Пеньки дыбом» — вы побежали, как балетный актер, а не как трагический. Он убегает, но должен бежать [так], как мог бы убежать Ричард III, а вы бежали, как балетный танцовщик, который только что проделал па-де-де.

Мания величия. В чем она проступает? Например, во взаимоотношениях с Аркашкой. Вы слишком много на него смотрите. Сразу увидел — *какие* парики, их всего два, но это *уники*. Поэтому медленно два парика показывает. Он

должен про себя лепетать: «Какие парики, какие парики!»

Если вы не будете все время смотреть на Аркашку, то будет понятно, почему вы вдруг сразу не заметили эспаньолку, а только позже. Несчастливцев не смотрит на Аркашку, он скользит по нему, когда с ним говорит. Так вот держал себя покойный очень известный когда-то давно в провинции актер Галицкий: он с труппой здоровался свысока, он — трагик, остальные — шантрапа. Во Франции, когда я здоровался с актером Максом[viii], то он подал мне левую руку вместо правой, я был страшно шокирован. У него самовлюбленность короля.

Вы должны быть королем. Он [Несчастливцев] не сгибается, всегда голову держит вверх. С Аркашкой всегда держится свысока.

Когда вы от жизненных фраз переходите к фразам, как бы заимствованным из каких-то пьес, то мы должны резко это ощущать. У вас же это незаметно, вы как бы соскальзываете. Переходы от будничного должны быть заметны. Публика должна понять — вот он впал в какую-то роль. Но зато когда вы впадаете в роль, нужно ее играть хорошо. Я заметил сегодня, что, когда вы играете роли, у вас немножечко балаганность есть. Вы играете так, как играют трагики в балаганах. Это неправильно. Он должен играть так, как играл бы Мочалов. Он вроде Далматова, которого долго не пускали на императорскую сцену, а ведь он играл не по-балаганному, а так же, как играл Рыбаков, но судьба такая, что он играл в провинции. Вы — Несчастливцев — неплохой актер, вы — очень хороший, но — не повезло в жизни. Вы иногда должны трогать, тогда не будет стилизации. А то сейчас либо балаган, либо стилизация. Боголюбов, когда играет Несчастливцева[ix], он впадает в тон трагического бытия. Вы должны играть так, чтобы на основе этой роли вас, Мичурина, могли пригласить играть трагические роли. Если же балаган, то это снижает пьесу.

Сцена со шкатулкой[x]. Сперва Несчастливцев разыгрывает Гурмыжскую, но как блестящий техник, начав разыгрывать, он вдруг впал в блестящее исполнение этой импровизации. Это и есть свойство актера. Часто, когда актер-оратор выступает, то бывает, что он здорово впадает в игру, — оратор-актер лучше, чем оратор-неактер. Вы должны очень здорово это играть. Это-то и пугает Восмибратова[xi]. Он [Восмибратов] не видит игры. Ему страшно становится от звука, от метания глаз. Здесь настоящая, полная игра, так же, как и там, в последней сцене, когда он на стол вскакивает и начинает цитировать из Шиллера[xii]. Тут уже общественный элемент имеется, он начинает быть Чацким, он искренен. Он становится трибуном.

Несчастливцев не должен смешить. Ситуация смешной расстановки сил дает в результате балаган, но Несчастливцев не смешон. Несчастливцев ведет свою линию, а Аркашка другую. Вы же должны серьезно играть, должны создавать у зрителя ассоциации, чтобы зритель думал, мучительно думал — что это за пьеса, откуда это? У вас же должна быть невидимая публика. У вас же должно быть ощущение, как бывает, когда

Здесь задача бороться со смехом публики. Комическое начало дано всеми в этой сцене, кроме вас. Несчастливцев должен бороться со смехом. Он не должен выполнять этой линии, это делают Аркашка и все остальные, а Несчастливцев

должен чаровать зрителя арсеналом трагической техники того времени. И поскольку вы, актер Мичурин, играете Дон Карлоса[xiii], сразу видно, что вы этим арсеналом владеете, вам легче, чем кому-либо, потому что наши актеры не воспитаны на классическом репертуаре.

Как Хлестаков становится искренним вралем, так Несчастливцев становится искренним трагиком.

Гром — это те атрибуты, которые свойственны театру, это еще больше ему помогает искренно впасть в ту роль, которая была им играна когда-то.

В сцене с Гурмыжской он берет эту технику, но ее немножечко уже экзажерирует, и это дает впечатление розыгрыша. Ее, Гурмыжскую, можно легким хватом взять, Восмибратова же он берет сильным хватом. Ее можно легче взять.

Сцена с Аксюшей. «У меня нет денег…» — он увлекается ситуацией, которая напомнила ему сцену из какой-то пьесы, где подобная ситуация, — и он впадает в слезную мольбу. Он соскользнул в этот мир и забыл, что Аксюша перед ним. Вы должны тронуть публику, публика должна на минуту вместе с вами нечаянно соскользнуть в такое же ощущение. Вы должны разыграть слезоточивую пьесу.

В последней сцене, когда [Несчастливцев] монолог читает, во время

Когда перечисляете подарки — это не надо тянуть. Это он бросает со стороны своего величия. Островский хотел показать — вот он какой! Щедрость царская!

Все актеры, которые специализируются на репертуаре, и в жизни такие. …[3] говорит всегда, как царь. Мне всегда неловко с ним, не знаю, как себя вести с ним, чтобы не нарушить взаимоотношения. Он величественен, а я перед ним — какое-то ничтожество, так он держит себя. Он может грубость сказать, если я неверно поведу себя. У него все время величие. Если же улыбку подарит, то делает это, как царь, дарящий улыбку[xiv].

Когда вы говорите Карпу: «Попои его чаем», у вас как-то сердобольно получается. Это неверно. Это вы говорите не для Аркашки, а для Карпа, чтобы не выдать карты свои. Тут важно показать позу царя, дающего приказания. Тут и Карп становится его лакеем.

«О, люди, люди!» — вы немножко стилизуете. Надо [так]: сказал, идет, опускается в кресло, садится — и наступает тишина. Вам должно нравиться, какое впечатление это производит, а не ирония. Ирония сама скользит из всех щелей.

Монолог, когда топиться бежит Аксюша, вы очень торопите, «… сорок тысяч братьев любить не могут» — маэстознее[4]. Вот тут это уже умный человек. Вы из тех актеров, которые весь текст через мозг проводят. Несчастливцев умен. У вас же он немножко простоват. Когда мозг тренирован

[3] Пропуск в стенограмме.

[4] От итал. maestoso — торжественно, величественно.

на более умном репертуаре, от этого умнеют актеры. Почему комики глупее трагиков? Потому что трагики более серьезные вещи играют. У них больше в этом смысле тренировки, репертуар у них психологический, сложный, тоньше. Это все отражается на их мозгу.

«Помни обо мне! Помни обо мне!» — это тень отца Гамлета. У вас же похоже на церковное пение. У него же должно быть не церковное пение,

Сцена «О, злато!..» — мизансцена напомнила сцену «Скупого рыцаря», и вдруг — можно вставить — вы говорите отрывок из «Скупого рыцаря»[xv].

Несчастливцев — театрален. Даже его искренность надо подавать через театральное выражение. Чем актер крупнее, чем его техника сложнее, тем он чаще, даже в искренних местах, невольно пускает ее в ход.

Станиславский, когда сердится, — он сердится театрально. Воображаю, как Сара Бернар была театральна, когда она отчитывала свою прислугу. Она такой техникой владела, что всегда вела себя, как королева.

Вы должны играть высококвалифицированного профессионала, но вот не повезло ему.

Репетировали Несчастливцев — Мичурин, Счастливцев — Свердлин

(Крик Несчастливцева: «А! Аркашка!»)

Мейерхольд. У Несчастливцева нет повода начать[xvi]. Там, за кулисами, должен быть какой-то звук, ему знакомый, на который он оборачивается и убеждается, что это Аркашка. Звук вывел его из его состояния. А то нет повода.

(Свердлину.) Ваш крик должен быть немного балаганным.

(Свердлин кричит за кулисами: «А-а!» — как бы увидя Несчастливцева. Мейерхольд несколько раз ему показывает интонацию крика — у Свердлина не выходит.) Выходит, что вы увидели его раньше… Нет, вы не увидели, а вот как: вы на какой-то пригорок влезли и сваляли дурака, а на этот крик Несчастливцев обернулся и… «Аркашка!» — так лучше.

(Несколько раз повторяется крик Счастливцева и начало сцены.) […]

Нужно всегда помнить зерно. Основное зерно здесь в том, что эта сцена ведется в стиле площадной сцены, как будто бы идет не Островский, а отрывок из какого-то вульгарного спектакля, — вот зерно какое. Значит, вульгарная крикливость в куплете, который нужно исполнять не как исполняют в хороших театрах, а как исполняют в балаганах; например, когда вы начинаете отрывок из водевиля, он сейчас кажется приятным, а он должен быть неприятным, должно быть выкидывание штучек, так сказать, по-балаганному, чтобы можно было сказать: какой же он комик, ему только в балагане служить. Вы слишком хорошо исполняете куплет. А нужно, как бывает: приезжает актер и публика думает — откуда взялся такой отвратительный актер. Конечно, его выгонял не только тверской губернатор, его гнали из всех трупп, он отвратительный актер, не тонкий, не художник, этим вы противны ему [Несчастливцеву]; сегодня он актер, *(Повторение сначала.)*

(Мичурину.) «Откуда?» — торопитесь, торопитесь. Нельзя здесь торопиться, не завязывается еще. Каждый в своем. Очень легко, комедийно. Поэтому это более похоже на Мольера, чем на Островского.

«А!» — больше сам себе, не ему воскликнул, а сам себе: а, черт знает, эта сволочь здесь! — вот смысл. Вы на него смотрите с высоты. Трагики к комикам всегда пренебрежительно относятся: вы делаете высокое дело, а этот — низкое. […]

(О монологе Аркашки.) Этот монолог должен прозвучать как монолог в публику. Вы бойтесь, чтобы завязывалось [с Несчастливцевым], — у него такое маленькое снисхождение к вам, а вы, поскольку вы обижены судьбой, вам только и апеллировать к зрительному залу — больше не к кому, потому что [Несчастливцев] не понимает — разве могут эти бездушные люди понять? Вот мы, комики, — это другие люди. Здесь все на разлаживании, на конфликте. Он, обиженный судьбой, хочет его [Несчастливцева] поставить в неловкое положение, в нем просыпается наглец, который хочет человека поставить в неловкое положение — вот он какой мерзавец.

«Русский ты человек или нет?»[xvii] — зло. Здесь в нем просыпается Тит Титыч[xviii], он очень много водился с купцами и воспринял у купцов навыки такой грубости. […]

(Свердлину.) «Отчего же так, Геннадий Демьяныч?» — у него за вопросом какое-то ехидство, какая-то ехидная мысль, у него под каждым вопросом есть ехидная мысль, а если этого нет, то звучит очень вяло. Он раздражает Несчастливцева. Если вы его не раздражаете, ему очень трудно — иными словами, вы Несчастливцеву не помогаете своей игрой и он повисает в воздухе. […]

«Лес» должен быть обязательно веселый, свет должен быть бодрым; другое дело, когда есть рефлектирующий план, щиты и т. д., — здесь же должен быть яркий свет. […]

(Свердлину.) [Во время монолога Несчастливцева] не надо пения, потому что это его сцена, — дайте ему пожаловаться на свою судьбу[xix]. Мичурин [эту сцену] играет серьезнее, чем прежде играл, и это очень хорошо, так что сейчас это пение неуместно. Аркашка молчит, на него какая-то грусть нашла.

(Мичурину.) Вдруг такой лиризм: «Эх!» — хорошенько стукнул по спине Аркашки, здесь мотив жалости к человеку; в будущем он будет защищать Аксюшу, отдаст ей все свои деньги. Тут только зарождение этого мотива, и это надо сыграть жирно.

(Свердлину.) Этот рассказ должен быть как отдельный монолог[xx]. Вы, конечно, не ему рассказываете, а публике, это веселый монолог, монолог из пьесы Лопе де Вега. Это монолог бодряка, и рассказывает он с удовольствием. Монолог должен иметь самодовлеющее значение. «Монолог Счастливцева» — должны сказать. Меня всегда очень огорчает, когда говорят про рыбку[xxi], — меня это страшно огорчает. Огорчает, что никогда не вспоминают: «Как он этот монолог говорил!» — вот об этом должны говорить. Монолог надо говорить с блеском, как это умели старые актеры… *(Показ Свердлину.)* Чтобы был такой

отдельный кусок — монолог с блеском!

(Монолог Счастливцева повторяется много раз.) Вы можете опять площадной тон взять и непременно весело вести эту сцену, бодро так, балаганно. Он тут всю грусть смахнул и — бодро! Бодро!

(Показ монолога.) Держится за столбик и опьяневает, — чтобы было впечатление, что он имитирует того Аркашку, о котором он рассказывает, а то ведь невозможная скучища, нигде нет его перевоплощения. Он должен рассказывать как актер, — актеры любят, рассказывая, какую-то маску на себя надевать, это не монолог Счастливцева, а как бы монолог из какой-то пьесы. […]

[Монолог Несчастливцева.] В этом монологе[xxii] забудьте об Аркашке. Этот монолог должен быть в публику, но, боже упаси, в этом монологе стучаться в него [Счастливцева].

(Показ: «Пятнадцать лет…») Чтобы у публики было впечатление: а может быть, он не пойдет. *(Показ: поставил чемодан.)* Нужно, чтобы публика почувствовала, что он может Эдипа играть. Вы должны все время верить, что вы не способны на подлость. Аркашка способен украсть, а вы — нет, вы честны очень, и эту черту вашей биографии надо сыграть — благородство у него. *(Мичурин повторяет монолог.)* Хорошо, что монолог в публику! […]

(Мичурину.) Он все не хочет идти, ему трудно в эту усадьбу ступить, а то очень легкомысленно этот кусок раньше шел. Ему очень трудно. *(Показ: облокотился на чемодан.)* Не хочет идти, не хочет.

РЕВИЗОР

Двадцатого июля 1925 года Мейерхольд, находившийся в Италии, писал М. М. Кореневу: «Прошу Вас принять новое назначение: Вы будете одним из трех лаборантов по “Ревизору”, и на Вашу долю падает работа по тексту. Прошу Вас ко дню возвращения моего (двадцатые числа августа) подготовить основной список. Основным я называю не тот, который основным считается у наших академиков, а тот, который настойчивыми усилиями вырабатывался Гоголем. Приняв как основной список тот, который был последним для Гоголя, необходимо в отдельной тетради подобрать те места, которые выпали от цензурных чернил, и те, которые вымарывались современными Гоголю постановщиками и стали потом называться “традиционными купюрами”» (ЦГАЛИ, ф. 1476).

В начале сентября в Ленинграде (где гастролировал ТИМ) вернувшийся из-за границы Мейерхольд в беседе с журналистом дал более подробную информацию о намеченной постановке (см.: «У Мейерхольда». — «Красная газета», 1925, 7 сент.). Художником будущего спектакля в заметке назван Дмитриев.

Восемнадцатого октября Коренев сделал доклад труппе о подготовленном им варианте сценического текста. Наиболее существенные дополнения он предложил к сцене вранья (упоминание Хлестакова о его любовных победах) и к сцене взяток, восстановив выпущенные Гоголем эпизоды Хлестакова с Люлюковым и Растаковским.

Двадцатого октября Мейерхольд дал труппе развернутую экспликацию будущего спектакля.

Репетиции начались с читок за столом. Первая читка проходила 31 октября, читались акты с I по IV; вторая — 1 ноября (IV, V, I, III акты); в записях последующих читок указаны не только акты, но и явления, над которыми шла работа. До конца ноября Коренев зафиксировал десять читок. Они продолжались и дальше, шла работа над текстом, намечались купюры, разрабатывались музыкальные куски.

В процессе читок и последующих репетиций приготовленный Кореневым вариант текста претерпел изменения. Так, была кардинально перестроена сцена взяток: всех чиновников как бы представлял Хлестакову доносчик Земляника. Из ранних редакций был возвращен фрагмент, в котором городничиха рассказывает дочери о поручике, проникшем к ней в дом в куле с перепелками. Вставки заимствовались не только из вариантов «Ревизора», но и из других пьес Гоголя: в первый монолог голодного Хлестакова был введен рассказ о карточной игре из «Игроков», а в сцене вранья к его рассказу о красоте влюбившейся в него графини (взятом из ранних редакций пьесы) была присоединена реплика Кочкарева из «Женитьбы»: «А нос! Я не знаю, что за

нос! Белизна лица просто ослепительна. Алебастр! Да и алебастр не всякий сравнится. Так у ней и то… и то… Изрядный коленкор!» Эта фраза решалась в спектакле как смелый комплимент гостя хозяйке-городничихе.

Монологи действующих лиц в «Ревизоре» Мейерхольд переводил в рассказы, обращенные к слушателям, созданным фантазией режиссера. «Вообще я люблю монолог как форму, но в нашей трактовке, ввиду того что мы делаем установку на терпкий реализм, монолог звучит театральщиной, с которой мы боремся», — говорил он на репетиции 31 января 1926 года. Слушателем монологов Хлестакова в трактирном номере стал Заезжий офицер. Этот персонаж впервые упомянут в списке действующих лиц, датированном 12 ноября 1925 года, кандидатом на эту роль назван М. И. Жаров; репетиции с Заезжим офицером начались в конце января 1926 года; эта фигура заняла заметное место в спектакле. Задуманный как лицо без речей, Заезжий офицер получил позже несколько междометий и фраз. В марте 1926 года была введена роль поломойки, хохотуньи, слушавшей рассказы Осипа о петербургском житье и певшей с ним дуэтом: «Молодой, красивый, любовью занятый…» И поломойка, и Заезжий офицер были навеяны фразой Утешительного из «Игроков»: «На лестнице какая-то поломойка, урод естественнейший, вижу, увивается около нее какой-то армейщина, видно, натощаках…»

Среди других персонажей, введенных «автором спектакля», выделялся капитан («Голубой гусар»), местный ревнивец — вздыхатель Анны Андреевны. Были введены также: кадет, влюбленный в Марью Антоновну; Авдотья и Парашка,

Существенно пополнив канонический текст, Мейерхольд вместе с тем сделал в нем немало купюр. (Ради экономии времени отдельные реплики были сокращены вскоре после премьеры; в последующие годы при вводах и возобновлениях установленный первоначально текст также не раз сжимался.)

Авторское членение пьесы в начале работы не нарушалось вовсе. Планировочные репетиции начались 26 марта 1926 года с работы над 1-м явлением I акта. С этого времени стали компоноваться эпизоды, устанавливались их много раз менявшиеся названия и нумерация. В октябре 1926 года насчитывалось девятнадцать эпизодов, в ноябре их осталось пятнадцать. Эпизод «Кадриль» был сначала четырнадцатым, затем девятым, на премьере — десятым и получил название «Лобзай меня» (слова из исполнявшегося в этом эпизоде романса А. С. Даргомыжского на стихи А. С. Пушкина «В крови горит огонь желанья…»). Третий эпизод (первое появление Анны Андреевны и Марьи Антоновны) в ходе подготовки назывался «Генеральная репетиция» и только перед премьерой получил название «Единорог» (вскоре он был объединен с пятым эпизодом «Исполнена нежнейшею любовью»).

На генеральной репетиции (8 декабря 1926 года) и премьере (9 декабря) эпизоды шли в следующем порядке: I акт — 1. Письмо Чмыхова. 2. Непредвиденное дело. 3. Единорог. 4. После Пензы. 5. Исполнена нежнейшею любовью; II акт — 6. Шествие. 7. За бутылкой толстобрюшки. 8. Слон повален с ног. 9. Взятки. 10. Лобзай меня. 11. Господин финансов;

III акт — 12. Благословение. 13. Мечты о Петербурге. 14. Торжество как торжество. 15. Всемирная конфузия. Немая сцена.

В последующие годы вносились изменения и сокращения: первый эпизод был объединен со вторым, восьмой с девятым, десятый с одиннадцатым; с 1932 года в программе «Ревизора» значилось одиннадцать эпизодов.

Работа над вещественным оформлением и костюмами к спектаклю прошла несколько этапов.

В. В. Дмитриев не представил эскизы к первоначально намеченному сроку (25 августа 1925 года), но в октябре участвовал в совещании по вещественному оформлению, а в начале ноября сооружал репетиционную выгородку на сцене. 4 ноября Коренев записал: «Когда он (Дмитриев) вошел в фойе за эскизами, полушутливая реплика В. Э.: “Другой раз рисуйте лучше, а то такую дрянь смотреть”». 9 ноября Мейерхольд сообщил, что Дмитриев уехал в Ленинград делать окончательные эскизы мебели, а 12 ноября в совещании по оформлению «Ревизора» уже участвовал И. Я. Шлепянов, Мейерхольд привлек его к работе над «Ревизором». 6 января 1926 года договор ГосТИМа с Дмитриевым был расторгнут, причина этого разрыва остается неясной, тем более что присланные Дмитриевым с большим опозданием эскизы нравились, по свидетельству Х. А. Локшиной, Мейерхольду и один из них долго висел в его рабочем кабинете.

Работой Шлепянова Мейерхольд также не был удовлетворен и 7 мая 1926 года поручил Кореневу поехать к А. Я. Головину в Детское Село и договориться с ним (и с М. П. Зандиным) о работе над «Ревизором». Излагая режиссерские задания, которые Коренев должен был передать Головину, Мейерхольд писал: «Берем 30-е годы, но делаем отступления. Например, городничий не в сапогах, а брюки навыпуск, не фракообразный сюртук, а сюртук, как был у Александра I. Захватить рисунки Дмитриева и Шлепянова. На них видна работа режиссера в отношении цвета. *яркими красками легких тканей* (здесь много дано восточного, в 30-е годы восточное было очень модно). Тут и шали, и тюрбаны. Неожиданные вставки веселых пятен должны быть и в мужских костюмах. Из-под лацканов сюртука видны края *цветной* жилетки; воротничок белой сорочки затянут *цветным* галстуком… Рукава коротковатые, чтобы бледная кисть была заметнее со сцены *(четкая будет игра рук)*».

Головин не смог принять это предложение, он работал над эскизами к спектаклю Станиславского «Женитьба Фигаро».

Летом 1926 года Шлепянов ушел из ГосТИМа. Судя по цитированному письму, к этому времени у режиссера уже сложился весь план оформления. Исполнителем этого замысла стал В. П. Киселев.

По свидетельству М. Ф. Гнесина, музыка к двум первым актам «Ревизора», и в частности «кадриль-смесь», исполнявшаяся в эпизоде «Лобзай меня», была подобрана Мейерхольдом. Гнесин для последнего акта по замыслу Мейерхольда сочинил «большой торжественный номер в стиле свадебной импровизации еврейских бродячих оркестров», музыку «для шести фигур старинной кадрили» (которая как бы пародировала предшествующую ей «кадриль-смесь») и «галоп веселящейся молодежи», проносившийся перед

финальной немой сценой (см.: *Бройде М.* Музыка в «Ревизоре». Беседа с композитором М. Ф. Гнесиным. — Программы гос. академических театров, 1926, № 65 – 66, с. 18).

Состав исполнителей определялся в ходе читок и репетиций. Большинство членов труппы пробовало себя во многих ролях. По поручению Мейерхольда Коренев неоднократно напоминал актерам, что окончательного распределения еще нет, что пока идут только пробы. Сохранились записки, которые Мейерхольд писал Кореневу во время читок: «27.I.26. Хорошо бы при новом распределении дать более ответственную роль Сибиряку»; «Предложите кому-нибудь еще попробовать себя в роли Земляники. Сибиряк? Зайчиков? Невозможен Шульгин»; «И если Зайчиков будет Земляникой, на Коробкина, быть может, втянуть Березовского, а Люлюков — Башкатов?» Основной состав установился только ко времени планировочных репетиций.

Параллельно шла подготовка финальной немой сцены, несколько вариантов ее были сфотографированы актером и фотографом театра А. А. Темериным (последняя съемка — 1926 года). Художники-бутафоры начали лепку кукол, которые должны были в финале заменить актеров; в записях репетиций иногда указывалось, что такие-то актеры отсутствуют, так как позируют «на лепке».

Весь период работы неизменными оставались исполнители ролей городничего (П. И. Старковский), Марьи Антоновны (М. И. Бабанова), Добчинского (Н. К. Мологин), Бобчинского (С. В. Козиков), Хлестакова (Э. П. Гарин и С. А. Мартинсон), Гибнера (А. А. Темерин), трактирного слуги (З. П. Злобин).

Роль судьи читали М. Г. Мухин, Н. И. Боголюбов, Н. М. Шульгин, Н. П. Охлопков; Хлопова — А. Б. Велижев, Ю. С. Лавров, В. Ф. Зайчиков, В. А. Маслацов; Осипа — Н. В. Сибиряк, Н. И. Боголюбов, В. Ф. Зайчиков и т. д.

В роли Анны Андреевны пробовали себя В. Ф. Ремизова, Е. А. Тяпкина, С. И. Субботина, А. Д. Макаревская и Н. И. Серебрянникова; до мая 1926 года З. Н. Райх присутствовала только на технических совещаниях режиссерской группы по «Ревизору». О ее участии в спектакле впервые заявлено в интервью Мейерхольда, появившемся в «Правде» 10 сентября 1926 года, а 16 сентября она уже репетировала

В программе премьеры (9 декабря 1926 года) значатся: городничий — П. И. Старковский, Анна Андреевна — З. Н. Райх, Марья Антоновна — М. И. Бабанова, судья — Н. В. Карабанов, Хлопов — А. В. Логинов, Земляника — В. Ф. Зайчиков, почтмейстер — М. Г. Мухин, Добчинский — Н. К. Мологин, Бобчинский — С. В. Козиков, Гибнер — А. А. Темерин, Хлестаков — Э. П. Гарин, Осип — С. С. Фадеев, Заезжий офицер — А. В. Кельберер, поломойка — С. И. Субботина, трактирный слуга — З. П. Злобин, Люлюков — Ф. В. Блажевич, Растаковский — И. П. Чувелев, Коробкин — Н. В. Сибиряк, капитан — В. А. Маслацов, частный пристав — К. А. Башкатов, Свистунов — Т. П. Бочарников, Кнут — Н. И. Березовский, Авдотья — К. И. Гольцева, Парашка — Е. В. Логинова, Мишка —

М. М. Неустроев, слесарша — Н. И. Твердынская, унтер-офицерша — М. Ф. Суханова, Хлопова — Е. А. Тяпкина, кадет — Д. Я. Липман.

В следующие сезоны Хлестакова стал играть также С. А. Мартинсон, судью — Н. И. Боголюбов, Заезжего офицера — Л. Н. Свердлин, Анну Андреевну — С. И. Субботина, Е. П. Багорская (она играла утренний спектакль «Ревизора» 8 января 1938 года, когда из газет уже было известно, что ГосТИМ закрыт).

Последовательность репетиционной работы над актами (эпизодами) «Ревизора» дает ясное представление о намерении автора спектакля проложить мост от начала к финалу — к «немой сцене», планировка которой была сделана раньше остальных эпизодов. «Первое и пятое действия — чиновники без Хлестакова, но все заняты хлестаковским вихрем, там ожидание, тут воспоминание, а посредине Хлестаков. Это дает симметрию», — говорил А. Л. Слонимский в докладе труппе 15 марта 1926 года (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 505).

Наибольшее число читок было посвящено I и V действиям, а также II (первое появление Хлестакова). Сцены Анны Андреевны и Марьи Антоновны начали разрабатываться в основном уже тогда, когда репетиции перешли на сцену. То же было и с эпизодами «Взятки», «Торжество как торжество». Сцену вранья («За бутылкой толстобрюшки») Мейерхольд, по свидетельству Э. П. Гарина, поставил в одну ночную репетицию за полторы недели до премьеры[5]. На репетициях Мейерхольд не раз говорил, что некоторых сцен он еще не видит и работать над ними пока не будет.

Записи бесед по «Ревизору», замечаний на читках и репетициях велись Кореневым. Как отмечает А. П. Мацкин, работа Коренева — не стенографическая запись, а, скорее, «рабочий дневник режиссера на самом высоком профессиональном уровне». Мацкин полагает, что «в отборе Коренева уже был элемент авторства: это картина репетиций, как он ее увидел» (*Мацкин А. П.* На темы Гоголя. М., «Искусство», 1984, с. 77).

Сохранилось восемьдесят записей Коренева, публикуются сорок две, почти все — в отрывках.

СОВЕЩАНИЕ «О ВЕЩЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ “РЕВИЗОРА”»[xxiii]

Присутствуют В. В. Дмитриев и М. М. Коренев

Мейерхольд. Первоначальный замысел: нужно и хочется, чтобы зритель был очень сосредоточен на куске сцены — тесно, тесно, чтобы все было собрано.

В бывших постановках мы давали широкие планы: «Бубус»[xxiv] был

[5] В записях М. М. Коренева эта репетиция не отражена, и тем ценнее ее описание в мемуарах Э. П. Гарина.

распланирован по всей сцене. Отсюда и построение мизансцен: в общем плане — распространение, ширь, простор. Спектакль получил близость с балетом — широкие планы для размаха, для больших и быстрых передвижений.

Хочется как-то сделать, чтобы в «Ревизоре» избежать водевильной беготни, которая была так противна Гоголю. Хочется убить, удалить широту, чтобы не было водевильной трескотни, чтобы была компактность и чтобы текст не расплескивался по сценической площадке, когда действующие лица пляшут и бегают.

Когда вдруг исчезло это желаемое, нужно в этом втором макете так смонтировать ameublement[6] и так включить свет, чтобы эта большая кубатура перестала быть кубатурой, — сделать это с помощью света.

Вторая редакция кое-что действительно убила, но в недостаточной мере, надо еще сбить.

Замысел убивает задний квадрат, раздвигающийся, потому что, если мы дадим ему играть, внезапно возникнет окно. Окно воспринимается как стена. Надо совсем отказаться от заднего квадрата как квадрата.

Нельзя ли тогда ввести стенки на осях, поворачивающиеся? Представьте, когда это будет вертеться, это даст живость фону: кто-то высунулся — игра, это даст дрожание заднему фону. Повернулось — дана жизнь, можно мизансценировать. А здесь, в середине, — система ширм и предметы будут выезжать на «тротуарах» ограниченные ширмами, которые тоже будут выезжать. Надо такие ширмы, чтобы в противовес ширмам «Бубуса» были широкие, квадратообразные ширмы — не театральные, а типа 40-х годов. Тогда другое впечатление. Низ красного дерева, а в них, в раме, меняющиеся вставки: то синие, то желтые, то черт знает там какие — может быть, с большими цветами (хотя, боюсь, будет кустодиевщина).

Может быть, не только ширмы — чередование и круглых, и экранов, чтобы не было павильонообразно. Экраны, секторы, ниши. При круглом экране — круглая печь, колонна. Сооружение в действии не участвует. Оно делается как обязательный фон, как ограничение пространства. Павильон не есть ограничение пространства.

Совсем не освещать сверху спектакль.

Экраны со штепселями, колонки дают лучи, включены разного сорта лампочки. Утилитарно — это приехавший световой аппарат, но в то же время обрамление акта. Я бы еще сделал центральный световой аппарат на тросах или там на канатах. Надо придумать форму, но без декадентщины

Немая сцена ирреальна, можно дать какую угодно мистику.

Осветительный аппарат с разным цветом большой силы — синий, красный. Предусмотреть нагреваемость, весь асбестовый. Может быть, заказать лампочки из химического стекла.

Полукружия разных высот и разных диаметров, софитики.

«Ревизор» — спектакль актера, а не режиссера.

[6] Меблировка *(франц.)*.

Люди на сцене — как сельди в бочке.

9 октября 1925 года

БЕСЕДА О ВЕЩЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ СПЕКТАКЛЯ «РЕВИЗОР»

Присутствуют В. В. Дмитриев и М. М. Коренев

Мейерхольд. Надо насочинить побольше, а потом можно выкинуть. Вещи либо кубические, либо имеют круглую форму. Такая компактность, чтобы люди были фитюльками, тоненькими. Комбинация масс на небольшой площадочке; группы людей и под ними ковры разных интенсивностей и разных тонов. Сильная лампа, свет будет включаться из-за кулис, лучиком, а может быть, в зрительном зале поставить особый осветительный аппарат.

I акт, явления 1, 2. Большущий диван, на котором уместилось семь человек. Перед диваном овальный стол, чтобы для зрителя срезать ноги.

Чтобы сделать компактнее массу, — обилие очень тяжеловесных предметов: диван, круглый стол, канделябр на большой колонке, сзади шкаф. Предметы должны быть грузные, страшно грузные. Если буфет, то «для слонов».

Каждая следующая вещь выше предыдущей — низенькое, повыше, еще выше (диван, канделябр, шкаф).

Двери простые. Много дверей, чтобы публика не могла сосчитать. Двустворчатые. При двустворчатых раскрывающихся дверях возможна игра, можно сделать интересную композицию.

«Шасть…»[xxv] — пауза. Выключается свет. Шлюз[xxvi]. Переменяются декорации.

I акт, явления 3, 4, 5. Печка с цветочками, с цветными изразцами. Шкаф. Стол, кресло. Стул с широким сиденьем.

«Шасть» — символично. Пауза — мост к появлению жандарма. Надо, чтобы она запечатлелась у зрителей.

«Шасть» — все расходятся в разные двери обалделые, мозги засорены. Разбрелись по всему дому. Сцена пустая, вся сцена свободна. Простор шекспировского театра.

. Меня смущают моменты пустой сцены.

Мейерхольд. Пауза… Еще за сценой слышны голоса — Бобчинский и Добчинский тычутся из двери в дверь с возгласами: «Неожиданное известие!», «Чрезвычайное происшествие!». Они могут повторять это ad libitum — сколько угодно раз. И вот из-за печки, из-за шкафа выползают люди. Бобчинский и Добчинский, как двойни, садятся на один стул, кладут руки на гладкий, полированной поверхности, стол, точно пасьянс раскладывать собираются или на картах гадать. Говорят медленно, без обыкновенного комикования, без улыбки, серьезно, будто экзамен держат. Чтобы была серьезная сцена. Пусть наденут темные брюки. Трактовка Рабиновича — в светлых брюках — ерунда[xxvii].

I акт, явление 6. Спальня Марьи Антоновны (Анны Андреевны?)[xxviii]. Сцена переодевания.

Марью Антоновну надо показать в дезабилье, чтобы разлить некоторую эротическую атмосферу. Надо одеть ее на глазах у публики. Действительно провести сцену, как Марья Антоновна одевается с ног до головы. Около нее немое действующее лицо — приживалка, на ухо шепчет, помогает ей одеваться. Авдотья тут же.

На сцене: трюмо (бывали большие трюмо, из красного дерева, с боковыми колонками; Дмитриеву поручается купить такое); пузатый комод,

Должны быть квадратные ковры, русские, цветочные.

«Тротуар» может быть покатым. Покатость сделать так, чтобы предметы не скользили. Чтобы можно было свободно по нему двигаться, надо натянуть холст, натирать его канифолью.

Везде покатость, холст, канифоль.

II акт. Трактир. Лесенка со ступеньками. Под лесенкой лежанка. Лесенку вздернуть, сделать страшно легонькой. Сбоку не перильца, а сплошная загородка, чтобы видна была только голова идущего.

Сначала возникнет только голова в цилиндре.

Но откуда войдет Хлестаков? Лучше сделать маленький люк и заставить его вылезать из люка, а городничий высунется из-за экрана. Надо измерить высоту шлюза. В стенке шлюза сделать три окна.

III акт, явления 1, 2, 3. Обстановка та же, что в последней сцене первого действия (явление 6). Дамы за туалетом. Добчинский появляется в самую неподходящую минуту — Марья Антоновна опять раздевается. Едва Добчинский скажет несколько слов, его ставят спиной, а сами продолжают наряжаться. Анна Андреевна меняет несколько платьев. Весь разговор с Добчинским, его рассказ, происходит в то время, как дамы переодеваются. Вся

сцена построена на одном переодевании.

III акт, явления 5, 6. Сцена вранья. Трельяж в стиле боскета[xxix]. Может быть, по рисунку Сомова сделать. И чтобы ряд действующих лиц был за трельяжем. Все увито плющом, вьющейся зеленью.

Почему я беру трельяж и почему насыщаю изыском? Чтобы показать Хлестакова — барина, Хлестакова в эротике, подпустить немножко сомовщины (в четвертом действии, у буфета, то же будет). Кругом кружево плюща и плетется кружево лжи Хлестакова[xxx].

В трельяже дверь — арочка. Внутри стульчик с позолотой, легкий, «жакоб»[xxxi]. На нем Хлестаков. Тронообразно.

Много людей, но все стоят сзади, давать им только высматривать оттуда, чтобы они боялись, трепетали.

III акт, явления 7, 8. Большие шкафы платяные. Два шкафа. В pendant к дверям дверцы шкафов раскрыты. Много платьев. Анна Андреевна выходит тоже нагруженная платьями, влезает в шкаф, начинает там что-то разбирать, развешивать. Марья Антоновна в другом шкафу. Переговариваясь, они продолжают работать. Когда Добчинский прощается с Марьей Антоновной, он уходит в шкаф. Его вызволяют оттуда, и он уходит в дверь.

IV акт, явление 1. Совещание чиновников. Четыре колонны. Крайние несколько ближе двух средних. Между колоннами, вплотную к ним, большой диван с высокой спинкой. За диваном фигуры чиновников.

IV акт, явления 3, 4, 5, 6, 7. Сцена взяток. Сцена совершенно свободна. Десять дверей. Все дают взятки, не выходя из дверей. Из какой-то двери может даже высунуться одна рука и сунуть взятку.

IV акт, явления 8, 9 (до слов: «На, отнеси»). Хлестаков пишет письмо.

Колонна, бюро, кресло. Можно дать цвет — синяя колонна.

IV акт, явления 9, 10, 11. Сцена купцов. Что-то вроде алькова. Протянута штанга, на ней на золотых кольцах висит какая-то материя. Три градации драпировок. Три плана, перспективно сокращающихся. В глубине IV акт, явления 12, 13, 14. Буфет. Катающийся круглый стол со стульчиками. Стол раздвижной, на колесиках.

IV акт, явления 15, 16. Сцена пустая.

V акт. Последняя сцена. Сцена пустая. За дверями идет пирушка, как у нас в «Лесе»[xxxii]. Из-за кулис выкатятся на сцену только те разговаривающие, которые нужны по ходу действия. Но все будут тяготеть туда. Всех будет тянуть туда центростремительная сила. Все туда ходят и, возвращаясь, что-то дожевывают. На груди заткнуты салфетки, так с салфетками и ходят. Выбегают девицы, влюбленные кавалеры.

Вдруг в какой-то момент здесь выстраиваются для кадрили танцующие пары, пар пятнадцать — двадцать. Начинается кадриль. Танцуют. На этом фоне может происходить сцена. Городничий на переднем плане, что-нибудь ему поставим.

Идет кадриль. Первая, вторая, третья, четвертая фигуры. А там свой бал — еда, закусывающая компания, за столиками в карты играют. Начинается галоп. Тут, может быть, глазуновская музыка из «Маскарада» подойдет. Галоп несется.

Появляются жандармы.

Как только появились жандармы, все с испугом ринулись в двери, там все смешалось, двери захлопнулись. Городничий на первом плане.

Жандармы выходят из дверей зрительного зала, семь жандармов, по числу дверей. Шесть станут цепочкой вдоль рампы, а главный поднимется на сцену. Музыка фортиссимо. Он произнес фразу. Короткая пауза. Все двери одновременно распахнулись — и в дверях вместо живых фигур манекены.

Пока жандармы проходят к рампе, за дверями на сцене идет подготовка. Надо так скомпоновать живые группы, чтобы легко можно было произвести точную подмену, причем манекены только вдвинутся в отверстия дверей. Может быть, придется какие-то двери снимать с петель и в центре сделать явно выраженный квадрат. Генеральный паноптикум с застывшими от ужаса фигурами. Символически — старая жизнь умерла вместе с революцией.

18 октября 1925 года
БЕСЕДА С АКТЕРАМИ ПОСЛЕ ДОКЛАДА КОРЕНЕВА О ТЕКСТЕ «РЕВИЗОРА»

Мейерхольд. Мы можем перестроить наше отношение к комедии и персонажам на основе подхода к «Ревизору» не как к шутовской комедии, а как к очень серьезному произведению, и пьеса прозвучит по-новому. Силы в нашей труппе найдутся. И когда мы приступаем к работе над «Ревизором», мы должны взять под подозрение слово «гротеск», которое всплыло, как только реализм на театре был утерян в силу ряда обстоятельств. Реалистический театр куда-то пропал. С «Мандатом»[xxxiii] мы уже возвращаемся к реалистическому театру, хотя там есть следы того, что называется гротеском. […]

Поскольку мы с «Мандатом» вступили в новую полосу работы, мы вступаем в ту область русского театра, который строили Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Правда, еще ни один из этих драматургов не был у нас

Тот театр, который мы задумали, еще не успел осуществиться. Романтическое начало, может быть, и было в Гоголе, но о нем не приходится говорить. Нас интересует подлинно реалистический театр. Блок делал попытку создать романтический театр. Но ту линию, которую взял Блок, мы не возьмем. Нам важно, какой мы найдем ключ к исполнению Гоголя. Обычно исполнение его не верно. Его играли и играют в той традиции, которая установилась в эпоху возникновения пьесы, в традиции безрежиссерского театра и театра времен Гоголя, это относится и к части монтировочной. Нам нужно постараться сыграть пьесу так, как чувствовал Гоголь. «Мандат», как он у нас играется, в сущности, уже гоголевский театр.

Нас отделяет от этой работы маленький срок, поэтому нам эту пьесу легко будет поднять. Вы увидите разницу между приемами реалистического театра и гротеском, когда посмотрите «Мандат» у Раппапорта[xxxiv], он начинал постановку как раз гротесковыми приемами. Рабинович, узнав, что мы задумали ставить Гоголя, рвется в бой, изготовил уже эскизы, но

Как возник на русском театре последних лет этот гротеск? В свое время в студии на Бородинской[xxxv] мы вели работу по изучению приемов игры старого театра — итальянского, испанского, китайского, и там изучение приемов гротеска нам нужно было в плане студийной работы. Но они приняли его и решили, что это и надо перенести в театр. Мы знаем разницу в приемах, знаем хорошо, что такое «шутки, свойственные театру», а им не важно. В Ленинграде, говорят, ставится «Горе от ума» и Чацкий выйдет на руках[xxxvi], и это будет серьезно подано. Но может у нас случиться, что на закрытой репетиции, чтобы верно сделать, актер выйдет и на руках и [ползком], такой опыт может случиться, но от этого далеко до перенесения такой штуки на сцену. Поэтому с гротеском надо разделаться раз и навсегда. Но тут можно очутиться в передвижнической «Пугачевщине»[xxxvii]. Тогда скажут — черт с ним, с реализмом. Но это не реалистический — передвижнический театр. Тут тонкое различие между реализмом и натурализмом. Всякие передвижники — это фотореалисты. Наша работа имеет громадное педагогическое значение. Мы восстанавливаем *русскую* реалистическую комедию и настоящий русский язык. Русский язык — не плохой язык, но со сцены мы перестали его слышать. Даже в старых пьесах комик непременно сюсюкает, вместо «с» говорит «ш», вместо «ш» — «с», вместо «ч» — «ц» и т. д.

Когда-то у Шумского, первого исполнителя роли Аркашки, были недостатки произношения, он немного пришепетывал, и потом все решили, что именно так и надо говорить. И какой-нибудь Жуков уже нарочно говорил вместо «с» — «ш» и т. д. — в том, мол, и комизм, чтобы коверкать русскую речь. А потом этим воспользовались и остальные комики, которые очень любят смешить, не думая, что смешное может быть очень плохим.

Теперь так поведем работу. С характером постановки я вас познакомлю. Это можно будет сделать и без репетиций. Я расскажу вам от первого до последнего акта весь спектакль, а затем пожалуйста на сцену[xxxviii]. Мизансцен нет, есть простая схема. Вас подавать будут на сцену на площадках[xxxix], даже выходить не придется, это неплохо, но домашняя студийная работа будет колоссальная.

Тут предательская ставка — актерам надо будет показать все свое мастерство и свое умение. Все текст наизусть знают, репетиций надо очень мало.

20 октября 1925 года
ЭКСПЛИКАЦИЯ

Трудность этого спектакля состоит в том, что в нем работает главным образом актер и вся тяжесть спектакля лежит на актере. Поэтому поставлена задача — найти путь наиболее легкий для актера, чтобы игру подать [xl], отсюда цепь технически построенных мизансцен. […]

Как быть, когда мы имеем такую пьесу, как «Ревизор», с невероятной нагрузкой текста?

«Ревизор» в Художественном театре длился более четырех часов. В Малом театре и в Петербурге при Гоголе спектакль длился два с половиной часа, а потом и там удлинился до четырех часов. В этом ключ к разгадке.

Спектакль, который длился два с половиной часа, не был принят Гоголем. Гоголь обвинял актеров в том, что они дурака валяли, играли «Ревизора» как чистый водевиль.

Перед нами задача — постараться уложить спектакль в два часа, но чтобы спектакль был серьезен.

Режиссура должна попытаться сократить спектакль тем, чтобы не тратить времени на всякие переходы. Результат будет очень показательным, когда мы подсчитаем время сказанного и время, заполненное пантомимой.

Когда в работе особая спешность, и актер и режиссер вступают в союз, выискивая детали в сценическом исполнении, и оба отвечают за ошибки: пауза очень соблазнительная вещь, так как дает игру, в особенности соблазнительна, если актер владеет мимической игрой, но необходимо чувство меры, такт. А уж если актер с тугой реакцией, с неподвижными рычагами, то опасность очень велика — я себе даю задание, потом нужно переключить аппарат, потом сделать установку, потом только я заиграю. Я не говорю о «Бубусе», поскольку это был настоящий эксперимент.

Проблема сценического ограничения чрезвычайно важна. Очень часто бестактному актеру пришло что-то в голову, и он «закатывает». Есть в каждом тексте последовательность — игра, монолог и опять игра.

Поскольку у нас школа, и школа настоящая, каждый спектакль у нас выполняет две задачи: во-первых, это спектакль для публики, во-вторых, — на нем нам нужно учиться. По педагогическим соображениям, приемы «Бубуса» надо сохранить, так как на этом особенно шлифуется актерское мастерство и проверяется точность контроля над собой. Но поскольку мы из поры ученичества как будто вышли, мы должны на каждом спектакле учиться. Не важно, имеют ли исполнители звание профессионального актера или студента. Так как я не только режиссер, но и педагог, в основе работы над каждой пьесой у меня лежит и педагогическая сторона.

Вот в «Ревизоре» — какие там педагогические задачи? Сыграть так, чтобы, не удлиняя чрезмерно спектакля, дать наконец подлинно гоголевскую комедию.

Я запретил себе в «Ревизоре» делать широкие планы. Нужно всю группу действующих лиц сделать чрезвычайно компактной. Все действие будет происходить на пяти-шести квадратных аршинах; и на этой тесной сцене надо дать такое освещение — особенное выдумать, то, о котором я говорю: «Если на сцене должна быть ночь, нужно, чтобы было светло как днем». Нужно, чтобы была видна вся мимическая игра, чтобы было освещено лицо, без ракурсов тела. Вроде того, как в кино. В кино аппарат захватывает

Что такое «мимическая игра»? Это игра не только мышцами лица, но и руками, и на ракурсах, поворотах головы, даже плечами в то время, как тело остается вкомпонованным в стуле.

Сцена немного эллиптической формы, близко придвинута к зрительному залу. Вся обстановка состоит в том, что дан ряд полированных поверхностей,

обращенных к зрителю. Была задача дать такую полированную поверхность, которая вызывала бы ассоциацию с эпохой, — поэтому взято красное дерево.

Итак, даны полированные щиты красного дерева. Они темные, будут очень успокаивать публику. На публику смотрят из этих полированных поверхностей одиннадцать дверей. Это настраивает публику на ожидание — что-то ждет нас? Центральный щит имеет две двери и так помещен, что посередине раздвигается; таким образом, середина остается свободной, образуя как бы ворота. Оттуда перпендикулярно на публику вывозят полную обстановки площадку. Насколько позволит инженерия, может быть, это будет система чередования двух площадок, из которых одна уехала и на заднем плане устраивается, другая приехала — система стрелки на трамвайных рельсах.

Конструкция комедии такова, что там есть единство места, которое сценой в трактире как бы только подчеркивается.

Как же получится, что единственная сцена идет в другом месте, и как построить ее, чтобы она [как бы] выпадала? Она будет идти перед сценой. Там будет вкомпонована площадка. Но чтобы не создалось иллюзии, что действие происходит на том же месте, мы используем подвижной шлюз — деревянный щит, который будет возникать из люка и который даст фон для игры этой сцены.

Кстати, этот щит закроет ту маленькую площадку, на которой будет идти действие. Когда будет происходить перемена, он будет подниматься, а то очень неприятный вид, когда будет раскрываться щель. Со шлюзом публика партера не будет этого видеть, а для верхних зрителей можно сконструировать какой-нибудь козырек. Если он не будет закрывать, то будет означать, что этого нужно не видеть.

Остальное очень просто. Играть очень просто. Текст плохо знают.

Первое действие, 1-е и 2-е явления. На сцене только очень большой диван, в который может вместиться много народу. На нем сидят, тесно сидят, люди разного роста, толстые и тонкие.

Опять нам надо учиться у кинематографистов. Я знаю, что в некоторые моменты истории американской кинематографии они делали так, что, если был нужен для съемки человек с определенными данными, режиссер шел искать его на улицу. Находит кого ему нужно — извините, мол, не хотите ли стать артистом, мне надо вас заснять там-то и там-то, — дает ему чек и делает его актером данной картины. Так и тут — надо, чтобы чередовались толстый, худой, высокий, маленький, длинный. Не нужно особых ухищрений гримировки — наклеивать шеи, уши, носы. Никаких толщинок. Дадут причесочку, например, если актер плешивый, может быть, усы, и эта прическа даст нужное. Мы будем исходить от внешности, от природных данных каждого.

Придется напомнить вам картину Дюрера «Gesû che disputa con i dottori»[7], в которой основное — руки и лица и которая дает ясное понятие о том, чего мне хочется достигнуть в «Ревизоре» в смысле манеры игры. Этого никто не

[7] «Иисус в споре с книжниками» *(итал.)*.

замечал, но это очень интересная проблема сценической игры.

Эта игра руками дана и в «Трусе»[xli]. Там первый дуэлянт, которого потом убивают, такую строит игру. Он, как фокусник, очки втирает — делает какие-то пассы, чтобы отвлечь внимание; он прямо жульничает, делая пассы. Прекрасна его игра с сигарой.

Игра руками и связанная с ней мимика становятся основным приемом игры в этой пьесе. Полированная поверхность стола даст прекрасный фон для игры кистью рук, которая должна быть особенно четко видна на такой поверхности.

Все сидят молча и сосредоточенно курят трубки разных размеров. Кто-то дремлет, кто-то спит. Длинная очень пауза… Их пригласили, и они сидят, сопят — ждут, когда придет городничий. Он придет не с бокового плана. Широкие планы будут потом — в пятом акте будут. Тут небольшая площадка и теснота из-за громоздких вещей. Городничий вошел и втиснулся среди них. Люди как-то из вещей выходят — так тесно все на площадке скомпоновано, что им при переходах всегда придется сделать шага два, не больше.

Мы, найдя драматургическую формулу трехчастного деления спектакля («Лес»), постараемся приложить ее и здесь, если это удастся. Михаил Михайлович, хотя и стоит на страже академических интересов и всячески меня осаживает, попробовал прикинуть возможность такого деления и говорит, что оно возможно. Но это — дело будущего. А пока мы с ним, отмечая драматургические сдвиги развертывания спектакля, разделили пьесу на ряд эпизодов-перемен. И переменою обстановки будем их отмечать, как в «Мандате», ничем, кроме перемен вещей, не анонсируя этих частей пьесы.

Обыкновенно действие происходит в одной обстановке, кроме второго акта. У нас в этом будет отступление от традиции. Первые два явления происходят в одной обстановке. «Шасть» — драматургически текст ломается. «Шасть» — все рассыпались в разные стороны, исчезли. «Шасть» — и убирается декорация.

Этим «шасть» мы сделаем мост к появлению жандарма. Это не дойдет сразу до публики, но ожидание дойдет, забродит. «Шасть» — все дрогнет, станет ждать — как бы впервые почувствует жандарма.

Все разбежались. Никого на сцене нет. Пауза… Затем публика слышит голоса, которые несколько раз повторяют еще за сценой: «Неожиданное известие», «Чрезвычайное происшествие!».

Появляются Бобчинский и Добчинский. Они снуют из двери в дверь, повторяя те же слова, отыскивая, где же все. Они все время лепечут одно

Потушен свет, только на кронштейне. Все облепили печку, и вот Бобчинский и Добчинский садятся на одном стуле и кладут свои четыре руки на гладкую поверхность стола. В этом будет дана комедийность. Бобчин-ский и Добчинский должны быть самыми трогательными, не комиковать, говорить чрезвычайно серьезно. Они почти не улыбаются, очень серьезны. Они заняты тем, чтобы подсмотреть, как едят семгу, они готовы до тех пор смотреть, пока не упадет дверь и они не получат нашлепку, но это дело серьезное — надо время. Надо войти в комнату, отыскать щель, приспособиться и т. д.

У меня есть дядя, который собирает все металлические гайки, винтики, шпингалеты, и у него в углу куча разных гвоздей. И говорит — «я богат оттого,

что собираю». Когда он идет, у него глаза всегда по земле рыскают. Отсюда у него и особая походка образовалась. Почему я это говорю? Потому что это очень серьезное дело, большая работа. И я тоже, если найду, — поднимаю. Это отрыгнутая наследственность. Эта фигура, если ее изобразить, — комическая фигура.

Играть надо серьезно. А Бобчинского и Добчинского играли и играют всегда водевильно. Они вертятся друг перед другом, трюкуют. Забывают, что если люди бегут петушком за дрожками, то это люди запыхавшиеся, утомленные этой своей работой. Разумеется, и другой грим.

Третья перемена. Дамы. Волна ерунды. Обычно приходят к окну или садятся на подоконник. Это не верно. Как только им сообщили о приезде, они должны начать переодеваться. Их назначение в пьесе таково, чтобы переодеваться. Про Анну Андреевну написано, что «она четыре раза переодевается в разные платья в продолжение пиесы»[xlii]. Это может быть очень интересно, что она переодевается. Обычно это выпускали из виду, не обращали внимания. Может быть, на городничихе и бывали разные платья, но это не доходило до публики. А должно дойти. Я делаю не четыре платья, а больше. Покажем весь ассортимент платьев, и они в одной только сцене переменят четыре-пять платьев.

Кстати, мы вводим здесь новое, третье лицо. Я еще в «Мандате» хотел показать третье лицо в сцене любовного дуэта, там не удалось — постараюсь отыграться на «Ревизоре». Вероятно, что я введу его в сцену объяснения Хлестакова с Марьей Антоновной. Здесь тоже на помощь дамам третье лицо, и у Гоголя в некоторых редакциях оно есть — Авдотья. Потом она была вычеркнута. Ему все мешали театры, все советовали.

Стоит большое трюмо. Большой пузатый комод, два стула. Сцена вроде той, как в «Лесе», когда переодевается Буланов, — только, конечно, тут все по-другому. И в этой тесной обстановке, где почти поместиться нельзя, они переодеваются на глазах у публики.

Тут в первый раз переодевание поможет нам разлить некоторый эротизм, который есть в пьесе. Надо, чтобы зрительный зал был заражен, чтобы был уже мост к дальнейшему. Публика должна видеть, что они не только едят, пьют, но и любят своеобразно. Эту обстановку переодевания, уже со специальной задачей, конечно, надо принять.

Сцена кончилась. Поднялся шлюз. В шлюзе есть маленькая дверца, и к ней переброшен маленький мост, но так загороженный балюстрадой, что сначала появится только цилиндр. Цилиндр маячит перед публикой. Цилиндр спустится вниз, и тут только откроется вся фигура Хлестакова.

III акт. Обстановка третьей перемены. Трюмо. Каково положение Добчинского? Он влез, но они дезабилье, задом поставили его. Он им не нравится, а то, может быть, позволили бы и смотреть. «Дискуссия о туалетах, приличных случаю». Спорить надо не только словами, но и демонстрируя наряды. Это надо очень заострить и делать нужно очень ловко. Тут нужна своеобразная Ламанова[xliii], которая бы обучила актрис. Надо очень поработать, чтобы научиться делать как следует. Надо посмотреть, какие тут получатся

ракурсы, что использовать. Большая коллективная работа.

Следующая перемена — трельяж, увитый кружевом плюща. Все люди боятся выйти за трельяж и только сквозь плющ высовывают морды. В середине дверца-арочка, и в эту дверцу входят городничий, дамы и Хлестаков. В дверях тоже торчат чиновники. Хлестаков единственный сидит на стуле. Всюду позолота. Не знаю, в каком масштабе мы это осуществим, сколько нам денег по смете отпустят. Если дадут мало и будет хуже — не моя вина. Хлестаков сидит один и лупит ложь. И сплетение лжи сольется с «рококо» трельяжа.

После сцены вранья трельяж убирается. На площадке четыре шкафа с раскрытыми дверями — уголок коридора или какой-то проходной комнаты. В шкафах понавешены шубы и платья, причем платьев мы туда повесим не одно и не четыре, как у Гоголя, — четыре плюс одиннадцать — платьев пятнадцать. Добчинский и Бобчинский застрянут между шкафами.

Влетают Анна Андреевна и Марья Антоновна и прямо к шкафам, могут даже войти в них, и станут копаться, показывая публике весь ассортимент платьев. И оттуда разговаривают. Добчинский и Бобчинский уходят, причем один из них, по рассеянности и от волнения, может уйти прямо в шкаф. Открытые дверки шкафа могут дать очень хорошие мотивы для игры.

IV акт. На нашей площадке четыре колонны, между которыми большой диван. Собралась большая куча народу: тут и Гибнер, и Люлюков, и Растаковский. Заполнен диван, полны пролеты между колоннами.

Затем все убирается, площадки нет — одни двери, и один за другим, из одной, другой, третьей двери проходят посетители. Хлестаков закрыл дверь, обработал одного — «следующий!». Из какой-нибудь двери просто высунется рука с пакетом и передаст ему.

Сцена купцов и просителей — три арки, симметрично уменьшающиеся по мере удаления в глубину, висят драпри, много складок, в которых те и путаются. В такой запутанности идет сцена.

Объяснение с Марьей Антоновной — около большого буфета. Может быть, я введу сюда и третье лицо.

V акт. Сцена тоже пустая. Гостей покажем только тех, которые в данном случае говорят. За дверьми идет жратва. Сюда приходят люди с салфетками, стаканами вина, идут, что-то прожевывая. Кончились всякие разговоры, и тут приходит жандарм и, по Гоголю, следует «немая сцена».

«Немая сцена» — все застыли, наружно так преобразились. Как к ней подойти? Подумать надо, как подать ее. Я даю предыгру — нажрались, напились все. Имеется оркестр. Начинается кадриль. Первая фигура, вторая фигура, третья фигура. Закатили галоп. Несется такой вихрь галопа, что чертям тошно. Вдруг из всех дверей зрительного зала входят шесть жандармов. Один из жандармов поднимается на площадку и с площадки скажет. Все шарахнулись со сцены. Секунда паузы. Двери открываются, во всех дверях стоят фигуры в позах по точному описанию Гоголя и смотрят. Можно поставить канделябры, чтобы их осветить. Может быть, бенгальский огонь подойдет — что хотите.

Эти фигуры в дверях стоят на маленьких площадках, которые так устроены,

что могут двигаться одновременно веерообразно. Двери все зараз откроются, площадки выедут и образуют общую веерообразную площадку, на которой сгруппируются фигуры.

Вы думаете, что это живые люди. Нет, во всех дверях манекены.

Мы повторим костюмы точно, дадим те же парики, гримы, осветим колеблющимся светом, создадим паноптикум.

Когда они выедут и станут, тогда можно дать свет в зрительный зал. И пусть публика сидит сколько хочет. А когда поймут, в чем дело, можно будет ее пустить и на сцену, можно будет с нее даже особую плату брать за осмотр паноптикума.

Мы можем так на аэроплан собрать — «гони монету!».

А можно достать ликоподию, насыпать его сзади, провести ток, запалить, устроить иллюминацию и выкинуть лозунг: «В огне революции сгорели подобные чудовища!» Тут что хотите можно будет сделать. По-моему, ничего будет.

Вот и вся экспликация.

Пьесу зачитаем за столом. При чтении постараемся усвоить ритм гоголевского текста и, поскольку это будет за столом, не спеша, серьезненько почитаем. Надо усвоить самое главное — темпы.

При чтении надо показать самих себя, никаких наигрышей. Чтобы нельзя было сказать «он трагедь ломает».

Легкое трагическое что делает? Это серьезность — текст подается легко, без напряжения. То обстоятельство, что я намечаю Старковского, объясняется тем, что он с подвижной реакцией, что требовал Гоголь. У городничего очень быстрые переходы. Остальные фигуры не так трудны.

Хлестаков — черт его знает что такое. Трудно, но не так уж. Чехов — Хлестаков очень интересный[xliv], но у нас будет другая планировка. Хлестаков в обычной трактовке, конечно, фат. Это мешает, этого не нужно, потому что, если человек с детства привык прилично одеваться, незаметно, что он в хорошем платье. Фатами обыкновенно бывают горбатые, чтобы скрыть свое уродство. Это любопытная черта: как будто если он приоденется, то перестанет быть горбатым и не скажут, что он ростом не подходящ или еще что-нибудь. Хлестаков хорошо носит костюм. Жесты его не фатоватые, быстр в движениях, немножко шулер. Опять игра руками. Трубка у него особенная, он хорошо ею владеет. Ракурсы, повороты головы, остальное в мизансценах — как сидит, как голову держит, как ногу на ногу положит. Роль с большими приемами ловкой игры.

Опыт покажет, что мы сделаем с «Ревизором», а в будущем году «Горе от ума» можно поставить. Иногда можно позволить себе роскошь и провалиться. «Бубус» — провал почтенный.

Одновременно мы будем продолжать эксперименты, как, например, постановка «Рычи, Китай!». Ее мы поручаем тов. Федорову. «Тиара века» им была прекрасно задумана[xlv]. […]

Мы изобрели форму для «Леса», «Мандата» — «Ревизор» в этом же плане.

Мы будем изобретателями, но как-то будем держать и академическую сторону. У нас еще будет Лермонтов, «Гамлет».

Относительно V акта не очень распространяйтесь. Я и так имел неосторожность рассказать — правда, людям, кажется, безопасным, в полпредстве в Риме Керженцеву.

Постановки пьес, важных в политическом отношении, мы будем продолжать — нам помогут Эрдман, Третьяков, Маяковский, мы уже заручились их согласием. Всю эту работу вы уж тащите на своих плечах, не ослабевайте.

Итак, репетиции каждый день начиная с воскресенья 25-го. 20 декабря покажем премьеру[xlvi].

31 октября 1925 года
ПЕРВАЯ ЧИТКА. I, II, III, IV АКТЫ

Мейерхольд *(Кореневу во время читки тихо о Старковском — городничем).* То самое — горячий тон, темп, умение говорить скороговоркой, быстрая реакция.

У Тяпкиной — Анны Андреевны будет какой-то драматизированный баритон. У нее, по существу, трагический тон. У Ремизовой звонкий вульгарный голос. Это выгоднее.

Хороший голос у Козикова для Бобчинского — такое славянское начало. У Мологина — Добчинского хорошо звучит, когда тихо — хорошо. Смешно, когда серьезно.

(Актерам в перерыве.) Читать «пунктиром», в четверть голоса, нащупывая темп, чуть-чуть. Не важно, как выходит, главное — нащупать темп. «Темпизация» «Ревизора» — основная трудность, а тонировка не очень трудна; она так дана Гоголем, так сильно сделан текст, что почти нельзя ошибиться.

Ритмическая волна лучше придет, если осторожно подавать текст, — придет непременно.

Казалось, что играть будет трудно, что пьеса большой неподвижности. Некоторые думают, что играть ходя — легче, что в движении легче обрести игру.

С точки зрения трудности или нетрудности я продумал только первую сцену и думаю, что я прав, что играть будет нетрудно.

(Актерам перед III актом.) Очень прошу сохранить эту систему чтения «еле-еле», сдерживая себя, как только захочется громче; тогда вы сами почувствуете, какая выяснится ритмическая волна, внутренне почувствуете это.

СОВЕЩАНИЕ ПОСТАНОВОЧНОЙ ГРУППЫ[xlvii]

Присутствуют Коренев, Цетнерович, Шлепянов, Локшина

Мейерхольд. С будущей недели репетиции «Ревизора» будут идти параллельно с репетициями «Рычи, Китай!»[xlviii]. Удобство маленькой

площадки — можно репетировать в любой комнате. Можно брать вразбивку — например, сцена Осипа с Хлестаковым, сцены Марьи Антоновны, за исключением общих.

Когда репетируем, пока площадки не готовы, можно отмечать мелом и делать выгородки. Надо высчитать, сколько на каждой площадке установится людей. Устроить выше двери, может быть, выше поднять щиты.

«Немую сцену» надо сначала проверить. Возьмем живых людей, установим, сфотографируем, пошлем фотографии Дмитриеву, он скомпонует. Снять фас, можно и профиль.

[xlix].) Если он ставит Бобчинского и Добчинского справа, поставим справа. Если городничий в середине, поставим в середине. Нам это не важно. По манекенам вымерим, поставим фигурантов. Надо сказать Темерину, чтобы он подготовился к съемке[l].

Относительно мебели до сих пор не решено, покупать ли настоящую, готовую или заказывать. Я боюсь, что с перегрузкой может быть канитель очень долгая, и в конце концов купят наскоро дрянь. Лучше, может быть, заказать, например, в мастерских МОНО[li].

Мебель в «Мандате» — самое слабое место. Удивительно, как мы решились это допустить. В «Мандате» главное — быт, как отрыгнулось прежнее в быту современном. Столовая — стол, разве это столовая? Это стол из канцелярии военного ведомства. Или буфетик, одна ножка, повиснет на конструкции. Добавлены венские стулья — нельзя было это допускать. Тумба с желобками очень тяжела.

Нам для «Ревизора» нельзя, чтобы мебель была тяжелая. Надо высчитать, сколько будет стоить мебель, если заказать. А то, что она будет новая, — это ничего. В диване должен быть очень правильный масштаб, и ножки должны быть устойчивы. Если на заказ, надо дать точные рисунки. Дмитриев с этим уехал, что он будет рисовать. Но на рисунке нельзя рассчитывать. Надо прикидывать на площадке — поставить то, что есть, и потом говорить — шире, уже и т. д. За заказ мебели говорит уже масштаб, необходимость придерживаться строго определенных размеров.

Относительно бутафории — надо приглядывать и постепенно покупать. Например, на подносе подают стакан, надо уже подобрать то, что должно быть.

12 ноября 1925 года
СОВЕЩАНИЕ ПОСТАНОВОЧНОЙ ГРУППЫ[lii]

Мейерхольд. Для пьесы надо подбирать таких актеров, которые, хотя не блещут мастерством, но по своей природе подходящи, чтобы была свежесть исполнения, заштампованных не брать. Нужна кунсткамера, особенно для второстепенных ролей. Я считаю, что в «Ревизоре» Гоголь сделал городничего, Хлестакова, Анну Андреевну, Марью Антоновну, Осипа. А в остальных ролях ничего особенного, черт их знает, что они такое. Мы видели, что малоопытный Логинов читал Луку Лукича лучше других на семьдесят пять процентов. Может

быть, оттого, что голос твердый, может быть, оттого, что мастодонт, в этой роли звучал уже не старый актер — понимание русского языка, понимание стиля важно. И я думаю, надо из этого исходить. Надо выбирать таких актеров, которые внесут свежесть типов, не надо надеяться на мастерство, а то мы сбиваемся на старомодную читку. […]

В отношении гостей дело обстоит плохо. В гости надо назначить тех, кто может танцевать, так как все сведется к кадрили и галопу.

Относительно костюмов. Вот затерянный участок! По моему наблюдению, все молодые художники не справляются с костюмной частью. Это наступление на вас, Шлепянов. Но и Дмитриев, и другие тоже. Я думаю,

По части женских костюмов это эпоха блестящая. Возьмем другие альбомы — гоголевскую эпоху. Цетнеровичу поручается снестись с Дмитриевым, чтобы он немедленно выслал рисунки мебели. Ему же — пригласить Михаила Фабиановича Гнесина, попросить, чтобы он достал кадрили 30 – 40-х годов. Если ему не удастся, можно воспользоваться материалами музыки из «Маскарада». Текст музыкальный к «Маскараду» — собственность Александрийского театра, но мы снесемся, попросим какой-нибудь morceau[8]. Попросим Михаила Фабиановича взять на себя аранжировку. Для Жарова[liii] надо романс в стиле Даргомыжского, романс того времени. Очень чувствительный романс — будет очень смешно.

Оркестр в составе: скрипка, альт, фагот, контрабас и медный инструмент — как еврейский оркестр. Почему я говорю об еврейском оркестре — потому что в Пензе, помню, всегда бывал на свадьбах еврейский оркестр. Было много евреев-музыкантов, потому что это был способ прорывать черту оседлости. В Пензе, я помню, ходили даже по улицам. Бывает же русский оркестр и еврейская свадьба. В «Вишневом саде» тоже говорят: «еврейский оркестр»[liv] — ну что же, я не возражаю, что мы совпадаем.

Не можете ли, Шлепянов, как можно скорее дать размер девяти площадок, чтобы мы могли уже компоновать группы для «немой сцены», подготовить, кто направо, кто налево и т. д. […]

Теперь о работе с актерами. Кроме учителей сцены надо разработать доклад об игре актеров крупных — касается это, конечно, крупных ролей. Как бы у нас следовало протрактовать роли, когда пойдет трактовка. Поручается Кореневу[lv].

А актерам задание — подумать о трактовке и дать всякие детали. В работе с актерами важно, чтобы они знали традиционные приемы игры.

Некоторое время идет на сцену. Во вторник еще рано устраивать репетицию, надо сделать характеристики.

Одно собрание отдадим для беседы о характеристиках. Пусть говорят сами актеры. А может быть, и два придется сделать, пожалуй не меньше. И во время читок заставить их говорить, чтобы не было молчаливых слушателей, пусть хоть скажут — верный тон или неверный. Это будет попытка установить коллективное начало. И для общения с режиссурой это хорошо.

[8] Отрывок *(франц.)*.

На вторник 17 ноября мы назначим беседу с актерами[lvi].

На среду 18-го — доклад Коренева.

БЕСЕДА С АКТЕРАМИ ПОСЛЕ ПЛАНИРОВКИ И СЪЕМКИ «НЕМОЙ СЦЕНЫ»

Мейерхольд. Так как мы должны закончить подачу монтировки, нам надо выяснить, кто в каком костюме играет, делаем ли мы какие-нибудь отступления от «Замечаний для господ актеров» Гоголя или точно следуем Гоголю. Мы должны это выяснить по всем ролям, и для действующих лиц мы решим совместно: цвет, костюм и т. д. — самое главное. Вот есть наброски Дмитриева, далеко не законченные и решенные, но на основании их что-то уже можно говорить. Какие-то данные есть. Очень простые формы платьев, поношенность. Удачный набросок, где у

На основании вчерашнего доклада Коренева есть ли пересмотр трактовки ролей? Стало совершенно ясно — необходимо Осипа трактовать молодым. Голова лохматая. У Карпа[lvii] соломенная гладкая голова. А этот как дворняжка в деревне, лохматая. Она красивая голова, лохматая, цвета рыжеватого. Он блондин, очень симпатичный, красивый и почти веселый. Играет он на гитаре и гитару с собой возит. Не нужно запузыривать, а так, бренчит. Чтобы не выпирало — бренчит чуть-чуть.

Любит поесть. Во второй половине пьесы набирает себе целую корзину. Начинается пьеса — пустота у него, маленький мешочек, а во второй он стремится награбить — мешки, кульки, сахарные головы и т. д. Он очень расторопный и в сцене купцов делает заявку, что очень заботливый. Тема — «и веревочка в дороге пригодится». Он хозяйственный, эконом хороший. Он не столько о Хлестакове думает, сколько о деревне. Заедет туда, застрянет — вот он и хочет поживиться. У него шарф. Он кутает горло. Он пухленький, щечки с ямочками. Надо посмотреть рисунки Кипренского, Венецианова, Федотова. У него губы — кармином нарисованные. Золотой парень. Тогда это будет хороший контраст с

Городничий. Обыкновенно стараются говорить медленно. Он напористый, командует. Он в суету попал. Человек запыхался, надо сделать какие-то распоряжения — все поводы для быстрого темпа. Я это не сам выдумал. Я помню Александра Павловича Ленского — он именно ударялся в темповую сторону. Вытирает пот, дает распоряжения, куда-то должен спешить. Он должен расшевелить всю эту ораву, это слоны, дубы — не сдвинешь с места. Где же тут медлительность? Быстрый темп, энергия.

А женское начало — больше эротическая история. У них своя забота. Они употевают в этой пьесе, где исключительно выискивают мужчин. Они не будут хохотать, а потеть, вздыхать — матушка с дочкой томной.

Почтмейстер — простой, забитый чиновник. Если его вы задумаете фатоватым, как всегда играют, не выйдет. Его надо сделать вот таким. Был у нас в Пензе зубной врач Тешеков Николай Семенович. Он очень ухаживал за

женщинами. Был лохматый, темные очки. За мещанками ухаживал. Ужасно кутил. Умер тоже ужасно. Он пришел пьяный домой, сел на горячую плиту и умер от ожогов. Он был по профессии зубной врач и мозольный оператор. Он отчаянно любил молодежь и ко мне ходил. Я скрывал от матери, он потихоньку ко мне приходил, но, случалось, она узнавала — где-нибудь вошь оставит. У него море вшей было. Чистить после него приходилось. У него своеобразное ораторство было. Мечтательная поза, глаза закатывал, умные вещи любил говорить. Такой опустившийся романтик — стихи декламировал, умные речи говорил. И одновременно, как босяк, мог вшей выискивать на улице. Потом пошлейшие шутки мог рассказывать. Цинизм, а так все повадки элегантные. По паспорту дворянин. У сестры имение в Саратовской губернии. Это вполне совместимо. Почему-то мне пришло в голову, что у почтмейстера похабные карточки. У него всегда секретная литература. Все черты разложившегося человека. Фатовство, перлюстраторство — не хочется бичевать. Он неприятный, пакостник какой-то, пьяница, письма перехватывает. Надо на это все нанизать.

Я боюсь, что слышу пьесу в темпе, очень провинциально опущенном. Замызганная, опустившаяся провинция. Как говорит городничий, «на улицах кабак, нечистота». Грязь — это самое показательное. Сумрачность — мутный аквариум, где всякая нечисть. Слишком подчеркивать эротическую черту у почтмейстера не следует. Достаточно. Я говорю не для того, чтобы диктовать, но чтобы выяснить все обстоятельства, что вам надо все учесть. И если одна сотая скажется, то причмокнет кого-нибудь. На сцене все будет благополучно, если актер заранее это учтет.

Тут надо дискредитировать эту компанию, выводить их с неприглядной стороны. Я всегда повторяю, что актер должен быть или прокурором, или адвокатом. Это правильное обстоятельство, все равно если действие и происходит в 30-х годах. Сгущение такое красок не есть еще гротеск. Этот путь сгущения — путь к осерьезниванию. Тут форма не только форма. Мы пойдем от реализма, от наличия смешного к глубокой иронии. Актер, который иронизирует, ловко обмозговывает все данные. В почтмейстере не должно быть пшюта. Мне кажется, что мы совпадем с его основными чертами, если подойдем к нему с глубокой иронией, и тогда [lviii], чем фатом. Всегда на сцене бывает ухажер. А он жульничает, любит скандалить — «руки коротки». Он интересуется чужими делами, вскрывает письма, сплетни собирает, и у них всегда идет склока, вроде месткома нашего.

Судья с собаками — пару пойнтеров ему дадим. Приятно. Не сторублевых, конечно. Отложим кобелька — щенков в корзине маленьких дадим. На Трубной купить, достать не трудно, а подрастут, продавать будем. Часто актеры делают себе грим с подвязанной щекой, мне это нравится. Тут это подойдет — кто-то с подвязанной щекой, кто-то кутается — горло болит. Обмотал горло, маслом мажет, клееночку подложил, чтобы было убедительно для публики.

Тут все хочется видеть закоптелым. Полная противоположность тому, что в «Горе от ума». Там светло, чисто, все точно из бани вышли, и стих там такой. А здесь такая замызганность. Люди сидят, смотрят друг на друга, тупо смотрят и

только почесываются. Городничий не может их раскачать: «Поняли?» — мычат.

И те тоже, военные, не командуют, надеются — само образуется. Он убеждает их — напрасно. Когда до взяток дойдет, в сущности, сам городничий организует — придет и даст. Они фискалят, не доверяют друг другу, скрывают друг от друга, сплетничают. Поэтому развязка получится неожиданная. Отсутствие разнообразия — 300 рублей и сунул. *Он* один живой и подвижный, а они на пороге ему дают, не входя. Получится один-единственный исполнитель — а у них будет: один на пороге остановился — дал, другой сильно распахнул двери — сунул, а третий из сапога вынул. Мне так кажется, что кроме денег принесут еще что-то — щенка притащит судья и что-нибудь в этом роде.

Вообще надо больше неожиданностей. Щенка может кто-то подвязать и т. п. Далматов очень любил такие штуки, и он был страшный выдумщик — очки надевал, выпячивал какой-то козырек и, когда выходил, сразу заинтриговывал. Такие приемы здесь очень кстати. У кого-то глаза испорчены. У того какие-то штуки надеты. Это кунсткамера. Все злостно курят трубки. Зинаида Николаевна хорошую мысль дала — когда в ожидании городничего одни курят, другие в шашки дерутся. Она хорошая игра, глупая, и передвигать шашки интересно, а те двое за спиной заглядывают. Да, это хорошо. Надо вообще составить реестр занимательных вещей и костюмы выискивать. Я боюсь, у меня есть опасение, подозрение такое есть, что участники спектакля в состоянии обломовщины — поскорее бы начать мизансцены, не думать. Имейте в виду, работа очень трудная, семь раз отмерь — один раз отрежь. Если мы установим нашу точку зрения, будет легче, сейчас все должны работать.

Прежде было более халатное отношение к «Ревизору», и до нас, в сущности, не было хорошего спектакля «Ревизора».

Думать надо, разумеется, не только в отношении костюма, надо устроить пересмотр всего. Даже Чехов сыграл блаженненького, сыграл отлично, но не то, что надо. А наш театр ансамблевый, нельзя ограничиваться одной ролью. Мы не можем сыграть Гоголя между прочим, должен быть хороший спектакль.

В «Маскараде» мы ухитрились дать зазвучать Лермонтову, не так, конечно, как это могло бы быть, процентов на пятьдесят трактовку урезали, но относительно хорошо. Юрьев не мог вполне взять Арбенина. Арбенину лет тридцать пять, а ей семнадцать — вот такая пропорция. А [lix]. А мы добились, что он и сейчас, мне пишут, делает аншлаги. Я хочу и с «Ревизором» также сделать, чтобы лет через десять он все еще был лучшим спектаклем, но для этого нужно дать новую регистрацию образов. Вот мы омолодили Осипа, иначе подошли к купцам, и купцы как-то звучат, что-то проступает новое, купцы выйдут интересными. Я убежден — есть что-то.

Состэ[lx] требует, чтобы со сценой было покончено, заказ надо сдавать, у него есть связи — быстро сделают. А у нас скучновато дело идет. Не двигается монтировка. Флегматично относятся, недостаточно энергично. А мне до тех пор, пока не сдана монтировка, неудобно начинать работать. […]

Относительно грима, тут спрашивали, — надо сделать, как Охлопков в «Мандате»[lxi]. Сначала его грим берешь под подозрение, а потом видишь — это верно. В каждом гриме должна быть такая штука, своеобразная парадоксальность. И Хлестаков должен быть живой, естественный, но очень странный. Он не может быть таким, каким его дают. Это не верно. Тогда, в 30-х годах, было ужасное разнообразие — баки, усы, бороды. А у нас трафаретный паричок с коком и бачки. Ерунда. Он брюнет — лохматый. Может быть, усы[lxii]. Что-нибудь в этом роде. Для городничего Александр I, например, для Хлестакова, может быть, и щепкинские баки, как Гарин предлагает. Пожалуй, можно. Это хорошо.

V АКТ

Мейерхольд. Письмо. «Эх, Антон Антонович» — умолять, умолять, чтобы городничий позволил прочитать письмо.

Мухин тихо читает, по-водевильному. Нет того, чтобы со вкусом, сладострастно купаясь в словечках. Он на них смотрит подсмеиваясь, читает медленно, тихо, со вкусом, останавливаясь на деталях письма. Не бойтесь повторять: «Позвольте, позвольте, позвольте». Длинная сцена мольбы, чтобы подготовить эффект. Чтобы вышло: 1. говорит просто, 2. умоляет, повторяя ad libitum. На реплику: «Какой реприманд неожиданный» — все уходят, остаются только те, кто говорит фразы. Такое преддверие монолога — мышиная тревога. Сыпятся глаголы — хотят найти виноватого. Когда все ушли, тогда только городничий в трансе начинает монолог. «Предписанье» — быстренько.

«Отвечайте» — повиснет в воздухе, никто не слышит.

Городничему, при нашей трактовке, когда письмо прочли все, лучше играть немножко обезумевшего. Он немножко в трансе безумия; шорох, чтобы как будто в его ушах звенело. «Кто первый» — не экспрессивно, а как сон немножко… и нет ответа, стоит одиноко. Вопрос в пространстве повиснет. А так больше по-земному. Легко все.

«Вот уж точно, вот беспримерная конфузия».

Бобчинский: «65 рублей…» — говорит так, как будто 65 больше, чем 300.

Когда накидываются на Бобчинского с Добчинским, надо, чтобы все слова звучали отдельно, без темперамента, они выискивают какие-то термины, которые бы к ним подошли. Язык ищет слова, которыми бы можно было приговорить. Не нашли нужного слова.

Пауза. Чтобы подготовить городничему переход к монологу.

У Гоголя ремарка — «в исступлении». Я бы это дал не в том, что он беснуется так, что хоть горячечную рубашку надевай, а тихо, смотрит в пространство. Такое самоистязание дальше будет. А именно лучше на тихости провести.

26 ноября 1925 года

II АКТ, ЯВЛЕНИЯ 4, 5

Хлестаков — Мартинсон, слуга — Злобин

ЯВЛЕНИЕ 4

Мейерхольд. Эту сцену нельзя вести быстро, потому что здесь Хлестаков не знает, как подъехать. Вы не сразу отвечайте на реплики.

Слуга приходит убирать комнату и между прочим спрашивает.

[Хлестаков] не сразу отвечает.

Слуга работает.

Тут в разных планах идет игра. У Хлестакова — как бы заставить дать обед, а для слуги только номер существует. Он метет пол, у него это как правило заведено, и не видит населения. Он только пол видит, и

Хлестаков: «Послушай, любезный» — вдруг, ни с того ни с сего. Огорошивает.

Слуга смотрит — усмешка.

Два плана тогда выйдет, а если диалог — провал. Тот лежит, а этот мусор какой-то метелкой коротенькой убирает. Он с ведеркой. Это ерунда — не тщательно прибирает, а видимость одна. В этот час он убирается. Приходит случайно, начинает ходить по номеру. Он своей жизнью живет. «Хозяин велел…» — надо разорвать фразу паузой, а то неживая, мертвая. Литературно выходит, не живая, не действенная. Когда вошел слуга, у Хлестакова — «а». И тогда от «а» до «здравствуй, братец» — цезура будет. Он думает, как бы ему сказать, как подъехать.

Когда пауза, надо чтобы что-то такое было, звук работы: что-то такое делается, стук идет — чтобы живость, энергия была, тогда скажется легче.

(Мартинсону.) Не чувствуется гоголевского языка. У Гоголя мозаика такая, он ужасно заботливо переставляет слова. Такие штуки вы найдете потом у Андрея Белого.

Получается у вас, [что] Хлестаков ребеночек, детскость; а он прощелыга. У вас наивность, а тут момент физический.

Очень осторожно надо, не фат.

Паузы очень важны.

«Да приехать домой в петербургском костюме» — скандирует, стихи.

Должна быть ухабистость. Это характерно для Гоголя. А то очень литературно.

Действенность должна быть.

29 ноября 1925 года

IV АКТ, ЯВЛЕНИЯ 1 И 2

Хлестаков — Мартинсон, Хлопов — Логинов, судья — Карабанов, Бобчинский — Козиков, Земляника — Зайчиков[LXIII]

М е й е р х о л ь д . Явления первое и второе. Где происходит действие? Общая разбивка текста у нас еще не продумана[lxiv].

На реплику судьи: «Отвяжитесь, господа» — слышно пение Хлестакова. Какое же пение? Внезапно возникает громкая музыкальная фраза, веселее. После пения — загудели как шмели.

Пока Земляника и Бобчинский говорят, все все время — «тише, тише».

После «такая жизнь» (конец явления второго) Хлестаков опять поет.

(Мартинсону.) Мало любуетесь фигурацией текста, обязательно чеканка: «си-га-роч-ка», «со-тен-ка».

Луке Лукичу темперамента не надо. «Насчет женского полу» — у него икота. Вы никогда не сыграете недоумения мимически, если не подойдете звуковым образом.

«Как вы?» — у Луки Лукича уже разинутый рот или гримаса.

Хлестаков — «брюнетки» прямо по-русски, еще больше русифицировать. Игра Хлестакова на вкусе к самим словам.

Хлестаков — мания величия. Насколько он тонок в сцене вранья, настолько примитивен в четвертом акте. Здесь он понял, что возможна беспредельная наглость. Мания величия. «Оробели?..» и т. д. Играть нужно по-кроммелинковски. Фельдмаршал в военном костюме. Говорит по-военному немножко.

«В дороге совсем издержался. Не можете ли…» — скандировка. Как гекзаметр — заразился. […]

II АКТ, ЯВЛЕНИЕ 1[LXV]

Осип — Боголюбов

М е й е р х о л ь д . … Монолог Осипа. Нужно еще помоложе. Молодой голос. У вас все от старика, от старого исполнения взято. Не так громко. Когда громко, больше резонерства получается. Потому что нужна экспозиция, надо заинтересовать больше собой, чем Хлестаковым. В этом построении всех фигур надо больше любить свое состояние. Сразу его дать — взобрался на лежанку, сидит, как человек — молодой персонаж, что-то делает. Что говорить — говорить легче, не нужно оттяжек. Это уже традиционность наложит оттягивание текста. Я бы пошел на большую смелость в построении фраз. Профессиональный театр сидит в вас. А тут — фразочку взять и легче бросить. Легче — «кеатры, собаки тебе танцуют». Резонерство осталось. Весь монолог нужно сделать прозрачнее, легче. Получается флегматик всегда, а вы быстренько, прозрачно. Тогда, во-первых, огромный монолог пройдет быстрее,

во-вторых, слова, образные метафоры лучше вложатся в уши. На Хлестакова особенно злиться не нужно. Тогда самая суть яснее бы дошла. Дома попробуйте.

29 января 1926 года

I АКТ

Анна Андреевна — Субботина, Осип — Боголюбов, городничий — Старковский

Мейерхольд. Кто-то злостно распространяет слухи, что «Ревизор» не пойдет.

Гарин. Это Третьяков.

Мейерхольд. Дали в прессу, сказали Ларскому[lxvi]. Заявлять журналистам, что пьеса не пойдет, это уже не годится. Вероятно, этим объясняется, что после перерыва[lxvii] оказалось, что пьеса не продвинулась и актеры стали хуже читать. В режиссерском составе вызвало тревогу, что среди актеров есть паника, и мы вынуждены выдвинуть другой состав, где бы не было паникеров. Боголюбов, например, паникер. До перерыва очень хорошо читал, а потом произвел на меня удручающее впечатление.

Боголюбов. Неправда. Я паникером не был. Я был занят ролью в «Рычи, Китай!».

Мейерхольд. А помнишь, я тебя спрашивал, что работаешь? Ты мне ответил, что основное у тебя «Рычи, Китай!», что Осипа ты забросил. В театре не бывает первой и второй очереди в работе. Даже есть у творящих в области искусства правило, что надо работать одновременно над двумя вещами. Ибсен параллельно писал две пьесы и предлагал такой способ и другим драматургам, чтобы не очень замусоливать одну вещь. Работать над ролью можно где угодно, а не обязательно взять в руки текст. Я все время работаю над «Ревизором», а экземпляр у меня в

Самая благодарная работа в театре — перерыв плюс работа. Роль делается и растет не на репетициях, а в перерыве между репетициями. Если бы в нашем театре это было бы возможно, я с удовольствием сделал бы так: в октябре репетируется пьеса, в ноябре — нет, перерыв, в декабре опять репетиции. Тогда было бы замечательно. Надо задумывать образ не на сцене, а наметив основную нить, вынашивать и работать всюду — на улице, в кафе, в трамвае, в автобусе. Тогда актер видел бы, как она вырастает. В чтении на репетиции роль обросла бы разными изобретениями — этого не видно.

Поскольку у нас актерский состав отмечается как лучший в Москве, мы имеем право от вас этого требовать. Конечно, начитать вас я могу, но ведь так и попугая выучить можно. Мы предполагали, что вы сами работаете самостоятельно, тем более Боголюбов. Вдруг, после перерыва, когда стали репетировать, он читает омерзительно. Мы не отставляем его, а бьем тревогу. Нам интересы ансамбля выше личных интересов отдельного актера.

Придется действовать иначе. Если выгоднее для труппы, так мы пьесу

назначим через месяц. Мы должны будем бороться с паникой.

Мы хотели отложить постановку, чтобы добиться качества на все сто процентов, прежде чем выяснилось, что все бросили работать. В таком случае не стоит откладывать. Выгоднее сыграть в этом году.

Мы сидим за столом, чтобы добиться звучания пьесы по-новому. Если новые мизансцены, новая обстановка, а текст звучит по-старому, то это значит вливать новое вино в старые мехи. В новой планировке должны звучать новые тональности, новые ритмы. Должно быть новое отношение ко всем ролям. Тов. Карабанов перешел на роль судьи и раскрыл новое, не соответствующее принятому хриплому говору под часы. С этим не совпадает, что он охотник. Все охотники, даже флегмы по натуре, наделены азартом. Всем им какая-то энергия несомненно присуща. Тогда этот хрип часов — ерунда. Вообще, на гоголевские ремарки в характеристике действующих лиц можно не обращать внимания, он это сам говорил в письмах. Он написал их по чужому рецепту.

Мы не то что оригинальничаем. До нас играли рыжим, а мы делаем черным, блондина даем непременно шатеном. Это мелочи. Мы цепляемся за них, только чтобы сдвинуть вас с мертвой точки. Я очень люблю эту пьесу, но я начинаю ее ненавидеть, наблюдая процесс нашей работы. Вы думаете, что я и сам забыл нами добытое. У меня не было записей. Но мне допустимо забыть. Вам же непростительно. Мы все переделываем, закрепляем, схватываем. Но у вас были бы хоть намеки усвоенного — а то абсолютно ничего не было.

Старковский. Просто не раскачались после перерыва. Может быть, действительно товарищи не знали, что надо работать параллельно над двумя пьесами, а занимались ролями в «Рычи, Китай!».

Мейерхольд. Когда я работал над «Маскарадом», я поставил, кажется, в это время пьес шесть. Бывает, человек работает над «Гамлетом» и играет «Во дворе, во флигеле»[lxviii]. *(Боголюбову.)* Ну, что можешь сказать в свое оправдание?

Боголюбов. Вы сами не вносите паники, Всеволод Эмильевич.

Мейерхольд. Ты же очень опытный актер, много играл в провинции[lxix]. Я мог бы новичку простить, а ты все-таки очень опытный и талантливый. Тебе сколько лет? Двадцать шесть. Ну, вот видишь, если бы ты был мальчишка лет восемнадцати, — с него что спросить?

Вы не обижайтесь на меня. Услыхали всё и устроили панику. Чем же мы форснем перед МХАТом первым? Нам надо уметь играть и Гоголя, и Третьякова. А то есть такое течение новое в искусстве театра, говорят про нас, а с нами то же, что с Маяковским. Ведь весь его цикл стихов об Америке — слабо. Я думал, что это мое такое впечатление, спрашивал Асеева, Третьякова — читали? ну что? как вы думаете? Плохо, совсем плохо. Надо разучиться рисовать. Врубель был замечательный рисовальщик. А вот сказал себе: я вот не хочу так, как все, не хочу в картине живописной академического рисунка. И достиг замечательных результатов, стал Врубелем. Вы думаете, он утратил умение рисовать? Ничуть. Даже когда он был в психиатрической лечебнице и к нему зашел Брюсов, он сделал его портрет и дал замечательный рисунок. Ведь замечательный портрет, вы его знаете? Про Есенина рассказывают, кто его близко знал, что он наедине, сам для себя, умел писать,

как Пушкин, но говорил, что я не хочу, как Пушкин, ломал стих, добивался своего, а те стихи сжигал.

Мы должны играть и Третьякова, и еще левее; надо сыграть Пушкина — «Бориса Годунова», и Гоголя, и Островского, иначе мы рискуем превратиться в Фэрбенкса или акробатов ФЭКСа[lxx] или Фореггера[lxxi], и тогда нам крышка. Мне наплевать, что говорят. Я понимаю, если бы новая драматургия была так почтенна, если бы новые искания в драматургии протекали бы не в области ученичества по Шекспиру и Островскому, а дали бы действительно новые формы, тогда бы и наше отношение изменилось. А то ведь на прочтение присылают 1600 – 2000 пьес, и все сплошное подражание и дрянь. Я даже думаю, Третьяков сам не доволен многим, что он делает. *(Возгласы: «Доволен, доволен».)* Это манера говорить всех новых поэтов. Это ерунда. Ведь у меня был с ним такой разговор. Мы его как-то очень приперли. Он согласен, что он действительно не то делает. «Я буду лучше все-таки писать». Я не знаю, давайте играть Третьякова или еще что-нибудь. Разве мы не выдумаем? Дадим какую-нибудь революционную пантомиму. Плебисцит устроим, надо ли трогать «Ревизора». А то мне будут говорить одно, а в прессу давать другое.

У меня паника в том смысле, что актеры не овладевают текстом, но мне паника не мешает. Я буду продолжать пробы. Выходит, что первое — были заняты в «Рычи, Китай!», второе — утомлены, третье — неинтересно просто.

Логинов. Всеволод Эмильевич, скажите, если можно, что, не будет большой перемены тональности при планировке? Некоторых это еще смущает.

Мейерхольд. Я говорил как-то раз, что мизансцены очень стеснены, за исключением нескольких сцен: два — четыре момента. Как сидите, так и должно звучать. Конечно, в чем-то может зазвучать иначе. Человек курит трубку — иначе звучит речь. Нагнулся — иначе. Сидит за столом и ест — снова по-другому. Многое зависит от того, как он наклонился,

Конечно, какие-то колебания будут. Но основное, добытое нами в чтении, будет верно. Это останется. Книга мешает. Наизусть надо было бы уже читать. Суфлера надо уже посадить.

Башкатов. Все очень осторожно подходят. Уж очень трудно.

Мейерхольд. А «Смерть Тарелкина»[lxxii] разве не трудно? А «Лес»? Мухин только на 130-м спектакле стал нащупывать, что нужно[lxxiii]. Разве это не правда?

Старковский. Сальвини сказал, что только на сотом спектакле он овладевал ролью.

Мейерхольд. Я требую разве этого? Но все-таки что-то должно расти. Думаю, что надо же работать.

Темерин. Необходимо, Всеволод Эмильевич, после репетиций сказать, что вышло и что не вышло.

. Я и так говорю очень часто и во время репетиции и после.

Давайте в четверть голоса.

Трудность роли городничего состоит в том, что у него один основной мотив в роли — испуг. Прочел о приезде этого самого ревизора — испугался. Дальше боязнь — «инкогнито», «шасть». В трактире — испуг. Когда Хлестаков

напивается и врет — он опять в испуге, и так дальше. Так что надо придумать что-нибудь для себя актеру, чтобы не нудно велась роль. Чтобы, как в картине, не было сплошь одинаковых пятен, надо в первом же акте запутать роль, так ее расцветить, осложнить какими-то изобретениями, чтобы в первом акте он не надоел. Тогда интересной будет встреча с Хлестаковым, тут начнется тот трепет, который в первом акте где-то заложен. […]

(Субботиной — Анне Андреевне.) Мало сердца, мало злобы.

Субботина. Я, Всеволод Эмильевич, старалась дать так, как вы говорили раньше.

Мейерхольд. Забудьте, что я говорил. Новая редакция — всегда настоящее. Завтра будет другое. Надо, чтобы она колола Марью Антоновну, злее, больше на нее. «А все эта». Это стерва. Больше передразнивания. Играть страшно большую вульгарность, чтобы она в эротической сцене зазвучала новая. Надо сыграть все мещанское, «стерву такую». «Проклятое кокетство» — у вас Мольер, типично мольеровская интонация. Надо дать грубую русскую сцену двух бабенок, которые грызутся. У вас мало русского ядреного тона. «Рожу» — надо сначала сыграть какую-то рожу. У вас никакой игры, никакой вульгарности, никакой экспрессии, никакого «зуб за зуб». Короткая сцена, но должно быть впечатление, чтобы она была как на пяти страницах. […]

Дело интересное, актерское — гораздо интереснее, чем думают. Думают, что актеру нужно чтение, всякие импровизации нужны. Нужно, чтобы физиологический аппарат хорошо работал — дыхание. Зубы надо вставить и вылечить, у кого не в порядке. Должен только работать мыслительный аппарат. А то всякие повышения, понижения, регистры — чушь.

Я думаю, что надо подтянуться. Наш театр считается лучшим по актерскому составу. Надо ваши фотографии, биографии печатать[lxxiv], открытки будем издавать. Тренаж надо другой.

У меня оптимизм. У меня, наоборот, ужасная вера. Надо весело работать, в приятном расположении духа. Дело пойдет, если вы пыхтеть не будете.

Репетиции будут за столом. Будем искать. Моя задача — расшевелить вашу машину творчества, а вы изобретайте. Ведь это только в ак-театрах актер придумает и приходит на репетицию с каким-нибудь моноклем и не расстается с ним потом, и в уборную ходит с моноклем.

Надо думать, когда вы играете, какая жестикуляция. Видеть надо, что играете. Наблюдать. Я, вы знаете, многих сцен не беру — я их не знаю, не вижу. Пока не увижу — до этого нельзя работать. Надо осторожно. Я предлагаю и вам. Отказывайтесь, если почему-нибудь на репетиции видите, что сегодня не можете. Я ничего не имею против. Даже если все как-нибудь откажетесь. Отлично. Пойдем куда-нибудь вместе на прогулку. Иногда это хорошо.

Пьеса *не* снимается. Будем ее продолжать работать.

II АКТ

Хлестаков — Гарин, Осип — Фадеев, слуга — Злобин

М е й е р х о л ь д . Надо сделать некоторую операцию с Гоголем относительно монологов Хлестакова, явления третье и пятое. Они очень плохо звучат — как раздумье, как монолог. Они дают вялость, которая нам немыслима в нашем театре; таков же монолог Осипа. Он нам сегодня показался хорош благодаря песне[lxxv]. Песня его прекрасно оживила, сделала непохожим на экспозицию. Вообще, я люблю монолог как форму, но в нашей трактовке, ввиду того что мы делаем установку на терпкий реализм, монолог звучит театральщиной, с которой мы боремся и которую не хотелось бы пускать.

Мы сделаем таким образом. Введем Жарова — офицера, который приходит к Хлестакову и приносит ему колоду крапленых карт. Они уже где-то встречались в городе и знакомы. Он приходит, не застает Хлестакова дома, садится и ждет его. Осип игнорирует его и, не обращая на него внимания, пребывает в своей ситуации. Офицер может сидеть, писать письмо Хлестакову. Иногда он слушает Осипа и смеется на его слова. Приходит Хлестаков. Он говорит: «На, прими это» — и попадает сразу в объятия офицера. Следует мимическая игра. Тот передает ему колоду, показывает, как надо передергивать. Хлестаков с любопытством рассматривает, недоумевает, как тот ловко делает, и ведет сцену уже с офицером, особенно монологи. «Ужасно хочется есть» — уже разговор с офицером, тогда это будет иметь полное оправдание. Ввиду того что Хлестаков вдвоем, мы будем обрабатывать текст не как монолог, а как разговор. «Ужасно как хочется есть» — а тот может вынуть из кармана и сунуть ему какой-нибудь пряник, конфетку или орех.

Слуга приходит, офицер остается. Слуга ведет разговор в присутствии офицера, а тот на грубость слуги будет говорить: «Дай ему в морду, дай». Конечно, он не будет этого говорить словами, чтобы не ломать текста Гоголя, но он даст возможность это понять. Но слуга знает этого офицера, знает его всякие скверные дела, знает, что того самого можно выставить, и нисколько не стесняется. Офицер уйдет, когда есть подадут. Он удовлетворен, что Хлестакова накормят, и уходит. Его появление здесь очень нужно. И тогда, когда он возникнет в сцене вранья, пьяный, публика будет знать, что без этой мимической роли нет ключа к пьесе. Это звено, ось, без которой не вертится ничего. […].

Офицер показывает Хлестакову систему шулерской игры.

Я очень много говорил по этому поводу с Далматовым. Когда я ставил «Маскарад», он готовил Неизвестного, который в прошлом был шулер; вот Далматов изучал тщательно все шулерские фокусы и знал их бесконечное количество. Сам Далматов был прожженный, прошел огонь, воду и медные трубы, сам когда-то бродил по шпалам в скитаниях по провинции, наверное, был шулером по необходимости, от острой нужды, в качестве жертвы. Он мне показывал систему обращения с краплеными картами — как передергивать, подсовывать откуда-то другую, и делал это замечательно. Шулера, в сущности, фокусники. Нам надо будет пригласить какого-нибудь специалиста, и пусть он научит, как срезать штосы и как орудовать с крапленой колодой. У нас это будет замечено ввиду [lxxvi]. Офицер как бы хочет помочь Хлестакову вырваться из клещей, в которые тот попал. Этот показывает, а Хлестаков внимательным образом следит за ним, вдумывается и изучает систему. У Осипа опять своя линия, он чем-то занят своим, опять поет. Сцена получится насыщенная. Слова будут опираться на сцепление действий и будут сами очень действенными.

Прием, который взял в «Ревизоре» Художественный театр, совсем другой. Он шел от «шуток, свойственных театру». Чехов в Хлестакове их делал прекрасно, он все строил на ракурсах, на неожиданных мизансценах. А мы все «шутки, свойственные театру», отбрасываем и сделаем жизнь, постараемся дать всю густоту жизни, которая протекает в этом номере. Я боюсь, справиться ли

Жаров с ролью офицера[lxxvii]. Не начнет ли Жаров комиковать по своей привычке — этим все испортит. Ведь офицер, спец по части шулерства, горд этим и относится к своему делу чрезвычайно серьезно. Он привык шататься по трактирам, пить на счет купцов, буянить, шулерничать в каком-нибудь игорном притоне. У него один ус — другой оборвали в драке, когда его били за то, что передернул. На нем потертый очень мундир, засаленный армейский мундир, сам он армейский прощелыга, а не стилизованный военный 30-х годов. Почему его до сих пор из полка не выгнали — непонятно. Он просто застрял в этом городишке, где застрял какой-то батальон, как это бывало раньше в провинции. Я помню, у нас в Пензе стоял полк, офицеры только вальсировали, играли в карты и пили. Больше ничего не делали. Из старых армейцев ходит к нам в театр Горизонтов, который продает книгу Станиславского[lxxviii]; я знаю его по Пензе — он был в Абхазском полку, он знает все армейские проделки и может порассказать.

Надо делать эти шулерские штуки замечательно, чтобы публика заинтересовалась, в бинокли бы все уставились. Хлестаков тоже будет пробовать делать эти вещи. Тогда Хлестаков не просто будет говорить, он покажет, что он буквально голоден, раздевается и ложится, чтобы сберечь силы, по физиологической причине. «Штосы срезывает» — ведь это и есть шулерское передергивание. Он сам просто гастролер, приехал в провинцию половить рыбу в мутной воде, вроде как Маяковский поехал по провинции со своими докладами об Америке[lxxix]. Так и он. Тогда все будет понятно, текст зазвучит правдиво, жизненно, а то стилизация какая-то. […]

9 февраля 1926 года
БЕСЕДА С АКТЕРАМИ[LXXX]

Мейерхольд. … Поговорим еще раз насчет характеристик. Мы к характеристикам действующих лиц подходили впервые, когда трактовать роли пробовали по отношению к костюмам, гриму и т. п. Кое-какие характеристики выяснились. Вот с судьей разделали, выяснили. Решили, что он вообще охотник и у него более энергичный тон, резкий, а то шипение всегда какое-то давали.

До сих пор не ясно, что такое Земляника, потому что сейчас Земляника читает, но не исходит из образа.

Товарищ Фадеев. Мы знаем, что [Осип] — это крестьянский парень, которого отец Хлестакова направил вместе с Хлестаковым в Петербург

Хлестаков. До сих пор актеры, исполнявшие эту роль, делали из него человека без биографии. Вот коренная ошибка. Ошибочность игры, которая мучила Гоголя, происходила от того, что играли без биографии, играли символ человека лгущего, который использует выгодное положение для того, чтобы наврать три короба. Отсюда всякие взятки и т. п. Вследствие того что пьеса была написана в период, когда в русском театре не было изжито влияние французского театра, те актеры, которые стали играть комедию Гоголя, не задумывались над тем, что характеры действующих лиц надо строить от быта.

А так как играть данных действующих лиц не было ни привычки, ни техники, то вследствие этого легко было сделать Хлестакова героем из водевиля. *И подобно тому как мы проверяли всех действующих лиц, они не производили ревизии. Они манкировали тем, что желал Гоголь. Зачем производить ревизии? Роль выписал, перепланировал Хлестакова в обычный тип и играет, как вино легкое пьет*.

Мы заслушали доклады, которые делал нам Коренев. Лес новостей, и вам ясна должна быть необходимость ревизии, которую мы производим. Сценическая давность «Ревизора» очень большая. Его обросли штампы водевиля докаратыгинского, который процветал на русском театре. XVIII и начала XIX века, — преимущественно французский, и мы видим, что *всегда в нем действуют определенные водевильные персонажи*: молодой человек с тросточкой, затем дядюшка, приехавший откуда-то из деревни, субретка, которая распевает певчей птичкой и т. п. Всегда одни и те же типы, а потому действующие лица действуют по программе «шуток, свойственных театру». Французские водевили доставляли удовольствие публике. Они ставились перед основной пьесой, чтобы публика могла просморкаться, ориентироваться, осмотреть своих добрых знакомых — и для разъезда после пьесы. Так было даже в 60-х, 70-х годах, во времена Островского. Перед «Грозой» водевиль и после «Грозы» водевиль. Большинство столичных людей съезжались к основной пьесе и, не повидав водевиля, также и разъезжались. Оставалась досматривать более мещанская публика и записные театралы. Установились крепкие штампы водевиля: простак, старый дядюшка-комик, какая-то теща — комическая старуха — и вот основной ассортимент ролей, более или менее штампованных. И с этой маркой подходили и к комедии. И когда поставили «Ревизора», увидели — молодой человек, приезжий, начинает ухаживать за Марьей Антоновной, сразу и за Анной Андреевной, есть забавные qui pro quo — кончено: водевиль. Задача решена. Когда прошла премьера «Ревизора», вызвавшая недовольство Гоголя, поскольку он не строил пьесы по рецепту водевиля, критика, однако, нашла у него дурные каламбуры и усмотрела влияние французского водевиля.

Вот на «Горе от ума» нет влияния водевиля, но Грибоедов все же строил его по образцу французской комедии. И Гоголь в первичных редакциях не мог преодолеть природы водевильной структуры, но он старался преодолеть это. […]

Выдумка может быть ярче фотографичности. В 1835 году Гоголь прочитал Пушкину первые главы «Мертвых душ». Когда Гоголь окончил чтение, Пушкин сказал: «Боже, как грустна наша Россия!» Потом сам Гоголь говорил: «Меня это изумило. Пушкин, который так знал Россию, не заметил, что все это карикатура, моя собственная выдумка!»[lxxxi] Скоро и сам Гоголь понял, что из «смешного анекдота может выйти большая картина»[lxxxii].

Конечно, вы же понимаете, при очень сложном характере самого Гоголя он растерялся, он сам не понимал, что он сделал, но когда Пушкин своим умом ясно отметил это, он уже учел тогда сам, что это не каламбуры, не простой водевиль, не «шутки, свойственные театру», что здесь есть глубина. Когда пьеса

была представлена как водевиль или французская комедия, он особенно заволновался, увидев, что ошибка сделана коренная. Той поправкой, которую мы вносим в трактовку Добчинского и Бобчинского, мы зарегистрируем прямо и решительно эти роли как не водевильные фигуры. И когда мы посмотрим, *как это прозвучало*, мы видим, что абсолютно *нет искусственности* и искажения гоголевских сплетников. Когда в других театрах выбегают два болтуна, шуты и по интонациям и по костюму, или когда подслушивающий, кто там, Бобчинский или Добчинский, падает с дверью, ясно, что это внешний комизм, явление такого же порядка, как кто-то попадает в кадку с мукой или с тестом и вылезает весь обмазанный, *так как явились с очень серьезным известием*, в котором им интересна каждая подробность. Приходят, если хотите, запыхавшись, но мы знаем, обычно это шутовской взгляд французского водевиля — ну запутались, ну разве это комично? Это наивно. Это ярко характерная черта для этих двух людей. Это общая провинциальная черта — приходит человек, вы дадите ему пять минут, а он расходится, размазывает все подробности. Это и тут комично тем, что для слушателя мучительно.

Вы должны знать, комедии бывают разные. Французы различают несколько видов комедий. Даже Чехов называл свои драмы комедиями. Комедия может быть очень серьезная вещь. В учебниках словесности есть термин «высокая комедия». И «Ревизор» в таком случае не простая комедия, в смысле «комического». Я даже вообще не понимаю, почему ее воспринимают как смехотворную, там нет обычной веселости. Правда, можно смотреть на нее очень поверхностно, когда играют Хлестакова, например, и дают *исступление*, которое дает [Михаил] Чехов, и тогда главное — жест. Говорят фразы, вызывающие смех, но этот смех вызывает не Гоголь, а актер, который играет эту роль. Еще не установлено, смеются ли на то, что это смешная фраза или что актер выкинул какой-то трюк. Мы не должны думать о том, чтобы было непременно смешно. Правда, несколько лиц заинтересовались бытом 30-х годов, меня это интересует как смешное, как бытовое вообще. Как я хотел, чтобы не просто — поздравляют, а приносят с собой какие-нибудь предметы. Это мне нравится, поскольку быт сгущается. Люди приходят на именины, приносят подарки, или на новоселье — подарки. Куча тут подарков — это выгодно — презенты. Но чтобы приносили ерунду, меня это не интересует как трюк. Если в характере дарящего все подарки, это другое дело. Судья, ясно, не может принести ничего другого, кроме кобелька. Козиков принесет игрушку, может быть паяца, который щелкает тарелочками, и сам заинтересуется игрушкой. Это не как «шутка, свойственная театру», а как большая акцентировка характера, больший акцент к характеристике. Приносят все элементы, которые отмечают их характер.

Военный мундир у почтмейстера. Поскольку Мухин проверял — было особое сословие почтовых чиновников, которое выпадало из гражданского сословия. Это была действительно особая каста, особая семья. Отсюда отлично, если на нем военный мундир, чтобы почувствовались особенности быта. Быт, конечно, не во имя быта, как во МХАТе. Там перины несут, выбивают. Это не угадано — «ружье» не выстрелило. Перины могли быть и в александровскую

эпоху, и позже, и даже в современности могут быть. А можно было бы что-то другое, я сейчас не подберу примера. Песня у Осипа — мы берем звучание. Это не «шутки, свойственные театру».

Мы стараемся показать атмосферу того времени. Мы берем «Ревизора» как комедию характеров, и с этой точки зрения благодарно вспомнить Марью Антоновну и Анну Андреевну. Они вовсе не являются вышедшими из водевиля — это не молоденькая субретка и комическая старуха. Поскольку для нас они являются с известным характером, поскольку есть «да супруге шаль», поскольку Анна Андреевна вертит мужем и начинается история с Хлестаковым, дело намного сложнее. Она,

Мы не можем не вспомнить Добужинского, Кустодиева, Лансере, Бенуа. Они очень хорошие мастера, сами широко культурные люди, но благодаря отличному от нас отношению к данному явлению, они нам не подойдут. Ему сегодня заказывают купеческий интерьер середины XIX века, а завтра какой-нибудь графской усадьбы XVIII столетия, и его интересует не столько то, что это купеческий или помещичий, сколько на синем фоне какая-нибудь прекрасная, красного дерева, мебель в стиле ампир. И его работа сводится исключительно к исканию сочетания медного самовара и голубых чашечек с каким-нибудь там узором и золотым апельсином. Эстетически это всегда очень вкусно — поставил фарфоровую чашечку и выискивает какие-нибудь подходящие предметы для партнера. И его быт всегда очень обманчив и совершенно одинаков — чисто бытовые мелочи: на диване какое-нибудь легкое шитье, цветные ширмы и подлинная кованая какая-то, 30-х годов, люстра, свечи. Это доказывает, что они относятся поверхностно к быту, им нужно только, чтобы глаз ласкало. Комедия Гоголя не такова — он *показывает мерзость*.

Такой город, в котором все заплесневело. Удивительного ничего нет, что это вроде аквариума. В зеленой мути никаких пестрых красок. Светло-коричневая, зеленая масса людей. Как в аквариуме нечищеном под ряской водятся в тине какие-то тритоны, которым все равно. Как есть какие-то рыбы, которые водятся в очень мутной воде, почти грязи — карки, что ли, — неподвижные, набухшие — так и они такие.

Как увязать романсы? Они увяжутся. Фортепиано у Велижева возьмем, аккомпанировать на нем будем. Если чего там недостает, можно починить. Тогда это и прозвучит, хоть и плохо, может быть, а голос может быть прекрасный, она с оттенками может петь[lxxxiii]. За кулисами оркестр. Мы заказали Михаилу Фабиановичу, чтобы был еврейский оркестр. В Пензе, я помню, на русских свадьбах всегда бывал еврейский оркестр. Это элемент бытовой. И всегда в еврейском оркестре вещи звучали по-особенному. Или когда в черте оседлости приходилось бывать, идешь по улице, слышишь играет такой оркестр даже русские мелодии и ухитрится всегда придать свой национальный колорит. Я помню, когда мы ездили в поездку с «Балаганчиком» и когда мы попали в Минск и Гомель[lxxxiv], там местный еврейский оркестр наняли, я не узнавал музыку «Балаганчика». Они без меня срепетировали, я прихожу и не узнаю — они такие глиссандо закатывали, невероятные отступления делали от

написанного. Музыка Михаила Кузмина написана в изощренной французской тональности, какое-нибудь там рококо или барокко, а они черт-те что разделывали, наделяя ее именно своими специфическими еврейскими чертами. И говорили, главное, — иначе нельзя. Мы дали это задание, чтобы прозвучал именно еврейский оркестр. Эта резкая деталь нам нужна для отображения быта. Весьма важно, чтобы все зазвучало по-новому.

«Обличать» начали еще до Гоголя — «французоманию, педантизм, щегольство».

«Поучать» — вот какая тенденция была у Гоголя. В своем письме о театре он так и называет театр — «кафедрой»[lxxxv]. Поэтому мы отметаем все приемы французской комедии, все приемы фарсового порядка и выбираем то, что накладывает очень ярко выраженный национальный колорит. Ведь действие происходит не в Турции, не во Франции, не в Греции, а именно в России, в русском городишке. И в акустике слов надо найти особый язык. Надо искать этот национальный характер, и самое нужное и подходящее здесь — рисунки Федотова.

Значит, так. Натуральный перерыв. Я сейчас перейду к Хлестакову. Насчет Хлестакова — надо обязательно биографию. Пусть даже, я так скажу, мы ошибемся, то есть что Гоголь, может быть, чувствовал иную биографию. Ведь та только правильная, которую мы примем. Это я о сценической биографии говорю.

[lxxxvi]? Письмо используем. Сценическая ситуация приятная. Мы так смотрим — законная купюра. Что, я здесь нарушаю замысел Гоголя? Нет, потому что сердцевина его мысли, несомненно, остается. Монолог еще не звучит, но еще зазвучит, будет стремительность. Смысл куска должен быть для публики ясен. Чтобы не переплеснулся через массу, надо принять меры. Нужна купюра, чтобы облегчить рассказ, *как схватил, как бес*. Купюра вполне законная. Значит, вот я говорю, что при трактовке действующего лица надо, чтобы оно имело свою биографию, *учитывать то обстоятельство, что это «носитель идеи»*. Это известный собирательный тип, не Хлестаков — дамский шаркун, это ужасно противный тип и так его надо характеризовать, а то чепуха. Вывод должна дать критика. Когда актер играет, он должен знать: это хромой или подслеповатый, заика или у него хронический насморк. Это важная вещь — суть дела, какая у него походка. Хлестаков не фат, ничего подобного. Мало ли что он мечтает, отсюда этого еще не следует. У него жалкий костюм. Он боится его продать, потому что с чем же ему приехать, да потом, с его точки зрения, он очень комфортабельный. Когда он по Невскому идет, ему кажется, что он истинный щеголь, галстук с крапинками, но другие не замечают. Его надо играть потрепанным. Его внешность надо взять под подозрение, *тем он будет легче скомпрометирован*.

Мне представляется, что Хлестаков внешне непристоен. А то его принимают за высокородие, такая нелепость, и облачают в чистенький фрак, даже в исполнении Чехова. Почему бы тогда его и не принять за ревизора? Чем он не ревизор? Фрак, манишка — ничего себе. Или — ничтожество — лысый, какой-то вонючий, плохо одетый, грязная рубашка и сюртучок плохонький, и

вот его приняли за ревизора. Это верно. Потом шулер. Ну какой же это фат? В чем же тут дело? У него наклонности самые каторжные. Он в Петербурге хотел пристроиться, ничего не вышло. Получил ничтожное местечко — кресло подставлять, и отцу письмо за письмом, просит денег, отбою нет. Теперь сорвалось, и он будет с возмущением говорить, что ему перебили дорогу, доносят против него. А оказывается-то, он шулер и старается разузнать, куда можно адресоваться, ну там в клубах городских что делается, какая публика. Так авантюристы делают, учитывают обстоятельства. Как приехал, сейчас же позондировал почву, нельзя ли где перекинуться в картишки, разведывает осторожненько, а как добрался до дела, то тут уж начинает вовсю. Ремарку — «врет и не замечает» — я лично для себя беру под подозрение. Кликушество какое-то — так врет, что сам не замечает. Это пути сложные. Прекрасно понимает, а то расплывчатая тональность плюс фатовство. Мне претит. Я для себя лично не люблю этого очень. А вот если будет Казанова такой — вот это правильно, он действительно будет использовать обстоятельства. И тогда будет: купцы несут жалобы, а на нем цепь судьи. Длинный стол, красное сукно и в конце стола важно сидит Хлестаков в судейской цепи. Будет использование огромное и лгуна, и прощелыги, и вора, и пьяницы. Нет таких пороков, каких бы у него не было. И он хладнокровно заявит — «у вас есть 500 рублей, пожалуйте». А то его осторожненьким делают. И я буду делать предложение. В четвертом акте я переменю ситуацию. Это будет не чередование сцены за сценой, когда он взаймы просит, а нужно будет ее текстуально перемонтировать, и будет одна сцена — все дают деньги сразу. Он будет один со всеми, как Ласкер — сеанс одновременной шахматной игры: подойдет [lxxxvii]. А то скучно, нестерпимо вяло. Они так стоят, что друг друга не видят, и он подходит, у всех занял, и текст весь на ходу скажется. Они передадут деньги и на ходу ему скажут так, чтобы и он не слушал, и публика не слушала. Вот какие имеются контроверзы.

Сцена вранья в третьем акте — он подвыпил и обнаглел. Благодаря тому, что он подвыпьет, он осмелеет.

По нашему заданию ему Михаил Михайлович даст материал. Михаил Михайлович говорил, что есть ремарка самая для нас выгодная, которая потом выпала — начиная врать, он кладет ноги на стол. Она очень выражает наглость, нам нужную, — и он осуществит фразу, которая прозвучит в пятом акте[lxxxviii]. Если на эту линию встать и пропустить ее последовательно, можно придумать многие вещи, которые его дискредитируют, как раз во вранье. Вранье без заикания, хороший крепкий театральный тон. Мы игнорируем ремарку Гоголя для более крепкого выявления его же.

Читать сцены не будем. Я попробую Хлестакова и Осипа, Гарина и Мартинсона, в следующий раз посмотрим, как выстроилось.

12 февраля 1926 года

II И I АКТЫ

Хлестаков — Гарин, Осип — Фадеев, городничий — Старковский, Добчинский — Мологин, Бобчинский — Козиков, судья — Карабанов, Земляника — Зайчиков, трактирный слуга — Злобин, Анна Андреевна — Макаревская

Мейерхольд. Давайте условимся, над чем вам надо работать, товарищ Фадеев. Есть два места в монологе, в которых хорошо было бы выйти из «рисунка» (я боюсь слово «рисунок»), из того, что выходит, чего не стоит трогать, изменять. Нужно сделать только два-три места, чтобы они выпадали из того, что найдено. Ты нашел, как говорить монолог, но слова «Эй, Осип…» и дальше — надо иначе. У Гоголя есть ремарка — «дразнит его», — и очень интересно использовать ее нам в нашей трактовке, то есть в этом кусочке «Эй, Осип» есть повод показать твое отношение к Хлестакову. Оно не добродушно безразличное. У тебя он добродушно настроен, в хорошем расположении духа. Но в этом куске для нас важно выяснить публике отношение Осипа к Хлестакову. Ты очень озлоблен, поскольку ты являешься страдающим лицом. Он пропил, прокутил, но страдаешь ты. Он проигрался, ты не ешь. Нужно показать, что, поскольку ты с ним связан и зависишь от него, ты сейчас на него злишься. Дразнит, как простой парень, примитивно. Тебе не надо копировать Хлестакова, не важно, как он будет говорить. Ни в коем случае. Он дразнит не как актер. Ничего подобного. Не в передразнивании дело, а в том, что он сердится. Как-то на губах, на высунутом языке. Примитивно,

Другое [место] — когда он поет второй раз и переходит к житью в Питере. Сделай этот переход. Ты опять возвращаешься в прежнее, в прежнем темпе. Ты говоришь в таком же состоянии благодушия, между тем как он смакует эту жизнь. Ты горд тем, в какую обстановку ты попал, ты ведь из деревни. Темп более ускоренный. «Наскучило идти — берешь извозчика»… Должен быть азарт. Нам нужно это — почему? Поскольку мы делаем Осипа дубликатом авантюриста Хлестакова — он тоже авантюрист. Смотрите, какие тут слова. Они не случайны. Тут биография Хлестакова. Это наш конек, на которого мы садимся в трактовке Хлестакова. Надо, чтобы Осип не безразлично говорил, в некотором азарте говорил (ты не подражай ему — твой голос, твоя дикция). С азартом.

«Одно плохо» — чешет затылок. Одно только свинство — попал к сволочи Хлестакову. И вот тогда — «А все *он*», сволочь, «виноват». Не безразлично, а с сердцем. Вот дрянь, опять все прокутил.

«Попридержать» — опять признак жуликоватости. У него жульнические наклонности. Что это за «попридержать»? И опять немножко передразнивает. Он в очереди заставляет стоять, а ты стилизуешь добродушно, тогда мы подготовим сцену, когда ты грубишь, а то она возникает неизвестно откуда. Грубость нужно подготовить. Он со сладострастием говорит эту фразу: «дня б

четыре ты почесывался». Природа Осипа — парень, могущий в морду дать. Сцепить надо и эту сцену, заключительную, когда ты его схватываешь за талию и начинается борьба[lxxxix]. Монолог у тебя мне нравится, но ты пропускаешь важных два момента, которые надо оттенить. «Галантерейное» — удовольствие, больше радости. Шаляпин, когда он был сапожником, такой монолог мог произнести. Такая ситуация у Есенина могла быть, который тоже был деревенский парень. Он парень, который с будущим. Не лакей, не служащий просто, а с какими-то возможностями. Поскольку ты нашел пение, в этом пении слышится — какие-то, черт возьми, есть возможности. Не простоватый этот образ, тем более что дальше сцена с Мишкой, и твое поведение будет иное в сцене, когда на кровати Хлестаков, офицер на кушетке и ты, может быть, будешь спать тут же с бутылкой шампанского. Мы должны показать, что все они «одного поля ягоды». У купцов он будет собирать не как лакей, а как хапуга, вор. А может быть, тут он полуоборванный, а там стащит сюртук и, может быть, шесть жилетов наденет, фуфайку какую-нибудь напялит, так что даже пополнеет. Ухаживает за Авдотьей — тоже тема, надо провести. Использует свое положение, завел какой-то роман. Может быть, придется ввести какую-нибудь еще девку. Не ударяет лицом в грязь. Тут был взъерошенный, а там вдруг пробор расчесал. Фат такой. Это программа-максимум. А то было всегда рыхлое что-то, перина, размазня.

Монолог. Был отрывок из беллетристики, просто взятый откуда-то, может быть из Гоголя же, из «Мертвых душ», — не образ. Нам надо образ и в подходящей наружности, и в цвете лица, в том, какие губы. Он в своем роде красавец. Ты согласен с такой трактовкой?

Давайте самый кончик перед приходом [Хлестакова]. Это пение заканчивает монолог и длится еще. Междудействие такое. Никого. Ждут. Долго. Минуту. Еще. Тогда мы натомим публику. После текста не обрывай,

Вы, Михаил Михайлович, с ним поработайте, покажите ему.

Тихо. Стука нет. Песня разлилась, и вот наверху появляется Хлестаков. Он даже может захватить несколько слов.

Гарин. Всеволод Эмильевич, вот «На, прими это» он говорит до того, как тут тронется Кельберер, до того, как вошел офицер?

Мейерхольд. Офицер чтобы был. Ведь это же старые приятели. А потом: «На, прими». Играть уже утомление человека голодного — ошибочно. Это «На, прими» — не надо играть: не слушают, это никогда не доходит, а это дает вялость; здесь должен быть трамплин, это потом грусть будет, дальше. Дальше это выгодно разделать. Лучше на сцене зацепить труднейший выход. Выход здесь труднее всей игры. Надо, чтобы легче якорь зацепить, а то рыхлость получается. И сразу не раздражение, сразу срезал: «Врешь, валялся». Все написанное в тексте таково, что раздражение настолько энергично, что даже «ходит по комнате». «Врешь» — резко. [Если] слишком тонко — публика все равно не поймет. «Ходит и разнообразно сжимает свои губы» — мы отбрасываем это, нет данных играть всю ремарку. Выгодно, что он ведет двойное отношение: он смотрит на Осипа и он весь в кухне, мозги в кухне. Он

тут и накидывается стремительно на Осипа, он знает, что Осип все равно не пойдет.

(В. Э. вызывают к телефону — он говорит: «Объяснитесь сами, я не буду».)

В карты играет и останавливается, смотрит на Осипа — как он расположен: послать его надо, а он, может быть, не пойдет, тогда легче будет — «Эй, Осип!». Если вы елейным голосом, крепче тон, то понятно будет снижение, а то две одинаковые тональности рядом проигрывают. Это совершенно ясно. И я бы тоже: «Ах, боже ты мой, хоть какие-нибудь щи!» — криком бы дал. Потом песня. Так что перед приходом Хлестакова закрепленная сцена получится. Потом выход. Мост к приходу Хлестакова сделан был бы прочнее.

Не сладострастный возглас, а исступленное желание, как собака воет.

(Фадееву.) «Коль служить — так служи» — раздраженно.

Вот верно пение в конце — исступление, верно. Будет новый крик. Скука — потом разозлился. Второй момент — «все эта сволочь», — просыпается ненависть к Хлестакову. «Служить — так служи» — опять подъем, и пение — гикайте от злобы.

(Гарину.) «Посмотри в картузе» — так уроните тон, что дальше некуда.

Ответ Осипа — тихо. Оба одинаково, совершенно тихо, в унисон, совершенно одинаково. Тот поет от злобы — этот орет. Параллель: тот злится из-за голода и этот, и оба сговариваются на этом.

Еще разочек.

(Гарину.) Еще тише. Забудь, что публика, еще тише. Чтобы никому не было слышно. Совсем тихо. Чередования тональностей по ремарке мы не будем придерживаться. Мы ремарку изменим — для нас это комариная ремарка. Мы тему берем, но иначе сгруппируем.

«А ты так уж и рад…» — говорите раньше на словах Осипа. Это двойное говорение. Его не ждите. Это сводное варьирование, а он входит в азарт благодаря вашим остановкам, так что «мошенники», «плут»,

(Гарину.) Вы робко говорите. Надо звончее, два звонких голоса должно быть, чтобы подвести к этой оплеухе. Это действительно два спорщика, не известно — кто господин, кто слуга. Не известно, кто господин, мне, по крайней мере, кажется, что Осип. «Ну, ну, ну, дурак, полно» — чтобы подвести в азарте. «А ты уж и рад» — без «так» это легче кричать. «Так» — вычеркнем.

(Фадееву.) Ты должен стремительно, чтобы ругательные слова выплевывать на быстрой дикции.

Пауза. Борьба идет всерьез, медленно, тихо. «Такое грубое животное» — [Хлестаков] говорит потому, что [Осип] ему спинной хребет согнул.

Надо, чтобы «грубое животное» имело абсолютное оправдание в физическом действии.

Вместо: «Право, сударь» — пауза, стоит в недоумении.

«Пехотный капитан» — должно звучать.

В сцене со слугой перестановочка маленькая текста: первой репликой будет: «Здравствуй, братец». Потом: «Хозяин приказал спросить».

«Здравствуй, братец» — в ответ ничего не поступило, уже срезал. Чтобы склонить его, смягчить, Хлестаков перешел к нему. [Слуга] же ему спину показывает.

(Перерыв.)

Гарин, монолог пятого явления — не верно. Все насмарку.

I АКТ

Неимоверные трудности в первом акте. Победа — только сцена Бобчинского и Добчинского. У городничего: первое — на темпе, второе — болезнь.

Надо изгнать паузы. Попробуем болезнь, сохраняя темп. Может быть, он сделает выход больным, но… болезнь состоялась, но он быстро говорит. Когда другие говорят, он стонет. Быстрый темп. Тут не надо построения на подробностях, они настолько простые. Надо, чтобы он нес. Некоторые слова выделятся, например «богоугодные». Останавливаться на подробностях нет расчета, не останавливаясь на подробностях, быстро, быстренько (скороговорка?).

Быстро, быстро так, что задохнитесь. Чтобы скорость дать, чтобы не делать патологического явления. Письмо удается. Вы быстренько. Быстроту не скоро возьмешь, легко, чтобы подробности слитно прошли у публики. Нельзя ли почтмейстеру дать еще писем? У него, конечно, много писем есть, целый ряд писем. Это вообще ведется сцена, не имеющая никакой экспозиции. Экспозиция — смотрите письмо — ревизор. Чем скорее проведем первую сцену, тем легче дальше будем себя чувствовать.

Давыдов и Степан Кузнецов делали мелкие штучки[xc]. У нас будет вкуснее, у того же городничего. Когда достигнем быстроты, будет потом интересный дуэт с Хлестаковым. На этом остановимся.

Р а й х . Ремизову надо поставить на Анну Андреевну.

М е й е р х о л ь д . Тип подходящий, чтобы этот образ дать, и голос,

У кого не выходит? Зайчиков еще не нащупал роли. Козиков и Мологин уже нащупывают. Шанс есть у Козикова. У Карабанова есть повторения из «Леса»[xci], надо найти новые ноты, а то сходство неприятное.

Анна Андреевна — кто она? Некоторые данные дает письмо Хлестакова. Есть упоминание о лице. Вот она не только кричит на Марью Антоновну. Прихорашивается, постоянно подтягивает себя, больше должна ухаживать за собой. «Шаль» — вы модница. Единственная в городе, которая задает тон модницам. Все это должно простучаться в тексте. Как в Осипе проступает хулиган, надо дать все это в тональности. Читать — это мало, а надо мыслить образ.

Трудность неимоверная у городничего. Это самая трудная роль оказалась. Почему? Потому что стиль нарочито банальный, потому что он банальности говорит. Убыстренность спасет. Сел в кресло и начинает «с сердцем», как раньше давали ремарки в русских трагедиях. Как работали великие актеры —

Сальвини, Дузе? Первые сцены — сплошное жульничество, подавали скупо, начинали еле-еле, чтобы потом разойтись, чтобы не расходовать зря энергию. Они хитрые все, великие актеры. В области актерского искусства — это умнейший прием. Сальвини так строил роль [Отелло], чтобы она имела размах. В первом акте, с Брабанцио, перед сенатом, шепотом — меня интересует, как я резать буду? А у нас русские актеры навалятся и сразу израсходуют все. Поставили первую сцену городничего. Она не одолевается, и черт с ней. Вы пребываете в обморочном состоянии. Он сыплет, сыплет, а дальше затем подтянется. Когда он оправится, стоит и командует — «вы туда, вы туда». А, черт возьми! А до этого чепуха. Его одели, обрядили — быстрый темп, но другой, потверже. И так мы получим однотонность в диалоге с чиновниками и быстрый, энергичный [тон] после оздоровления. Между ними медленный ритм войдет благодаря Бобчинскому и Добчинскому, и получатся другие краски.

«Не позволю» — перерождение. Встал, поднялся. Рост дал. Поставил себя так, как Харлампиев[xcii]. Живот убрать. Может быть, корсет — надо подумать. Выпрямился, напружинил ноги и командует. Для публики будет облегчение. Аксессуары дадим. И в этом тоже выгода. Там облепили, здесь один. Для симметрии. Там как-то оттирают какими-то способами. Можно будет придумать смешные приемы лечения докторского, а текст быстро проскачет. […]

13 февраля 1926 года[xciii]

I АКТ

Мейерхольд *(Старковскому)*. Весь выход отыграть до текста. Раз мы договорились, чтобы вести роль на темпе, мне, как технику, надо сделать так, чтобы облегчить работу актеру, подумать, как создать такую sui generis[9], он может монолог сказать. Омолодить его необходимо.

Характерную дикцию иметь невыгодно; трудно. Выгоднее ее забыть. Иметь надо подвижную дикцию, как Станиславский например. Зубы все вставлены. Он вполне владеет речью. Почему так случилось, что городничего все до сих пор играли старым? Потому что городничего постоянно играли актеры старые, с большим стажем. Макшеев, например, [или] Владимир Николаевич Давыдов играл уже в летах, и, когда за эту роль брались молодые, они играли, положим, под Давыдова, и все стали им подражать. Я не знаю, как играл Владимир Николаевич городничего, когда он был молодым, еще у Корша в Москве, но возможно, что традиция сказалась — он и тогда играл старика. Так наросли все эти приемы и интонации, которые все крепли благодаря тому, что играли, имея примером стариков с большими именами.

Поскольку вы, Старковский, молодой — потому что вы ведь лет на двадцать — пятнадцать моложе меня, — забудьте старческую дикцию. Я помню вас в роли Керенского[xciv] — у вас была блестящая дикция. Жарьте с совершенно хорошей, свободной, отчетливой дикцией. Стона пока не изображайте, это

[9] Своего рода *(латин.)*.

потом, после того как немножко разберемся. Может быть, мы дадим уже на репетиции вам кресло — сели, подумали, устроились, начали. *(В то время как пошли за креслом.)* Мы получили из Франции журнал один, и там уже подробно описана наша постановка «Ревизора», и уже про куклы написано. Значит, есть агентура, всякие друзья осведомляют и распространяют. *(Вопрос: «Чья подпись?»)* Подписано: Валентин Парнах[xcv].

Затем, Марков, знаете, из МХАТа первого, он там заведующий репертуаром, рассказывал кому-то все подробности о «Ревизоре» — о плане, о куклах, об офицере — тоже все знает. […]

БЕСЕДА ПОСЛЕ РЕПЕТИЦИИ I, II И V АКТОВ

Мейерхольд. В первом акте вполне ясно сейчас определилось, что свойством Гоголя в его строении текста является прозрачность. Постоянно сквозит такая прозрачность. В этом отношении в Гоголе сказывается верный ученик Пушкина. Пушкин, возьмем хоть его «Пиковую даму», отличается необыкновенной прозрачностью текста. Он не любит каких-нибудь описаний, которые не имели бы прямого отношения к делу. Не любит лишних подробностей. Он скуп на характеристики. Конечно, у него есть и другие всякие свойства, но я сейчас беру вот эту прозрачность, типично пушкинскую.

Когда слушаешь Бобчинского и Добчинского, то, в силу того что мы им дали замедленный темп, текст Гоголя страшно выигрывает. Все эти тонкости, которые характеризуют очень Гоголя, произнесенные очень внимательно, звучат. Когда же мы слушаем остальное — первые сцены до прихода Добчинского и Бобчинского и после, когда они уходят, — неясность. Получается такое впечатление — как какая-то суматошность, которая замусоривает текст Гоголя.

Теперь, я думаю, актеры ошибались, думая, что, когда они играют «Ревизора», нужно насмешить публику. Вот этот подход к комедии Гоголя как к смешной комедии — большая ошибка. Не надо думать о том, чтобы в этой комедии вызвать смех.

Я недавно встретился с В. М. Волькенштейном. Поскольку он драматург, я его интервьюировал как профессионала-драматурга, знающего это дело. Я его спросил: «Как вы думаете, гоголевский “Ревизор” должен вызывать смех?» Он говорит: «Прежде всего должен вызывать смех». Если так, пусть вызывает смех, но для нас важно, чтобы это была хорошая трагедия. Вот смех вызывает Вельский своим поведением в «Бубусе»[xcvi]. С моей точки зрения, это минус. И мы вспоминаем Ильинского, который тоже вызывал смех. Можно вызывать смех каламбурами или какой-то сосредоточенной наблюдательностью, потому что он задевает какие-то черты быта. Это смех, который заставляет меня внимательнее приглядываться к окружающему. Бубус, который смешит или осмеивается если не самим драматургом Файко, то режиссурой, — это разница. Смех, который хочет некоторые вещи дискредитировать — в данном случае, идиота, идеалистически мыслящего, пустельгу-мыслителя, самое

идеалистическую философию. Тут не только смех. Вот в «Мистерии-буфф» играл Ильинский меньшевика. Смешно, но было там то, что он осерьезнивал, какие-то оттенки, а не просто комик-буфф. И тот же Ильинский мог сказать в «Зорях» монолог, который звучал очень серьезно. Сара Бернар в своем посмертном сочинении, приложении к мемуарам[xcvii], пикируется с Кокленом и говорит: «Комик способен учить других, если сам он иногда сумеет спрятать свой неприятный нос». «Если сумеет спрятать нос», — черт возьми, довольно резко, но верно, хотя тут есть намек на Коклена, у которого был длинный нос. Мысль верная: комик не может быть учителем, если не имеет диапазона и не может сыграть в драме. Всякий актер должен уметь сыграть и комедию, и драму, а не устраиваться на амплуа комика или трагика, овладев трагическим пафосом «унеси ты мое горе на гороховое поле». Великие актеры,

Мы ставим себе задачу — ничего нет смешного. Нет, в сущности, ничего смешного в том, что говорит городничий, но поскольку это Гоголь, нужна четкость. Поэтому когда я предложил, что он стонет, то эти стоны должны оттенять отдельные куски текста, а не то, чтобы просто произносить текст на стенаниях. Надо вчитываться в текст внимательнее в сторону прозрачности, которая является обязательной в структуре первого действия.

В плане городничего, как мы его трактуем, есть три момента.

Первый — ожидание и паника. Письмо Чмыхова так его озадачило, что вогнало в панику, внешне это выражается тем, что он застонал. Кажется, забыл было — и вдруг: стон. Разные есть люди, особенно больные. Некоторые думают, что, если начнут стонать, им легче будет. Прислуга обыкновенно. Заболит зуб или там что-нибудь еще — панику разведет невообразимую. Ей скажешь: «Чего ты стонешь? Припарку какую-нибудь положи или, там, поковыряй», — нет, она свое отбудет. И стонут всегда немного искусственно, особенно деревенские. Причитания у крестьян на девяносто процентов искусственные, элемент театральный в них почти всегда есть. Мать Есенина на похоронах причитания свои пропела, а потом просто: «Ну, Таня[xcviii], теперь ты». Сразу сдвиг такой. Это не значит, конечно, что горя нет, но традиционность, с которой крестьяне в данном случае причитают, носит, несомненно, элемент театральности. В Венеции XVIII века нанимали даже плясуний, и они перед гробом танцевали какую-нибудь сарабанду. Это значит, во всех этих плачах есть элемент театральной искусственности. Настоящий охват горя есть, но рядом какая-то искусственность — что-то для публики, показное. У лютеран это особенно сильно. Цилиндр. Сюртук длинный наденет. Если он идет, он делает это для внешнего мира — смотрите, как я печален. У него есть, конечно, какой-то градус горя, но он увеличивает его этой позой.

Стон должен прозвучать немножко искусственно. Он стонет и в то же время смотрит, какое впечатление. И так как его окружающие воспринимают тупо, у него появляется «что же мне с вами делать?». Может быть, тут есть театральность, чтобы терроризировать массу. Он думает, что если я стон закачу, то колпаки чистые наденут и габерсупу дадут.

Второй момент — он театрально разделывает царя Эдипа.

Команда — *третий момент*. Командуя, он не должен быть суетливым. Он

должен занять твердую позицию между предметами, облокотиться на вольтеровское кресло. Он может одной рукой облокотиться, другую руку заложить по-наполеоновски и командовать. Мы обретем тогда прозрачность. У Старковского есть суетливость. Трудно, конечно, ему. На городничем уже очень много наросло традиционности. Приняв позу, он командует. Причем у нас будет не один Свистунов, как выходит по тексту, а лучше мы изменим даже текст, чтобы их было много, чтобы городовые возникали где-то далеко от вас, может быть в публике. Вы должны считаться с голосами городовых; может быть, и Башкатова мы на сцену не пустим[xcix]. Они стоят где-то у овощных лавок и кричат. Необходимо, чтобы у городничего были вставки между строками команды. Вы, Старковский, должны им дать возможность вставлять ответы. Должно быть расстояние. Смотрите, как Роом снялся с рупором в каком-то журнале[c].

Старковский. Но было обязательным, чтобы была скороговорка.

Мейерхольд. Я понимаю, скороговорка. Но ее так нести надо, чтобы была страшная стремительность, четкость. «Я пригласил вас, господа…» У всех нечеткий, рыхлый текст. При темпе четкость остается. Скороговорка… Когда я говорю речь, я говорю быстро и *одно слово* иногда выкрикиваю. Для чего я делаю это? Чтобы курсивом выделить слово. Я идею несу в монологе.

«Смотрите, по своей части… особенно вам, Артемий Филиппович…» *(показ)* — то есть при скороговорке нужно выделять какие-то словечки, чтобы они звучали. Нет четкости. Нет бисера слов, и тогда мы получаем аморфный язык, а мы должны от него потребовать — нет, нам уж подавай ясность, дикционную и звуковую. В этом отношении Лука Лукич — Логинов — такая четкость фразировки — необыкновенно. Он должен нам сказать, как он это делает, в чем секрет. Если бы мы могли все добиться такой четкости, было бы замечательно. Мухин имеет образ, но от Несчастливцева у него осталась шабашня текстовая. Ему надо добиться прозрачности в посылке текста. Если не добьемся прозрачности, первый акт рушится. В сцене Бобчинского и Добчинского еще как-то благополучно, а в начальных сценах — нет. Нужно обрести хорошее дыхание. Может быть, Темерин еще мешает — не угадывает, когда ему вступать. Мы, правда, не установили этого точно, а он не чувствует, когда надо молчать, а то городничему нет возможности донести монолог. А уж это место, когда он на корточки становится, это совсем исчезает, и не потому исчезает, что повернулся или устал, а именно потому, что словесная громада. «А вот вам, Лука Лукич» — нет курсивов, нет выдачи каких-то ценных слов. Надо всегда выделять какие-то отдельные слова и делать так, как делает Логинов — Лука Лукич. Когда он вступает, его всегда слышно, а городничего не слышишь. Черт знает в чем тут секрет. Он на фоне других голосов свою фразу даже не резко скажет, а прорежет всех, его ясно слышно. Кроме того, внутри за словами должна быть отчетливая мысль — в данном случае страх, мысль смертельного страха.

Все это прекрасно выражено у Сары Бернар в ее мемуарах. Я нарочно выписал несколько мест, посмотрите:

«Всякое движение актера на сцене должно быть видимым результатом его

мысли».

«Ум — это высший фактор в нашей деятельности».

«Первой заботой преподавателя должно быть обучение ученика произношению, дыханию, умению читать стихи. Затем, когда он усвоит все это, учитель должен заставлять его думать, и через это умение думать он придет к действию».

Я не знаю, существует ли это в теории Константина Сергеевича, но это колоссальная вещь, и ее надо разработать несомненно. Если актер дал ясно себе все представить, продумал, он, прежде чем сказать, эту картину видит. Так ли говорит такой человек, как говорю я. Тогда есть движение текста, нет безразличия умственного. «Мотает! Или не мотает!»[ci] — надо решительно. Наказ читает — одна интонация, говорит сердито, властно — другая интонация. Так как он не усваивает, я ему вдалбливаю в голову, иначе строю речь, как будто в лоб вбиваю.

Они добирались, добирались до этого момента, а тут должны выпасть из всей статики, из всего остального, то есть темп нужен. У обоих тут колоссальное напряжение. «Сами вы сказали», — отмахивается от него. «Да-с». Благодаря вашему скоку получится экспрессия наиболее выгодная. Волнение надо в целом, чтобы создалось впечатление, что раз такой темперамент, то они думают — «да, да, это он». И этот же темперамент — знак того, как их поразил Хлестаков, а подробности — какой у него костюм, да вон он как поступает — усложняют и определяют дело. Это и есть проведение роли через мысль. Есть определенное отношение к движению роли. Что такое «скорость», «быстрота»? Закон общий — может быть, очень [быстро], но если последует затем остановка, то и пауза может быть учтена на весах движения. Скорость, быстрый темп — вещь относительная, она может задерживаться, но важно общее устремление. […]

Городничий говорит — «кабак, нечистота». Старковский, у вас качка — «позор, поношение». Но так написал Гоголь, не владея еще со всей смелостью знаками препинания, в технике которых так опередил всех Андрей Белый. Надо тут исходить не из знаков препинания печатного текста: «На улицах и кабак, и нечистота, и позор, и поношение». Дело в том, что он это репетирует, и фигура импозантная, маэстозная. Так, мне кажется, ликвидируется трудность. Резко меняются Эдип — Наполеон, Наполеон — Эдип. Просто он взял два приема игры — видал на сцене. Он установил себя (ноги неподвижны), встал на возвышение, и тут он любуется собой и резко меняется. Как-то так закутается или что-то рукой сделает: новая поза — Эдип-царь, чтобы было перевоплощение и резко менять игру. Стон исчезнет, а он будет продолжать. Стон, в сущности говоря, будет все-таки существовать, как ситуация. Он прервется, а потом снова возникнет (как у Льва Толстого). Стон и есть Эдип. Должно снизиться: «Где же он там живет?» — «В пятом номере под лестницей». Именно почему-то здесь, «в том самом номере, где прошлого года подрались проезжие офицеры». Нельзя не участвовать в этом. Он знает этот номер. У него будет другой интерес.

Теперь понял технику. Он позер. Он сам испугался на пять копеек, а показывает на сто рублей. Остальные — это хор в отношении к корифею, в хоре он корифей. А публика поймет — опять свихнулся. Он вроде маньяка, он свихнулся.

Мой первый план надо отменить. Дать доктору клистир опасно очень. Репетиции это обнаружили. Надо что-то придумать, чтобы не было похоже на «Мнимого больного». И вот мне кажется, так получается ситуация мольеровская — «Мнимый больной». Но это не мнимый больной, а действительно что-то с ним стряслось, но у него голос в порядке.

План-то парадоксальный, интересно.

V АКТ, ЯВЛЕНИЕ 7

(Старковскому.) Вы должны дать необыкновенную сухость. Этот монолог — гром без дождя, сухие удары, трескотня — без дождя. У Гоголя тут все раскаты сухие. Можно ли энергично, крепко? Да. Тут распущенности нет. Нет окружения мясом. Сухость везде. Это будет так. Я ясно слышу. Сухие слова, без пены сухие рты, а не жирная подача. И дальше так пойдет: «Убит, убит, совсем убит». Как будто молено быть не совсем убитым. Глупо смотрит куда-то в пространство: «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рылы вместо лиц». Потом вдруг — «воротить, воротить его!» — неистовство. Чтобы все время были срывы в трагедию. Тогда это будет не комедия, а трагедия, страшная трагедия. У Гоголя ремарки — «в исступлении». «Грозит самому себе кулаком». Как в белой горячке. Потом он что-то выкинет — может быть, на руки встанет. Поэтому публика начнет смеяться. Он сделает вроде того, что залезет под стул и встанет вместе со стулом, чтобы публика засмеялась действительно. Вот тогда-то вы скажете: «Чему смеетесь… над собою смеетесь». Потом лезет на публику с кулаками и начинает про журналистов.

Теперь мне ясно, будет хорошо.

Пятый акт легче пойдет, почти найден.

II АКТ

[…] «Здорово, братец», — [Хлестаков] играет с офицером, говорит [слуге] через плечо. Надо затеять игру с офицером, а слуга убирает, и между двумя делами строится диалог, а вы затеваете монолог. У слуги только потому выходит, что он работает.

Карты в руках. Игра трех сортов: стоя, во-вторых, что-то показывает. Непременно стоя должен играть. Во время слуги — первый прием. Про Иохима — новый[cii]. Офицер должен придумать движения, которые нужны.

Я еще не знаю, когда Хлестаков снимет штаны (нельзя ли сейчас снять, по-настоящему?). Снять-то снял и, видно, забыл, что он без штанов. А когда принесут обед, тогда уселся на лежанке по-турецки, тарелка на коленях. Нет трафаретной игры. Офицер подсядет, стульчик пододвинет. Осип сзади из-за

лежанки. Композиция будет удобной. У Осипа слюнки текут. Это удобно. Тогда останется только сбросить сюртучок. Он без штанов, а в сюртучке. Тут нелепость нужна, в этой сцене. Чем нелепее, тем лучше. Офицер ест тоже. Вот и все. Я вообще думаю, что беспокоиться за эту сцену нет оснований. Куда же легче, чем городничий. Это адовая роль. У вас идет уже. Идет, идет. В расстановке слов

На этом сегодня кончаем.

6 марта 1926 года

II АКТ

Хлестаков — Гарин, Осип — Фадеев[CIII]

Мейерхольд *(Гарину)*. Вы боитесь, когда он скажет — «мошенники», часто говорит: «а ты уж и рад». У Гарина какие-то придыхания. Эти придыхания мешают. Лучше увязать текст, но не прибавлять — «а», «и» и т. д., а то затрачиваете время, пропадает время, и происходит утрата энергии, а важно ее сохранить.

Слова «мошенники», «плут» должны произноситься как ругательства, а ты знаешь, Фадеев, как ругаются. Они придадут характер необычайной наглости.

При этом условии постоянных реплик Осип действительно будет отвечать, а ты, Фадеев, ругайся, ругательные слова выворачивай вот как, и тут «плут». Нагло смотри ему в лицо и нагло преподноси. Вы друг другу давайте реплики.

«Скотина» — выждать.

«Шерамыжников» — не должно пропадать, а то обрывается нить спора. Тут «зуб за зуб», и поосновательнее. Теряете чудный глагол «пересказывать». В этом «пересказывать» максимум неудовольствия, а вы говорите резонабельно, резонируете безразлично, не вкладывая в это «пересказывать» — «ведь вот какая дрянь». «Пересказывать» — это чудесный глагол, его надо «иих» как сказать.

«Ничего из этого не будет». «Не будет» — в этом глаголе есть простонародный оттенок, а если этого не дать — «интеллигентно» уж очень, кукиш с маслом получится.

Опять нет ударности в каком-то глаголе, в каком-то слове. «Обедать» — неважно, больше ударения на «не даст». Слово «обедать» ты, Фадеев, совсем забудь, как будто его нет. А то ерунда, сути дела не слышно.

У Гоголя нарочно такая большая тирада. Естественно, что после трамплина предыдущего основное ударение — «не даст».

«Хозяин сказал» — неважно, это в одно сказать, одним ударением. Это не важно, можно одинаково сказать оба слова, а вот «не даст» — это существенно.

«Не бу-удит» — пой, тут чуть-чуть бытовая окраска, знаешь, как маляры говорят.

«Видали» — тут две фразы, а ты хочешь в одну вместить.

«Третью неделю» — больше дразнения в этом другого, народный оттенок тут есть.

Он в задор вошел, его подмывает, ему интересно — нагромождение глаголов. Там нагромождение подлежащих, а тут сказуемых. С удовольствием говори, купайся в глаголах.

«Вы, де, с барином, говорит» — не «говорит», а «гвырит», это даст трамплин, скачок, без этого не скажешь.

«Приедет, обживется» — ты должен дурака валять, а ты «этак всякий приедет» резонируешь, и потому плохо. Этот глагол имеет определенную окраску. Это издевательство, его он как бы передразнивает — «приехал, нате пожалуйста». «На что же хозяина» — оставить. Это поможет разрешить заключительную сцену очень хорошо.

«Пехотный капитан» — отчетливо опорные согласные.

«Все» — сволочь, в этом «все» звучит какое-то отношение, вся картина рисуется. Звонкость должна быть такая хорошая. «Насвистывает» и т. д. — мне кажется, что это настоящая ремарка. Это очень хорошо, но, может быть, просто пропеть, из «Роберта-Дьявола» можно найти.

Свист надо возобновить. Конечно, запомнить надо мотив. Это существенно. В настроении Хлестакова существует такой кусочек лиризма.

«Несут, несут, несут» — мне кажется, что он не говорит, а распевает, что он как бы распевает из итальянской оперы, рад и, подпрыгивая на этих словах, запускает какие-то рулады. Так интереснее — уж очень он обрадовался; а просто сказать — скука нестерпимая, а тут вдруг выскочил посетитель опер Мариинского театра[civ] — так веселее.

Стоп. Это и будем в следующий раз.

7 марта 1926 года

II АКТ, ЯВЛЕНИЯ 1 – 5

Хлестаков — Гарин, Осип — Фадеев[cv]

Мейерхольд. Осип сегодня читал лучше, чем когда-нибудь. Важно, очень важно, чтобы все места, которые адресованы к Хлестакову у Осипа, с большей желчностью произносились — «профинтил…». Понимаешь, он сейчас литературно очень говорит, нет озлобленности. Надо [cvi], — темп задерживается, а потом все хорошо. Эти четыре строчки он вовлекает в темп большого монолога, а это невыгодно. Тут нужна смена темпов. Перед этим должно быть вступление, как в музыке. […]

«Галантерейное» — хорошо, мне понравилось, а потом в конце мазня. Вот трактовка сказалась. Понял ты, в чем тут штука?

«Гулять» — ему важно сказать, что тот лодырь, шляется, когда надо заниматься. Вчерашнее все пропало. Ты очень кричишь сразу,

Монолог Хлестакова. Насвистывание должно предшествовать монологу, а потом говорит и повторяет свист в конце. Тогда скажите просто. Скуку дадите в насвистывании, а текст скажется громко. «В овощенных лавках» — пожирнее.

Монолог (пятое явление) оттого не выходит, что вы напрасно делаете такого

человека, которого публика жалела бы. Забитый гимназист? Этого не надо. Это не верно. Он злой. Он зло говорит. Мы даем его с биографией картежника, авантюриста.

Этот монолог должен выпасть немного и заполниться игрой. Чтобы в этом монологе было больше игры с офицером, а текста — его, в сущности, не надо. […]

Мы решили объятия отменить. Эта девица — коридорная девка, которая моет полы и заходит иногда к Осипу[cvii]. Она должна оставлять впечатление — явная шлюха. Подоткнутая юбка, босые ноги, ведро какое-то, засученные высоко рукава. Она стоит облокотившись, а он лежит или сидит. Не известно, было или будет. Она стоит вроде аиста.

Его «вот мать моя ты божья» — не объятия, а вульгарный, непристойный жест. Ну, это, так сказать, для красочного пятна, чтобы показать, что он тоже не прочь. Он увидел ее и рад, что есть случай. Он тоже научился этому от Хлестакова, и в третьем акте есть сцены с Авдотьей, где он себя покажет. Они вместе проделывают, это не раз бывало. […]

Это была ошибка, что играли Хлестакова изнуренным денди. Это не верно. Его фатовство — это не главное в его биографии. Главное — это то, что говорит о нем Осип: «Батюшка пришлет денежки… все до последней рубашки спустит… останется сюртучишка да шинелишка». Это упускают из виду. А вот из этого монолога я узнаю его питерскую жизнь — он, может быть, фат. Выпивает, ухаживает за женщинами, но это дело второстепенное. Вообще развивайте в сторону волевую. И волевые ноты очень в его характере.

И в сцене с офицером он настоящий картежник, тут тоже волевое начало, и должна быть экспрессия наседания, и ни в коем случае не мальчик. Это энергично. Это не просто оттого, что он денди, тут не дендизм, а физкультура. Поэтому прежде всего — воля, так как энергия большая в построении монолога.

Это все оттого, что его играли фатом — «молодой человек с тросточкой», без биографии, а мы хотим с биографией, и все предпосылки к этому есть в самой пьесе. […]

Все на энергии. Он живуч страшно — он шесть дней не будет есть и энергии не будет терять. А когда городничий придет, он притворяется, он умеет симулировать, а ни в каком случае он не изнеможден.

Все, что делается на сцене, все интонации — с большой волей.

Отменяется — все расплывчатое и фатовство. Какой фат — одна пара брюк да какой-то сюртучишка, и все это очень подозрительное, — и вся одежда.

Мне вообще напевание больше нравится, чем свист. Или уж такой свист дать, чтобы Соловей-разбойник в лесу — вот как. Но чтобы ничего утонченного, деликатного. Ничего деликатного, а резко чтобы все было. […]

Тут так — фокус монолога на нанизывании карточных терминов.

Фокус в остроте какой-то, а у вас размазня получается. И сразу получается пустота, если весь текст так.

В этих четырех строках[cviii], как ни странно, больше характеристики Хлестакова, чем в монологе.

Получаются остановки на ничего не выражающих, ничего не значащих словах. Воля — и пустота, ничего нет.

9 марта 1926 года
ПЛАНИРОВКА «НЕМОЙ СЦЕНЫ»

Мейерхольд. Когда я просматривал ремарку Гоголя к «немой сцене», я убедился, что я правильно наметил основные четыре группы среди участников этой сцены. 1. Группа испугавшихся (городничий, Анна Андреевна, Марья Антоновна, Земляника, судья, почтмейстер); 2. Группа довольных происшествием (купцы, Люлюков, Коробкин, жена Хлопова, жена Коробкина, гостьи, Ермолаева[cix], кумушки); 3. Группа бессознательных, тупых, но тупо подтянувшихся (Христиан Иванович, Бобчинский, Добчинский, Мишка, Авдотья — с разинутым ртом, Аксинья); 4. Группа пьяных, которых застали врасплох, гостей (два купца, военные, Жаров, штатские, музыканты, лакеи). Особняком (пятый) может быть Растаковский.

Среди них есть тот элемент, который и во всех этих треволнениях не заботится о своем жаловании, а вон те — вдались в смакование этой вещи. Эти растерялись — это те, которые здесь, в уездном городе, живут по назначению, и новое начальство для них то, что их заставляет застыть в полужесте. Эти четыре группы основные, но в их пределах можно использовать точнее и ремарку Гоголя. В ней все эти моменты отмечены. Он не мог давать рецепта для всех — это ремарка драматурга. Но разумеется, поскольку он был, несомненно, и режиссер, он внес туда и режиссерские указания. Этот лес, из которого не выберешься, он пытается озарить, дать типичные моменты группировки. И поскольку он прибавляет рисунок, он остался на полпути и не доканчивает своей работы и как режиссер, и как художник. Но как художник он не обладал качествами Кипренского, Венецианова, Федотова. Он изображал в старом жанре, и его рисунок остается технически театральным наброском[cx].

Он все же стремился наметить основные группы, которые совпадали бы с характерами персонажей, и сделал это довольно широко. Например, вопрос — куда включить Коробкина. Ясно выражено, что Коробкин в этой ситуации помещен должен быть во вторую группу — довольных происшествием. Группа испугавшихся. Тут могут быть только разные градусы испуга. Он включает в нее ряд людей и намечает различие градусов. «Городничий посередине в виде столпа с распростертыми руками и закинутою назад головою»[cxi], на него столбняк напал, потому что для Гоголя это самая важная нота. Но иные градусы — Земляника, «наклонивший голову несколько набок, как будто к чему-то прислушивающийся», или судья — уже другой градус: «Судья с растопыренными руками», присевший

Группа довольных происшествием — Коробкин, «обратившийся к зрителям с прищуренным глазом и одним намеком на городничего», «три дамы, гостьи,

прислонившиеся одна к другой с самым сатирическим выражением лиц, относящимся прямо к семейству городничего».

Я очень доволен, что, не читая ремарки, наметил четыре группы. Не доволен, что в первой засъемке забыли дам. Тут «прислонившись одна к другой», а у нас в первый раз была ошибка — дам делили мы кавалерами, чтобы не группировать дам вместе. Надо сделать специальные группы женские — свахи, кумушки, всякие дамы, которым наметить каждой свой план, чем кто будет. И они тем очень довольны, что тут произошло.

Теперь Добчинский и Бобчинский. «С устремившимся друг к другу движением рук, разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами». Было бы правильно отнести их в группу тупых, тупо относящихся к событию. Они не охвачены испугом, толстокожие, он не дошел до какой-то нити в их нервной системе, и реакция застопорилась. Произошел какой-то шок в их нервной системе, не дошло до конца и застряло. Так, так. Мимика. Руки дрожат, лицо тупое, напряженно трясутся, как вобла.

Некоторые фигуры можно сделать свежими, там особенно, чего нет у Гоголя и что мы прибавим, что даст остроту контраста — все пьяные например. Мы не будем показывать кутежа, не так, как в «Лесе». Это может происходить по ту сторону дверей, за дверями. Намеки были в «Доходном месте»[cxii], когда с салфеткой выходит. Там видно — у одного бутылка, у дамы какой-то блюдечко с мороженым, слуга может попасться с подносом, на котором стоят стаканчики допитые и недопитые. И это покажет, что компания застигнута врасплох. Тут танцуют. Можно показать несколько человек пляшущих, в бальном платье, поворотили голову, прервали танец. Это нейтральные люди.

Помимо четырех групп в данной композиции надо показать, что здесь был кутеж, пьянство шло и люди здесь застигнуты как-то врасплох. Один наливает в стакан, кто-то допивает, третий не доест яблока. Мне потому и важно было вечеринку устроить. При таком задании очень ответственная вещь — мимика. Она будет очень заметна. Как бы там ни сделал Петров[cxiii], ясно совершенно — ответственность ляжет на актеров. На куклах будет поверх маски положен грим, костюмы, все тела будут в рост человека. Нужно, чтобы была выбрана мимическая игра, иначе мы слишком выдаем секрет. Мы чуть не попались на этом. Я и Гарин сваляли дурака, когда Темерин нас снимал[cxiv]. Исполнитель роли городничего должен попозировать, сам подумать, чтобы это было интересно. Стоит столбом «с распростертыми руками и закинутой назад головой». Этот градус должен быть выполнен внимательно, иначе мы зафотографируем, Петров выполнит — и спасения нет. Петров внизу работает, ждет, чтобы вы ему позировали, и вдруг вы придете и не то дадите. Важно знать поворот головы, положение рук, ракурсы. Эти куклы такие, что эти поправки мы сделать в состоянии, и потом до известной степени это можно, но весь секрет в маске, в голове. Конечно, не нужно делать комических гримас, это не нужно. Вся «немая сцена» должна быть выполнена с чрезвычайной серьезностью. Затем мы туда прибавим аксессуары —

Вот только теперь, когда мы скажем, что нет смешного, мы заявляем собственную трактовку. Почтмейстер, разве он смешон? Он чтением писем

удовлетворяет свою любознательность, получает от этого удовольствие. Он человек серьезный. Мы будем подходить к каждому явлению как к серьезному. Публика будет недоумевать, и, если будет смех (а смеяться, конечно, будут), это не тот смех, [как] хотя бы в Аркашке, который старается рассмешить публику. И когда вы будете на площадочке в 4 на 5 аршин, где ни встать, ни сесть, ни повернуться, то вы по необходимости переведете свою игру на величайшую серьезность. И когда сменится площадка, когда явятся Бобчинский и Добчинский, смех восторжествует — будет восхитительно, что актер всерьез, не комикуя, вскрывает по-новому образ. Будет очень хорошо, что в рассказе, который ведет Козиков, все остановки на подробностях, и он долго не говорит о главном. И когда он рассказывает, что жена трактирщика родила и такой пребойкий мальчик, кажется, что он сам рожал вместе с ней. И самый рассказ, поскольку он все время останавливается и не доходит до конца, тоже своего рода разрешение от бремени, рождение ревизора, и когда они потом стараются доказать, что Хлестаков и есть ревизор, должно быть такое впечатление, что это родильный приют, все тужатся…

Первая группа — Земляника, судья. Вы тоже можете прорепетировать — точно такой же жест, который вы повторяете. Какой-то жест, который для вас характерен.

Почтмейстер. Он может отрезветь. До вас добрались. Почтмейстер письмо распечатал. Вам нужен почтовый конверт в руки. Он под мухой приходит. Он пьяница. Это условный знак.

Охлопков [Растаковский]. У него характерная мимическая игра. Нет испуга. Он готов, идет в бой. Он первый подает руку, он лезет без доклада. Он носит большую шапку, больше ничего (больная шея?). Ему [не] меньше ста лет. У него черные усы и коротенькая трубка. Волосы войлоком слежались. Это не обязательно. Такие черты могут быть взяты. Можно ему стеклянные глаза. Я думал об этом. Я видел, помню, не то в Афинах, а может быть, в Италии, в Риме, скульптуры со стеклянными глазами. Это интересно. Здорово, чтобы у Растаковского глаза заблестели. И надо сказать, чтобы Петров сделал качающуюся голову. Эти детали надо посмотреть.

Люлюков — по новой редакции, мы изобразим его хохлом, и роль переведем на украинский язык. Жестикуляции у него не будет. Когда он с Хлестаковым — он не боится.

Гостья — Ермолаева. Это особо злорадствующие. Это должно решать с художником — двух человек выбрать, ниже ростом, повыше, чтобы разнообразие просачивалось.

Купцов — три купца злорадствующих — во вторую группу. В группу нейтральных — напившихся купцов, а то очень пачками купцы, военные, Жаров [Заезжий офицер] подвыпивший, штатские танцующие, музыканты и лакеи.

Лакеи — часть в третьей группе, часть — в четвертой.

Контрабас с флейтой, часть подносов с продуктами — бутылки, яблоки.

Веер — военный держит в руках веер и обмахивает даму, и можно дать

шевеление веера при мертвой фигуре, это мехами можно сделать.

Не пугайтесь — я вспомнил еще чисто эстетический момент, как вкусовую приправу. При шести мужчинах двух дать во фраках с белой грудью. Надо выделить в костюмах белое пятно. У военного какая-нибудь красная грудь густого цвета, фартук такой — забыл, как называется.

Мишка — третья группа. Авдотья — с разинутым ртом, глупо разинула рот, как у резиновых игрушек, у котика есть — разинет рот и пищит. Рядом с Авдотьей, из-за спины городничего, вся семейка — Аксинья. Два разинутых рта. Они должны дать опору.

Мишка пил из бутылки. Он потихоньку пил.

Итак, давайте, может быть, воспользуемся беседой и доработаем те характеристики, которые не ясны. *(На чей-то вопрос, очевидно Охлопкова.)* Растаковский, конечно, очень старый. Он старше, чем Чехов в «Петербурге», который играет там очень древнего старика[cxv]. Он, по автору, служил при Екатерине. Его надо сделать очень старым.

О х л о п к о в. Когда он старик, он может хрипеть?

М е й е р х о л ь д. Его можно сделать таким стариком, который так высок, что сделался молодым. Он так весь высок, что стал [как] хорошо движущийся скелет, хорошо прилажены кости. Ему не шестьдесят, не восемьдесят лет, а сто, сто тридцать — вот какой возраст. Тогда, понятно, сухой, отчетливые движения. Лицо может быть очень приятное, кости выделяются, видно, как он похудел. Шалит (неопрятен?), но это не сближает с детьми. Никто так ловко не сближается с детьми, как старики.

Я знал одного старика, мне было лет шесть-семь, а ему сто с чем-то. Он приехал из Москвы в Пензу на лошади, то есть верхом, не в бричке. И вот что случилось. Он отморозил все пальцы, и ему ампутировали их. Он был абсолютно прямой, не горбился совершенно, и лицо все в морщинах, вроде географической карты, можно было выводить рисуночки на щеках. У кого-то из старых живописцев, отыскать надо — какой-то художник XVIII века, кажется французский, — есть такие. Сохранился его автопортрет. У него есть старики и другие, и он сам себя сделал. Очень красивый, совершенно замечательное лицо, веселые детские глаза. И такого было бы очень любопытно дать.

О х л о п к о в. Передавая старика, надо все-таки стараться [его] сделать особыми приемами. Образ его выпадает из молодых. Только своеобразное здоровье. Я очень жду планировки.

М е й е р х о л ь д. Планировка будет очень скромная[cxvi]. Он ставит себя на пороге к двери. Обращается с просьбой — какой-то картуз держит,

С л о н и м с к и й[cxvii]. А интересна реакция Хлестакова.

М е й е р х о л ь д. Он иногда попугивает Хлестакова — вынимает и свистит. Тогда Хлестаков падает в обморок, отшатывается. А это почему он вынимает? Плохо сработано, на пять фраз хватает, а потом пробовать надо, действует ли машинка. И в костюме должно быть впечатление голубоватого. За сто лет утерял, и он подмешивает — игрушечные ордена с настоящими. У него плохо дело. Это можно здорово сработать. В основе костюма — трико. Он скелет, каркас. Это было бы очень интересно. Надо, чтобы сделали ортопедию, ногу на

пружинах, чтобы было впечатление, что у него одна нога ненастоящая. И надо так сделать, что где-то настоящий кусок, где-то ортопедия, но частями. И машинка, и голый череп. Никакой бороды — он на всю жизнь обрился. Важно, чтобы лысая голова. Он придет в парике и вместе с картузом снимет. Он не репетировал и прическу снимет. Положит облачение и не страшно браться. Мне кажется, образ ясен. Только придумать надо еще и добавить, чтобы костюм уже осуществлялся, а тип ясен. Он — «секунд-майор» — хорошо придумано. Что такое «секунд-майор»? […]

Завтра мы будем на сцене вас ставить, и Темерин придет снимать. Завтра со Шлепяновым будем уже компоновать «немую сцену» окончательно. Завтра, если ошибся, — уже навеки ошибся. Никакого поворота не будет.

(Старковскому.) Теперь не будет связи с монологом. Какое ваше поведение в «немой сцене»? Сообщение вы получили в письменной форме. Ваш вопрос повис в воздухе. Пауза. Вы распечатали письмо, вы сделали мимическую игру — недоуменно смотрите на пакет. Вы не понимаете. Круги в глазах. При получении письма характерна осторожность иногда, прежде чем читать его текст, хотят побыть наедине с письмом. Конверт читают, как будто хотят анализ сделать: какая бумага, какая печать. Так и тут. А может быть, это мистификация, а может быть, это не по адресу, может, сон? Затем идет сообщение публике — идет содержание письма. Такие есть в кинематографе элементы. Это чтобы сделать переход к «немой сцене». Я думаю это сделать монтажом света. Но световую аппаратуру надо поискать в СССР, а то нужно иметь специальные фонари, которые, не знаю, можно ли достать в РСФСР или даже в СССР. Кто-нибудь, может, займется этим, я не возьмусь искать.

Мы сделаем монтаж света, а потихоньку в глубине соберем куклы. И тут используем особое изобретение Шлепянова. Он изобрел его для

У нас публика скажет: «А мы-то думали, что жандарм придет». А вы думали, что с перьями явится, — нет, с перьями не будет. А то всегда говорили этот текст и всегда срывалось. И рассказывайте всем, кто ни спросит, что не будет жандарма[cxviii]. Все возмущаться будут. Вот я думаю так.

16 марта 1926 года
ЗАМЕЧАНИЯ ПОСЛЕ ЧИТКИ I, II, И V АКТОВ

Мейерхольд. […] Теперь первый акт, второй акт, пятый акт начнем мизансценировать. Мы можем тут планировать, если дадут точные размеры. В крайнем случае можно начертить. А то застрянем в читке. Развития больше не получится без мизансцен.

Насчет второго акта. Маленькое замечание. Я прочитал недавно «Игроки» и вижу, нам придется вкомпоновать в игру отдельные словечки: «Приписываю и списываю», «Черт побери, пароле», «И пять рублей мазу», «Атанде», «Не возвышаете? — Нет». Впустую идет игра, но они репетируют. Можно репетировать без денег. Это вы сами можете набрать и рассовать, я даю схему. «Пароле па! да вон еще десятка на столе, идет и она, и пятьсот рублей мазу».

Можно вкомпоновать — «Семерка убита», «Плие, опять плие», «Валет убит, десятка взята». Оттуда нацапать и посмотреть, что получится. «Вона, вона, вон туз!» Или «Какое странное течение карт!» — ни с того ни с сего. «Нужна отвага, удар, сила». Тут нужно набрать таких словечек, и будет два момента: [один] вы играете, а другой — говорите монолог, и это будет почти в равной мере, а то не выйдет. И это нужно репетировать уже с возгласами. Сами подумайте, сами скомбинируйте.

24 марта 1926 года

III АКТ, ЯВЛЕНИЯ 8, 9, 10

Хлестаков — Сибиряк[cxix]

Мейерхольд. […] Я хочу тут изменить. Когда после сцены вранья тут «лабардан», его уносят[cxx].

Эпизод восьмой[cxxi]. Ввезут кровать, на которой спит Хлестаков. Явления восемь, девять, десять будут идти по бокам. Это будет смешно, и тогда будет остроумный смысл. У автора та же тематика, но с ним (с Хлестаковым) будет веселее. А там мы делаем комнату с трюмо, а там сделаем шкаф. Его увезет площадка — эпизод девятый. Приехала площадка — и уже эпизод десятый. Этот эпизод построен на выносе Заезжего офицера [cxxii]. […]

Сцена вранья строится на искусстве актера, а в общем скучновато. Четвертый акт веселее, если мы перекомпонуем. И самый трудный для Анны Андреевны. Перед шкафом. Лучше шкаф.

Здесь большое трюмо, большое. Ширмы. Им придется убегать, а то трудно [переодеваться, если параллельные сцены. — *М. К.*].

В середине постель. На ней спит Хлестаков, а на крайних площадках ведут сцену Марья Антоновна, квартальные. Он спит. Все на полушепоте. Там полумрак, здесь освещено. Это будет интересно. […]

Вы знаете, Михаил Михайлович, Бебутов рассказывал, [что] есть черновой набросок женской сцены. Самый изумительный. Там перепелки[cxxiii]. Вы посмотрите, может быть, можно использовать. Это даст отличную характеристику Анны Андреевны. Вы мне его покажите.

26 марта 1926 года

ПЕРВАЯ ПЛАНИРОВОЧНАЯ РЕПЕТИЦИЯ. I ЭПИЗОД

Все исполнители (Растаковский — Боголюбов, Мишка — Майоров)

Мейерхольд. Все садитесь на диван, рассаживайтесь как хотите. Потом установим точно.

Играющие в шашки должны быть рядом, а то разобьет группу.

Очевидно уже, где должен сидеть Карабанов (судья). Карабанов с краю, первый. У него под диваном корзина с щенками. И лучше ему сначала не курить, а быть озабоченным щенками. Перед ним блюдце и кринка. Он

наливает молока и в блюдечко макает щенка мордой. У вас игра все время с нижним этажом.

Надо было бы, чтобы бутафория была уже вся готова. Я так придираюсь сейчас к каждой вещи, потому что тут, в этой сцене, нет ничего, кроме аксессуаров. Вся игра — игра с предметами. На сцене — 1. Судья, 2. Земляника, 3. Хлопов, 4. Люлюков, 5. Коробкин, 6. Растаковский, 7. Частный пристав, 8, 9, 10, 11. Четыре квартальных — им на улице надо было бы быть, а они все здесь. Шесть военных — пять полицейских плюс квартальный. Пять штатских.

Растаковский стоит опершись спиной о шкаф, рядом с ним Михайлов (Держиморда), а Кузнецов сидит, где прежде сидел Боголюбов.

Порядок такой. Сидят на диване слева направо: 1. Карабанов (судья), 2. Березовский (квартальный), 3. Башкатов (частный пристав), 4. Блажевич (Люлюков), 5. Зайчиков (Земляника), 6. Кузнецов (квартальный), 7. Логинов (Хлопов), 8. Сибиряк (Коробкин), 9. Маслацов (квартальный). На втором плане — сзади дивана — стоят 1. Михайлов (квартальный) и 2. Растаковский.

Игра будет не в шахматы, а в шашки они будут играть. Надо принести шашки. Квартальные — это офицеры все-таки.

Сели? Так. Предупреждаю, что здесь будет забота только об игре рук. Поэтому надо взять заботу — ничего не думать о себе, а организовать руки. Не может быть случайных движений. Вы сейчас можете нанизывать эту работу рук, не думая, что удастся, а что не удастся. Надо выложить весь запас всех комбинаций, жестов. Давайте весь запас. Каждый

При выходе городничего — его выход будет между Растаковским и тумбой — первый стон. Когда он показался и простонал, у всех — поворот в его сторону, изумление — и на этом застыли. Вы испуганы стоном, но когда каждый на свой лад прокряхтел, он даст поклон, а вы подтянулись немножко. Это не из ряду вон выходящее. Это регулярное совещание — не только на этот случай. Это часто бывает. Ритуала особенного нет. Заседание — так себе заседание, привычное дело. Периодически городничий созывает у себя на квартире начальников частей. Так у него идет дело.

Значит, теперь свободно каждый старайтесь показать руки. Сцена так должна быть построена, чтобы лица и руки были доминирующими в этой игре, чтобы это было показано уже теперь.

Давайте. Карабанов сразу опускает через ручку дивана правую руку в карман со щенками. Он их шевелит, урчит, разговаривает с ними, почесывает их. Нужно, чтобы рука свесилась и жила. *(Показ.)*

Что, блюдце еще не принесли?

Судья наливает из чашки молока в блюдце, блюдце туда, щенятам. Все время трубка в зубах. Все время мычит. А этот (Березовский) рядом. Рядом перебить надо, по-другому. Приходится придираться к аксессуарам. На этом основана сцена. Надо точно установить, что и какое именно есть на сцене.

Маслацов (квартальный) держит бумагу-«скрутку», зажигает ее, закуривает, держит и передает Коробкину; тот, точно Подколесин, закуривает и потом Коробкин тушит бумагу о воду. Те двое (Зайчиков и Логинов) играют. У Зайчикова работает правая рука, у вас, Логинов, левая, а правый локоть

опирается на плечо военного (Свистунова — Кузнецова).

Повесьте руку, Карабанов. Рука висит хорошо. Надо дать трубки, а то привыкнуть надо. Кузнецов (Свистунов) правой рукой держит трубку, подсказывая ходы, тычет левой — все время помогает Логинову (смотрителю училищ), и получается двое против одного. Когда появится рука Кузнецова, Зайчиков на руку посмотрит, а тот спрячет.

Хохол (Люлюков — Блажевич) много пьет квасу. Это брага. Он выберет самую большую кружку и не торопясь, медленно наливает. Башкатов (частный пристав) подставляет свой стакан. Тот наливает. Могут иногда чокнуться. Сейчас наливайте, Люлюков.

Самое начало будет не статическим, а динамику закрутим — процесс наливания, игра, с блюдцем история. Начало отметит первый ход шашкой.

Второй момент. Михайлов (Держиморда) тоже забирает себе стакан. Берет в левую руку, тянется и задевает кувшином о Зайчикова. Извинений никаких. И второй раз, когда ставит на место, опять. Не нечаянно, а нарочно. Это своеобразная шутка военного. Ударив, некоторая остановка: дайте среагировать. Потом Зайчиков посмотрел на него, и только.

Идя этим путем — так называемой тесной постановки, нужен особый способ игры — колоссальная филигранность и отчетливость в деталях. Вот почему, с точки зрения актерской игры, этот спектакль колоссально труден. В сущности, на постановку его надо не менее пяти лет. Здесь все строится не на крупном, а на мелком. Это как китайские изделия из слоновой кости. Знаете, китайцы выделывают необычайные ажурные вещи, шишка в шишке как-то там, и он вырезывает там внутри необычайные подробности. Тонкость и тщательность работы потрясающая.

Такая же должна быть работа и у нас. Если из 100 мы сделаем только 25, так и то это будет очень интересно. Я думаю, что с вашей стороны будет большая инициатива в выдумке, тогда, кто поизобретательнее, пожалуйста, давайте — вот Зайчиков например. Он в «Великодушном рогоносце» дал многое свое в деталях[cxxiv]. Это будет опять очень интересно, потому что в целом нет ничего похожего на то, что мы до сих пор знаем. Я буду ждать от вас постоянной инициативы. Здесь система игры — биомеханическая. Биомеханическая игра, конечно, не в том, чтобы вифляки разные выделывать.

Если я в «Рогоносце» больше работал над ракурсами, то здесь, в «Ревизоре», мы ставим себе первой задачей игру рук. На «Ревизоре» попробуем осуществить этот опыт с руками. Мы примем эту задачу игры, и, я думаю, вам будет легче, если руки будут забинтованы. Знаете, как у хороших лошадей — ноги в бинтах. Вам для такой игры валено осознавать руки. Большое значение имеет чувствовать, как запястья группируются. Когда будут забинтованы руки, вы лучше будете думать об этом. Вы знаете, что часто неделями голову ломают, думая о жесте, добиваясь нужного. И это поможет. Вот Лазаренко. У него левая рука больная, а он и больной работает — у него браслеты. Проверит, крепко ли стянуты браслеты, и начинает взлет. Если тесно завязать галстук, я уже иначе буду держаться. Какой-нибудь сюртук, двойной воротничок с галстуком

недаром был принят официальным костюмом — сразу же являлась подтянутость, и, стоило перед зеркалом крепче подвязать галстук, — чувствовал сразу себя по-другому. Ботинки тесны, мы чем-то уже связаны, беспокоит, не по себе. Вы оттого не в духе, что, может быть, слишком тесен жилет. В духе оттого, что надел золотой браслет, так сжата рука. У меня бинты, мне нечего уже заботиться об этом. Вы попробуйте и увидите, какое это имеет значение даже в обыкновенном жесте. И человек, который делает мелкие жесты, не знает, что в широком должно уже плечо участвовать. Мы всегда это говорили — жест от плеча. Так

Еще раз. Группируются. Сейчас не все аксессуары те самые. Потом привыкнете. Блажевич пьет, Березовский — также, а то все курят, а вы подливаете. Верно, верно, хорошо. А вы, Березовский, передавайте ему [стакан]. Люлюков поднимает кувшин, и это будет незаметный знак отказа. Смотрит на него — второй стакан. Тогда получится. Левой рукой берет стакан, передает. Это будет китайская церемония. Вообще надо, чтобы все соответствующие приемы были совершенно использованы. Это очень сложная китайская игра с предметами и в то же время очень типичная жизненная сцена. Это путь очень сложных комбинаций. Закурил трубку от бумажки, бумажку передал. Условимся: тот чубук громадный (Боголюбова — Растаковского) висит над доской, всем мешает. Это хорошо, это правильно. Боголюбов — Растаковский сам стоит столбом и не тянется. *(Боголюбову.)* Ты владеешь этим инструментом с необыкновенной легкостью. Вся игра только трубкой. Важно, чтобы ты не тянулся. Когда он курит, он так стоит и смотрит на небо и не видит, что тут делается. Тем лучше — отводит трубку прямо под кувшин. Но математическая должна быть точность. Это Зайчиков сознательно не должен пододвигать [кувшин]. Это совсем японская или китайская штука. Они любят такие вещи. Почему они никогда не запаздывают? Им нравится, чтобы вся игра заранее была на секунды рассчитана. Они знают это. Они страшно носят в себе чувство времени.

Для них была бы не игра, если нет попадания в секунды. Еще я вспоминаю негров — негритянскую музыкальную комедию[cxxv], там тоже никогда сбоя не бывает. Там также показывали исключительный номер. Он основан на том, что везде каждый вступает на одну секунду позже, все время строго соразмерно с музыкой. Все построено на синкопах. Это доходит. У них надо брать уроки. Это чудовищно трудно. Надо обладать чудовищной музыкальностью, чтобы этого достигнуть. Это не по нас, мы на этом не натренированы, но отказать себе в удовольствии попытаться — нельзя. […]

Не можем сдвинуться с мертвой точки.

Нужно, чтобы была публика дружная; а если так, как Охлопков относится, не приходит[cxxvi] — ничего не выйдет. Грандиозная задача — это все сладить. Вы должны все сладить: не только тот актер, который действует, но и кто воспринимает. [Тот], кто воспринимает игру актера, одним глазком видит, в каком состоянии дело, и помогать должен, а то не совпадает. Не только интересно знать время, но и подстраивать, убыстрять, поскольку уже идет игра. Это очень важно. […]

(После перерыва.)

Еще раз вгрязную пройдем — и дальше. Я не буду останавливать.

Группируемся. Предыгра. И Коробкин тоже немного поднял левую руку, останавливает трубку. Наливает в чубук… Легче, чтобы не было напряжения, своеобразный отдых, а то напряженные тела и — «Синяя блуза»[cxxvii].

Стон. Выход городничего. Выход такой: сразу вышел и схватился за сердце, и стон. Его стон. Не нужно блюдечка. Гибнер наливает стакан, дает ему. Он заготовил лекарство — aqua distillata[10] — без ничего, ad libitum.

Мне хочется новый ритм построить. Теперь нужно так сделать. Промежуток до прихода Старковского. Лучше бы его сделать с минимумом игры. Некоторые ничего не делают. Башкатов — второй стакан, и стон. После стона все повернулись туда. Сильно заворачивайтесь — Лука Лукич; Коробкин, Маслацов — напряженно смотрите, в чем дело. Городничий пробирается к креслу, опираясь правой рукой о диван. Еще раз. Мишка за ним. Мишка пробирается из-за тумбы. Присел на уголке площадки — пристройся там — присел. Попроще, Темерин.

Хорошо, хорошо. Городничий в руках держит письмо. Он там его читал — так держал и тут тоже. Гибнер за время перехода городничего перегруппировывается на место, на котором он будет стоять, и иногда мочит тряпку. У него эта микстура — и наружное и внутреннее, от всех болезней, бывают такие лекарства. Городничий некоторое время не протестует. Оно тем и замечательно, лекарство, что понемногу наливают, его много нельзя. И когда стон — тот дает ему глотнуть. Теперь такая игра. Они на него смотрят, когда он сел, оттого углубились в диван. Некоторые приподнимутся, отклонятся, чтобы все время было качание. Отклоняются и смотрят друг на друга, группами. Кто поближе — смотрит ему в рот. Коробкин наклонился, как бывает, к пьяному, смотрит, как будет его тошнить. Не только молча, но и слова: «что такое».

«Я пригласил вас» — глубже сели.

«Пренеприятное» — из воротничков выскочили, растут вверх. А некоторые говорят: «Что с ним такое?», а некоторые: «Христиан Иванович» — чтобы он сообщил, что делается. Сложная какофония звуков. Это мост к пятому акту. А то мы на одной пантомиме держимся. Этого нельзя, и каждый в характеристике своего образа.

Тише, тише, под сурдинку, нигде полного звука.

«Ревизор» — джаз-банд своеобразный, скрытый, когда звук неизвестно откуда выходит, будто урчит в животе. Легче.

«Ревизор» — миллион звуков. Притом что я отклонился, сложная инструментовка — как фисгармония, будто настроили не на ту ноту или вроде медведя: одним глазком на него и друг на друга. А Гибнер лечит: то где-то внизу поясницу щупает, то массаж — что-то давит, уши трет, рукава засучил — вся магия лечения, над свечкой руки подержал. Вкусно, интересно так. Это тема, но не утрированная игра, а игра рук. Мягко, чисто, толково, филигранная игра, не

[10] Дистиллированная вода *(латин.)*.

навязчиво, а в образе реально оправданном. Маленький сдвиг из образа.

(Старковскому.) Сейчас пробуйте не давать полного звука, а на заглушённом голосе. Тогда пригодится голос. Тогда будет развиваться спектакль в звуковом отношении.

Все глуше. Видите почему — нам надо не предварять того напряжения, с которым придет почтмейстер. Тесно сидят, не давая громкости. В продолжение этой сцены звучности в акустическом плане надо бояться. Тут экспрессия строится на легкости, надо давать нюансы звуковые.

Лучше, Старковский, без жестов. Если правой рукой, тогда будет головное движение. Будет мотание головой все время. Больше наличия экспрессии обморока — это будет лучше. Иногда будете ронять [взгляд] на Мишку. Вы не смотрите на них. Вы знайте, что они справа, и жарьте прямо в публику.

Гибнер потом, как опустил руки, вдруг заметил, что есть «ухи», поковырял там и долго смотрит, что такое. Но тут игра, которая страшно ответственна по мягкости, чтобы не лезла, не расплескивалась.

«Крысы» — надо, чтобы там приняли — «при чем же тут крысы». Как эхо. Обязательно тут должно быть. А стон — хорошо, что совпадает с махинацией Гибнера. Он, вероятно, отколупнул родинку. Чтобы публика подумала, что он застонал от этой родинки, как собака, у которой оторвали кусок шкуры, скулит.

Гибнер сжег родинку и держит его голову с двух сторон. Тот застонал, Коробкин взял письмо, хотел читать, а Лука Лукич вырвал, подлец. На этом перебивании строится кусок, руки тянутся, а справа свеча едет туда — передавайте, передавайте, передавайте — Карабанов, Березовский, Башкатов — откинулись.

Когда городничий говорит: «Свои», Маслацов сейчас обеими руками схватил письмо и старается выцарапать, письмо загорается, и это-то ломает текст. Подожгли — и чтобы было несколько минут паники. Когда появился огонь — короткая паника, суета: «Огонь, огонь» — чтобы слышно было. Надо сделать на репетициях пробу — понаблюдать, что даст большее пламя, брать более тонкое письмо или смочить чем-нибудь горючим. Письмо подхватят и пойдет ругань по адресу Мишки. Гибнер ругается, но испуган. Городничий испуган. Маслацов привстал и пытается затушить, дует на бумагу, а она еще больше воспламеняется. А вначале вы не замечайте, пусть долго горит, чтобы вы не замечали, а в публике ужас: горит. «Лей, лей, квасом заливай».

«А-а» — стон будет от пожара. Все оттенки стона будут вызываться сущностью дела. Стон теперь представляет колоссальную выгоду. Выгодно, что и Гибнер на немецком языке говорит. А Мишка ковыряет себе свечу, как бывает в церкви. Только надо хорошую восковую свечу, непременно восковую. Запишите в монтировку.

После пожара Гибнер становится на колени. Поскольку паника кончилась, городничий откинулся, а этот что-то с ним делает. Очень искусная сцена какого-то массажа. Не торопитесь. Была паника, потом все успокоилось: «Так вот какое обстоятельство». Переглянулись — и началась новая сцена. Пожаром кончился этап. […]

Когда городничий говорит, действующее лицо Артемий Филлиппович — поднимаетесь, стойте покачиваясь. Хотели сесть и опять стойте, потому что он все время [вам] делает выговор.

Выпаливаете рано текст, Артемий Филиппович. «Колпаки» — несколько раз повторяйте. Он давно идет дальше, а вы понемножку вставляйте, попадайте в цезуры. […]

«И числа» — городничий застонал, потом вырвется [от Гибнера]; чтобы росла игра. Пауза. Маслацов садится. Гибнер уйдет. Маслацов смотрит на Гибнера: «Ишь, сволочь, растопырил ноги, только “а” умеешь» — подмигивает Коробкину.

Вот такая игра, игра. Жизнь будет. Интересно.

I И II ЭПИЗОДЫ

Исполнители те же. Мишка — Неустроев

Мейерхольд. Значит, на основании двух эпизодов, которые мы уже поставили[cxxviii], можно решать для нас самих, на верном мы или не верном пути. На верном. Но эта трактовка трудна тем, что малейшая утрировка все опрокидывает. Мы несколько раз говорили, что термин «гротеск» надо взять под подозрение. Театр стал слишком злоупотреблять этими приемами игры под влиянием мольеровского театра, итальянской commedia dell’arte, благодаря тому, что они были перенесены на русскую почву механически, получился отрыв от действительности.

Как-то постоянно натыкаешься на то, что старые театры строят свои приемы без проверки на том, что мы наблюдаем над нашей действительностью. Прорабатывают русский текст, а приемы не русские.

«Шутки, свойственные театру» — приемы, звучащие с мольеровским текстом, не звучат с русским текстом. Надо проверять Федотовым, Венециановым, Домье, они хотя и носят фраки, но еще не утратили своего значения в современности. Артемий Филиппович? Артемий Филиппович и в современности может внедриться, такой тип. Всякую шутку (краску), которую мы берем, надо проверять, чтобы не показалась взятой напрокат из другого театра. Например, уход Кузнецова[cxxix] — он нарочно энергично топает. Это прием мольеровский. Садовнику из пьесы Лабиша «Соломенная шляпка» или «Свадьбы Фигаро» это нужно — растопырей ходить и топать. Если это образ в стиле Лабиша или Мольера, это можно, но тут не верно. Не могу сказать почему, но чувствую, что не верно. С этой точки зрения надо проверять себя. Очень шокирует, когда старые приемы взяты поспешно. Мы знаем сцены вроде «Люди в таверне»[cxxx], где, по сути дела, нет образов, проверенных на действительности, там условные фигуры театрального порядка, почтенные штампы, сами по себе невероятные, действия и речи которых не связаны с образом.

Когда я смотрю первый и второй эпизоды, мне приходится постоянно

морщиться — экзажерация[11] недопустимая. Говорит городничий и одновременно говорит другое лицо. Мы берем прием параллельной игры: говорят двое, говорящий поддерживает говорящего, — но это надо делать скромно. Надо, чтобы звучание слов Караганова было скромнее. Когда говорит судья, он хорошо выполняет речевой материал, но плохо, поскольку не связывает этого с образом. Есть звучность, надо говорить параллельно, но так не верно. Он не будет кричать, он будет повторять реплики городничего.

«У вас высушивается в самом присутствии всякая дрянь». Он должен в одну секунду сыграть — изумился, сердито посмотрел, и, только когда сердито посмотрел, он получил определенную окраску. Он играет роль человека, способного обидеться. Нет этой секунды перестройки, не построил еще отношения своего, а летит уже фраза, получается по-нарочному. И поэтому он говорит тихо. Если он изумился, что выдвигают против него такой аргумент, он должен говорить тихо, а потом — «охотничий арапник?!». Тогда два темпа, два разных темперамента: тот — городничий —

Затем выбор слов не гоголевский. Если я говорю отсебятину, то, что не написал Гоголь, надо строить речь так, что можно было бы сказать — Гоголь мог бы это написать. Если вы не можете гарантировать речь, как у Гоголя, тогда дадим задание Михаилу Михайловичу — благоволите нам дать, пожалуйста, гоголевский текст, и мы постараемся выстилизовать ваши фразы, чтобы он говорил по Гоголю, а то звучат негоголевские фразы. Первое замечание — не утрируйте. Второе — об организации жестов. Их нет и в помине. Я не могу пока этого требовать — тесно, не привыкли играть в тесном плане, однако нет другой настроенности, совершенно не совладали с жестом, даже в потенции нет организованности.

Наиболее показателен Козиков. У него прекрасно звучит роль, образ верен, но теперь, когда он играет, видно — это не те жесты, которые должны соответствовать верно найденному словопроизнесению. Пример: когда он говорит «и в лице такое рассуждение», он смотрит в это время на небо. Почему? Надо ловить себя на том, чтобы, когда верно идет слово, дать соответствующий жест. Или мелкие жесты, слишком часто идут они, и не происходит отбора. Он не экономен в смысле жеста, и, если делает их, они взяты им напрокат из «Леса», все жесты священника[cxxxi]. При таком словопроизнесении, каким он овладел, надо выверить жестикуляцию и дать верные жесты.

Как образец изумительной бдительности в отношении жеста сейчас на московском горизонте покажу на Станиславского — «На всякого мудреца»[cxxxii] — он не ограничивается великолепным произнесением слов, но это идет у него в полном согласии с исключительно найденными жестами. Отнимите жестикуляцию, будет банальный образ. Так многие говорят — генеральским басом через усы, но то, что он этого человека определяет пальцами, что достигает этим кулачком под брючками, это вне конкуренции. Поэтому, как бы вы ни старались, нет живого человека с такой жестикуляцией,

[11] От франц. exageration — преувеличение, переигрывание.

никуда не годится, как бы роль ни пришлась по вас. Как технически справиться? Бинты. Приходите в бинтах или старайтесь надевать перчатки. Репетируйте в туго натянутых перчатках. Вы спросите, почему ему не быть таким, почему не потирать рук — может быть, у других это и не вызовет ассоциации, но, поскольку актер на наших глазах сработал другую роль, беспокоит не та жестикуляция.

Это пример. Другие. Тут построена группа — не эстетическая группа. Сидят за столом. Кто играет в шашки, кто пьет квас и т. д. Ни предыгры, ни построения жеста я не вижу. Я не вижу желания дать эту русскую установку. Проверяя кого-нибудь, как он сидит, я не вижу стремления зафиксировать образ. Правда, я не всех видел, потому что я слежу за другими вещами, которые мне нужны, но я не вижу стремления зарегистрировать образ. Но при том освещении, которое тут будет дано, руки будут страшно заметны. Руки и лицо так будут освещены, что малейший промах, — и все пропало, ерунда. Они должны сидеть. Есть игра, но между другой игрой мостики, они не протянуты. Все ревизора дожидаются, предпринимают решение. Все время должна быть какая-то мысль. За пазухой рука или он голову подпирает — должно быть обдумано. Может

Выход городничего. Рано голову вы, Старковский, склоняете, он положит руку на тумбу, на сердце потом — надо вытянуться. Первый момент выхода — стон, рука на тумбу, второй — руку на сердце, третий — откинул голову, вытянулся, четвертый момент — роняет голову. Пока пусть будет медленно, но иначе не заметят выхода. Надо его преподнести, а то публика будет в беспокойстве, что пропал выход.

«Как, ревизор?» — голос, потом все, но говорят не все, слышу одного Логинова. Потом маленькая пауза, Luftpause, овражек, потом — «как, ревизор? а?». Опять нет этого, в ушах ощущение — не верно, потому что не проступает через толщу паузы, резкий отклик, нет полифонии, слышно пару солистов. Логинов какое-то «уа». Один — «а, ревизор?», другой «как, ревизор», третий — как-то иначе. Этого не получается, потому что все сконфузились и какая-то скороговорка, слышно, как говорит один. Ерунда. Каждый должен выбрать какую-то свою ноту — вопрос, восклицание, изумление, тогда и городничему легко сказать — «и еще с секретным предписанием». Еще раз. Торопитесь. Логинов, вы размазываете фразу, надо дать как реплику.

Рано начинаете, городничий. Лучше, когда повязка уже на глазах. Темерин должен капать раньше. У Темерина нет быстроты координации, он долго что-то делает, мелкое, лишнее. Он должен точно купаться во всей этой процедуре, как возник городничий, он забрал его и что-то делает. Вторая повязка — городничий срывает как будто. Лучше одна повязка на протяжении всего кусочка, чем две, потом он срывает. «Вот письмо». Точка. «От Андрея Ивановича Чмыхова» — легонечко, чтобы публика — «аа», откуда не важно. Как будто Чмыхова все знают. Нечеткий почерк. Чтобы поменьше было подчеркивания, слишком знакомого в приемах актера, в отклоне к ним. «С предписанием осмотреть» — как бы внушая: вот где важное. А то получается

театральная декламация, тогда меня не удивляет, а сейчас все заметят.

Логинов не так читает[cxxxiii] — утрированно, то есть «тэмпэрамэнтно». Он не нахал и не то, что он этим возбуждается. Однотоннее. Он должен в этом кусочке подмигнуть глазком — вот какие штуки ему пишут, а то он читает — не слышно, что читает. Это трудно, я знаю, но нужно обязательно сделать.

У Темерина опять суетные жесты. Он должен делать, как опытный хирург, понаблюдайте, или как зубной врач. У него механика привычная — к бормашине, к шкафу, салфеточку набросит. Легко это. Он не трепыхается, есть какие-то десять приемов, все мелкие отпадают. Определенный рисунок движений, он не расчленяет их. Устроиться, расставить принадлежности, погреть руки на свечке и что-то делать, и выбирать манипуляции не суетливые, а спокойные, без нервности. Прощупал печенку, подавил где-то, но для зрителя одинаковые жесты — и тут, и тут — суматошно. Не профессионал. Актер играет роль без биографии. Не знает, что он — врач. Нет жестов, присущих врачу, профессиональных жестов. […]

[cxxxiv]. Нам этого нельзя. У нас должна быть конкретность. Сидят и ждут молча. Они все обговорили, и когда сходятся, то только молчат, темы нет для разговора. В этом городе говорят, что жена городничего много тратит, и они сделали подсчет, сколько городничий из-за нее взяток взял. Почему один городничий говорит — потому, что он один умный человек, а они не говорят, а фон будет. Михаил Фабианович увлечен очень музыкой и даже кадриль теперь пишет. Мы его попросим нам написать — другая музыка будет в начале[cxxxv].

Старковский. «Я пригласил вас…» — очень пустая фраза. Я пробую читать и так и этак — и не передаю ее. Нет опоры; и часто дома пробую — не выходит.

Мейерхольд. Я подумаю. Это очень важно. Еще нет вопросов?

Мологин. Когда рассказ от меня уходит, начинает Бобчинский — я сейчас ничего не делаю.

Мейерхольд. Добчинскому лучше ничего не делать, потому что с тех пор он обалдел на всю жизнь. Жизнь не мила, раз не дают говорить. Потом он просыпается, поскольку тот все исчерпал. Это хорошо, заметно. Тут идет рассказ, волнение, а тут кейтоновский прием[cxxxvi] — сидит, смотрит в пространство коровьими глазами. […]

Тут надо играть, как в оркестре, — один такую партию, другой — другую. Опять хор, но оркестрованный, а сейчас выступают одинаково, безобразно, не ищут своих интонаций, не инструментовано. А тут — флейта, фагот и т. д. Не в образе, стилизуют все и дают абстрактную схему. А здесь должно быть «шито-крыто» — и звук, и жест. Один рукой, другой головой качает…

Федоров. Когда идет сцена Мологина и Козикова, она взята в очень медленном темпе. Они везде на две-три секунды передерживают, и это становится невыносимым.

Мейерхольд. Это верно. Перепаузили — сразу видны белые нитки режиссуры. Постукивания неверны. Актер любуется паузой бестактно.

Федоров. Жесты Козикова.

Мейерхольд. Козиков не верит, что есть жесты без движения рук. Часто он говорит — жест только головой. Я просил, я показывал — только головой, подобрал руки, прячет их — тогда экспрессия лучше. Только Козиков не слушает.

Федоров. Есть небрежность в игре. У Карабанова щенята выпадут.

Арнштам. Нужно ли говорить «в книгге»[cxxxvii]?

Мейерхольд. Это та неверность, которая нужна для заострения рисунка. Пример — Хокусай. Сначала я не мог этого, потом научился. Художник в некоторых случаях сознательно вводит ошибки для заострения и для того, чтобы его картина отличалась от других. Когда Серов написал один из портретов, один из академиков ему сказал: «Почему вы, Валентин Александрович, такой замечательный рисовальщик, а тут сделали неверно?» — «Если бы я не сделал бы ошибки, я не был бы Серовым». Это те неправильности, которые определяют тонус всего. Как в музыке —

Завтра не будем эти два эпизода. Попробовать надо второй акт — четвертый эпизод.

Шлепянов, размерь площадки того эпизода.

7 апреля 1926 года

I ЭПИЗОД

Растаковский — Охлопков, Добчинский — Мологин, Бобчинский — Козиков

Мейерхольд. Давайте. Отсчитайте прямо цифрами — один, два, три, четыре, пять — после сигнала[cxxxviii].

(Охлопкову.) Растаковский — не дряхлый, он очень крепкий. Он может сколько угодно стоять, он даже не гнется. Он своей жизнью живет. Он что-то в это время соображает, думает, смеется невпопад — он смеется над своими мыслями. У Диккенса можно найти таких. Я не знаю, куда вклеить, — он носит письмо, не отправляя его, и при свидании с почтмейстером отдает его. С этим можно что-нибудь сделать еще. […]

II ЭПИЗОД

(Козикову.) Жест лишний. Такое правило: жест параллелен слову, и пускать его только, когда он говорит.

(Мологину.) Платок [вынимать из кармана] не нужно — только жесткие предметы: табакерку, футляр и т. п.[cxxxix] У вас какой-то теософический сеанс. Он не то что рассматривает, а вынимает вещи и смотрит на них, [когда они] уже лежат. Предметов штук пять, не меньше. Очень хорошо, с табакеркой.

«Нет, извольте» — этот жест у Мологина хорош, но жесты ничего не выражающие, проходные — лучше исключать. Медленно убирайте, Добчинский, когда Бобчинский будет говорить.

8 апреля 1926 года

II АКТ, IV ЭПИЗОД

Поломойка — Субботина, Осип — Фадеев, Заезжий офицер — Кельберер, Хлестаков — Гарин, слуга — Злобин

Мейерхольд. Ведро на табуретке. Щетка у поломойки в правой руке. Девка сидит на ящике, махая правой ногой. Осип — на правом боку, полулежа, чтобы левая нога была свободна. Мешок около печурки. Сигарная коробка на лежанке сверху.

Осипу не мотать ногой, девка только мотает.

Поведение этой особы таково: она сидит и лодыря гоняет. Понимаете ли, видно, что она ленива. Она сидит и время от времени смеется в публику, иногда она на него смеется. Пока перебивайте смехом монолог Осипа где ни попадя, а ты, Фадеев, облокотись головой о печку. Когда поешь[cxl], левой рукой разводи — попроще, попроще.

«Вот мать ты моя божья» — к поломойке.

Она все время смеется. Вдруг ноги крест-накрест, качает ими и смеется.

«Возьмешь себе бабу» — подходит к поломойке и обнимает ее правой рукой. Она отодвигается от него, еще, еще — он подсаживается к ней задом.

Смеется она все время. Заливается все время. Нога правая на табуретке, левой качает, смеется.

«Ну, а коли не заплатим» — переход, ложится на живот, головой в подушку, ногами вверх и вниз. Ложись на брюхо. Зло мотает ногами, перевертывается — «Ах, боже ты мой, хоть какие-нибудь щи!».

Как он лег, она смеется, встает, берет ведро и щетку, подходит к нему. Когда он повернулся, идет наверх, останавливается на площадке, слушает.

Она смеется — все время невпопад.

«Из Питера» — смех. Почему смеется — неизвестно.

«Не доедем домой» — смех ее. Опять мотает ногой, любуется башмаками, рассматривает носок у башмака, выше поднимает, колено на колено, рассматривает.

«Право, на деревне лучше» — в публику, обе руки на постели, оперся. Пение — ровненько сядь и покачивайся. «Запропало» — «а-ах»; после «пало» — вздох. В первом случае она ближе садится, ударь [ее] сильнее, чтобы звук был, здесь место не больное. Три раза ударяет. Как только он проделал это, она трет себе ударенное место и смеется. Ей это нравится.

Вздохи «аах» — веселее, протяжнее, чтобы напевность была. Вздох он какой-то — вроде виолончели.

Хорошо, Субботина, хорошо! […]

«Ах, боже ты мой!» — перевернулся. Она шарахнулась, уходит.

Офицер[cxli]. *(Кельберу.)* Сходите, потом спиной к публике, около нее. Не надо ступать.

(Слова Осипа): «Стучится; верно, это он идет» — вымарываются окончательно.

Осип поет в заключение монолога — лежа на спине, руки под головой.

Офицер идет, садится мрачно, расставив ноги. *(Фадееву.)* Пой еще, еще. Потом поворачивайся к офицеру, ноги опусти, вставай, иди, подходи к печке, становись.

Хлестаков смотрит то на Осипа, то на офицера.

Хлестаков — спиной к публике, палочкой копает постель.

(Субботиной.) Еще раз переход с ведром, когда внизу. Когда вы встречаете офицера, вы опять засмейтесь. Как только: «Ах ты, боже ты мой!» — так шарахнитесь. Остановитесь на площадке, на повороте; заглядывает на Осипа, смотрит на офицера и убегает. Все смеется, смеется.

Офицер идет. Публика будет думать, что это Хлестаков.

Осип удивленно, страшно осторожно, на цыпочках, будто его в первый раз видит, становится около печки, опирается о нее спиной, руки назад.

«Видишь — вся склочена» — удары палкой по постели.

Когда Осип взял бублик, — начинай жевать, ешь, ешь там.

Сейчас, сейчас…

Садится на постель Хлестаков. Осип на руку надевает вязку и ест. Хлестаков мотает ногой. Сидит Хлестаков так [*показ*]. Садится выше, перестал мотать, надвинул цилиндр на лоб. «Ступай» и т. д. — со вздохом.

«Посмотри там…» — страшная грусть: прощелыга, который все проиграл. Мягче.

Отвечая Хлестакову, Осип, на него не смотри. Ешь бублик — будет грубее, ломай, не смотри на него.

(Гарину.) Не забывать вставлять: «А ты уж и рад», «Послушай, эй, Осип» — понимаете, чтобы было однотонно. Страшно ленивое нанизывание однотонности, скучно чтобы было.

(Надо выписать Осипу сдобные баранки, а то трудно есть.)

Не надо борьбы.

«Такое грубое животное» — на Осипа смотрите. Подождите… Начинайте. «Ну, ну…» — чтобы нарастание было, а то вы сразу даете энергию, на первом «ну».

Хлестаков ложится на спину, цилиндра не снимая. Так лечь, чтобы голова сразу пришлась на подушку, закрыться цилиндром.

«Ступай — скажи ему» — глупо, протяжение из-под цилиндра.

Нелепо страшно. Совершенно дурацкая сцена. Нелепая сцена — в цилиндр все говорит.

«Позови хозяина» — Осип уходит.

Хлестаков лежит, свистит туда, в цилиндр. Левую ногу поднял и делает гимнастику. Потом левую ногу загибает, садится лицом к офицеру. Монолог.

Хлестаков смотрит на офицера, тут он только впервые поднимает голову. Где карты? Дайте карты Кельберу. *(В. Э. кладет ему карты в правый карман брюк.)* Вынул карты, кладет на ящик и половину рассыпал. Это ничего, разлетелись, лениво: «Проигрались, голубчики». Вторая колода есть?

Гарин. У меня есть в кармане.

Мейерхольд. В левом кармане брюк у обоих по колоде.

Офицер — сначала посмотрите на него — бросает карту, он тоже проигрался.

Хлестаков: «Да» — левой рукой достает ту колоду карт: «Аделаида Ивановна!»[cxlii].

Офицер берет, рассматривает, хохочет: «Крапленая».

(Гарину.) Когда все замолчало, вы на месте выпрямляетесь, разверните ее веером — сначала рубашкой к публике, потом наоборот, чтобы публика видела, и затем рубашкой к себе смотрит ее на свет и смеется.

Офицер с обратной стороны смотрит рубашку карт, по крапу видит, какая карта, вынимает — верно, черт возьми.

Теперь сядьте, офицер начинает тасовать.

«Какой скверный городишко!» — Хлестаков снимает перчатки, готовится к игре, снимает цилиндр правой рукой, кладет на печку цилиндр, бросает палку

на кровать, берет колоду стоя — «Никто не хочет идти».

Еще раз сцена со слугой. Разбросайте ему все его имущество, хлам.

Слуга все в работе. Закрывает люк, поднимается: «Да оно-то есть, пожалуй, да нет»[cxliii].

Хлестаков ему: «А семга, а рыба, а котлеты». Он стучит ложкой, бьет посуду. Вы бьете не ту тарелку, в которой суп, а маленькую, другую. Слуга не жалеет, а злорадствует. Почесывается.

«Мы примем-с».

«Ну, ну, дурак» — Хлестаков сидя, и только на самый конец фразы встал.

«… такого супу». Офицер вынимает из тарелки — «перо!». Дает Осипу, тот «перо» передает слуге. Тот: «Это не перо» — бросает его в тарелку обратно.

«Со мной не советую» — кулак.

Хлестаков льет сверху из ложки — «Боже мой, что за суп».

Перо — это настоящее длинное перо.

«Думаю, еще ни один человек…» — в публику, грустно. Публика жалеет. Поворот к Злобину — «перья плавают». На тихости, не надо торопиться. Это остановка действия.

Игра ложечкой — чтобы вода лилась, он не ест. Льет, чтобы показать что это, и, когда ложечка наверху, [слуга] берет.

Грустное, грустное лицо, когда поворачивается. Лирическая сцена. Садится. Перо захватил — кладет так осторожненько, положил и пальцы осторожненько вытер.

«Ай, ай, ай, какая курица» — режет, одна механика. Он не будет есть. Резче, чтобы было больше экспрессии, как будто это пила. Осип, точи нож.

Офицер точит нож, режет, говорит: «Это не курица».

«Это — в публику — топор зажаренный, а не курица».

Осип абсолютно повторяет слова Хлестакова.

Резать настойчиво, не нервно, а машинообразно — смотрите на курицу.

Энергия должна быть, ансамбль. Сильная сцена должна быть.

Офицер бросает, стоит облокотившись.

Гарин уходит и ложится.

Офицер немножко открывает его, смотрит на него, левым плечом вперед.

Большая пауза. Офицер, похлопав его, уходит.

Пауза. Осип идет. Сверху, перегнувшись: «Там зачем-то…» — таинственно, паузы.

«Городничий» — Хлестаков вскочил.

«Приехал» — встает Хлестаков, сбросил пиджак и бросил влево от себя.

«Осведомиться» — брюки снял.

«Спрашивает о вас» — с головой под одеяло и стонет.

Абсолютное повторение сцены городничего. Он заболел, узнав о вашем приезде, а тут вы.

Ну, что он? Брюки — это хорошая сцена. Это Федотов настоящий, так, так. Закутайся.

Осип: «Иван Александрович, Иван Александрович» — молчание, стон.

«Иван Александрович» — стон, открывайте немножко лицо.

Открывает лицо, и больше на локте.

«В тюрьму».

Каждый раз, как он закроется, Осип все время: «Иван Александрович». Смысл — «что ему сказать?».

Хлестаков бьет подушку, тискает, лупит, швыряет подушку перед собой.

До выхода городничего — пауза.

9 апреля 1926 года

II АКТ, IV ЭПИЗОД

Хлестаков — Гарин, Осип — Фадеев, городничий — Старковский, Добчинский — Мологин, Бобчинский — Козиков, слуга — Злобин

Мейерхольд. […] Когда бросок подушки — Осип вниз, берет подушку, живо залезает и смотрит.

«Как вы» — шаги. Хлестаков закутался и начинает стонать. Там перильца, они заглядывают, а ты, Осип, прячься под лестницу.

Городничий: «Извините» — сверху. «Извините» — как бывает: можно войти? «Обязанность моя… притеснений» — на очень быстром темпе. Сначала — в одной мизансцене. Как будто не два лица, а одно говорит. Одинаково.

Хлестаков под одеяло только — «ничего», а все остальное лицо наружу. Никаких повышений. Льется, льется речь — без перемен.

Напрасно голос высоко строите. Немножко на баритональном регистре, немножко в нос. Однотоннее, почти никаких интонаций. Однотонно, однотонно страшно.

Осип принимает деньги правой рукой. Он продвинулся — ему интересно.

Городничий: «Нужно посмелее» — идя вниз. Садится. Теперь новый темп. Добчинский понемногу спускается.

(Старковскому.) Никаких жестов — либо шпагу, либо за пуговицу себя держит. Чтобы было торжественное оцепенение.

[Входит] трактирный слуга. В это время Добчинский сходит ниже. Городничий подзывает, тот нагибается.

«Не угодно ли» — облокотился левой рукой на ящик, тянете.

Хлестаков привстает.

В очень быстром темпе, насколько можно, — быстрая скороговорка.

Осип, ты приходишь со слугой.

Счет все время лежал на столе.

С того времени, как [городничий] начинает писать на счете, Хлестаков начинает надевать брюки и одеваться. Все надевает. Городничий пишет и говорит тихонечко Добчинскому.

Теперь Добчинский переходит туда, где городничий пишет, чтобы взять письмо. Теперь на реплику, после перехода Добчинского, — падение Бобчинского.

Мы устроим тележку, на которой будет лежать Бобчинский, и он должен будет пролететь в люк.

Хлестаков бежит к люку, становится, смотрит. Городничий за голову схватился.

Записку вы написали. Добчинский возьмет сам, он дует на нее, чтобы просохло. Когда письмо написано, Хлестаков надел уже все: пиджак, цилиндр — все.

Бобчинский летит вниз головой. Весь расчет на то, чтобы скатиться в люк прямо. Снизу из люка говорит.

«Прошу покорнейше» — городничий закрывает люк, забывая, что там Бобчинский. Вы подмигиваете Добчинскому, чтобы тот бежал поскорее, а Осип бежит к чемодану, становится перед ним на колени, начинает закатывать одеяло, укладывается.

Хлестаков, гораздо медленнее, гораздо медленнее идите. Теперь люк открывается.

Городничий тем же тоном, как конец второго эпизода, — «ничего».

Трудность сцены состоит в ритмике словесной.

Вот и все. Второй акт закончен. Пол-акта помедленнее, а эта половина быстрая, скомпенсирует.

Завтра будет весь второй акт.

апреля 1926 года

II АКТ, IV ЭПИЗОД

Хлестаков — Гарин, Осип — Фадеев, городничий — Старковский, Добчинский — Мологин, Бобчинский — Козиков, Заезжий офицер — Кельберер, слуга — Злобин

Мейерхольд. […] *(Фадееву.)* «Иван Александрович» — надо сразу снизить, чтобы вся сцена сразу была снижена в звуковом отношении. Должна наступить тишина, тогда — «Иван Александрович».

На его «Иван Александрович» — Хлестаков насторожился.

Второй удар — полусел, ноги спустил.

«Иван Александрович» — стон.

Еще раз сцену. Не идет — игра идет, а тональность не та. Тут надо

(Фадееву.) Зачем ты бежишь? Он идет потихонечку и оглядывается — может быть, надо удрать: давайте тягу дадим в люк. Это предупреждение, ждет обыска. Не удрать ли — не раз бывало. Оправдается твоя природа, пригодится на деле — «шмыгнешь в ворота».

«Как он смеет…» — если ты, Гарин, не начнешь бить подушку, слова не

скажутся — раз, раз, раз… и опять падает ниц. Закрывается уже без подушки с головой и стонет. Стонет, потому что действительно что-то заболело.

Хлестаков не будет говорить «ничего» — вымарываем. У городничего текст подряд.

Пока городничий говорит, вы должны из одеяла вылезать, тянуться, уставиться, как бывает, — больной. А Осип, уходя с подушкой, — «Иван Александрович», а потом сам себе сделает «О». Осип вытягивается, подслушивает и стоит обнявши подушку, как ребеночка.

(Гарину.) Откройся, тянись из любопытства: что это за штука — человек или зверь.

(Старковскому.) Очень хорошо. Надо отмеры фраз делать одинаково, не обращая внимания, что от этого рвется смысловая ткань фразы, чтобы тональность рвала ткань фразы. Это хорошо. До того растерялся, что уже не фразы, а ерунда получается.

Так же и вам надо, Гарин. Старковский уже овладел ритмом.

Получается ерунда, нелепость, путанность. […]

Когда у городничего идет сцена a parte[12], вы, Хлестаков, должны сделать такую штуку: брюки бросить на постель и брюки надевать под одеялом, как, знаете, бывает в вагоне, когда дамы тут едут. Вы закутаетесь в одеяло, а городничий и Добчинский поглядывают и перешептываются — что за странная жестикуляция.

«Просвещения» — пуговицы застегивает. Получается двойной смысл. Это получится штука, надо только откровенно застегивать.

До заду натянул брюки, поворот — публика поймет. Давайте и пиджак там надевать.

Все будет на кровати. Сейчас неудобно, а потом мы сделаем. Уголок одеяла в руку, и, когда вы закроетесь, вытянутая рука с одеялом, как хобот, на городничего. Закрыться надо так, чтобы не было головы. Одна рука вытянется. Городничий увидит, смутится — что это такое?

Там же должны быть зеркальце, гребенка, щетка — причесывается.

Не надо гимназиста, жалобным тоном — боже упаси. Гимназист проскальзывает. Он очень серьезный человек.

«Напротив, я с удовольствием» — не гимназистом. Хлестаков вдруг почувствовал себя гранд-сеньором — достает цилиндр, перчатки — барином себя чувствует. Тут перелом.

Городничий тогда встает.

При слове «жена» — реакция, наденет цилиндр. «Жена, говорите» — чтобы была реакция, чтобы было видно, что он любитель женского пола, уже чувствуется эротический план. […]

[12] В сторону *(итал.)*.

СОВЕЩАНИЕ[CXLIV]

Присутствуют Шлепянов, Цетнерович, Коренев

(Шлепянов показывает эскизы костюмов.)

Мейерхольд. Ваш Хлестаков очень от Уайльда, тут, скорее, должен быть Диккенс.

Вы ошибку делаете, показывая порознь. Непременно надо все эскизы вместе, только тогда можно судить. Тоже вы ловите меня в театре с отдельной картинкой, я утверждаю иногда, но это ошибка. И я тут могу легко ошибиться, могу принять просто цвет, пятно, а это еще далеко до утверждения костюма.

В общем у вас уж очень много Шагала. Это Шагал. Когда мы с Дмитриевым договаривались, мы предупреждали его избегать пестроты в расцветке костюмов. Основной тон — бутылочный тон, аквариум. Мужские фигуры однотонны — и вдруг женская фигура: синий цвет, желтый. Если художник будет делать пестроту, получится беспросветная мозаика.

У нас будет — фон красного дерева, бутылочный тон, толпа людей замызганных и вдруг бросок — синее яркое пятно, женское платье.

Тут на эскизе Дмитриева — кусок из «немой сцены». Кое-что можно взять отсюда. Тон и покрой тут в общем мне нравятся.

Простота — признак вкуса. У Анны Андреевны страшная пышность, наворотить можно — шаль, тюрбан, перья.

Почтмейстеру — вицмундир.

Ничего комического в костюмах.

У Бобчинского и Добчинского обычные спокойные костюмы.

Заметьте относительно рукавов у мужчин — рукава узкие к кисти и короткие. Для игры рук это будет очень удобно.

Судье лучше стеганую куртку. На ногах что-то вроде длинных сапог, сильно оттянутых, чтобы понять нельзя, что это такое, может быть, из клеенки. Дать иллюзию охотничьих сапог.

Может быть и «штатская венгерка»[cxlv].

Хлестаков у вас трактован фатом. Ни признака фатовства. Гарин уже по складу своему имеет элемент фатовства. Его надо одеть поскромнее. Он в темно-коричневом. Надо еще темнее и затем гладкие брюки, сюртучок. Не надо очень клеш, у вас есть намеки на клеш.

Общее замечание — не бояться резких жилетов.

Почтмейстера надо подгонять под военного, и они с офицером могут быть сослуживцами одного полка. В черном можно найти для него — черный, темный, однотонный, запыленный, замазанный он, как Расплюев, выходит. Мне нравится это, чтобы было впечатление — прощелыга, ничего нет похожего на обычное. И так сделайте, все бросьте, но надо координацию знать.

Я теперь буду опрощать Хлестакова, мы Гарина собьем на трактирного прощелыгу. Ни одной черты фата не будет.

Хлестаков внутренне серьезен — «злодей», но я не хочу переводить его в план мелодрамы. Очень важно, чтобы зазвучала где-то большая серьезность.

Дурное настроение я предлагал как фон, чем-то вызвано оно, неопределенно: от комнаты ли скверной, от голода. Но основа — была какая-то большая внутренняя драма: неудача в любви, неудача в

Я буду его ругать, у него вечная путаница, он «без вины виноват», но его приходится одергивать.

Как быть с Гариным относительно военного костюма. Переодевание, пожалуй, лучше всего[cxlvi]. Тогда только мундир, а брюки те же в обоих случаях. Покрой брюк военный, в 30-х годах бывали покроя военного. Тогда мундир военный, а брюки его.

Какой мундир у Кельберера? Можно вставку на груди, пристегнутую грудь. Они познакомились в этих номерах, в коридоре познакомились. Он тоже тут застрял, проигрался, поэтому такой злой. Офицер никакого внимания на Субботину, он ее не любит. Он женоненавистник. Пусть на нее зло смотрит.

Как быть с костюмами? Шлепянов все еще ни с места, страшно жмется. Вы нас зарежете, до сих пор ничего не готово. Нельзя же это считать сделанным. Торопитесь.

Теперь последнее. Надо подумать, как технически сделать — последний ход Хлестакова, мне хочется, чтобы сзади посыпалась колода карт. Когда он повернется к окончательному уходу, вдруг сыплются карты — и уход.

ЗАМЕЧАНИЯ ПОСЛЕ РЕПЕТИЦИИ I, II И IV ЭПИЗОДОВ

Мейерхольд. … Сначала частные замечания, потом общие. *(Гарину.)* Когда рассказываете про пехотного капитана, вы верно говорите, но не находите верной жестикуляции. Тут должна быть наиболее заметна рука шулера — здорово «срезывает». Правой рукой какой-то жест очень определенный. Он замечательно «срезывает». Очень заметная сцена. Говорите верно, но жесты не шулера, а человека впервые взявшего карты в руки. Жест должен быть очень шулерским. (Надо «срезывать» в перчатках — жест очень шулерский) Когда «срезывает», наступает пауза, которая заполняется свистом. Может быть, не та мелодия, но легкое молчание, опять мелодия, а офицер: «дама бита» — «бита дама» — «бита дама», чтобы слышалось это.

Слуга, перед тем как собирать сор, заворачивает рукав перед работой. Нет начала — надо засучить рукава.

Этими картами, которые собрал слуга, Гарин ни в коем случае не играет, но тут хороший повод вынуть новую колоду. Надо не менее семи или десяти колод карт, которые фигурируют.

В следующий раз я это широко использую — море карт: из-под тюфяка, из левого, из правого кармана, из брюк — это очень важно.

Гарин, надо, чтобы ты был очень серьезен в монологе (явление пятое). Никаких улыбок. Хлестакову веселье не свойственно. Он и офицер — два сапога пара, это мрачные личности.

На первых репетициях карточные термины были интереснее. Сейчас ассортимент вставок стал скучнее.

Хлестаков серьезен, потому что он больше в картах, чем в монологе. Серьезен, потому что азарт игры растет с каждой картой. Надо, чтобы техника игры у вас была заметна больше, чем рассказ. Я бы так сказал — это вставка, а игра главное.

После игры карты сложил, относит, кладет одну колоду туда, другую сюда, чтобы были спрятаны карты. Игра кончилась, и монолог кончился.

Теперь ясно, что срабатывается другой образ Хлестакова, чем тот, который срабатывался на читках.

Нужно играть шулера, способного бить по морде, он может драться, может быть, придумать и такой случай — надо играть взрослого человека, а вы играете капризного мальчика. Должна быть очень мужская тональность. […]

Я хотел бы сказать общие замечания, что плохо идет дело. Дело в том, что те тонкости, которые мы намечали — в тексте, в ракурсах, игра рук, игра с предметами — все это в состоянии плачевном. Я склонен винить в этом, скорее, не исполнителей, но монтировочную часть. Монтировочная часть не помогает — сегодняшний случай со свечой. Дают случайные вещи, не надлежащей величины, стулья разъезжаются, никто не позаботится их скрепить и т. д. Все это нервит. Я склонен семьдесят пять процентов неудачи отнести на долю монтировочной части, но есть и двадцать пять процентов, идущие от актеров. Нет сильного желания выстроить роли. Нет структуры, скульптурности.

Если мы в какие-нибудь десять дней до моего отъезда[cxlvii] не нащупаем [cxlviii]: и усталость будет, и солнце, и тепло. Перенесем на осень, но осенью нас застигнут врасплох, скажут, что касса требует, афишу кто-нибудь там расклеет на улице и уж нечего будет делать. Сейчас вполне благополучная обстановка, чтобы находить и срабатывать отысканное. А вот тут, например, не видно Охлопкова, просто взял и не пришел. Приходится переделывать для Боголюбова[cxlix], а завтра опять кто-нибудь новый будет репетировать. Мизансцены все забиты и сбиты. Положение очень серьезное. Что делать, уж не знаю. Постановка в смысле тесного плана не срабатывается, может быть, из-за новизны приема. Новой системы не выполняют. Кое-кто начинает сбиваться на трафарет, то, что нашли за столом, успели растерять. Тут еще трагедия с аксессуарами — сначала дали дрянь из кладовой, сбили у нас все, так как [вещи] были непригодны, а потом новые принесли, опять строй заново. Я не сплю, когда сознательно учитываю перспективы. Но тем не менее ответственность остается. Мы должны дать бой.

Текст не звонок и не прозрачен по-пушкински. Что касается перемен в тексте — мы за них отвечаем перед любым филологом. Но нет еще нужного ритма. У актеров текст не звучит, нет виртуозного обращения с текстом, нет виртуозности инструментовки. Будет банальный спектакль с хорошими новыми мизансценами.

Меня тревожит, что сделано очень мало, что за этот короткий срок надо поставить еще несколько эпизодов. Может быть, придется устроить несколько ночных репетиций — с 11 часов, после «Рычи, Китай!». Рано утром я не могу.

Кто не может, отпустим того.

Относительно закрытых репетиций. Это законное право актера — просить закрытых репетиций. Работа идет на всем участке. Этими сценами не все исчерпывается[cl]. Еще много будет действий.

Роль Хлестакова перестраивается кардинально.

Игра Кельберера — соблазнительно достать инструктора по карточной игре, чтобы процесс карточной игры был бы технически верен, а не только изображался как актерская игра. Важно, какая игра и какие приемы шулерства. Можно позвать Васильева[cli] — мне он сразу бросился в глаза, как шулер. Ничего не остается больше, как пойти к администратору казино, начать играть и под видом шутки спросить, как сдавать, как снимать и т. д., а он разогреется, достанет какую-нибудь колоду фальшивую и покажет.

Кельберер. Меня стесняет [мычание][13].

Мейерхольд. Это Хлестаков[clii], что стесняться. Это человек — он очень мало говорит. Это так выстроено, а не потому, что это «человек, который мычит». Роль замечательна тем, что кроме «мда», он ничего не говорит, но это «мда» он произносит на столько интонаций, что всякий скажет: ловкая штука — все это такими мычаниями. Нужно ли его очень казать пьяным? Он может быть пьян, но незаметно — или от него пахнет, или он что-то неправдоподобное сделал. Но он мрачен, очень сумрачен — молчит, молчит и убьет. У вас выйдет. У вас все задатки есть. Важен только серьезный подход к роли.

ЭПИЗОДЫ XVII («ТОРЖЕСТВО КАК ТОРЖЕСТВО») И XVIII («ВСЕМИРНАЯ КОНФУЗИЯ»)

Все исполнители. Анна Андреевна — [*Субботина*], *Мишка* — *Неустроев*

Мейерхольд. Почтмейстер не кричит. Будет так. Городничий — сильно, а почтмейстер сейчас на его крики совсем тихо. Почтмейстер слабо реагирует. Первый подъем почтмейстера: «Кто? Вы?» Садится. Почтмейстеру надо садиться так, чтобы между ним и городничим был пустой стул, иначе не будет нарастания.

Почтмейстер — «позвольте прочитать письмо» — все, кроме городничего, — «читайте». Городничий останавливать музыку через кого-нибудь будет — через Глаголина[cliii], который дает знак. Со словами «читайте, читайте» все сорганизовываются к слушанию и группируются, а не на самом письме. Лучше было бы, чтобы почтмейстер читал к левой стороне. Это потому так случилось, что на вас наперли. Этим занимается молодежь, это зависит от молодежи, которая должна напирать, чтобы вы как в крепости были. Напирать все должны. Молодежь должна быть глубже. Свердлин страшно потолстел, нельзя тут стоять. Надо нагромоздиться дальше.

[13] Пропуск в записи.

Башкатов, вам лучше стоять сзади городничего, чтобы смотреть на переживания городничего. Он смотрит то на городничего, то на Мухина.

Весь ряд — Твердынская, Хераскова[cliv] и т. д. должны быть на стульях, чтобы была ниспадающая линия. Сидят, потом первая выше, вторая — еще выше. Все наклонили головы туда, как будто они там что-то вычитывают.

Коробкин, Бахтадзе сидят. Где сидит Гарин[clv], там будет сидеть почтмейстер и будет читать сидя. Чтобы он был последним на этой точке — они так вас оттеснят. И не только головы наклонили, но и игра руками, чтобы руки были. Вообще я заметил, что руки у нас не любят. Всегда жест определяется словами — «слышали, что написано», «вы видели». А Бахтадзе постучит рукой по плечу Коробкина, на ухо ему скажет: «Слыхал?» — и опять сядет. Но не надо много, Горев. Дозировка маленькая, осторожненько. Потом, если возникла необходимость, кто-то отклонился. На плечо руку положили — оглянулся. «Не мешайте», «Осторожно — прическу» и т. д., чтобы все это жило, а то мертвая штука.

Старковский, не скрывайте лица. Чтобы было лицо. И уже готовьтесь к вашему трансу безумия. А Башкатов своим акцентированием вам поможет заставить публику на вас смотреть.

Почтмейстеру лучше играть на дальнозоркости, тогда будет игра лица. Вы немножко смакуете, что читаете.

Слушайте, важно.

Будет фраза: «Живу у городничего, жуирую, волочусь напропалую за его женой и дочкой…» Стоящие внизу смотрят в сторону городничего. Верхние тоже отклонились, смотрят на городничего. И все лица прыснули, засмеялись как один. А Мухин — как автор — самодовольно смотрит. Там опять. Они забывают о том, что их провели, а начинают

Марья Антоновна, когда чтение идет, вы выйдете оттуда. Вам надоело там пребывать, вы вышли отсюда и смотрите. Когда «сивый мерин» к концу письма почтмейстера, она подошла к Анне Андреевне и меланхолически склонилась, спрашивает, что такое. Анна Андреевна не отвечает.

У городничего такая игра. Рано реагируете. Там шорох смеха, вы как на угольях, выжидаете, мимикой — «что городничий?».

«Глуп» — цезура.

У них игра и тихонечко проложить смехом промежуточек перед «как сивый мерин». Шорох этого смеха надо дать доиграть. А некоторые — «ого», кто-то «мда», а кто-то «мерин». Это сложнейший оркестр голосов, страшное разнообразие. Если сосед сказал «а», то рядом уже что-то другое, не то же самое. Тут столько оттенков, сколько людей на сцене. Усмешки.

Тяжело. Острее, по маленьким дозам, легонечко, а то грузно. Это, конечно, слишком большая деталь для сегодняшней работы, но я забрасываю сегодня, чтобы было зарегистрировано уже в вашем сознании.

Там, где Мологин, сидит Зайчиков. Потом Сибиряк, Логинов. «Нечеткое перо» — и старайтесь, Зайчиков, куда-то вниз письмо сунуть. Коробкин вырвет, и Зайчиков спиной к Коробкину. Коробкин ему на ухо — «свинья в ермолке». Письмо не сразу попадает к Коробкину, а судья выхватывает, и Коробкин

выхватывает уже у него. Тут игра письмом. Очень важно, как гуляет письмо.

Фон слишком грузен. Очень смеются. Сибиряк поворачивается, как будто хочет вокруг своей оси повернуться.

Логинов говорит Башкатову.

Судья вырывает левой рукой, труднее, а тот не дает. Тянитесь, тянитесь.

Судья — «Господа, я думаю, что письмо длинно» — разным людям, чтобы нескольким лицам.

«И того еще хуже» — поворачивается.

Башкатов поднял конверт и на ухо говорит городничему.

Немножко раньше подними его.

Читаешь, чтобы было — «да, действительно». Все с вопросами — да, действительно. Как бы удивляется.

А городничий в безумии. Никак не реагируйте.

Когда Башкатов читает конверт, то одновременно городничий смотрит на Анну Андреевну и сползает. И Анна Андреевна тоже. Мишка и Авдотья видят, что тут что-то неладно, готовятся, и, как только она сползет, сейчас же к ней. Необходимо, чтобы, когда идет фраза «Какой реприманд неожиданный», они были бы внизу, и уже новая сцена. Предполагается, что все на сцене.

Анна Андреевна, ближе наклонитесь [к Авдотье], опять наклонилась — первые всхлипывания. Ручками за лицо. Судороги. «Это не может быть» — столбняк, а перед этим сложная игра.

Две трепещущие фигуры, а потом столбняк. Никто на них не обращает внимания.

Ноги у Анны Андреевны рядом.

Городничий смотрит на Анну Андреевну, потом повернулся для монолога, и монолог в публику. Пауза.

Почтмейстер — «куда воротить» — отнюдь не громко. Но тихо, на тихом голосе. Смех попробуйте убрать. Кому-то другому говорит. Этого не должен слышать городничий. Все тихо, все заглушенно, все под сурдинку, почти без звуков.

После ритурнеля пауза.

Жена Коробкина — сзади Анны Андреевны и говорит спокойно, бесстрастно — как раскрытая ремарка. Смотрит ей в лицо.

Ничего дальше, не «а у меня», а только: «300, 600, 700, 50, 300, 14». Одни цифры, как будто сдачу сдают.

Городничий — «воротить, воротить его» — чтобы повисло в воздухе, как во сне Макбет.

Бобчинский, «шестьдесят пять» берегите. Вы три раза произносите, последний раз это реплика на их молчание. Четвертый раз ваша фраза на общем молчании, вы будете солировать. Вы можете на руке отсчитывать пальцами, для публики незаметно будет. Первый — насторожились, второй — сигнал: скоро кончать, третий — замолчали. Между первым и вторым разом — большой промежуток.

Городничий — «кто первый выпустил» — тихо. Надо раздать реплики всем

тут участвующим. «Первые были вы» — пауза.

Городничий бежит за Анной Андреевной, кричит вслед «кукиш с маслом» и медленно, тихо возвращается.

Как только Анна Андреевна залилась в истерике и те понесли ее, так сейчас же вся группа валит на сцену, а городничий стоит, шатаясь, на авансцене. Вы видите, что с ним неблагополучно, валите на сцену.

«Как я, нет, как я?»

Городничий идет на авансцену под музыку. Монолог — на ухо частному приставу. Твердо стойте. Чтобы мимика была левой рукой. Все мизансцены должны быть нелепо исступленными и страшно глупы сами по себе.

«Смотрите все» — спина спиной к Башкатову. Маслацов и Березовский смотрят.

«Скалить зубы и бить в ладоши» — надо это сделать и действительно бить в ладоши. И сесть на корточки и вообще выкинуть сцену юродства — какие-то антраша юродствующего, которые могли бы вызвать смех.

Вы, Старковский, облокотитесь на него [Башкатова].

«Разнесет по всему свету» — отклонился и уже готовит себя к будущей игре.

Отношение ко всему происходящему у полицейских? Они думают, что он сошел с ума, друг на друга смотрят. Когда он юродствует, они переглядываются, вроде как бы совещаются, не надеть ли на него смирительную рубаху и не отправить ли в сумасшедший дом. Чтобы были Качала и Шатала[clvi] с комическим уклоном, чтобы у публики, когда на них смотрит, была улыбка.

Полицейские даже немного не любят Башкатова. Михайлов схватил стул, и вдруг городничий ни с того ни с сего грохается на него на самом неожиданном месте: «Либералы проклятые».

Когда он сел, все окружите его.

Он сидит на стуле, все слова перед собой. Он старается как бы вырваться, как будто его сдерживают. Экспрессия должна быть очень сильная.

Кузнецов стоит в головах, Березовский и Маслацов к ногам. Михайлов спиной к публике, будто распоряжается. Теперь он стонет от боли, которую они ему причиняют. Стон от первого акта. Он будет вырываться, а вы ему не давайте. Лучше крик через эту трудность. Они не выпустят вас. Третий раз вы рванитесь, они роняют его и вверх ногами его. Кверху ногами и на ноги опять.

Первый раз — схватили, второй — склоняются, третий — мимо стула.

«Кто первый — отвечайте!» — повернулся лицом к ним, спина в публику, те отдают честь, дрожат.

Галоп по первому крику.

Мишка будет помогать стул убирать.

Отсюда, справа, с первого плана будет передача письма.

Теперь надо найти сцену «скалить зубы и бить в ладоши»[clvii].

ЗАМЕЧАНИЯ ПО ВСЕМУ СПЕКТАКЛЮ И ПО I И II ЭПИЗОДАМ

Мейерхольд. Я не знаю, как быть. У Гарина очень большая вялость. Особенно все паузы очень вялы. В монологе, когда он говорит о пехотном капитане, недостает азарта, недостаточно энергично. Когда берете карты, уже лучше. С картами приходит энергия. Причем, если не умеете — там во что они играют, в штос, что ли, — то хоть в дурачка играйте, а то может распространиться нездоровая, упадочная атмосфера. Всякая пауза вредна, если она не насыщена игрой, тем, что называют сквозным действием. Надо давать содержание паузе и не терять себя, а то аморально. Это относится и ко всем, но об этом в другой раз.

Люлюков, запомните, в пятом акте вам выход будет с другой стороны. Это чтобы не забыть, у меня тут записано.

У нас вот что наблюдается. С тех пор как мы дали несколько пьес, где игру вели приемами акробатики или иного плана, мы умеем играть схемы, тем более если они построены по акробатическому, агитационному или иному принципу. Но мы не умеем играть конкретного содержания. Сейчас я вижу полное отсутствие сосредоточенного внимания. Но при таком плане актерской игры внимание является вещью важности первостепенной. Внимание — это первое правило, основной закон для актерской работы. При правильно взятой линии нанизывание элементов в построении роли является определяющим моментом для характеристики. Ткань роли не должна рваться ни на одну минуту. Я наблюдаю — вялые паузы. Вы все время рвете ткань и теряете себя. Важно, чтобы все время была спайка элементов, одно с другим сливалось. Надо уметь от одного к другому ткать мостики, уметь моделировать. Этого умения строить мосты иногда нет. Я следил кое за кем. Нет тенденции передать игру руками, а руки-то ведь есть. Это характерно. Держат себя на сцене, как статисты, когда их выпустят слугами, или как человек в униформе. Дана реплика для игры — должен запомнить, а нет, нет сосредоточенного внимания, нет желания строить игру. И рядом с этим нет строгого выбора выразительности средств — постоянно меняется игра, слишком много лишнего в игре.

Городничий говорит: «домашних гусей» — остановка — «с маленькими гусенками». Надо в одно, а то рвется текст. Может быть, это делается в силу сценического контраста, но все же разрывать не следует. «А там, как проедет ревизор» — ударение — «проедет».

Карабанов — «он говорит, что в детстве мамка его ушибла…» Вы во время монолога городничего даете параллельные реплики, возражаете, но наступил момент, когда ваше слово, и вы также говорите тихо. Надо — «вот», отчетливо, подача при полном голосе.

Кто будет наблюдать наши спектакли, увидит, что система игры резко меняется, начиная с «Земли дыбом»[clviii]. Это не отступление, это только проделанный этап пути для подготовки к дальнейшему. Не то чтобы сразу совсем по-новому. Оно есть, но без предпосылок предшествующей большой работы оно не могло бы возникнуть. Мы строили игру на ракурсах, на

биомеханическом принципе, на обнажении актерских приемов, на трансформации. И теперь это не отступление, но введение в

В «Ревизоре» реализм наш будет резко отличаться от реализма любого МХАТа, но в силу того что мы находимся в окружении реалистических систем — Корш, Малый театр, МХАТ — возможно, что мы иногда и сбиваемся. Но настанет момент, и мы увидим, что он будет родной сестрой нашей игры до «Земли дыбом». А там будут только разные вещи ставить, а по существу одно и то же, продолжают жевать резину. Конечно, окружение иное в «Земле дыбом», чем в «Ревизоре». Я играю современного человека плюс прозодежда или допотопного, из сундука вынутого, нафталином пересыпанного. Только в этом будет разница при общих принципах.

Городничий: «Вы в бога не веруете, вы в церковь никогда не ходите». В этой сцене надо уже выяснить разницу систем. Секрет в том, чтобы получилось впечатление, что я сдаю карты. Оперся правой рукой о стол и левой от плеча работает. «Вы то-то, вы то-то». Вся игра перечислениями, как какие-то числа считает. Вспомните, как у Захавы в «Бубусе», когда они с пастором объясняют Вельскому его обязанности[clix], это во втором акте перед Ватиканом. Там тоже нанизывание, перечисление, отсюда соответствие в игре, но движения уже от себя, от городничего.

Этот жест дается не как эстетический феномен, а правой вы просто этого не можете сделать. А если левой, тогда легко, тогда темп весь разложится на легкие паузы перед метрическими отрезками, которые будут последовательно идти выше. Вы даете большой запас возбуждения в ряде мелких кусков. Как шарманка, пока нюансов не разделывайте, не лакомьтесь. Ощутите этажи. Весь пассаж и без того труден, а то будет еще труднее, а эффект перечисления не удастся.

Логинов — как сидит. Правая рука свободна, левая на диване, а когда подходит к городничему, правая на стол опирается. Если молено раньше, я устрою, вы раньше будете к нему идти. Устремление вашего движения обусловливается всей вашей фразой, но фраза чуть-чуть квиетизм дает[clx]. Я ему говорю и продвигаюсь, и это публика страшно заметит. Вы можете мягко играть. Вы встали, предыгра сделана, на этих данных строите. И все на постепенности, разложите по этапам, а то вы скоки делаете, а здесь нарастание постепенное, и текст вас поддержит.

Городничий ни в коем случае не должен повторять, тогда будет понятно. Вы должны зажать рот. Публика слышала, а вы не слышали.

Вот «гротеск». Сел забинтованный Сибиряк. Маслацов держит свечку. Сел Сибиряк. Маслацов показывает — «вот» — рукой, как бы рекомендуя публике — «вот забинтовали». Такие акценты играют колоссальную роль.

«Подать сюда Ляпкина-Тяпкина» — сцена построена на очень крупных планах, при мелкой игре все пропадет. Ляпкин-Тяпкин за шкаф, потом вон куда вдруг, как можно больше взять план — хватается за голову. Нужно мимическое запечатление ужаса, который охватил человека. Надо искать игру, которая не дробит на мелкое. А то это топтание — мелкая игра. Надо одним ударом. Выбрать из ста тысяч жестов один и раз-раз. В этом один из фокусов сцены.

[clxi].

Второй эпизод. Мологин не использует хорошего приема. «В желудке-то у Петра Ивановича» — Мологин должен показывать на свой желудок. Это очень заметно должно быть.

Козиков. Когда ему мешает Маслацов, — Козиков шел, рассказывал — и вдруг помеха. Игра — «неудобно мне». Не с улыбкой. «Неудобно, станьте, пожалуйста, сюда». Нет мимики. Видно, по режиссерской указке, Мейерхольд велел переставить. Это трудно, очень трудно, Козиков. «Один зуб во рту со свистом» — «один» без ударения, ударение — «со свистом». У него не один зуб, как у вас выходит, а со свистом только один. Среди всех здоровых зубов есть со свистом один. Очень же важно сохранять типичную формовку словесного материала.

«И в тарелки к нам заглянул» — нет жеста. Надо чутье иметь — жест, показывает пальцем на стол. И глазок, который стрельнул в семгу. Точность должна быть, и тогда игра. Это хорошо знают японцы и китайцы. Китайцы, пожалуй, лучше, чем японцы. […]

Еще после юбилея[clxii] парочку репетиций[clxiii]. Мы доведем это до конца, а потом надо все бросить, зачитать сцену взяток и ее выстроить.

Маслацов, вы сможете сыграть две роли; нам нужны вы для кадрили, а то, как ни грустно, придется с этой вас снять, а это жалко — за платочек придется оставить вас и на этой. Я думаю, публика не узнает. Там будет военный с картузом, у которого очень большой козырек и очень большая борода. Он уже умер в жизни, и все, что он может, — это спать, а проснувшись, — играть на рояле[clxiv].

16 сентября 1926 года

V И III ЭПИЗОДЫ

Анна Андреевна — Райх, Марья Антоновна — Бабанова, Мишка — Неустроев

Мейерхольд. Пятый эпизод очень трудный. Трудность его состоит вот в чем. Он следует за очень большим эпизодом, четвертым, и он ломает течение пьесы. А затем, после такой легкости, какая должна в нем быть, идет опять центральная в пьесе сцена вранья. Таким образом, бывают явления основные и переходные. Помните, в «Лесе» мы делали такую установку — некоторые сцены фундаментальные, а другие переходные, как бы проложены между ними — то есть служат нюансировкой, связующими звеньями между отдельными более основательными эпизодами. Бывают сцены, нужные в плане экспозиции, а иногда бывают сцены, служащие просто отдыхом, как в кино. Пятый эпизод лежит между двумя основными, крупными, решающего значения эпизодами, и надо нам решить, как его выстроить.

Можно начать прибытием Добчинского и вручением записки. Можно перепланировать иначе, дать сначала монолог Анны Андреевны и

Анна Андреевна и Марья Антоновна на сцене. Эпизод должен произвести впечатление разрешенного напряжения после нагромождений конца четвертого эпизода. Там были и история с офицером, и надругательство над Бобчинским, и т. д., а здесь должен быть затем отдых после конца эпизода, оснащенного событиями водевильного характера. Очень хорошо это затормозить в монологе. Как это сделать? Прежде всего явление первое третьего акта мы выкидываем, просто вычеркиваем, потому что это толчение на месте — ничего нового не дает. Затем монолог о перепелках[clxv]. То, что Коренев предлагает его дополнить несколькими фразами — это хорошо, верно, так как важно, чтобы это не был отдельный интересный литературный кусок, чтобы не прозвучало как намеренная стилизация.

Хитрость этой работы в том, что она касается не столько режиссуры, [clxvi], я еще раз окончательно убедился, что женские образы трактуются абсолютно неверно, не по Гоголю. Это — обе женские фигуры, которые мы знаем в пьесах Мольера. Я говорю не о литературной трактовке, а о чисто сценической. Начиная с появления мольеровского театра, сценическая история понемногу выработала очень крепкие сценические приемы, так называемые мольеровские, и этот мольеровский стиль очень полюбился театрам. Начиная с 1910 года, когда у нас началась реставрация подлинного мольеровского театра с моей легкой руки[clxvii], потом с помощью Ф. Ф. Комиссаржевского, эти приемы мольеровской игры перешли на сцены всех театров. Было это [clxviii], и в театре типа Театра сатиры, и, конечно, Камерный театр особенно занимался утрамбованием этого стиля игры. Эти приемы настолько окрепли, настолько стали традиционными и дали такой твердый штамп, что даже Малый театр, как это ни странно, воспринял их, когда, казалось, должен был бы немедленно изрыгнуть, как бывает при идиосинкразии, когда больной некоторого рода несвойственную ему пищу немедленно извергает обратно. А Малый театр это воспринял.

Когда мы вспоминаем Ольгу Осиповну Садовскую, мы видим, как она занималась преодолением этого стиля.

Вот Ремизова в роли Гулячкиной идет по пути мольеровского стиля, а Серебрянникова уже лежит в путях О. О. Садовской, она тормозит текст, отсюда у нее скупой жест[clxix]. У Мольера на первом плане выбрасывание словесной массы, чтобы текст лился словесным потоком, и в этом потоке тонут все остальные вещи, все трюки и «шутки, свойственные театру», непрерывное жонглирование словами, словесная игра в мяч. Обилие жестов у Ремизовой не случайность, потому что поток словесный вызывает частые, мелкие жесты, и усвоение мольеровского стиля немедленно отзывается и на жестикуляции. Если взять мольеровских «Précieuses ridicules»[clxx], то на сцене сидят две дамы и сыплют словами, жестикулируя и как бы одновременно разговаривая веерами. Этот разговор и игра вееров так стремительны, что, когда смотришь, кружится голова и от темпа речи, и от мелькания играющих вееров. Это вообще такой импрессионистский стиль. Мне хочется почему-то иногда вводить новые фразы. Они могут иногда помочь тормозить игру. И нужно идти по пути торможения, чтобы сразу была установка на преодоление мольеровского стиля, чтобы его и

не начинать. Главное преступление режиссера в Малом театре в том, что и по мизансценам, и по тому, как там носят костюм, и по жестикуляции, и по самому говору, там ясно, что все делается так, как это было бы у Мольера. Характеристик никаких нет. «А каков он?» Ясно, должен быть не говорок, а подлинная природа развратной женщины, которая хотела бы, чтобы ей была рассказана похабщина, а Добчинский не говорит. Там они порхают, как две девицы в «Дон Жуане» Мольера, когда те общипывают Пьеро, крестьянина. Там сцена очень танцевальная, и я в Александринке ставил эту пьесу в приемах балета. Там даже это и не pas de deux, а pas de trois. Такого ритма здесь не будет, никакого «тир-линь-тинь-тинь» не будет.

Я готов изменить стилизационное применение площадки. Будет тут комнатный шкап, ширмы, трюмо, шезлонг. Начинается с того, что они не думают о приезжем. Действие задерживается. Часы остановились на некоторое время. Завязывается событие. Появилась новая фигура в городе — какая-то перемена. Волнение: кто? что? А пока там расследуют, они заснули, забыли на минуту, что происходит. В трактовке женщин я иду от Боккаччо[clxxi].

По открытии площадки первая сцена такая. Анна Андреевна лежит на кушетке — пребывает в позе. На шкафу кадет, за картонками его не видно.

В первой женской сцене водевильная суматоха, а потом облегчение по системе Гарольда Ллойда — две темы одного порядка, но по-разному разрешенные. Две параллельные темы с другими нюансировками.

В то время как Липман[clxxii] наверху, Анна Андреевна не смотрит на

Анна Андреевна одновременно говорит и с Добчинским и с Марьей Антоновной, и тут получается интересно.

«А вина вели побольше» — никогда этого не использовали. Всегда выходило, что он не пил, а пьяный, и этому не веришь. До «губернской мадеры, толстобрюшки» никогда дело не доходило. Между тем в пьесе в поисках ключа найдется несколько реплик, из которых ясно, что Хлестакова хотят опоить. И толстобрюшку подадут в конце, по сигналу, чтобы оглушить, и, одурманенный, он выложит свои карты. Ясно, что если в богоугодном заведении они пили или если зритель видит это воочию — впечатление другое. «А вина вели побольше». У нас здесь ассортимент вин, ему дают все время, подливают, и на наших глазах он пьянеет. Бывают два сорта пьяниц — один человек сразу же пьянеет, и есть замаринованные до такой степени, что пьет, пьет и все нипочем. Бальмонт от одной рюмки пьянеет, а вот Балтрушайтис — тот может без конца пить. Он ходит мрачный, багровеет, испариной весь покрывается и так силен, что рояль из окна может выбросить, всех перепьет, все обалдеют, а он все такой же. Такой и Хлестаков — он пьет, но ничего не показывает; твердая воля, тверд на ногах, все честь честью, а вместе с тем нет-нет да бултых прямо в груди Анны Андреевны, иногда, время от времени, обалдеет, выкинет что-то, запоет, потом ничего, все на месте. Моменты могут быть самые беспардонные. Сначала обалдеют все, так это неожиданно — как, например, Грибоедов ругался в присутствии актрис самыми отборными словами, — сначала обалдеют, смотрят, а он говорит совершенно невинные вещи. Было это или сон? Какая-то секунда. «Мария Ивановна, вы видели, что было?» — «Нет, не знаю». Впечатление некоторого сна. Это очень интересно.

«Самого лучшего» значит «самого крепкого».

«Нам нужно заняться туалетом» — начнется суматоха.

Анна Андреевна отправляется в шкаф. Когда выкинет платья, она начинает переодеваться. «Голубое» — бросает Марье Антоновне платье. Та — другого цвета, ну, зеленое, и швыряет в мать, а сама подхватывает. Анна Андреевна увидела, вырывает зеленое — и потасовка.

Интересная сцена. Вот такая ритмика.

А почему текст потом впадает в такую пышность? Они уже готовятся к приему гостя. Здесь переход к будущей сцене вранья. Публика и должна это увидеть. Засветятся огни какие-то, и чувствуется нарядность, праздничность. В финале пьесы темп, темп, трельяж, золото, вьющиеся растения, рококо. Праздничность такая. Не так, как у Гурмыжской, — никаких гротесков. Все так подано, что по диапазону можно подумать, почему бы это и не Петербург.

Настоящая порнография. Такие изумительные элементы быта, туфля,

шкатулка — подлинность такая. Анна Андреевна и Марья Антоновна — контраст ко всему остальному. Там как аквариум — тритоны, что-то ползает, чернеется тина, муть, гадость, вонь, и вдруг — хорошее такое стекло, которое защищает от всего этого. Такое впечатление: Анна Андреевна и Марья Антоновна — ничего себе, в этом городе можно жить. Нет на земном шаре такого места, где бы не было красоты. Навозом удобрено, и растут цветы, навоз — и черт-те что растет.

В эту минуту торжественность какая-то, парадность.

Мне Пенза вспоминается. Я помню мать. У нее idée fixe такая была — сама любила топить холодный коридор, обычно ходит халдой, сама по хозяйству, кофе варит, и вдруг в театр собралась — мы, ребята, не узнавали прямо, не сон ли, как в маскараде, какое-то раздвоение личности: и прическа, и лицо другое, и жесты, и брошка какая-то появилась, и шелка — и тут, и тут.

Что скажете в свое оправдание? Тогда эта сцена кончается переходом в сцену вранья — мост такой. Начинается с рассказа о перепелках. Здесь нужен реализм, чтобы не предвосхищать тональность следующих кусков.

Марья Антоновна не выезжает, но уже… Оттого что все не говорят об этом, но по существу испорчена до мозга костей. Нам давали обычно дублирование: мать и дочь — одно и то же.

Договорились, как характеры они уже намечены.

III ЭПИЗОД. «ЕДИНОРОГ»

Где Старковский? Я вот как придумал: вы на сцену выходите. Упал на стол (второй эпизод), тележка уехала. Приезжает другая. Никого нет, только обстановка. Публика смотрит — обстановка новая, молчание, никого нет, свет упал. Далее дадим бубенцы — трень-трень — приближаются. Кто-то едет. Публика ничего не понимает. Бубенцы вздрогнули — тпру! Приехали. Что такое?! Быстро входят смеющиеся женщины и высокий военный. Он очень высокий, в николаевской шинели, треуголка с перьями — так обыкновенно выпускают жандарма. Он анекдот рассказал, идучи по лестнице, и смеется входя, и все смеются. Военный смеется каким-то особым басом, а Марья Антоновна очень визгливо. Надо выучить четыре сорта смеха: смех Анны Андреевны с Марьей Антоновной, смех офицера и смех кадета.

Зимний день. Холодно. Они с морозу, в шубах. Пар от них. Все благополучно. Они приехали — катались на тройке. Вдруг спиной пятится, спиной — Наполеон! *(Показ.)* Он [городничий] готовится, репетирует, самую встречу проделывает, и какой-то голос распекающий — «я приказываю». Тогда молодые люди сейчас же на пол. Офицер сбрасывает шинель, ложится, Анна Андреевна перевертывает шинель на обратную сторону, подкидывает вверх, набрасывает на офицера — образуется пуф, на который садится Анна Андреевна. Увидев эту сцену, кадет проделывает то же самое, и Марья

Антоновна садится на него. Два пуфа. Городничий пятится, они на двух пуфах.

Предположим, что им уже сообщено.

Чтобы отрубить возможность его отступления, Анна Андреевна: «Муж, Антон, Антоша». А он подошел к трюмо и становится в позу Наполеона. Он репетирует[clxxiii]. У себя он не может, там ему мешает всякая дрянь, какая у него в комнате навалена. В таких случаях он идет в комнату жены. Ерунда! Непременно трюмо во весь рост, а не такое, как на шлепяновском эскизе.

Городничий порепетировал у зеркала, двинулся. Для публики очень интересно — совсем прижаты. Публика в двойном напряжении — офицеры попались, а с другой стороны, — он. А он ослеплен, какие тут пуфы, но он обманывает публику, вот-вот обнаружит все, а мы выстроим так движение — то идет на них, то спина, то опять идет, руками какие-то пассы делает, то опять спина. Надо выверить с мизансценами. «Антон, с усами?» Мы используем на этом движении. Теперь ушел. Как только ушел, офицер играет труса — дуэль может быть, надевает шинель, перья. Особенно струсил кадет. Ноги трясутся, ремень застегнул, и они уходят. Моментально начинается канитель. Та и другая сцепятся. Ругань дам останется. Они могли в Гостином дворе что-то примерять, это касается покупок в Гостином дворе. Тут картонки, свертки.

[clxxiv]. Действие кончается калейдоскопом фигур в третьем эпизоде. […]

1 октября 1926 года

IV ЭПИЗОД.

ЗАМЕЧАНИЯ ПО РЕПЕТИЦИИ 30 СЕНТЯБРЯ.

I И II ЭПИЗОДЫ

Мейерхольд. […] Значит, монолог о Пензе говорить, заняв крепкую позицию и без утомительного размахивания палкой.

Гарин, когда раскладывает карты, опять не выходит, потому что не скомпоновал себя. Повисает тело, поэтому не выходит. Надо скрепить тело установкой в крепкую позицию. Это очень, очень принципиальная вещь.

«Лампопо» не выходит, потому что не вкомпоновался, нога повисла, ползет. Нет крепости, нет серьезности в сцене. Заметно вообще, что актер не тренируется на картах, дома нет партнера. В руках нет четкости игрока, нет крепости. Наличие физической слабости в кистях. Остался прежний изыск фата, от этого надо отделаться. Красиво, но не верно. Нужна абсолютная точность. Надо, чтобы было, что я изучил систему: скрывать карты, подсовывать, сдергивать. Я не знаю там что.

Насчет одеяла[clxxv]. У меня было сомнение, что мы навязываем «шутки, свойственные театру». Это было, когда только начали репетировать этот эпизод. Сейчас я спокоен. Сейчас я спокоен в том отношении, что это верно угадано. Это не «шутка, свойственная театру», а, скорее, прием комического театра, который делает установку на выбор конкретно реального, что становится фактом и, черт-те знает, трогает зрителя. Он не замечал в природе — это показано, и человек заметил. Оно абсолютно верно, но нужно заняться

уточнением, и вы на семьдесят пять процентов продвинулись в уточнении приема.

«Душа моя жаждет просвещения» — стоит и брюки застегивает. Это парадоксально, нахал утверждается, это восхитительно. Но вот что не выходит. Закрывается одеялом — мистика получается, с точки зрения привидений. Закрылся и лежит — так бы делали, чтобы напугать на святках. Не получается — лежа в неподвижности. Лучше — закрылся одеялом и сейчас же начинает высовывать ноги, потому что начинает натягивать брюки. Никогда не надо оставаться кучей неподвижной, без шевеления под одеялом, и показывать комически.

После брюк — протянул руку левую, тут на веревочке подтяжки. Шевелился, поскольку надевал брюки, а потом рука сдернет подтяжки. Это — левой рукой. Пока что условимся опять — надо шевелиться. Но вот теперь все фразы должны быть очень грозными. «Я бы послал его

Вы ослабляете отношение к третьему лицу — ваш папаша, он выведывает, вы здесь четко должны [доносить мысль], это характеристика отношения к папаше[clxxvi]. Вы в морду дадите. Когда надеваете пиджак, нужно спиной. Когда вы на коленях — это беби. Мужчины так не одеваются. Это такие детали, которые заметятся. Вы это уже делали. Это абсолютное приобретение. Пока не выходит игра с картами. Только кусочек с картами надо сработать, а то он мешает.

Когда Хлестаков показывает матрац — «клопы!» — Добчинский тоже должен подойти и смотреть над спиной городничего. Поэтому городничий повернется и делает выговор Добчинскому. Он будет валить на первого попавшегося. Как со мной, когда не ладится, я валю на помощников, на лаборантов, когда, в сущности, сам виноват.

Вот какую бы деталь взять на огрубление Хлестакова. Есть места, относительно которых я бы вспомнил «Труса»[clxxvii]. Там вся трактовка роли, ритмы. Это даст прямое разрешение всех задач. А вы говорите — не верно. Все правильно. Очень много дела для вас. Я не знаю, что вас сбивает. Это то, что вы все не раскачаетесь для игры. Там тот же метод. Нужна максимальная сосредоточенность на том, что я произношу. «Всего какие-нибудь четверть часа посидел и все обобрал». Вы говорите слишком легкомысленно, как будто дело идет о пятнадцати копейках.

Должен быть азарт, страшное напряжение. Это из шулеров шулер. Царь шулеров. «Обобрал» — рраз! — палку сломал. Колоссальное удовольствие для вас каждый раз ломать по палке. Надо показать, чтобы ясно было, почему он остался в городе и что ему избили морду подсвечником. Он играл в крапленые карты. Он в адовой злобе. Рассказывают, картежник Лермонтов сломал карты, когда услышал о смерти Пушкина. Чтобы это запомнилось на всю жизнь. И тут сломал, насмешка должна определить его. А потом озлобление по отношению к капитану и своему положению. Опять — мрачное озлобление. Вообще он желчный человек.

Теперь у меня вообще есть основание думать, что у вас пойдет роль. На

собраниях вы буйствуете. Это есть в вас. Всегда я боюсь — придет Гарин и даст в ухо. Произойдет скандал. Хлестаков должен обязательно скандалить. И первый выход — посерьезнее.

Ни черта не идет сцена городничего с Хлестаковым. Опять шутки из «Любви к трем апельсинам», немного от принца. Чего я хотел, когда он ложится, — [того] нет. Немного «Шлюк и Яу». Придется перестроить его.

Отделался с картами, с Осипом. У Хлестакова придется помарать, чтобы роль была посуше и попроходнее. Ее играли не так, и на ней остались следы старого, а нам надо это преодолеть.

По части режиссерской кое-что неплохо поставлено, мне нравится, но сейчас канитель все-таки есть. Некоторые стараются показать большой запас материала, который имеют. Это касается и второго эпизода, и в особенности первого. Надо скупиться, не отпускать всего запаса.

Теперь никакого внимания, что это Добчинский и Бобчинский или Иванов. Нет желания быть точными. А здесь все не только в секундах, а в терциях. Но это такой соблазн, что легко по этому определить актера. Тогда надо несколько пьес — о Добчинском, о Землянике, о заведующем учебными заведениями, а тут они даны в меру. Ворвется тогда и Растаковский, что нам тогда делать с Хлестаковым, с городничим, с Марьей Антоновной. А «шутки, свойственные театру», взял даже и частный пристав.

Вчера не два «р», а три «р» сказал Башкатов, и уже невозможно, сутрировано[clxxviii].

Теперь Старковский. Было условлено, что вы ведете — в темпе, но мы сказали, что это вещь опасная — только быстрота. Мы его монолог пронизываем стоном, благодаря которому на момент можно остановиться, показать свое отношение — он бьется, это черт-те знает что за люди, это интересно. Мы заторможение сделали этим стоном и потом в этом есть удобство для характеристики, он мнителен. Но теперь — заспешил, заспешил — сцена выговора пропадает, слишком быстрый темп, от этого пропадает. Нужно тормозить, не суматошиться — поэтому стоны снижены. Не в стоне дело. Мне, Мейерхольду, не жалко стона, но жалко торможения. Заспешил — и пошло, и пошло.

Это деталь, но к торможению имеет прямое отношение. «Без сомнения, приезжающий чиновник захочет прежде всего осмотреть подведомственные вам “богоугодные заведения”» и со вздохом повторит «богоугодные». Смысл: это публичный дом, а не богоугодные заведения. Этим вы покажете ваше отношение, задержите себя. Тогда повод скакнуть дальше в распекании.

Логинов потерял напряжение маниакального человека, все время в дуду вторит. Он потерял маниакальность. Он стал резок и не в образе. Нет сосредоточенности, расхлябанность. Начал рассчитывать на публику, вышел на авансцену. Теперь это исступление, второй городничий, разухабистый. Тогда как это человек, который, если сидит, срастается с мебелью. Он не может быть таким. Он если уходит, выходит вместе с мебелью, на которой сидел. Он туго отрывается с места, за ручку берется, за плечо, срастается опять с мебелью. А тут уж он не вторит, а благим матом вопит.

Старковскому везде в первом акте крику меньше, потому что роль адовая. Тогда на крике пять актов. И если начал кричать уже в первом, никто не поверит, что вы дотянете до конца. Поэтому делайте установку на тишину — вы могли бы закричать, но кишка лопнула.

Конверты, обратите внимание, у почтмейстера не живут. В них должны быть письма, и они разных размеров. Большие, запечатанные. Пергаментные. Потому он отыскивает тот, который ему нужен.

У Козикова роль очень сразу пошла, а потом хуже, хуже. Единственный способ поправить — заняться игрой рук. Текст идет, но жесты от попа из «Леса»[clxxix]. У него не пойдет, если он не поймет, в чем дело. Руки не мертвые, но для этой роли не те — пухлые, мяса много. Надо забинтовать. Можно бы роль вести в перчатках. Надо купить лайковые перчатки с длинными пальцами и попробовать в перчатках. Тогда вы почувствуете, как много неудачных жестов.

[clxxx] — опять священник. Вы посмотрите, как Гарин ходит в этой роли, и постарайтесь его передразнить. Посмотреть, выбрать надо, а то пошел опять священник.

Я не могу сказать, Козиков, что вы плохо играете, я в вас верю, но укоряю вас в пассивности. Вы роль не видите еще, надо видеть. Вы не изучили еще. Надо знать, как ходит, любит, ест, пьет ли, вы не до конца знаете, каков он.

Опять припоминается Станиславский. Он, когда готовит роль, он все время ею наполнен — письмо ли получит, к нему ли подойдут, за обедом — он в образе, постоянно примеряется. Он тренируется помимо репетиций. Он все время на этом себя держит. Пробует, ищет жесты.

«Такой пребойкий мальчик» — может быть, он пальчиком по столу, а может быть, еще какой-то жест. Надо знать жест всегда, а то несообразность. В этой роли все на руках. Попробовали — верно, тогда и останется, тогда идет подготовка к организации жеста. В особенности когда вы увидите освещение, у нас новая система будет, когда увидите себя в костюме, когда сроднитесь с ним, вы увидите, что все дело в жестах. […]

7 октября 1926 года

XVII ЭПИЗОД[clxxxi]

Хлопова — Тяпкина, Растаковский — Боголюбов, частный пристав — Башкатов

Мейерхольд. Надо особенно отчетливо произносить слова, лозунгово, простреливать музыку и говорящий фон. Музыка разлилась, и текст поздравлений очень резко надо давать. Бобчинский и Добчинский должны быстро, быстро, тут друг перед другом стараются, наперебой, простреливают.

Монолог Хлоповой размазывается. Из этого, Тяпкина, выберите основное и — выстрелами. Это идет стрельба — текстовая, не legato, а восклицательные знаки, никаких многоточий. Это все разбито. Упражняйтесь, можете повторять, если не дошло. Чтобы начисто, четко. Тут надо вам забить индивидуальность,

тут сам черт не разберет — икс или игрек. Тут все строится на «соборности», тут, строго говоря, можно перегримироваться — не свое лицо, а другое. Подводят друг друга, трусят: ах, мне не удалось — пускай не удастся и тебе. Публика не успеет сориентироваться. Пусть даже Растаковскому сто пятьдесят лет, а тут молодой человек вышел.

Тут лейтмотив — «сыплется»: Антон Антонович, Анна Андреевна, Марья Антоновна. Раз сто сыплется. Это не я выдумал, это так написано. Это не доходит только. Надо этому звенеть в ушах. Слова — «Анна Андреевна» — выкрикиваются, а самый текст этажом ниже. Я ору, так как за всех мне приходится. Тут громкая отчетливость, а не орево. Фон пока унимать я не буду.

Начало сцены — некая экстатичность, выплескивание. Вы вяло говорите. Это очень важно, как сказать. Нет ценного начала в эпизоде. Говорят — и входит человек с распростертыми руками: «Верить ли слухам, Антон Антонович?»

Целует всех, всех, кто попадет, — у вас веселый выход. Ноги на колени всем. Удар веером отменяется. Берет Боголюбова. Вы, Логинов, лупите ее картонкой тогда, когда она других мужчин обнимает. Тяпкина падает на колени к Боголюбову в полуобморочном состоянии. Остановка ударом — одна секунда — отстранила рукой, а не веером, и дальше. «А, прическа» — на одну секунду отвлечена и дальше. Драматическая сцена с рыданием, чтобы была сцена помахивания, а дальше сцена беспамятства, а все — «воды».

Хлопов поздравляет дам, расцеловался с городничим, к частному приставу, и дальше как ни в чем не бывало.

На фоне аккордов перестройка мизансцены.

Старковский смотрит, как гости себя ведут, устроены ли. «Да, признаюсь…» — как Гамлет, один, совершенно один, как монолог.

Старковский только слушает музыку. Он весь в сентиментальных романсах.

Когда: «а сердцу было больно»[clxxxii] — все смеются. Как только засмеялись, выходит почтмейстер.

Городничий горячится, а почтмейстер спокоен.

Когда свисток частного пристава — своеобразный шок. Немножко позже выбег полицейских на свисток, большая пауза. Городничий слушает свисток; надо, чтобы свистки были в разных местах.

Старковский — полицейские стоят, не нужно искусственно пятиться. Идет — повернулся, идет — повернулся, идет — повернулся. Фуражку бросил. Большой овал надо сделать.

Надо не только уходить, но и возвращаться.

Надо, чтобы в безумии был уход. Я строю, чтобы было больше безумия, чтобы напялить на вас смирительную рубашку.

Как сел городничий, вас окружили. Нет — «в ладоши». Нужно все на тесном плане, чтобы Старковскому сделать только один шаг вместе.

«В ладоши» — городничий грохнулся. Шаг вперед, назад. Свист — «ррр» — пауза, «ррр» — пауза, «ррр» — пауза. Подающий письмо[clxxxiii] — стучит.

14 октября 1926 года

XIV ЭПИЗОД. «КАДРИЛЬ»[clxxxiv]

Хлестаков — Гарин, Анна Андреевна — Райх, Марья Антоновна — Бабанова, Заезжий офицер — Кельберер, капитан — Маслацов, пианист — Арнштам

Мейерхольд. Хлестаков и Заезжий офицер направляются к стоящему здесь буфету, в котором бутылки разных размеров и фасонов. Они выходят из-за печки, и оба пробираются к буфету, тихонечко, на цыпочках, чтобы сразу была воровская сцена. Они пили, выспались и опохмелиться еле хватит там. Забравшись в буфет, Заезжий офицер роется в бутылках, достает бутылку, а Хлестаков стаканы. Смакуя, около [clxxxv]. […]

Теперь Марья Антоновна. Она спереди из-за буфета, из-за заднего угла, — «Ах», и остается здесь. Они оба: «Ах» — они обнаглели, они копируют «ах». Хлестаков стоит, пьет, офицер наливает. Надо сделать долитие. Заезжий офицер доливает, чтобы смысл был: «Давайте пить». Чтобы это было главное, а остальное потом. Марья Антоновна так и останавливается ниже площадки. Она (М. А.) была высокая, поднялась побольше, а потом сошла — стала поменьше.

(Гарину.) Стоишь нетвердо. Надо, чтобы была прочность в ногах, удобство. А то неудобно стоишь и потому это и на тональности отражается. Приспособишься, когда будет настоящий буфет.

Хлестаков: «Отчего вы так испугались, сударыня» — стоит и одним глазком заглядывает туда, на нее.

«А ваши глаза лучше, нежели важные дела» — Хлестаков присаживается на самый, самый кончик стула. Осовелые глаза, циник, сверху смотрит, в похмелье. Он не играет энергично, а так, между прочим. Чтобы она, сцена, еще не завертелась. Как только Хлестаков сядет и поведет сцену, Заезжий офицер уходит. […] Марья Антоновна убежала за альбомом.

Выход Анны Андреевны с Заезжим офицером.

Заезжий офицер ухаживал, идет. Как только Хлестаков увидит, что тот с дамой, он уйдет. Самый примитивный способ ухаживания. Как офицер, он не опытен в этих делах, он картежник.

Теперь Заезжий офицер говорит: «Вы бы лучше пропели или проиграли что-нибудь на фортепиано» — и ведет к фортепиано. Раньше, когда привел ее, она села на стул справа. Заезжий офицер не знает, как завертеть эту штуку. Он толкает капитана. Пока Заезжий офицер отходит, капитан делает игру и сразу аккорд. Он сразу дает тот, самый шумный аккорд. Как только Анна Андреевна показала капитану в нотах какое-то место, так тотчас она отходит, становится спиной к публике. А офицер садится на стул капитана, облокачивается на фортепиано, вздыхает — «а». Она показывает: этого места я не пою, а это подержите, пожалуйста. Тут чередование пантомимической игры и словесной.

На пантомиме выход Хлестакова и Марьи Антоновны.

Марья Антоновна вошла с альбомом, крадется около буфета, потом к стулу на другой стороне, манит Хлестакова. Затем раскрыла альбом, дала перышко,

подставила чернильницу, усадила на крайний стул справа.

Марья Антоновна, она летит быстро, увидела мать, реакция — в бок, задерживается у буфета, стоит, а Хлестакова она зовет писать в альбом, а тот задерживается около печки, прислушивается. Это длинная сцена. Хлестаков садится отлично: «О ты, что в горести напрасно на бога ропщешь человек!»[clxxxvi].

Насчет романса — первого, который играл Арнштам, — он неудобен. Он грузен, вязок, нужно попрозрачнее, а то тяжелый. Попробуйте еще что-нибудь, а то трудно вести сцену[clxxxvii]. […]

На реплику Хлестакова: «Это сорока» — Анна Андреевна бросает романс где бы ни пришлось. Ей надоело. Садится на стул у фортепиано. Она — всего понемножку. Попела — теперь кадриль. Она, как женщина,

Анна Андреевна встает, подходит, нагнулась к капитану — «Кадриль». Для офицера это, как для лошади скаковой галоп. Он сейчас же, пританцовывая, пощелкивая шпорами, приглашает, ведет, подает стул, сам за спиной у нее. Марья Антоновна, приплясывая, бежит к стулу и фортепиано. Хлестаков гоголем за ней. Садится около. Веер появился откуда-то. Устроились, посадили. Это как бы приготовление, а потом кадриль пойдет уже заново.

Кадриль. Анна Андреевна на своем месте около фортепиано, где сидел капитан. *(Райх.)* Ты в музыке, а не в офицере. Он очутится здесь, около тебя, и тогда пойдет.

Капитану надо подольше попеть, потому что Маслацов хорошо это будет делать. […]

Анна Андреевна, когда бросила петь, — не торопиться. Пришла — мне любви хочется, — чтобы скука в теле была. Она грызет розу от досады, что нет мужчины.

Первая кадриль. Начали. Кавалеры, стулья отставляйте, теснее. Экономия чтобы была и места и движения. Садятся.

Во время второй кадрили будет идти разговор — Хлестакова с Марьей Антоновной и Хлестакова с Анной Андреевной. Первая кадриль молча, а во вторую надо вкомпоновать слова.

Вторая кадриль должна так идти. Стали крест-накрест — такой не бывает кадрили, но пусть будет.

Хлестаков — Анне Андреевне: «Сударыня, вы видите, я сгораю от любви». Анна Андреевна: «Вы делаете декларацию насчет моей дочери». Хлестаков: «Нет, я влюблен в вас».

Хлестаков стул отставляет. Свобода действия для фраз, нами выпущенных: «Ах, черт, и мамаша недурна».

Марья Антоновна быстро перебегает, но чтоб не было девически.

Нужно быть очень экономными в движении, как в кинематографе. Слишком сильные движения стали невыносимыми. […]

Всегда при переходах сначала маленькое отступление. Шик весь в том, чтобы теперь играть не вполтона, а в четверть тона. Если темперамент — не выйдет.

Хлестаков, перейдя к печке, Анне Андреевне: «Жизнь моя на волоске. С пламенем в груди прошу руки вашей».

Анна Андреевна: «Но, позвольте заметить: я в некотором роде… я замужем».

Во второй кадрили — отступление и затем наступление. Дайте передышку для публики, чтобы публика разобралась, кто куда попал при переходе.

Когда Хлестаков вернулся к Марье Антоновне, сейчас же: «Люблю вас так, как не можете вообразить. Сделайте меня счастливейшим из смертных». Садятся.

Анна Андреевна на минутку (публика даже и не заметит) выходит неизвестно зачем — что-то поправить, что-то развязалось у ней или еще почему-то.

Заезжий офицер подходит к буфету, наливает стакан вина, пьет.

Хлестаков подходит к нему и из-за спины говорит: «Строю курбеты им обеим». «Третья, капитан!» […]

Третья кадриль. Все за руки.

Инициатива у Анны Андреевны. Хлестаков встает со стула и подает руку Анне Андреевне, та другую руку отдает офицеру, а Хлестаков — Марье Антоновне, и таким образом делится между этой и этой, между ними двумя.

Ансамбль тут как струнка — все теснее. Сейчас будет разговор ансамблевый — замечательные слова:

Анна Андреевна: «Я думаю, вы в Петербурге часто бываете в театре».

Марья Антоновна: «Я думаю, там так хорошо играют комедии».

Хлестаков: «А что это такое — комедии?»

Хлестаков: «Комедия — это все равно что артиллерия».

Смех Заезжего офицера после «артиллерия».

Расходятся парами — Анна Андреевна с Хлестаковым, Заезжий офицер с Марьей Антоновной.

Хлестаков, наступая на Анну Андреевну: «Сударыня, если вы не согласитесь отдать руки вашей, то я застрелюсь как ни в чем не бывало. Сейчас же беру пистолет и стреляюсь. Я человек решительный. Руки вашей, руки».

Анна Андреевна: «У меня, право, есть муж. Разве в Синод…» […]

(Говорят, что пора кончать репетицию.)

Мне надо найти страну, где нет регламентации труда, где можно репетировать до семи часов. Антипрофсоюзная линия, но что ж поделаешь; так нельзя работать.

18 октября 1926 года

IV ЭПИЗОД. «КАДРИЛЬ»

Хлестаков — Гарин, Заезжий офицер — Кельберер, капитан — Маслацов, Анна Андреевна — Райх, Марья Антоновна — Бабанова

Мейерхольд *(Кельбереру)*. Поскольку вы условились с Хлестаковым, что

он за ней (Анной Андреевной) ухаживает, вам надо иногда выручать его, когда он с ней. Вы должны стремиться загородить этот моментик.

Марья Антоновна и Заезжий офицер должны делать при поворотах полный круг, а то пары параллельно. Тогда вы и не заметите, что делают там ваша мать с Хлестаковым. При второй кадрили у офицера начинается ревность. А Марья Антоновна закручивает его.

Хлестаков начинает осторожно, потом сильней, потом очень сильно, потом поцелуй. Должно быть на развитии, а то сразу высокая нота.

Бабанова, вы мне помогайте. Когда вы заметите, что [Кельберер] не может фиксировать, вы его заверчивайте.

Хлестаков: «Строю курбеты им обеим» — смешок — разжигает в нем ревность.

Театрально очень, не реалистично. Надо находить какие-то простые средства для выражения.

Хлестаков: сидит, прицелился — мы тебя огорошим. Не надо тормозить, а то вы стилизуете этот ход. Нет хода предварительного. Уже в темпе хода должен быть замысел. Эта стрельба ходов будет в сцене взяток, он там гипнотизер. Тут он балагурит, но не как мальчик, а как завсегдатай петербургских игорных домов, танцулек того времени.

Маслацов, тяни, пожалуйста, а то очень отрывисто. Надо везти. Поэтому ничего не слышно. Прямо в нос, ничего, что соврешь[clxxxviii].

Анна Андреевна смеется над тем, что Заезжий офицер застыл в позе ревнивца и готов хватить бутылкой по лицу. Она над этим смеется. Анна Андреевна — хорошая оперная примадонна.

Маслацов наклонил голову — грустит. Маслацов безнадежно грустит,

Заезжий офицер движется в кадрили, потерял ритм и не желает поправиться, бравируя тем, что он неприличен. Он обиделся.

Анна Андреевна веером стучит по правой руке Заезжего офицера. Он — в смехе повернул стул и сел верхом на стуле. Тогда зачеркивается предыдущая вежливость.

А ты, Маслацов, всю страсть вложи в музыку. От тебя загородили всю эту штуку и вложи всю ревность.

Кельберер, дайте ей подойти — тогда поворот.

Зиночка, Зиночка, ни в коем случае не поднимай рук, как раз наоборот, — как будто она хватает в полуобморочном состоянии.

Ах, так хорошо. У Анны Андреевны мелодрама, на минуту выпадение из комедии.

«Я не могу» — не вали в кучу. Торможение, торможение, а слова пусть продышат.

Мы часто в борьбе отступаем, говоря: «Отойди, отойди, а то дам в морду».

Четыре Анны Андреевны: 1 — отступила, 2 — передача веера, 3 — крестит. Благословила и убрала руку.

Хлестаков взял руку, чтобы было чередование рук. Должна быть волна рук. Если бы это было в кино, то руки сняли бы отдельно. Здесь должен быть очень интенсивный свет. Должно быть [так], как будто снимаем отдельный кадр —

«руки».

Замечания.

Гарин. У тебя первая сцена напориста в звуковом отношении, но должна быть дана в курсиве. Ты теперь перепланируй в смысле тихости, но цинизм дай в акцентировке. Напористо начинаешь в звуковом отношении, а надо напористость дать акцентировкой.

Кельберер смотрит на спящего капитана короче, потому что получается слишком мистично. Просто взглянул, не особенно упирая на это. Короче должна быть сцена.

Райх — «спою» — не тот жест. Она вся в нотах, не ему говорит, мягче будет.

Бабанова. Надо девочку пятого эпизода перенести сюда с большей грубоватостью. Здесь немного француженки у вас. А это не Гоголь. Это Тургенев, скорее. Несомненно, Гоголь иначе ее рисовал. Девочка лет шестнадцати. Но раз девочка, ее лучше строить грубее. Настроить каких-то штук, и это осовременит ее немного. А то она немного француженка.

Руки у Гарина после альбома. Дал и потом сел. Чтобы чувствовалось: дал автограф — остался скупым в позе. Не из этой пьесы переход — «сударыня». Это Мольер и Голейзовский. Может быть, поискать какое-нибудь другое [обращение] — из арсенала гоголевских слов: как мужчина обращается к девочке лет шестнадцати.

Тяжело везет текст Гарин, когда с Бабановой. «Сорока» — он затеял так трудно, но он с ней обращается, как с деточкой, — и в альбом написал и где-то чмокнет.

Маслацов сегодня очень робок.

Хлестаков — замечательный актер трагический. Там и тут в нем видны потерянные возможности. Из Хлестакова мог бы быть чудный [clxxxix]. Он затеял штуку и переводит на технические вещи, перевоплощается — актер. Жаль парня, свихнулся, не по той дороге пошел. […]

21 октября 1926 года

XVI ЭПИЗОД. «МЕЧТЫ О ПЕТЕРБУРГЕ»

Городничий — Старковский, Анна Андреевна — Райх

Мейерхольд. Городничий выходит с левой от зрителя стороны шкафа. Только на коротких действенных фразах — наступление, продвижка.

«Теперь я вас…» — ищет шпагу, берет.

Первый взлет со шпагой, как на стремена становится.

Он оттого и не кончает фразы, что сладострастно рисует себе картину расправы.

«Ай, Антон, ай, Антон…» — довольный, что он забрался один и может предаться своим чувствам. Восторг, потом снижение, и уже вполголоса всю сцену.

Лучше, чтобы все движения были телом, а не руками. Как [только] вы перейдете к жестикуляции, потеряется движение головы.

«Так бы тебе…» — раз, раз, рубка короткая — семь голов в один прием срубите. «Да дворянин, ах ты, рожа…» — тоном нотации, тихонечко.

Наши биомеханические законы говорят: нельзя сделать жеста, если я не стою. Упор — левая нога и правая рука. Искривленная нога — ракурс хороший, а то прямая нога — не артистично.

Револьвер — сначала эффект прицела, а потом левой рукой тычет.

«Ай, Антон…» — несвойственный ему голос, пристукивание в ладошки. Должно быть юродство, как бы юродивый. Очевидно, что он после этой сцены хлебнет мадеры. Иллюзия — опьянение раньше времени; тут не от пьянства, а сладострастное желание отомстить тем лицам, которые кляузничали, жалобы приносили.

Иллюзия, что он верхом. Глаголы — акценты только на глаголах.

«Какие ты, Антоша, слова отпускаешь» — из-за печки голос [Анны Андреевны].

«А, не до слов теперь» — жест левой рукой.

«Да я плевать…» — жест — смахивает головы.

«Что скажешь, а?» — выбег вперед.

«Валяешься у ног моих» — двойное ударение.

«Мое взяло» — дразнит.

«Ну да бог простит» — вынимает платок и пот вытирает. Вытрет себе лоб, все, а потом берет шпагу в правую руку.

«Ступай с богом» — берет пистолет, шпагу, идет, и то и другое кладет на место. […]

Когда городничий перемещается, Анна Андреевна садится — какие-то кольца рассматривает, серьги проверяет и репетирует себя в роли какой-то Екатерины Великой, которая будет принимать гостей в семнадцатом эпизоде.

Кусочек музыки, пауза.

Анне Андреевне неприятно — такая морда, вульгарная страшно, — с миной «фи». Смысл монолога: фуй, как сидишь, хам, ну как сидишь. Она его абсолютно презирает. Разве можно такого хама пускать в Петербург.

Пока городничий говорит, она все время плечами пожимает, уши закрыла, а он как бы выше сидит.

Городничий выбрал винцо, выпил и убежал.

III ЭПИЗОД, «ЕДИНОРОГ»

Мейерхольд. В чем секрет этой сцены? Сейчас — оно и естественно — она не в руках актеров. Есть большой конфликт между составом ансамбля: лебедь, рак и щука. Это один из случаев, секрет действия которых находится в спайке. Это как в камерной музыке. Ансамбль, нужная сыгранность не получится, пока они в ряде исполнений не изучат друг друга в тысяче мелочей, пока между ними не будет такой спайки, когда дыхание одного изменяет

дыхание другого.

Этот эпизод я считаю наитруднейшим. В девятом эпизоде («Кадриль») мне остались моменты, где можно дать определенные частные указания, там есть спаивающая основа — музыкальная стихия; танец и романс тоже очень спаивают. Там в тысячу раз легче, а тут трудно — идет, идет, идет. Адовая трудность.

Секрет в том, что, если нужно доиграться до нужной спаянности ансамбля, то в первые репетиции надо тщательно разобрать и отрепетировать все элементы сцены — мизансцены, мосты, паузы, темп, акцентировки и фразировки. Тут надо так делать, как разучивают очень трудные пассажи — медленно, потом утемповывать, потому что потом на четырех минутах темп будет несущийся. Сдерживать темп — самое трудное, и я должен, если я актер, заботиться о том, чтобы на каждое задание сделать прежде всего верную установку. Когда установка сделана верно, то и дальнейшее направление будет правильно.

Сейчас одна раскачка. Идет без торможения, нет мягкости и получается одна досада. Это введение в план эротических эпизодов. Обычно «Ревизор» — «комедия о взяточниках», но это нестерпимо надоедает. Строя женские сцены в противовес второй части своей комедии, Гоголь не сумел найти переплетения своей темы с мотивами эротического порядка. Чиновники, чиновники без конца, нету воздуха. Искусство театра и всякая комедия должны строиться на контрастах, как это бывает в фламандских натюрмортах. Ради контраста и введения новой линии Гоголь выпускает женщин в конце первого акта, и затем в сцене немного кухарочной со скучными препирательствами — «идет кто-то по улице или не идет». Вся структура комедии показывает, что тут, по замыслу автора, сдвиг в новый план, именно в план эротический.

Начало дает кадет, который ухаживает за Марьей Антоновной и страдает. Дальше, армейский офицер, похабный ухажер, который ничего не знает, кроме одного анекдота. Он и тут лезет с ним… Первое появление — как вошли, как встали, засмеялись — это все выдача тех визитных карточек, которые публика должна запомнить.

И двум дамам томительно скучно в этом городе, где говорят о балах, о выпивке. Эта грусть где-то среди других черточек городничихи. Биографию ее мы установили. Она из дворянской семьи. Это мезальянс. Отсюда не та философия. Она создает вокруг себя иную атмосферу — что-то от помещичьих привычек. Читает романы, может быть Поль де Кока. Она окружает себя молодыми офицерами, своеобразной красотой, блеском — офицеры, поклонники, оживление. […]

В этом эпизоде должна быть страшная спайка, реакция к реакции, надо репетировать, но репетиции должны быть сыгровкой. А то рвут друг

18 ноября 1926 года
ЗАМЕЧАНИЯ ПОСЛЕ РЕПЕТИЦИИ[cxc]

Мейерхольд. […] Аргументация М. М. Коренева, что количество времени, в которое укладывается спектакль, еще не решает его судьбы, что в прошлом мы найдем ряд примеров, когда длительные спектакли имели прочный успех, что раз «Ревизор» укладывается в четыре часа, то наш спектакль не провалится, — все это меня не очень успокаивает. Есть примеры, когда пятичасовой спектакль имел грандиозный успех, — «Село Степанчиково», «Братья Карамазовы» в Художественном театре пользовались громадным успехом[cxci]. Может быть, он прав. Но не в том беда, что спектакль будет идти четыре часа, а беда в том, что четыре часа замусорят спектакль. Спектакль будет непременно замусориваться: будут возникать эпизоды в эпизоде, вместо трех минут будут разыгрывать сцену в четыре минуты, кому-то полагается две минуты, а он захватит три. В этом весь вопрос. Нельзя замусоривать спектакль.

Почему мы в «Лесе» видим явное снижение спектакля? Если сравнивать хронометраж первых спектаклей и дальнейших, то мы увидим, что целый ряд эпизодов чрезвычайно удлинился, и мы вынуждены будем скоро играть не двадцать шесть эпизодов, а двадцать[cxcii].

Неверная трактовка образа. Мы сказали себе: такой городничий. Вдруг в работе снижение, какой-то скачок — другой городничий. Кто держит темповой стержень пьесы? Конечно, не Хлестаков, не Лука Лукич, не Земляника, а только городничий. Если от него заведомо зависит первый эпизод, который теряет темп, как только городничий вяло проводит роль, то и темп «Шествия» зависит от него же. «Шествие» затянулось — отчего? Оказывается, и в «Шествии» дирижирует темпом городничий.

Теперь, как мы ни сокращали, оказывается, у нас есть длинноты. Не потому, что мы ошиблись, но теперь, когда вырисовалась физиономия спектакля, мы это ясно видим. Есть ряд вещей нам не нужных, Гоголю тоже ненужных. Мы ввели из его вариантов прекрасный монолог о Пензе и ради этого выпустили тусклый монолог об Иохиме[cxciii], как недостаточно ярко представляющий Хлестакова. Если скажут, что он выражает влечение Хлестакова к женщинам, то у нас это дальше дано ярче. Картежник? И это прекрасно выражается монологом [о Пензе]. Придется резать кое-что. Монолог городничего в «Шествии» длинен. Давайте в нем что-то выбросим[cxciv]. Мы убираем «ружья, которые не стреляют».

Мы спросили Андрея Белого: как, по вашему мнению, есть у нас Гоголь ultra Гоголь. У вас звучит Гоголь не только «Ревизора» и «Игроков», но и Гоголь «Невского проспекта», «Мертвых душ». Это ultra Гоголь, потому что мы взяли Гоголя не только на данном участке. Успех Чехова в Московском Художественном театре обусловлен тем, что там зазвучал весь Чехов, все написанное им вплоть до его рассказов; все его «Хмурые люди», все, что было им написано до «Чайки», поэтому он верно был трактован. А Александрийский театр смотрел иначе, и Чехов там провалился, потому что за образами «Чайки» не было ничего, не простукивались другие образы.

Это одно. Эту опасность мы устраним. А с другой стороны, просим иметь в виду, что крепость спектакля зависит от стальной пружины, без которой не может выйти ни одно действующее лицо. Что-то не выходит. Значит, нельзя ли повысить тон, нельзя ли покрепче говорить. Вы проявляете тенденцию говорить погромче, но мы попросим вас, может быть, еще тише говорить, велим совсем шепотом, но чем больше шепот, чем тише, тем стальная пружина должна быть крепче. […] Тут нельзя так: сбросил пиджак, в костюм нарядился — и готово. Тут должна быть энергия. Где бы и кем бы актер ни выходил, физическое состояние должно быть прочно. Точность и четкость обусловливаются прочностью физического состояния. Четкость должна быть, а то лениво плетутся фигуры. Не выходит. Четко надо выбирать детали — из пяти выбрать одну и ее доносить, и это касается не только жестов. Нет темпа, дряблость.

И второе — наш текст не доходит. Нет культуры слова. Несмотря на всяческие потуги, несмотря на лекции Андрея Белого, несмотря на опыт «Земли дыбом», где Третьяков натаскивал всех, — культуры слова нет.

Теперь мы обратили внимание на ритмическую сторону. Потом важно раскрытие природы слова, откуда оно возникло. […]

Этого нет и в помине, когда слушаешь текст «Ревизора». Слова без биографии, не живут, не играют. Теперь ничего сделать уже нельзя… Давайте работать над словом. Кое-что мы уже нашли — ударения, цезуры, курсивы. Мы заметили многое, но этого мало. Когда спектакль выстроен пластически, надо и словесно его построить. Еще не значит, что он готов. Я еще многого не сказал. Многие систематически позволяют себе переставлять слова, засоряют своими, вставляют придыхания. Необходимо это вычистить. Нет пушкинской прозрачности, о которой мы сказали, но которая не звучит. […]

Теперь переходим к идеологической стороне. Что это за спектакль, нужен он или нет? Все [думают]: что это Мейерхольд ставит «Ревизора»? И все решили, что в «Ревизоре» есть поворот назад к Островскому, к Гоголю. Мне кажется, что он будет современным спектаклем — комедия, которая рисует гнездо взяточников, подхалимов. От нее не поздоровится и теперь. Это будет нужным стимулом в борьбе за оздоровление советского аппарата.

Есть произведения, которые всегда звучат, — «Смерть Тарелкина», «Гамлет» — они всегда живут, не надоедают публике. Публика на них всегда валом валит. «Ревизор» — такая же пьеса. […]

ГОРЕ УМУ

Подготовкой текста занимался режиссер-лаборант М. М. Коренев. Он пользовался изданием комедии, выпущенным Госиздатом в 1927 году под редакцией Н. К. Пиксанова в серии «Русские и мировые классики»; в эту книгу были включены ранние варианты из так называемых «булгаринского списка», «музейного автографа» и «жандровской рукописи» — всех основных источников текста грибоедовской пьесы. На основе этого издания Кореневым был подготовлен суфлерский экземпляр (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 542). В нем же отмечались купюры и вставки, возникавшие при дальнейшей компоновке текста во время репетиций.

В качестве музыкального руководителя спектакля был приглашен Б. В. Асафьев. Первоначальные музыкальные планы конкретизировались во время репетиций, поиск шел вплоть до февраля 1928 года, когда Асафьев спешно переинструментовал музыку отдельных сцен. Характер музыкального материала был таков, что оркестр ГосТИМа пришлось увеличить, и руководить им пригласили

Предполагалось поручить эту партию Л. О. Арнштаму, его фамилия значится среди вызванных на первую репетицию — 20 ноября 1927 года. Но по причине происшедшего незадолго конфликта Арнштам в «Горе уму» участия не принимал. С 23 ноября на репетициях попеременно бывают пианисты Е. В. Давыдова, работавшая в ГосТИМе постоянно, и студент консерватории Ю. В. Муромцев (в спектакль вошел написанный им музыкальный номер «Всесветное amoroso» — к фразе Чацкого: «Но все-таки я вас без памяти люблю»). С конца января и до середины февраля 1928 года на репетициях постоянно присутствует и играет фортепианную партию Д. Д. Шостакович. С 9 февраля в репетициях участвует новый пианист театра А. Г. Паппе (друг Л. Н. Оборина, принятый в ГосТИМ по его рекомендации), а с 14 февраля, как указано в распоряжении Мейерхольда, «Д. Д. Шостакович выбыл из состава работающих над “Горем от ума”» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 562). Исполнителем фортепианной партии в спектакле стал Паппе.

Пластические и балетные номера в эпизодах «Кабачок», «Танцкласс», «Библиотека и танцевальная зала» ставил А. М. Мессерер.

Художественное оформление спектакля было поручено В. А. Шестакову (конструкция) и Н. П. Ульянову (костюмы).

Конструкция Шестакова, к сожалению, не была удачей спектакля. Если в эскизах и чертежах художника угадывались комнаты дома Фамусова, где происходили все эпизоды «Горя уму», то по изготовлении конструкции (с большим опозданием, перед генеральными репетициями) обнаружилось полное несоответствие этой тяжелой и многодетальной установки режиссерскому замыслу. Какие-либо изменения в конструкции произвести было уже невозможно, поэтому срочно менялись некоторые мизансцены. Это

обстоятельство не лучшим образом повлияло на общее художественное впечатление от спектакля.

Об Ульянове как знатоке эпохи и великолепном мастере костюма Мейерхольд говорил еще на первом режиссерском совещании в Харькове (14 июля 1927 года) и уже 27 июля в Москве состоялась рабочая встреча с художником. Далее с Ульяновым работал Коренев. В течение августа они неоднократно встречались, изучали книги, гравюры, посещали музеи. Для Ульянова был сделан монтировочный костюмный лист и переданы фотографии актеров.

На первом — пробном — этапе распределения ролей не было. Актерам предложили подавать заявки на любые роли. Коренев вел учет поданных заявок и около имен трех персонажей указал «названных Мастером»: М. Г. Мухин — Молчалин, Н. И. Боголюбов и К. В. Шолмов — Скалозуб, В. Ф. Зайчиков — Репетилов. В дальнейшем и Мухин, и Боголюбов стали основными исполнителями этих ролей. Зайчиков от роли Репетилова отказался и играл Загорецкого и эпизодическую роль тапера. Большинство остальных актеров, подавших заявки, в спектакле участвовали, но не в тех ролях, в которых пробовались.

Существует легенда о назначении на роль Чацкого В. Н. Яхонтова и о неожиданной замене его в разгар репетиций Э. П. Гариным, что якобы изменило всю концепцию спектакля. На самом деле все было иначе. В первой же беседе, 7 января 1927 года, Мейерхольд сказал о Чацком: «… лохматый, больше студент, чем человек во фраке и бабочке… Гарин. Я бы хотел, чтобы Гарин попробовал». *в пристрастии*, но мне кажется, только Гарин будет *нашим* Чацким: задорный мальчишка, а не “трибун”. В Яхонтове я боюсь “тенора” в оперном смысле и “красавчика”, могущего конкурировать с Завадским. Ах, тенора, черт бы их побрал!» (ЦГАЛИ, ф. 2979, оп. 1, ед. хр. 506). Яхонтов больше на пробах не появлялся. Но и Гарин участия в них не принимал. Утверждение его на роль Чацкого произошло ближе к лету 1927 года — по-видимому, одновременно с получением согласия Ильинского на роль Фамусова.

В таблице учета заявок есть одна любопытная деталь: среди актрис, подавших заявки на роль Натальи Дмитриевны, карандашом вписана фамилия Бабановой. Заявки ее нет.

При первом же распределении ролей 14 июля 1927 года названы исполнители ролей Фамусова (И. В. Ильинский), Софьи (З. Н. Райх), Молчалина (М. Г. Мухин), Чацкого (Э. П. Гарин), Лизы (Е. В. Логинова), Загорецкого (В. Ф. Зайчиков), Репетилова (Н. В. Сибиряк), Хлестовой (Н. И. Серебрянникова), вошедшие в основной состав спектакля. На роли Скалозуба и Натальи Дмитриевны намечались Н. П. Охлопков и Е. А. Тяпкина, но они, судя по стенограммам, репетировать не начинали (Охлопков в октябре ушел из ГосТИМа).

При следующем распределении, 9 декабря 1927 года, названы Скалозуб — Н. И. Боголюбов и Наталья Дмитриевна — Т. П. Валновская; на роль Лизы назначена студентка ГЭКТЕМАСа Т. А. Говоркова (но в списке исполнителей от 15 января 1928 года названы две Лизы — Логинова и Говоркова) и

перечислены некоторые новые персонажи, введенные автором спектакля: француженка (В. Ф. Ремизова) и тапер (В. Ф. Зайчиков) в сцене урока танцев; маркер (М. Ф. Кириллов) и мальчик (пионер Шкловский) в сцене тира; приятели Чацкого (П. К. Горев, Ф. П. Коршунов, Н. А. Поплавский, М. М. Неустроев, И. И. Масленников), которые в эпизоде «Библиотека» читали включенные в спектакль стихи Рылеева, Пушкина, Лермонтова.

В списке исполнителей, датированном 4 февраля 1928 года, перемен немного: на роль Натальи Дмитриевны назначены Н. А. Ермолаева и С. И. Субботина (переведенная 9 февраля на роль графини внучки), но впервые указаны участники вновь введенного режиссером эпизода «Кабачок» — певица (Р. М. Генина), содержательница кабачка (Е. Я. Коган), «девица» (А. С. Амханицкая), гусар (Л. Н. Свердлин).

Остальные роли ко дню премьеры, состоявшейся. 12 марта 1928 года, были закреплены за следующими актерами: Наталья Дмитриевна — Н. А. Ермолаева, Платон Михайлович — М. А. Чикул, Тугоуховский — В. А. Маслацов, Тугоуховская — Н. И. Твердынская, графиня бабушка — Е. Б. Бенгис, графиня внучка — С. И. Субботина, Петрушка — А. П. Глеков, дворецкий — А. В. Логинов, человек Чацкого — В. Ф. Пшенин, арапчонок (в «Тире») — пионер Григорьев, княжны — А. С. Амханицкая, А. Я. Атьясова, И. В. Хольд, Р. М. Генина, С. А. Соколова, Л. Л. Лесс, А. Н. Хераскова.

Незадолго до премьеры Мейерхольд работал с дублерами. Роль Фамусова репетировали и затем играли вахтанговец О. Н. Басов (очень недолго) и П. И. Старковский; роль Чацкого — И. Я. Савельев. На роль Софьи после премьеры были введены С. А. Соколова и А. Н. Хераскова. Несколько ролей дублировала Т. П. Мальцева — Наталью Дмитриевну, певицу в «Кабачке», француженку в «Танцклассе».

Название спектакля «Горе уму» взято из ранней редакции комедии и было утверждено на последнем этапе работы. Спектакль «Горе уму» просуществовал три сезона. В 1935 году, создавая вторую редакцию, Мейерхольд намеревался сохранить это название (что подтверждают программы), но в 1936 – 1937 годах спектакль именовался традиционно — «Горе от ума».

Весь начальный период работы не стенографировался. Записи вел Коренев[14]. Им же записаны режиссерское совещание 14 июля, беседы с Ульяновым и Асафьевым, репетиции 15 декабря 1927 года, 31 января 1928 года, эпизод «Лестница» 24 февраля 1928 года. Последняя репетиция записана также Х. А. Локшиной, но более четко и с правильной датой (у Коренева — 25 февраля) — эта запись и публикуется.

[14] Эти записи представляют безусловный интерес, но прочесть их полностью невозможно: большей частью записаны только начала слов, карандашом на темной бумаге. Публикуются только те отрывки, которые удалось разобрать. При этом некоторые фразы прочитаны предположительно. Слова, недостающие по смыслу, даны в угловых скобках.

Большинство репетиций и бесед стенографировалось. Это был первый в ГосТИМе опыт привлечения стенографисток для записи репетиций, их подходы к работе были различны: в одних случаях стенографировались все реплики Мейерхольда, его обращения к актерам и даже — частично или полностью — реплики персонажей; другие стенографистки записывали только замечания, делавшиеся Мейерхольдом после эпизода или нескольких эпизодов. В записи репетиции 9 декабря 1927 года прямая речь отсутствует, высказывания Мейерхольда даны от третьего лица; возможно, эта запись сделана кем-то из режиссеров-лаборантов.

Ранее публиковались: беседа с Б. В. Асафьевым 27 сентября 1927 года (сб. «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда». М., ВТО, 1978), беседа с актерами 19 ноября и репетиция сцены сплетни 9 декабря 1927 года («Советский театр. Документы и материалы. 1926 – 1932». Л., «Искусство», 1975).

7 января 1927 года
ПЕРВАЯ БЕСЕДА О СПЕКТАКЛЕ «ГОРЕ УМУ»

Мейерхольд. Товарищи, если бы современные драматурги давали нам блестящую продукцию, то нам не было бы необходимости обращаться к пьесам прошлого. Мы бы с большим удовольствием обращались <к пьесам современным>. […] Современные пьесы, те, которые ежедневно посещаются <в> драматических театрах, — они вредны для актера. Они приучают его к извращенной системе игры, они не дают шлифовки языка. Мы разучились говорить. <Пьесы эти> написаны не русским <языком>, [вылезают] из них шутки и остроты дешевые. Может быть, нам постоянно для актеров делать беседы. Они научатся, они в жизни разберутся, схватят <суть> и <будут> на правильной дороге. […]

[cxcv] На этот путь театр не должен <становиться>. […]

Что мы из себя представляем? Мы не только как гастролеры обслуживаем население (всех живущих в СССР), мы еще молодой театр и экспериментальный. […] Но без публики мы не можем. Таков принцип театра — он не может без публики. Он агитатор, пропагандист и пр. и пр. […]

Почему «Горе от ума»? Раньше мы не произносили стихов. Это не театр Гоголя, не проза, а стихи. Начнем сразу с очень трудной пьесы. Как обучают маленьких детей французскому… И мы тоже, мы можем начать сразу. Могли бы натренироваться на хороших стихах. Кроме того, если сами сочтем <нужным — примем> [«вечно живую»] <тему>

Этот ансамбль я считаю линией основной, от которой надо от[талкиваться]. […] Можно было бы решить постановку, сделав Чацкого по-настоящему молодым, по-настоящему зад[орным], по-настоящему несх[ожим] и по-настоящему смешным.

И[льинский]… упускает. И[льинский], который не захотел прийти [в коллектив исполнителей][cxcvi]. […]

В отношении Софьи — это недоразумение. Установка на б…, а не на ба[рышню][cxcvii]. Это совершенно очевидно.

Что намечает наш рабочий состав дальше. Сделаны заявки на роли, и мы проверим пригодность актеров на ту или иную работу по роли.

Но я бы хотел обратить внимание на роли. Зайчиков — Чацкий. Но я бы хотел обратить внимание <Зайчикова> на роль Репетилова.

Мухин — [здесь] Молчалин. […] Наглец, который завидует Фамусову. Играли всегда подхалимом, низко кланяющимся — это не верно. Он никогда никому не кланялся. Он с поднятой головой приходит, он

Молчалина, может быть, кто-нибудь другой попробует?

Относительно будущих ролей — кто кого хочет играть. Но хочется, чтобы была инициатива. [Скалозуб]. Очень большую роль играет голос — красивый, громкий, [слегка] простуженный. Слабов[аты], Шолмов, Блажевич; рост, Охлопков. Охлопков с этой задачей не справится.

Завтра все утро «Бубусу» и восстановлению некоторых вещей для И[льинского], а послезавтра — заявки. Чтоб могли себя свободно [ощущать] по роли ex improviso.

[Похрабрее] дейст[овать], чтобы представить Чацкого очень [свободно] — стоит в стороне, напряженный, лохматый, несчастный, больше [cxcviii].

Просьба каждому переписать свой экземпляр.

Заседание по «Горе от ума» объявляется закрытым.

8 января 1927 года

ЗАМЕЧАНИЯ НА ЧИТКАХ И ПРОБАХ

Репетилов — Зайчиков, Чацкий — Глаголин, Скалозуб — Шолмов, Загорецкий — Кириллов

Мейерхольд. О системе подхода к чтению — как читать, как пробовать. Пробовать обязательно надо в темпе, сразу. Пусть будет куча ошибок по произнесению, так сказать, музыки стиха. Можно, мне кажется, отдаваясь стихии музыкальной, услышать [многообразный] словесный материал. Тот внутренний музыкальный стержень, который вами будет нащупан, — прозвучит. Если вы начнете резонировать, смаковать отдельные подробности, то вы не уловите. Поэтому сразу лучше взять волнение музыкальное и на нем брать словесный материал. Пусть это прозвучит неорганично. Так вся <пьеса> задумана. Она написана как вещь страстная. Она очень динамична. И если динамику не нащупать, будет очень плохо. […]

Стоп. *(Зайчикову.)* Надо пробовать: встал, споткнулся и дальше. От биомеханики удар, удар — если он в очках, очки свалились, целая серия пинков — хаос.

Надо приготовить ассортимент аксессуаров. Он очень ловит Чацкого, ищет. Он из кареты [выскочил]. Из дома в дом ездит, он смотрит, где горит огонь, где разговоры. Он человек, который в деле — ловить, загребать — профессионал.

[…] Невежда. […] Он должен искать объект. […] Суетлив. Поэтому это нанизывается. […] У него мозг неистощимый, как машина. У него [всегда] смех радостный… Жестами разговаривает, никакой сдержанности. Говорит с Чацким — Скалозуба не замечает. Чацкий исчез, Скалозуб исчез — говорит перед вторым, четвертым и т. д.

Сухо. Нет эдакого сумбура. То говорит определенно и возб[ужденно], вдруг — стремительно. Чтоб несколько слов громоздились, падали. Трепетное звучание.

Без остановки. Продолжим. Не обращать внимания, что психологическое смысловое ударение <нарушается>, ибо стихи все в одном ритме. И вследствие этого <держать> ноту, мелодическую структуру, ибо в ней и зазвучит стих.

IV АКТ, ЯВЛЕНИЯ 4, 5

«А у меня к тебе…» — аморозо запоет. Первый раз. Чтобы его отношение было не рассудочным.

«С другими я и так и сяк» — Репетилов даже не заметит, что его одернули. Он только зацепился, он опять захватывает.

«Что бал, братец, где мы всю ночь…» — схватил Чацкого, <тот ему>

«Приличья» — с пренебрежением.

Репетилов распекает [приличья], у него стремительность, даже фальцетом орет, — то больше стремительность Брюно первого акта[cxcix].

Легкость.

«Зато спроси, где был» — не терять темпа.

«Что за люди, mon cher» — экстазные выкрики, стремительное *что*.

«Эх, брат» — что-то от хитрости.

[Вся сцена].

«А я…» — с азартом. Он ни о чем не может говорить сюсюкая, начинает трепетать, и с азартом.

II АКТ, ЯВЛЕНИЯ 5, 6 (2 ч. 10 мин. — 2 ч. 25 мин.)

Скалозуб — Шолмов, Фамусов — Логинов, Чацкий — Глаголин

Трудная, новая работа. Надо пробовать. Не стесняться. Мы же не аутодафе устраиваем.

Все образы здесь, в «Горе от ума», — их связь. Музыкальная стихия. [Все ею одержимы].

Фамусов […] всегда в духе, очень экспансивный. Это дает оправдание, что говорит стихами. [Его знал Грибоедов.] Иначе он написал бы прозой. Они все из одного общества. Они жили и за границей — во Франции, в Германии. Установка — Фамусов в музыкальной стихии. Определенная [старческая] стройность — стать. Вроде е[вропейское?] общество, а для Чацкого обязательны новые идеалы. Только этим отличается, но в общем они вместе… Все они плавают в общем море музыкальной стихии.

Фамусов. Темп быстрый. Быстро входит, быстро усаживается. Вообще быстрый темп — это будет основная линия. […]

Об одной стихии, музыкальней, я говорил. Другая — веселая стихия. Здесь никто никогда не мрачен. Все они несут необходимую доброту. Грибоедов тогда этих веселых людей заставляет действовать. […]

«А судьи кто?» — решительности мало после этого вступления. Молодой человек начинает жарить, и так жарит, <что> вся эта представительность валит куда-то в пропасть, и молодой человек начинает громить. Нельзя резонировать, а надо сыпать, но нельзя сыпать скандируя. Мы попадем в ритм в тот же самый, каким говорим о Репетилове. Стихия музыкальная — раз, стихия веселая — два. […]

3-е ЯВЛЕНИЕ

Молчалин — Мухин, Чацкий — Глаголин

… А для Чацкого это проходная сцена — он волк, смотрит в лес. Он не понимает, в чем дело. Не верит… Стоит. Мерит <Молчалина> с ног до головы — что за чудище?

На сегодня довольно.

ЗАМЕЧАНИЯ НА ЧИТКАХ И ПРОБАХ

Мейерхольд. Некоторые товарищи относятся <к пробам> таким образом, что появится образ и об участниках даст судить. Ничего нельзя решить, черт-те знает кто виноват. Может быть, кто-нибудь закатит такие штуки, что образ может быть опрокинут. В «Ревизоре» все было спутано. <Думали>, Мартинсон будет играть, а Гарин нет. И оказалось, что с нашей точки зрения, при нашей конструкции — <наоборот>. А я был уверен, что Мартинсон забьет Гарина. […]

Мы ничего не знаем. Это не для меня, а для вас самих. Надо попробовать. Например, в прошлый раз Логинов дал в Фамусове много интересного, я бы хотел Логинова послушать еще, и не только в Фамусове, но и в Репетилове.

II АКТ, ЯВЛЕНИЕ 5

Фамусов — Велижев, Скалозуб — Боголюбов, Чацкий — Глаголин

С точки зрения того подхода, который мы пытались установить, известен подход: нужно веселее. Сейчас — громила. Чацкий — весел, Чацкий загорается, когда попадает на тему, которая его волнует. Он в хорошем расположении духа, здоров, весел. Скучная дорога была, которую он проделал. Мерз. Теперь его угощают. Приятно. <Представить> обстановку в детстве, жил [и] как, аксессуары, этажерка с резными украшениями, колонны, канделябры, пестрота; двери с золотыми ручками. Он физически здоровым себя чувствует,

разогревшимся, позавтракавшим вкусным кофе со сливками. Живой он, а не схема. Он попадает на тему, которая волнует [подобных ему]. Там, где он особенно вскипает, он выпаливает. Орет на них, орет. Надо растрепать текст, чтобы был курсив. Одни строчки упадут, их еле слышно… Некоторые строчки в разрядку. Чтобы отдельные строчки [встряхивали] другие <строчки>. Голос все время используется: то фальцет, то баритон, то бас.

Такое же впечатление от Фамусова. <Исполнитель> не подступился, не знает. Не от волнения строит <роль>, а так, как расположен текст. Получается повтор, клише. Я бы сказал, на этих пробах надо решить те большие парадоксы, что формируют роль. […]

Аксенов. Очень мешают поправки, сделанные во времена Грибоедова и позже. В слове «двоюроодный» выпало «о» и строчка получается на слог меньше.

Мейерхольд. Я не предлагаю ломать стихи, я предлагаю делать роль для каждого. Может быть, у Скалозуба будет диапазон ограничен. Я не знаю, <как> остальные. Но у Чацкого и Фамусова — будет комедийность в очень большом <диапазоне>.

II АКТ, ЯВЛЕНИЕ 5 (11 мин.)

Фамусов — Старковский, Чацкий — Яхонтов, Скалозуб — Башкатов

АКТ, ЯВЛЕНИЕ 4 (4 МИН.)

Репетилов — Сибиряк, Чацкий — Яхонтов

(До слов: «Такого верного, ей-ей»)

У Сибиряка есть краски Репетилова. Есть курсив. Он [воспринимает] слова, заставляет увидеть внутреннюю сущность. Есть шансы. Смешит не трюкизмом, а подачей слова. Подача слова заставляет улыбнуться.

I АКТ, ЯВЛЕНИЕ 5 (12 МИН.)

Софья — Ремизова, Лиза — Макаревская (5 мин.), *Чацкий — Яхонтов* (7 мин.)

(Высказываются: Лойтер — «У Чацкого веселости нет. Надо сочетать представления об образе…», Макаревская, Кельберер.)

Мейерхольд. Чацкий не успевает ориентироваться — так надо играть неуспевающего. Бывает часто, что программу, которая намечена автором, приходится изменять. […] Может быть, не знаю, программа начала сложная. Опасность — Чацкого ввергнуть в лирику Надсона, а соблазн есть[cc]. Это Надсон. За что же такая немилость к Грибоедову? Доброта — ее, по существу,

надо взять в скобки; [нужно] шутливо, попивая кофе, жуя булку. И к этому моменту он набрал особенно много и развернулся иначе. И ничего не сломано будет. Шутливость, веселость.

Я думаю, то замечание, которое сделал Пушкин, — Чацкий глуп, а Грибоедов умен[cci] — это верно. Не надо бояться, что он глуп. Он должен огорошить публику, что он дурак. Очень умные люди были в тени… Он должен произвести впечатление лохматого болвана. Я ему предлагаю его выход. Он лицо закутывает в [вату], [мощный мороз, снег]. Закутан в [вату]. Шапка нахлобучена. Он может быть с отмороженными [ушами], протягивает ноги, снимает чулки и гамаши, ноги в это время трут водкой — он произносит слова. Вот как надо произносить. Чтоб не было немощного субъекта с надсоновским ритмом. Тогда легко произносить. […] Он балагур. Чацкий — балагур. Этим объясняется тот запас насмешек, которые он посылает целому роду Фамусовых (не в буквальном смысле). Он бухается в ноги с обряд[ностью] русского юродивого. Бухается в ноги. Это чисто русская черта — прийти и… В Суворове была мания — в шутовстве подавать свое отношение к ве[ликим].

Чацкий распекает всех в каком-то театральном порядке. Он их [видит], он их, в сущности, любит. Он представляет <их> — например, ходит прихрамывая. Он не текст тогда подает — пародирует.

«Ну, что ваш батюшка? все Английского клоба старинный, верный член до гроба» — представляет.

Он и нетерпелив. Ему ноги оттирают, а он босой ногой хочет на пятку встать. Он хохочет — «не был». Звонко смеется.

А то получается желчный субъект, которых публика ненавидит. У нас прин[яли], поскольку был — сарказм, а [тут] — желчный пузырь, не молодой, а старый. Симпатии — на стороне Софьи: что пристает?

Надо восп[олнить] бытом, с шуткой, с весельем. Все с него сняли. Он в вязаной куртке ходит, растрепанный, и кофе ему подают, отогревают; ест, пьет, жует. С ногами залезет в [вырез]… и чудной вид, вид идиота. И вот тогда, сквозь это, он вспомнит[ся] в третьем акте, — а ничего неожиданного.

Тоже я заметил: почему у Софьи лирическая томность? Потому что она должна зарегистрировать… Б… — может быть. Но зачем лирическая томность? Установка на образ драматической инженю. Почему лирическая томность? Она звучит.

Ремизова. Томность после ночи.

Мейерхольд. Когда монолог сл[ожится], она целиком все поймет. Тут дело не в ограничении. Там что-то про музыку говор[ят]. Я не думаю, чтобы она после такой ночи была в томности. Я думаю, что томность была перед вечером, накануне. Это важно решить. Томность была.

«А с этих пор…» — Надсон. Хорошая определенная формулировка. Мне нужно, чтоб было ясное представление, какой у Софьи и Молчалина р[оман], ясно представить, чем занимаются изо дня в день и т. д. — все, что прошлый раз говорили. Надо ясно <представить>, что в этом куске, что они в эти 7 часов 5 минут утра, — что они такое. Не ограничиваться б…, — б… бывают и такие и

такие.

«Что мне молва» — беспечность. Ничего тут нет, отмахивается от реплики. И отмахивается до последней строчки.

«Запрет он вас» — предостережение.

Софья: «Пойдем…» — резонируется. У нее досада, что сорвалось. Неприятность, и надо, как о неприятности.

Лиза. *(Макаревской.)* Мне хотелось бы, чтобы вы сами подумали. Я к тому, чтобы вы, подавая заявки, относились <к ролям> как к интересным типам, но раскрывать образ нельзя из типа. Я даю задание: сделать характеристику роли, исходя из данных индивидуальности, как Макаревская.

Интересный разлад между теми данными, которые вложил Грибоедов в роль субретки, поставленными в противоречие <тому>, что артистка может внести от себя — для преодоления субретки.

19 января 1927 года
ЗАМЕЧАНИЯ НА ЧИТКАХ И ПРОБАХ

Мейерхольд. Овладевать стихом, забывая, что образ в ритмах, не бояться ломать стих, [одолеть] ухабы, быстро заговорить; при кажущейся бронзовой стройности он — <стих> — может быть разрушен и приобретет новые краски — через чередование темпов, через голосовые диапазоны — пускай он плавает — [меняется] характерность.

<Яхонтов?> не решался на перепады голоса, на стремительность, на неожиданность, на парадоксы. Яхонтов — Чацкий — очень припомаженный и благородный. Взять Чацкого со стороны смешных сторон — простоват, чудаковат и, если хотите, глуповат. Пусть смешно.

Овладение музыкальной стихией. [Оно поможет] в овладении стихом. Он слушает музыку восторженно.

Монолог Чацкого — разрешение задачи. Опасно, [если запечалится] и т. п. Он должен прозвучать неожиданно, должен комически прозвучать. Чацкий в последнем монологе — комическое антре, а не трагическое.

Относительно проблему — спешить найти быт эпохи. Какая была эпоха. Диалог Лизы и Софьи можно построить бытово. Я должен знать, в котором часу приходят после бессонной ночи, что делают; что будет <делать> Софья — ложится, умывается или переодевается; вдвоем с Молчалиным или [сама]. […] Дуэт или трио. Надо ввести третье лицо, чтоб получилась острота. Кто это третье лицо? Скалозуб, что приходит с визитом. Вряд ли, чтобы посмотреть. Это не просто визит, посещение. Заехал. Он говорит с Фамусовым, но должен на пороге двери стоять, засматриваться. Это одно поведение, а это другое.

Я хочу читать сцену.

II АКТ, ЯВЛЕНИЯ 5, 6

Чацкий — Савельев, Фамусов — Логинов, Скалозуб — Мухин

Сидя за столом, нельзя читать Чацкого, надо найти [переходы], двигаться, решать, как упасть.

Ремизова. Так нельзя репетировать за столом.

Мейерхольд. Продолжим. Чацкий стремителен, вспыхивает, стучит кулаком, меняет места, ведет <себя> неприлично. Выгодно сразу вспениться. На моих глазах вспе[нивался] Есенин. […]

Чацкий — он мгновенно взъерепенился, но он сбросил ярость. Сесть, подойти к Фамусову. […] Зарегистрировать, показать его необузданность. Не в том, что человек в уши говорит, озлобленный, кипящий… Где разговор такой найти — в биографии Лермонтова. Разрешение всего в биографии Лермонтова: приехал на бал в Дворянское собрание в Москве. [Все такие изысканные.] Он стоял, стоял, стоял — как схватит двух девиц под руки да через весь зал с ними… Был скандал. О непристойности, о неприличии говорили. […]

Если Чацкому не предложить действий, которые были бы шокирующими, то это не годится. Надо найти в Чацком, Шалимова[ccii] (из биографии Грибоедова), тогда роль пойдет. Черты чудачества, надо решиться на шалость, сесть на стол. Вскочить, бежать, топать ногами, руками. Это трудно, но Репетилову труднее. Пусть сознается Сибиряк. Это кажется просто пустяком, но это трудно. И комиковать надо.

«Заставил всю Москву дивиться их красе…» и «Амуры и зефиры все…» — подавать с зубоскальством. Надо, как в эпиграмме. Эпиграммы читать для упражнений. Когда читается эпиграмма — иначе рот ставится и иначе слова выбрасываются.

«От матерей, отцов отторженных детей» — нужно остановку делать. Не строчить, не давать курсив. Нагромождение слов.

«Вот [те, которые дожили до седин!]

Вот [уважать кого должны мы на безлюдьи!]

Вот [наши строгие ценители и судьи]» — три слова должны прозвучать. Найти эти «вот».

А то напряженный надсоновский стих. И мне не виден Чацкий. Пускай это хорошо ритмически. Отнюдь не проза. А то молодой пастор из Зудермана. Для Грибоедова <это> была очередная шутка и очередное [дразнение]. У него все образно. […] Он читает комедию нравов. Они жили в комическом аспекте. А то он запустил трагедию.

«За[щиту от суда в друзьях нашли, в родстве]» — подчеркнуть, он говорит в присутствии Скалозуба. В Скалозубе я хочу видеть не мундир, а живого человека. […]

Чацкий почти утвержден. Дело только в решимости. Больше ничего.

А на Софью никто не записывается?

III АКТ, ЯВЛЕНИЕ 1

Софья — Ремизова, Чацкий — Савельев

«Грозный взгляд — резкий тон» — он ходит — Отелло такой, он смешной, смешной.

«Мне весело, когда смешных встречаю» — важно для третьего акта.

I АКТ, ЯВЛЕНИЯ 5, 6, 7

Софья — Ремизова, Лиза — Макаревская, Чацкий — Глаголин

«Кто так чувствителен и *весел*…» — он весел, и все его остроты возникают <от веселья>. Если веселится, то придет и чувство, отзывчивость. У вас человек с быстрой реакцией. Тогда у него [ревность] вспыхивает, исчезает, опять преобладает острота, желчь, — чувствительность исчезает. Он такой физкультурник.

Можно обменяться, но ясно уж очень — подводить бедного <Чацкого> под цирк.

Примеры мизансцен надо себе придумывать, а то это будет читка на эстраде. Она <мизансцена> может не остаться, но все же прикинуть. А то много времени потратим. На точке замерзания работа, продвижения нет.

Чацкий все знает насчет своей жизни. […] Да, трудная задача. *(<Мейерхольд> сидит, молчит, думает.)*

20 января 1927 года

ЗАМЕЧАНИЯ НА ЧИТКАХ И ПРОБАХ

Мейерхольд. В Ленинграде[cciii] <надо> повидаться с Брянским, чтобы набрать водевилей, сделать экзерсисы. Например, <для> Савельева, которому надо перетряхнуться, а то иначе он будет мертвым. Это нужно для ГЭКТЕМАСа. Доставить очень легко из библиотеки Малого театра через Дальцева[cciv] (водевиль — ерунда, без нот). Ноты списать. Дело

Раз образ не берется — не брать. […] Если образ не берется как веселый, то он [выглядит] как [копия].

Что же на Софью так мало записываются?

Серебрянникова. Неприятная роль, зацепки нет.

Мейерхольд. Трудная роль, это верно, но приятная, потому что не раскрыта. Все роли игрались, кроме Софьи. Никто, никто не играл. К Софье относились так, как Савельев к Чацкому. Нет попытки раскрыть живое явление, плоть и кровь. Также Фамусов — [Южин], он [появляется крикуном и граммофоном], который заводится и произносит слова, но слова, не координирующиеся ни с пластикой, ни с мимикой, ни с установленными

взаимоотношениями.

Играли Фамусова — Ленский, Станиславский. Чудесно играли. Все играли его совершенно великолепно, но что из того. […] Это не Грибоедов. Нет легкости.

Я нащупываю соответствие между легкостью… […] С точки зрения текста есть соответствие. […] У Ленского было полное соответствие с [балом?] — он был легкий, подвижный, он танцевал, <был> дансантен. У Ленского были потоки стиха. […] Ленский говорил не напр[яженным] голосом, говорил тихо — и слышно. Можно говорить очень тихо и <слышно>, а как кто орет — может быть и не слышно. […]

Моя задача — обязательно повести вас через стихи, а то не будет пьесы. Подумайте, во МХАТе первом играли сентиментальную, мягкую лирику. И говорили тихо. Они могли читать стихотворения в прозе («Чайка») напевно. Традиция напевная во всякой прозе.

IV АКТ, ЯВЛЕНИЕ 14

Фамусов — Логинов, Чацкий — Савельев

(Логинову.) Надо быстро, быстро. Это должен быть поток. У него очень быстрый темп, очень быстрый, никаких остановок, никаких тормозов для воспр[иятия]. […] Стремительный темп. Самый быстрый темп. Он мчит по коридору. Очень большой халат парусит, он в дезабилье. Если нарисовать халат в виде парусов… Страшный темп, и при темпе ничего не нужно играть, потому что он запыхался, грудь колышется, он вспыхивает и уже несется. Несется, несется — чтобы был быстрый ритм. […] Эмоция вызывает неверие. Не надо кричать. Надо рассчитать наверняка удар. Вполголоса. Надо закипать, [как бы] пениться, сильно кипеть — и легкость телесная должна быть. […]

Легкая [полемика?], легкое снижение, но все за счет темпа. Технически правильно делает Станиславский, что он не позволяет делать движений. А если схватить себя, стул взять, чтоб держаться, чтоб стих лился с движениями тела, но не с жесткими руками. Крепко держать себя, не давать в руки уходить накопившейся энергии. […] А то пуст[ота]. Нагревание уходит в пар.

Накачивай себя на темп. Ты стараешься содержание передать, я музыку стараюсь ловить, а ты музыки не ловишь. Но если темп не будет опираться на музыку…

14 июля 1927 года, Харьков

СОВЕЩАНИЕ РЕЖИССЕРСКОЙ ГРУППЫ[ccv]

Присутствуют Мейерхольд, Коренев, Райх

Мейерхольд. […] Предположим, что есть лестница, ведущая в вестибюль. Бал — не делать искусственно массовым, не такой пышный: «Мы в

трауре, так балу дать нельзя» — воспользоваться этим. Лучше прозрачнее, не очень нагромождать. Мало народу, но артистично.

[Коренев или Райх]. Ампир или приусадебная сдоба?

Мейерхольд. Еще не наступила пора решать этот вопрос.

<Наше> право: в случае неудачи роль передается другому лицу.

Молчалин — верхом ездит. Она <Софья> в амазонке, и он в верховом костюме. Твердая поступь. *Шикарность*.

Скалозуб. Я даже думаю, чтобы он говорил высоко, фальцетом, с хрипом. Он простудил голос в походах. *Охлопков* будет интересен, будет *худой*. Оба худых[ccvi]. Мы его иначе сделаем. Зачем ему повторяться — не нужно. Красивым сделать.

Маслацов — Тугоуховский. Сам маленький, жена большая, дочери его — и плодовит, мерзавец. Так очень интересно, с трубкой, когда слушает. Твердынскую возить в кресле — инвалид, семья: княжны — кунсткамера уродов. Хоровое начало, чтобы все всегда вместе.

Седьмой «кадетик» — мужчина, толстый, женские движения, женоподобный[ccvii].

Платон Михайлович — горец, в кавказской черкеске. Горцы не снимают <черкески>. Заставит публику верить в национальность. Белая, слоновой кости, Наталья Дмитриевна влюбилась в него за его костюм.

27 июля 1927 года, Москва

СОВЕЩАНИЕ ПО ОФОРМЛЕНИЮ СПЕКТАКЛЯ

Присутствуют Мейерхольд, Ульянов, Коренев

Ульянов. Постановка в первой половине сезона?

Мейерхольд. До 1 января. Мы открываем 1 октября возобновлением в несколько измененной редакции «Д. Е.»[ccviii] […], а в декабре надо дать «Горе от ума».

Ульянов. Срок более или менее установлен. Маленькая скоропалительность. Оформление вырешено?

Мейерхольд. Костюмная часть? Я никак не могу остановиться на месте. Перебираю все возможности. Очень копотно. Надо [отбирать] увражи.

Ульянов. Она <костюмная часть> существенна, поскольку мы

Мейерхольд. Переодевания — сколько надо <их> проделать. Количество костюмов.

Ульянов. [Книги, сообразно — время.]

Мейерхольд. Шитье по мере сдачи рисунков.

Ульянов. Мы на сторону <отдадим>. Надо взвесить. За этим дело не станет. Характер постановки, ее уклоны, ее дух. Это важно. Замысел красок, пестрота или <ее> отсутствие.

Мейерхольд. Пестрота, безусловно, но хотелось бы, чтобы общий вид костюмной части был бы торжественный очень, но не карнавальный, а спокойно торжественный, бодрый, веселящий. Много света, <но> чтобы не

было окрошки. […] Торжественно, но светлое торжество.

Ульянов. Руссизм принимать в расчет?

Мейерхольд. Очень гнаться за руссизмом не стоит. Вся костюмировка в плену у французов. Мне нравится, что есть на чем разбежаться.

Ульянов. Никаких подступов к пьесе не было. *Французск*[*ое*] — как неожиданно. Потом договоримся относительно [уклона].

Обрат[ите] <внимание>, я не превзойду опыт со «Шлюк и Яу»[ccix]. Непревзойденный эффект. Я по крайней мере […] таких костюмов не видел (женских).

Мне бы хотелось в «Горе от ума» дать этот изыск в таком свете — радость, свет, лоск, [светлое настроение]. Какой брать год?

Мейерхольд. На переломе к 30-м годам.

Ульянов. 20-е годы. Великолепные французские.

Мейерхольд. Наталья Николаевна[ccx]. Когда соберемся, то отдельно договоримся на самих увражах. Где? Как угодно, а то здесь.

Ульянов. Блистательно. [Даже] тяжеловато. В какой степени ирония? Ирония в области изыска. С 26-го года идет безвкусица. По легкости и изяществу [18] 23 – 24 годы — самые блистательные костюмы.

Мейерхольд. Курьезы нужны.

Ульянов. Какой темп. Какие будут группировки. В какие-то моменты сходятся и расходятся — два пятна.

Мейерхольд. Массовая сцена — этот момент зарисовать в ансамбле. Установка сцены — преобладание дерева и мебели [?]. Очень нейтрально.

Ульянов. Пол? Будет ли этаж? Пол или возвышение? Рампа останется?

Мейерхольд. Из Кисловодска просить прислать чертеж.

Ульянов. Общий вид чертежа. Мебель какая?

Мейерхольд. Я еще не выяснил. В голове [оно] есть. Зеркала, кресла? Не в очень большом количестве. Противно.

В четвертом акте — ни одной шубы! Все по ассоциации думают о своих шубах.

В противоположность «Ревизору» главная установка на костюмы. Подбросить Ник. Павловичу — мебельно-бутафорскую часть. […] Даем голую площадку — бутафорию, и мебель тогда легко будет дер[евянную] <ставить>, что можно — достать, заказать.

Аксессуары — веера и разные штуки. Можно много найти.

Ульянов. Налет или засилие?

Мейерхольд. Окон не будет. [Натуральное] пос[тавим] стекло. Мороз. Вне времени и пространства, очень интересно. Спектакль будет насыщен музыкой. (Асафьев — Игорь Глебов.) Фотографии всех актеров — желательно с ногами. (Экземпляр пьесы — Николаю Павловичу.)

23 сентября 1927 года, Ленинград

ВСТРЕЧА РЕЖИССЕРСКОЙ ГРУППЫ ГОСТИМА С КОМПОЗИТОРОМ Б. В. АСАФЬЕВЫМ

Присутствуют Вс. Мейерхольд, Б. В. Асафьев, А. Е. Нестеров, Э. П. Гарин, Х. А. Локшина, П. В. Цетнерович, М. М. Коренев

Асафьев. Мне хотелось бы точнее договориться относительно моей работы. Музыка в «Ревизоре» мне ясна[ccxi], тут же я не совсем ясно себе представляю, как это будет. Я наметил путь, сделал выборку, но не знаю, верно ли.

Мейерхольд. Что ж нам договариваться. Мы уже договорились — было ваше письмо[ccxii]. Основа — молодой Бетховен. Вот только что делать относительно Софьи? Как у вас с материалами?

Асафьев. С французскими очень просто. А относительно русских надо договориться о самом направлении, в котором идти.

Мейерхольд. Барковщина[ccxiii].

Асафьев. В чистом виде ее нет. Она переросла себя, и, хотя существует в каждую эпоху, она каждый раз во что-то переехала. Дальше, Бетховен — какой? Непременно молодой?

Мейерхольд. Молодой — я говорю только потому, что у вас в письме было так сказано. Мне надо шире.

Асафьев. Надо решить. Ведь Бетховен и рационалист, и есть Бетховен-романтик.

Мейерхольд. И тот и другой.

Асафьев. В идеале хорошо было бы, если бы это была импровизация, чтобы Бетховен был как-то дан в импровизации, тем более что как раз новейшие исследователи очень настаивают на импровизационном моменте в самих его сочинениях. Технически — ведь у вас пианист. Он должен так выучить Бетховена, чтобы играть его темы, импровизируя.

Мейерхольд. Это идеал. В идеале, конечно, можно допустить роскошь — пригласить замечательного пианиста высшей квалификации. Но таких нет. И я не решусь допустить действительную импровизацию пианиста — слишком опасно.

Асафьев. Да, таких нет.

Мейерхольд. Но конечно, хотелось бы всюду в кусках роли «за фортепиано» ввести элементы импровизационного осадка. И вы нам сделайте некоторые импровизационные куски, поскольку есть неготовые вещи у Бетховена, у Шуберта, у Фильда. Мы просим вас сочинить такие кусочки, которые будут сходить за импровизацию. Мы вам скажем — вот идет два такта, потом пять тактов, десять тактов, потом маленький музыкальный кусочек. И такой заказ мы можем вам определить, разметив соответствующий текст на репетиции, и вам пришлем.

. Можно использовать эскизы Бетховена. Самые опусы его брать очень опасно. Тут самые большие трудности. А затем, как быть с эмоциональной

стороной? Вы мне напишете относительно самой настроенности кусков? Как это сделать?

Мейерхольд. А мы вам напишем. Идет фраза такая-то — здесь кусок двухтактовый, и так как мы немножко музыкальные обозначения знаем, то прибавим — andantino, allegro, maestoso и т. д. Так для вас достаточно будет?

Асафьев. Да, конечно.

Мейерхольд. Там так есть: идет моноложек, и в нем ряд фраз с расстановкой. Скажет — помолчит. И вот в эти пустоты надо вкомпоновать ряд музыкальных фраз — музыка и кусочек текста. Получится такой своеобразный монтаж литературно-музыкальный[ccxiv]. Это по части Чацкого.

. У Чацкого импровизации? А к каким годам вы его относите, и какой он?

Мейерхольд. У него склад бакунинский. Может быть, Бетховен?

Асафьев. И следовательно, можно дать Бетховена усложненного, темпераментного в полном смысле.

И еще вопрос: остается ли обязательным первоначальное предположение придерживаться определенной эпохи, например для художника — 20 – 25-е годы.

Мейерхольд. В отношении сценической формы в 1927 году было бы наивно придерживаться обязательно 1823, 1824 годов. Пусть будет мешанина — Directoire французский[ccxv] и потом архи-Наполеон и, может быть, даже Николай I.

Вы спрашивали, вокруг какой сферы зацепить?

Чацкий приехал в дом, где он не был очень долго. На него пахнуло воспоминанием проведенных здесь дней и часов. Около инструмента он вспоминает… Музыкант чистой крови. Рояль — его стихия. Фразы приходят одна за другой. Это та музыкальная атмосфера, в которой может возникнуть и наивная детская фраза, которую он сыграет одним пальчиком, фраза понятная и очень близкая им с Софьей, может быть, когда-то любимый мотив Софьи и в это же время какой-то громадный кусок музыкальной лавины. Ну громадный диапазон — от наивной песенки до сложнейшего опуса. Это и покажет всю широту и сложность мира Чацкого.

Асафьев. Может быть, взять то, что было до Бетховена в Москве в 20-х годах. Это Фильд. Я проверял, это, несомненно, было и до такой степени, что когда приехал Лист, то столкнулись и враждовали Лист и Фильд — бетховенская стихия и английский романтизм Фильда, и он так зацепил, что его до сих пор находишь. Если мы будем искать в быте исполняемое самоучками, то непременно и именно Фильд. Фигурирует и немного других, но в основе он. Конечно, Фильд только для фортепиано. В оркестре он совершенно не имеет смысла, теряет всякий интерес.

Мейерхольд. Может быть, в каком-то действии мы можем дать и Фильда. Например, когда у нас бал. «Мы в трауре — так балу дать нельзя» — план, что у нас не будет настоящего бала, мы можем сыграть того же Фильда. Soirée[15], собрались, и кто-то играет Фильда. Чацкий не станет перед этой

[15] Вечеринка *(франц.)*.

сволочью играть. Он импровизирует с Софьей.

А с а ф ь е в . А вы не думаете дать домашнего музицирования?

М е й е р х о л ь д . Можно ввести. Но как сделать для оркестра?

А с а ф ь е в . Большого? И что для оркестра?

М е й е р х о л ь д . Я хочу ввести его. Можно ввести оркестр, вне спектакля, впереди просцениума, как антрактовую музыку, которая сопровождает спектакль[ccxvi].

А с а ф ь е в . Тогда интересно в симфонию домашнюю, сентиментальную фильдовскую и импровизационную бетховенскую впустить другую струю — брать венскую культуру, антипод Бетховену, брать танцевальную музыку. Тогда можно взять венскую танцевальную музыку — вальсы, галопы, экосезы (только не Шуберта, это же не музыка будет?).

. Есть в «Горе от ума» моменты, которые дают впадение в мелодраму. Тогда хорошо бы дать такую же музыку.

А с а ф ь е в . Тут хорошо бы и можно дать русскую.

М е й е р х о л ь д . Для подчеркивания таких моментов, как, например, выход Чацкого из бала.

А с а ф ь е в . Тут уж, скорее, элегическую?

М е й е р х о л ь д . Можно и элегическую. Важно, чтобы не Чацкому передавать хотя бы эту элегичность, а оркестру, который будет введен режиссурой для специальных целей подчеркивания душевных состояний Чацкого.

А с а ф ь е в . Может быть, в Бетховене подыскать, хотя тут Алябьев очень бы пригодился.

М е й е р х о л ь д . Тогда от нас будет идти эмоциональная волна вразрез с состоянием Чацкого. Мы не будем иллюстрировать его переживаний, а [будем] давать намеки на его способность тех или иных состояний. Не мелодраматически, а в разрез его настроению. Это, конечно, очень сложно.

А с а ф ь е в . Если антрактовая музыка, откровенная, то надо брать танцевальное — вальсы, экосезы. Это исторично, если и не [точно] хронологически, так как она доходила до 60-х годов. Оркестр одного порядка. Для данного настроения можно использовать элегическую, сентиментальную музыку. Алябьев — очень годится, он импровизатор до мозга костей. Алябьев не органичен, но не было тогда из характерных настроений ничего, чего бы он не отразил, в нем есть русская богема. Есть оркестровки Алябьева. У нас в Ленинграде или в Москве можно подыскать. Это подойдет и будет хорошо контрастироваться[ccxvii].

В Бетховене надо брать не навязшее в ушах, кое-где дать сгусток, чтобы не возбуждать слишком близких ассоциаций (не брать, например, «Лунной сонаты»), брать эскизы, где больше импровизационных моментов, речитативы.

19 ноября 1927 года

БЕСЕДА МЕЙЕРХОЛЬДА С УЧАСТНИКАМИ СПЕКТАКЛЯ

Мейерхольд. Сегодня М. М. Коренев изложит кратко все то, что мы говорили о «Горе от ума» в прежнем нашем собрании, для того чтобы, так сказать, немножко возвратить нас к той атмосфере, которая создалась около этой постановки в прежний период нашей работы. Кроме того, сегодня режиссерская часть установила распределение функций среди режиссеров и актеров. Это нужно знать для того, чтобы знать, к кому обратиться, если нужно что-нибудь выяснить в той или иной области. Вот Нестеров будет заведовать всей организационной частью. Он в этой области будет заменять меня. По вопросам организационного порядка нужно обращаться к Нестерову. Коренев будет заведовать текстом и всем тем, что относится к слову. Цетнерович будет держать связь с руководителем материальным оформлением Шестаковым по части установки света и т. д. Локшина будет заведовать связью с заведующим музыкальной частью, и она же будет заведовать фиксацией мизансцен и всем тем,

Вот все, что я могу сказать. […][ccxviii]

Товарищи, нам приходится работать в очень невыгодных условиях, потому что за эту постановку, с нашей легкой руки, взялись еще и другие театры. Одна постановка уже осуществлена[ccxix]. И как мне говорили товарищи, которые присутствовали на наших беседах, многое, что мы наметили для нашей постановки, уже осуществлено. Так что мне, например, придется посетить спектакль Петровского для того, чтобы не повторять того изобретенного мною, что показано Петровским. Условия очень невыгодные, потому что то, что придумалось, — придумалось органически, потому что обдумывалось годами. Мы не можем отвечать за то, что замена одного другим будет хорошей заменой.

Сейчас «Горе от ума» работается еще в Ленинграде, в Александрийском театре[ccxx], и из беседы, которую я вел с Н. В. Петровым, я тоже понял, что многое из того, что нами говорилось, известно им и тоже частями осуществляется. Таким образом, условия крайне неблагоприятные. В силу этого обстоятельства нам пришлось наши репетиции закрыть, что крайне невыгодно отражается на нашем художественном составе. Товарищи не смогут следить за нашей работой, которая является все-таки настолько органической. Все то, что говорил сегодня М. М. [Коренев], — очень интересно. Все им сказанное должно быть заслушано всей труппой, потому что на чем [же] можно будет учиться, как не на таких постановках, как «Ревизор», «Горе от ума» и т. д. Закрывая репетиции и пуская на них только тех, кто занят в этом спектакле, нам опять приходится делать предупреждения. Это мне в высшей степени неприятно. Товарищи, держите, пожалуйста, в секрете все наши изобретения. Как я уже говорил, все время слухи просачиваются в лагерь наших конкурентов. Поэтому приходится снова повторять: товарищи, будьте очень осторожны в сообщениях, потому что каждое сообщение сейчас же осуществляется.

Так, например, мне рассказывал Петров, что они трактуют Софью как незаконную дочь Фамусова от отца-француза. Это привнесение французского

элемента мы подаем не так, как они, но ясно, что все-таки они взяли это от нас. Затем, Петровский осуществил первую сцену Софьи и Лизы таким образом: Софья лежит на постели, а Лиза ее одевает. Это уже прямо взято у нас. И много других сцен взято у нас. Я говорю, что это условия очень неблагоприятные для работы, если мы будем заниматься только тем, что изобретенное сегодня придется завтра заменять. Затем я от Малько слышал такую фразу: я как-то сказал, что еду в Детское Село[ccxxi], — «бетховенизировать Чацкого». Он знает. Сказать мне такую вещь — это значит иметь какой-то ключ к трактовке роли Чацкого. Все так следят за нашей постановкой. Что же делать? Я прошу вас, товарищи, держать в полном секрете то, что я буду говорить, иначе я буду связан по рукам и ногам. Я должен с большой осторожностью говорить, когда обязан рассказать вам до конца все наши изобретения.

До сих пор, сколько раз мне ни приходилось видеть исполнителей роли Фамусова, а я видел очень хороших исполнителей Фамусова, — я считаю, что эта роль не была раскрываема так, как это нужно, потому что на эту роль смотрели как на какую-то такую, в конце концов, в пьесе подсобную. Как бы великолепно ни играл, скажем, Фамусова Ленский, казалось: с кем же это борется Чацкий? Поэтому глуповатость Чацкого особенно всегда выдавалась в силу того обстоятельства, что черт знает перед кем он, собственно говоря, распинается. Взять бы и уйти ему из этого дома. Все дело в том, что Фамусов не показывал себя активным началом, антитезой к Чацкому, он всегда был началом пассивным. Он бросал реплики, поскольку нужно ему было что-нибудь сказать Чацкому на его выступления. Мне кажется, что это не так. Мне кажется, что у Фамусова должна быть наступательная энергия. Как только он получает ту или иную реплику, он тотчас же вскипает. Это вскипание в некоторых местах давал Ленский, но он давал это в силу особенности его темперамента, в силу особенностей системы его игры. Вообще, Ленский не умел играть никакой роли, если он не находил в ней каких-нибудь моментов вскипания. Но эти вскипания были в оболочке какого-то добродушия.

Не было этой четкости своеобразного трибуна. У Фамусова была своя платформа. Эту свою платформу он говорит не как лицо добродушное — не в добродушии, а, как это в старину говорили, — «с сердцем». Мало мы верили бы, что это без пяти минут какой-то министр. Это просто Фамусов, из какого-то дома в Москве или Ленинграде на Фонтанке. Нужно, чтобы это был человек, который способен проявлять большую энергию там, где ему нужно доказать, что такие-то идеи и такие-то поступки он одобряет, а вот этих-то идей и поступков он не одобряет.

В исполнении Фамусова должно быть волевое напряжение. И в отношении Софьи, когда он делает ей выговор и критикует ее действия, он не должен говорить это с добродушной мягкостью, а должен говорить тоном выговаривающим. Таким образом, самая крепкая и активная нота в пьесе должна быть в руках Фамусова. Недаром и наступательное его движение на Лизу в первом выходе не должно быть отмечено таким ловеласом, в духе какого-нибудь такого рамоли, сладострастного старичка, какого мы знаем в

целом ряде образов Достоевского. Тут нужно, чтобы в нем просыпалась воля насильника. Эта сцена должна быть развита очень сильно не потому, что нам нравится такой эротический план, а потому, что нужно показать, что здесь есть все элементы такого своеобразного здоровья и своеобразного насилия и взгляд на женщину как на начало крепостное, подчиненное.

Эта сцена маленькая, но требующая необычайной ловкости и изощренности. Это сейчас же сказывается и на произнесении текста. Текст Фамусова должен произноситься страшно ярко, без того, чтобы он купался в красивости. Та настойчивость, с какой он отстаивает свои идеи в больших монологах, где он говорит в присутствии Скалозуба с Чацким, — все это требует на эту роль исполнителя, способного на своеобразные выкрики, чтобы чувствовалось, что этот человек может голосом своим и убедительностью речи покорить своего противника. Ни в каком случае не надо прибегать к способу гротескования, как это делают в Театре сатиры, Революции и МГСПС: раз это отрицательный образ, надо показать его в отвратительных чертах. Нет, пускай он будет обаятельным, симпатичным, изысканным и красивым, а внутри в этом красивом сосуде напиток противный, горький, неприятный, который хочется выплюнуть. Он должен перед нами щеголять умением носить костюмы. Он умеет прифрантиться, он умеет быть изысканным, он своеобразный какой-то денди. Обыкновенно это бывает обрюзгший старичок с пузом, который щипнул Лизаньку, читает нотации Молчалину и произносит какой-то монолог, вынимая табакерку и понюхивая табак, что было особенно четко подано Ленским. У нас это должно быть исключено. Он должен напоминать по типу Тьера. Тьер всегда поражал изысканностью, как он носил очки, причесывался, как он складывал вкусно губки, у него был рот вкусный для поцелуя, и в то же время он расстреливал по 1000 человек в день. Полное несоответствие.

Отмечается, что самые жестокие люди любят кошек, животных и детей. Маяковский обожает кошек. Когда ему котеночка показывают, он может даже слезу пролить, а в то же время он способен явиться на Тверской бульвар, когда в Союзе писателей судят Есенина[ccxxii]. Прийти и сказать, что вот так и следует. Придет он не один, а вместе со своим другом Асеевым. Асеев будет молчать и дергать за ниточку, а Маяковский — говорить. Это обнаруживает величайшую жестокость. А кошечек ты любишь. Тут надо показать привлекательную и обаятельную внешность, а внутри горький напиток. Это — основная концепция роли. Она является поправкой к тому, как эту роль играли раньше.

Теперь полковник Скалозуб. Мне жаль, что в своей речи М. М. не сказал об открытии, которое ему принадлежит.

К о р е н е в. Я говорил, что надо искать большей легкости и непосредственности. Самое основное это то, что никогда не замечалось, это — созвездие маневров и мазурки. Я, кажется, говорил, что там есть замечательный момент, который я называю битвой трех императоров, когда во втором акте появляются три претендента, без Фамусова, когда является Чацкий, Молчалин и Скалозуб, и здесь происходит смотр женихов. Это надо отметить, это очень

эффектный момент.

Мейерхольд. И вот с этой точки зрения важно как-то пересмотреть эту роль. Мне хотелось бы выслушать тов. Боголюбова, захватывает ли его эта трактовка. Если эта трактовка его захватывает, тогда будет беспредельно много возможностей и выдумок в этом плане созвездия маневров и мазурки. Это — любовник, возлюбленный, влюбленный, который будет эту ноту держать. Я сейчас вспоминаю, как появлялся Скалозуб. Он появлялся как носитель мундира. На него напялили мундир, а он стоит и старается, то он говорит басом, то еще как-нибудь и т. д. Мне кажется, что не это важно, а начало любовное, во имя чего он приезжает в этот дом. Важно это умение близко стоять к Софье, куда ни оглянешься, — все он близко стоит к Софье. Это было бы очень важно отметить. Это черта, обнаруживающая его индюшечью породу. Когда индюк ухаживает за индюшкой, он старается боком потереться. Эта особенность его роли никогда раньше не отмечалась. Это дает иную трактовку, иной, несколько комический характер. Эта роль комическая, а всегда ее играли не так. Я знаю, что его будет играть Юрьев[ccxxiii], а эту роль надо играть сугубо комическому актеру. Я даже думаю, что он иногда по ошибке подходит близко к Фамусову, так он натренировался. Фамусов от него отодвигается, ему жалко, что он на него дышит, так как он не женщина. Это дает Фамусову повод для игры. Мне кажется, что Боголюбова устроит такой план.

Эта пьеса имеет больше эротического элемента, чем «Ревизор». Даже [ccxxiv].

Теперь пару слов о системе нашей работы. Я знаю по опыту, так как я эту пьесу не только ставил, но и сам играл, я знаю, что эту пьесу нужно готовить так же, как готовят оперный спектакль. В опере никогда не назначают сценических репетиций до тех пор, пока актеры не знают своих партий наизусть. Затем пианист садится за фортепиано, он жарит аккомпанемент, а тот исполняет свою партию безошибочно. Если он сбился, вызывают дублера, который знает лучше его. Очень важно то, что сказал М. М.: овладение стихией стиха. Можно овладеть этим, если вы прочитаете 100 – 150 – 200 раз. Если вы 200 раз читали, то на 201-й раз можно понять, что значит купаться в стихии стиха, окунуться в эту атмосферу стиха. Почему жонглер так ловко жонглирует? У него чудовищная тренировка. Он сидит за столом, подбрасывает спички, садится в ванну — мыло подбрасывает. Он постоянно что-нибудь подбрасывает. Без этого он не может. Поэтому у него выработалась такая необычайная техника. А тут нужно все время читать, читать, читать. Поэтому мы будем заниматься тем, что будем читать.

Почему-то все, кто читает стихи, страшно боятся курсивов. Они думают, что только в прозе можно позволить себе делать выкрики каких-нибудь отдельных слов и фраз. Заметьте, что все лица, читающие свои собственные стихи, как например Блок, никогда не позволяют себе делать курсивов. Блок отмечал только внутреннюю сущность данного размера или стихотворной формы. Цезура, которая составляет особенность поэта, длительность цезур — он их не подает. Только один поэт знает это интереснейшее свойство курсивов — это Андрей Белый, который позволяет себе не только выкрикнуть отдельные слова, но может просто обратить свое стихотворение в романс, он

может залезть на верхнюю ноту и спуститься вниз. Он начнет у нас курс слова и раскроет нам тайну своего искусства.

Что касается «Горя от ума», то, пожалуй, исключение составлял Ленский. Он умел сделать так, что вдруг какое-то слово выплескивается из ровности. Я думаю, что курсивами, в особенности, должна быть насыщена роль Фамусова. Фамусов должен быть соткан из курсивов, где отдельные куски он просто выкрикивает. Такие места будут и у Чацкого, но особенно у Фамусова. У Чацкого этого будет больше в действии, в том, как он стукнет об стол, или уронит стул, или как перебежит. Но у него будет, скорее, склонность к тихим тонам. Фамусов, когда он выходит на сцену, должен заполнять ее собой на все сто процентов. Он доминирует все время, он должен быть навязчив. Эти курсивы возможны только тогда, когда мы сильно владеем стихами. Я даже сказал бы так: ничего, если на первых порах будут большие нарушения в отношении ассонансов и в отношении цезур. Ничего, затем мы выровняемся. Мы вовлечемся в стихию стиха Грибоедова, если будем так же хорошо знать его, как знал сам Грибоедов. Он владел, вероятно, такой же способностью, как Есенин, который запоминал огромное количество стихов, такова уж была природа его памяти. Такой памятью нужно обладать всем актерам. Я помню, как я наспех приготовил роль Чацкого[ccxxv] и как я страдал только оттого, что нужно еще было колоссальное количество времени для того, чтобы знать роль, как свои пять пальцев. Еще можно роль Гамлета не очень твердо знать, но у Грибоедова это невозможно. Тут

Нигде так не нужно мало зависеть от режиссера, как в этой пьесе, нужно все время пытаться пускаться на импровизацию. Должен быть такой страшный импровизационный стиль. Не нужно думать, что сидит какой-то мэтр, который говорит, что вот сделана ошибка против цезур и т. д. Тут должна быть полная свобода. Мне представляется так, что каждый имеет свое место, а не так, как вы сидите сейчас, не так, как это бывает в гимназии. Каждый должен устроить здесь свое место, привезти из дома вольтеровское кресло или стул, может быть. Я знаю художника…[16], он непременно должен иметь жесткий кабинет. Когда вы входите в комнату, где он пишет портреты или эскизы, то вы там ни одного мягкого кресла не найдете. Гоголь писал свои вещи у конторки. Он ни одной строчки не мог написать сидя. Он должен был стоять у конторки, писать, а затем написанные странички он, приподнимая крышку, совал внутрь. Зиновьева-Аннибал писала лежа. На полу у нее лежала какая-то шкура, а около нее стояли две урны: в одной урне — исписанные листы, а в другой урне были белые листы. Вытащит один лист, испишет и сунет в урну и т. д. А затем она разбирала все странички.

Я часто говорил об этом, но мы до сих пор придаем этому мало значения. Колоссальное значение имеет обстановка, в которой я нащупываю нужную вещь для данной роли. В такой обстановке разве что-нибудь прочитаешь? Нужно, чтобы у каждого было то, что ему нужно, чтобы он был хозяином этой

[16] Пропуск в стенограмме.

маленькой квартирки, в которой он чувствует себя отгороженным от возможности, что кто-нибудь его локтем пихнет в самую нужную минуту. Нужно, чтобы тут не было доступа для режиссера. И актер в этой своей обстановке будет искать тональность. Эту обстановку вы сами себе создадите. Тогда мы в зависимости от расписания репетиций сможем взять быка за рога и за эту неделю окунуться в стихотворную стихию, и вы увидите, какое в этом наслаждение. Только тогда можно выйти на верный путь.

Это помогает еще вот чему: вам будут через эти стихи рисоваться всевозможные мизансцены и другие возможности в смысле игры с предметом и т. д. Я заметил по тому, как работает Зинаида Николаевна, что у нее вкус к произнесению монолога обязательно связан с представлением о том, какой предмет будет находиться у нее в руках. Возьмите любую сцену у Уитмена, отнимите грабли и сено — и все рушится. Мне кажется, что это касается всех вещей. Тут вы мне должны помогать. Вы нам должны подбрасывать ваши пожелания. Например, Скалозуб — это избитая форма, но конечно, жениха того времени не представишь себе без букета роз, привезенных зимой невесте. Он должен чем-то убивать остальных женихов. Должны быть, может быть, какие-нибудь конфекты из особенной царской кондитерской. Между прочим, когда царя выгнали из Царского Села, тогда уже голод был, но еще оставалась какая-то царская кондитерская, которая изготовляла особенную карамель. Несмотря на то, что все цари уехали, до них не дошло еще, что все изменилось. Тут нужны какие-то особенные конфекты, какая-то особенная [ccxxvi], то, как он наряжен. Это имеет колоссальное значение.

Мне мыслится, что не нужно выпускать из виду маркера при бильярдной игре. Эту роль нужно взять на учет. Нам нужно обратить внимание на эти вводные роли. В «Ревизоре» мы их довольно робко вводили. Тут нам надо их дать смелее. Нужен инструктор, тапер, какой-то танцмейстер. Мне мыслятся такие люди, какие у нас были, например, в «Лесе». Это очень хорошо, когда француз-портной привозит костюмы. Они обязательно должны быть в пьесе, а то она получается какой-то пустой. Тут нужно дать целый список[ccxxvii].

Затем, такая деталь: как вы представляете себе появление Чацкого. Если он появится один — мы его не примем. А если его приведет дворецкий и будет большая возрастная разница — например дворецкий девяноста восьми лет, как Фирс из «Вишневого сада», — то приятно принять такую фигуру. Они слышали звон, да не знают, откуда он. Петровский заставил Чацкого целоваться с дворней.

У нас Платону Михайловичу надо будет хорошо танцевать лезгинку. Затем, нужно, чтобы все искали нам натурщика на роль Петрушки[ccxxviii]. Нужен такой красавчик, в которого все влюблялись бы.

20 ноября 1927 года

II АКТ, ЯВЛЕНИЯ 1 – 3

ЭПИЗОД VI. ДИВАННАЯ

Фамусов — Ильинский, Чацкий — Гарин

РЕПЕТИЦИЯ II АКТА. ЗАМЕЧАНИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА

У Фамусова есть такая привычка — делать выговоры. Вы посмотрите, — вы найдете строчки, в которых в отношении Молчалина — выговор, в отношении Софьи — выговор, в отношении Чацкого — выговор. Такая уж у него привычка. Эти выговоры надо особенно отметить. Там, где он размышляет, — одна интонация, а где выговоры — другая. Я бы сказал, что там, где он выговоры делает, там он накидывается. Публика должна недоумевать, почему по поводу разодранного локтя Петрушки он тратит такой запас своей энергии. Публика думает: чудак ты, ну что тут такого. Когда я говорю «выговор», я вас вовлекаю этим в стихию стиха. Тут сейчас же зазвучит так: «Петрушка, вечно ты с обновкой, с разодранным локтем». Тут ритмизация стихотворения. При такой трактовке сразу поет стих. А если делать снижения, то получается почти характер прозы. Понимаете, на первых порах зазвучит негрибоедовская мягкость. Это ничего. Надо, чтобы это даже неприлично звучало. Тут будет такая натянутая струна, которая приведет нас потом к прозрачности, о которой мы говорили. Точка должна означать как бы знак восклицательный: «Петрушка, вечно ты с обновкой, с разодранным локтем». Затем остановка. «Достань-ка календарь, читай не так, как пономарь».

Затем лучше уйти дальше в глубь сцены и оттуда: «Достань-ка календарь, читай не так, как пономарь, а с чувством, с толком, с расстановкой». Для того чтобы звучал ваш характер, надо стихи произносить именно так, а не иначе, вернее слова, а не стихи.

Вы нарочно туго берете. Давайте условимся так, а вы, может быть, дома еще нагородите. Я хочу вас вовлечь. Затем, когда вы будете работать, вы увидите, что там будет любование. Вы сами должны любоваться, как вы ловко придумываете слова, сочетаемые с очень интересными рифмами. *(Повторяет текст.)* Понимаете, я нарочно это делаю, чтобы М. М. [Коренев] не соглашался, потому что самое радостное в такого рода поисках — это нелепость и непривычность. А потом, когда мы залезем на голову непривычности, потом мы можем делать какие угодно поправки, но они будут уже звучать гораздо острее.

Этот курсив сделан автором сознательно, чтобы показать, что же, собственно говоря, он должен записать. Я никогда не видел, чтобы Петрушка записывал. Но он должен записывать. Фамусов ему по складам говорит. Он диктует: «К Прасковье Федоровне в дом во вторник зван я на форели». Он должен продиктовать. Тут опять будет некоторый тормоз. Вздох, а затем — «куда как чуден создан свет». Этот вздох даст интонационный перелом. Тут большая ирония. «Отметь-ка бал на тот же день». Тут предлагается взять другой вариант, с моей точки зрения — более вкусный[ccxxix].

К о р е н е в . Я предупреждаю, что все варианты, за исключением некоторых, были использованы. Это говорилось также во МХАТе, немножко в другой обстановке. Но затем это было отменено. «Великий пост — и вдруг обед». Я предлагаю великий пост всюду сунуть. «Великий пост — так балу дать нельзя», «Великий пост — и вдруг обед, ешь три часа, а в три дни не сварится: грибки, да кисельки, щи, кашки в ста горшках. Отметь — в четверг я зван на погребенье, а вынос — у Николы в Сапожках».

М е й е р х о л ь д . Это конкретно звучит, как московское. Россия,

«Вы что-то невеселы стали» — тут ударение обязательно должно быть в слове «невеселы» на первом слоге.

Когда Чацкий приходит в дом Фамусова, то его обязательно тянет к фортепиано. Он отлично знает, что с ними нет возможности говорить, и он сучит свою собственную нитку. Ему его собственное состояние духа гораздо важнее, чем что бы-то ни было. Он здесь не визитер какой-нибудь. Он — свой человек, и он не стесняется, а сразу садится и пускает какие-то рулады: «Вы что-то невеселы стали, скажите отчего». И все время играет. А затем кончает: «У вас в лице, в движеньях суета». Он должен иронически к нему относиться. Это нужно делать преимущественно для раздражения Фамусова, и игра на рояле — тоже. Фамусов вообще терпеть не может музыку. Он и фортепиано к черту выкинул бы из квартиры. Пока Чацкий играет, Фамусов будет накапливать в себе достаточное количество раздражения: он не любит фортепиано и всей этой культуры: все бы книги взять и сжечь — все это для соблазна и черт знает для чего существует. Тут я представляю себе такие рулады, переливы какие-то, как на арфе. Фамусов подходит и не столько их слушает, сколько на них смотрит и думает: вот сволочь, приехал опять, завелась машинка. Это очень интересная сценка. Текст звучит уже иронически: «Ах, батюшка, нашел загадку, не весел я! В мои лета…» Тут раздражение и опять наскок. Это очередной наскок, как я его называю. Раньше так бывало: Фамусов размышляет, нюни распускает: «Ах, батюшка, нашел загадку, не весел я…» Ничего подобного. Чацкий «Камаринского» играет, потому что тот говорит «может быть, пускаться вприсядку»[ccxxx]. На присядку надо сначала ответить игрой, а потом: «Никто не приглашает вас; я только что спросил два слова». Затем — играет. Это кусочек лирический. А потом: «Господи, прости! Пять тысяч раз твердит одно и то же!..»

Он на его «не хочешь ли жениться», показывает ему кукиш. Я не слышал этого кипения Фамусова ни разу. У Ленского был только намек. Я думаю, что если бы он жил в наш век, он стал бы играть иначе. Характер Фамусова в том, что он не тугодум, а у него необычайная подвижность мозгового аппарата. Он за словом в карман никогда не полезет. Поэтому, как только есть реплика: «Пусть я посватаюсь, вы что бы мне сказали?» — «Сказал бы я во-первых: не блажи». Эта быстрота и скорость alia breve[17] — это должно поразить публику сразу. В мизансценах я это учту. Он бежит, наскакивает на Чацкого, а тот его

[17] Вдвое быстрее *(итал.)*.

обрывает: «Служить бы рад, прислуживаться тошно». Тут спокойствие, он чуть-чуть что-то такое наигрывает. Это раздражает Фамусова. Я думаю, что будет момент, когда он крышку рояля захлопнет по рукам Чацкого. Где-то должен быть такой момент, потому что его это раздражает.

Страшно важна для стиха Грибоедова такая необычайно колкая ударность на рифмах. «Я только что спросил два слова об Софье Павловне, быть может, не здорова». Слова — не здорова. Это такой любопытный

Я, может быть, делаю неверное ударение — это не важно. Важно самое вихревое начало. Монолог должен бить фонтаном. Я плохо читал, но я верно выражал и верно пунктировал эмоцию, которая должна вот так биться, а уже на это он насаживает, как шашлык на вертел, слова. Важен — вертел. А вертел — это пафос и захлебывание. Я, например, технически посоветовал бы вам заучить монолог и, понимаете ли, бросать, бросать его, чтобы чувствовалось, что Фамусов бросает. Тут должна быть маниакальность. А то получается очень чистенько: встал да выговор сделал. Он должен петушком, в азарте, в кипении, в раздражении, тут должно быть самораздражение. Тогда вы получите вкус к этому монологу.

Там, где Фамусов встречается с Чацким, мы видим у Фамусова необычайное кипение, а у Чацкого страшную тихость. Тогда, понимаете, черт знает что получается, тут какие-то все время ухабы. У Фамусова такое чувство: да ты возражай мне, да ты кричи мне, что ты молча слушаешь меня. Вас это будет раздражать. Вы думаете, что он начнет стучать кулаком по столу, — а он тихо. Фамусов хочет вывести его из этого состояния. В таком сопоставлении эта встреча — страшная штука. Это должно производить такое впечатление: тут — вулкан, а тут — черт знает что такое.

Затем дальше. «Ах! боже мой! он карбонари!» Фамусов на фоне его монолога все время продолжает выражать свое кипение в мимической игре. Он ни на одну минуту не должен застыть, потому что дальше у него пойдет: «Ах! боже мой! он карбонари!.. Опасный человек». Тут выкрики, продолжающие это смятение Фамусова. Всегда это звучало совсем не так. Фамусова посадить нельзя.

У Чацкого рост начнется, но несколько другого порядка. Он останется в пределах своеобразной сдержанности. Тут детонировать еще нельзя. Видите ли, я сторонник того, чтобы Чацкий тихо говорил свой монолог. Тут, понимаете ли, надо расстановкой слов и торможением раздражать уже и без того раздраженного Фамусова. Когда у него будет нарастание: «Нет, нынче свет уж не таков…», чтобы у него, понимаете, была такая затаенная программа, противопоставленная Фамусову: «Вольнее всякий дышит и не торопится вписаться в полк шутов». Я нарочно читаю ваш монолог. Вы должны продолжать произносить монолог и чтобы вставки

Мы никогда не видели Фамусова в кипении, и потому это было непонятно. У него такая манера, он раздражен, он хватается за уши, зарывается в диванную подушку: «Ну, так и знал…»

23 ноября 1927 года

II АКТ, ЯВЛЕНИЯ 2, 3; I АКТ, ЯВЛЕНИЯ 5 – 7 ЭПИЗОД VI. ДИВАННАЯ. ЭПИЗОД V. ПОРТРЕТНАЯ

Софья — Райх

[…] Гарин. «И точно начал свет глупеть…».

Мейерхольд. Тут трудность этого места, когда они говорят вдвоем, состоит в том, что ни тот, ни другой не должны показывать нам, что для них существует перерыв, то есть чтобы Чацкий попал на свою зарубку, а Фамусов сел на своего конька и чтобы они параллельно говорили, не слушая друг друга. Перерыв давать только каким-нибудь действием. Не знаю, будет ли Чацкий прибегать к фортепиано. Но Фамусову здесь легче сделать, чем Чацкому, говоря «Ах! боже мой! он карбонари!», он, может быть, бросается к шкафу. Я покажу, как Фамусов втискивается, мешая Чацкому произносить его слова. Причем Чацкому удобно, что Фамусов ему мешает, потому что он вырабатывает тогда такое четкое декламационное противодействие, что, несмотря на помеху, он будет в него вкомпоновываться.

Гарин. «Недаром жалуют их скупо…».

Мейерхольд. Когда он говорит «опасный человек», он вне себя. Он подбегает, закрывает дверь. «Да он карбонари…». Такое впечатление, что он не дает Чацкому дышать. Этот человек претендует просить руку Софьи. Это поведет к тому, что он подбежит к софе, возьмет две подушки: «А-а-а, что он говорит, а-а-а, боже мой»… Затыкает уши двумя подушками. Нужно, чтобы это действительно произвело впечатление сумасшедшего. Он находит в этом вкус. Он это делает отчасти для того, чтобы Чацкий понял, как на него реагируют. Это интересная сцена. И целый акт будет вздыблен этой сценой.

«Нет, нынче свет уж не таков…». Чем однотоннее будешь, тем богаче, а у Фамусова эти взрывы. Не бойтесь: «А-а-а, что-что вы говорите…»

«У покровителей…» — «А-а-а…»

«Явиться помолчать…» — «А-а-а…»

«Пошаркать…» — «А-а-а…»

Чацкий должен разбивать, но колко. Понимаете, он дразнит его. «У покровителей зевать на потолок…». Видите, как он разозлевает Фамусова. А тот: «А-а-а, а-а-а, а-а-а, что…»

А то у нас всегда Чацкий был какой-то денди. Красивость стиха отмечается, а тут нужна не красивость стиха, а красивость будет в том, что он делает хладнокровное перечисление вот этой громады, которую замечательно определяет Лермонтов формулой «свет», на чем он строил целый ряд своих вещей. Если выписать, сколько раз «свет» повторяется в «Маскараде», то ахнешь — невероятное количество раз. Как Фамусов перечисляет: «грибки, да кашки…», так Чацкий перечисляет — вот чем вы занимаетесь: «У покровителей зевать на потолок…»

Ты, Гарин, согласен?

Гарин. Я не выяснил позицию Чацкого. Он злит [Фамусова], или он

размышляет, или читает.

Мейерхольд. Он злит. Есть доктор в пьесе «Иванов» — Львов, который приходит в пьесу, только тем и занимается, что говорит неприятные вещи, но это не значит, что это его назначение. В мир пущен Чацкий для того, чтобы раскачать устои. Он явился не просто отдыхать в этом доме, он пользуется случаем, чтобы сказать этим голубчикам прямо в лицо, что это за компанийка здесь. Вот какое впечатление производит Чацкий. У Фамусова он играет на рояле иначе, чем он играет у Софьи. Там он любуется лирикой момента, там воспоминания детства перед ним проносятся. Так что Чацкий будет разный в разные моменты. Я потом буду говорить специально о характеристиках. Я считаю, что наша миссия показать на театре, что нельзя делить людей на отрицательных

(Ильинскому.) Старайтесь свой крик согласовывать с репликами Чацкого *(показывает)*. Не надо срывать смысл, а то до публики не дойдет. Тут богатейшая тема дана. Он говорит «о» и обнимает комод. Потом поворачивается к нему спиной и кричит «а». Не помешав ему сказать фразу, вы можете уткнуться в стул и т. д. Тогда я поверю, что даже такая программа-минимум Чацкого, в смысле революционном, уже вздыбливает вас. Что же будет при последнем монологе Чацкого? Получается постоянная накаленность Фамусова. Вот это все создает такое настроение. И тогда легко поверить, что Чацкого объявили сумасшедшим. Уже во втором акте надо так накалить атмосферу, чтобы в третьем нечего было играть. Там уже атмосфера разрежается, там уже получается облегчение, что он уже сумасшедший. Я не знаю, как у меня это разрешится. У меня есть один вариант для третьего акта. Там можно черт знает что сделать в смысле разрежения атмосферы. У публики получится страшное удовлетворение — наконец-то его объявили сумасшедшим, а всегда наоборот — ждали третьего акта. Грибоедов думал, что в четвертом акте разрядка. Ничего подобного. Там уже новая драма разрешается, любовный конфликт в пьесе. Там Молчалина застигают, там Софья, там трагическое. Мы будем играть это как чистую трагедию, а тут трагифарс. Три акта трагифарса и четвертый — трагедия. […]

Чацкий три года не был здесь. Сколько ему лет? Не больше 20 – 21 года. Уехал он 17-ти лет. 20-летний Чацкий сохранил в себе детскость души 12 – 13 лет, потому что такой тип людей, которые проповедуют что-нибудь новое, они всегда сохраняют детскость.

[ccxxxi]. Вдруг за дверью кто-то прокричал петухом. После этого входит слуга и говорит: «К вам Александр Андреич Чацкий». После этого опять слышится петух и — «Чуть свет — уж на ногах!..», то есть только что прокричал петух. Это определяет настроение, с которым входит сюда Чацкий. Но наступает молчание. Никто не бежит навстречу, и тогда он говорит: «Ну поцелуйте же, не ждали? говорите!..» Затем молчание: «Удивлены? и только? вот прием!»

Тут нужно дать такую штуку 13-летнего, чтобы прозвучала очень большая молодость в этом вступлении к сцене Чацкого с Софьей. […]

(Гарину.) Тебя труднее скомпоновать. Это ты имей в виду. Фамусова легче, дурака. Чацкий труднее.

Гарин. «Помилуйте, не вам…».

Мейерхольд. Тут так: «Помилуйте, не вам, чему же удивляться? Что нового покажет мне Москва?..» Он у рояля: «Вчера был бал, а завтра будет два. Тот сватался…» Тут какой-то аккорд запузыривает на рояле. Звучит какая-то пренебрежительность к Москве. Ты согласен?

Гарин. По этому куску я согласен.

Мейерхольд. Тут, по-моему, подходит Бетховен с сонатами. Нет ли у вас сонат Бетховена?

Е. В. [Давыдова]. Есть.

Мейерхольд. Какие-нибудь фрагменты, сонаты, из каких-нибудь очень мало известных.

«Помилуйте, не вам…» Трам-трам. «Чему же удивляться». Тра-та-та. «Что нового покажет мне Москва…» Тра-та-там. Чтобы он вкомпоновывал свои слова в эти звуки. Вы тут берите прямо фортиссимо, отрывисто.

«Помилуйте, не вам…». Аккорд. Вы первый аккорд пропустите, а сразу начинайте с этого: тра-та-там. «Чему же удивляться…». Трам-трам. «Что нового покажет мне Москва…». Аккорд. «Вчера был бал…». Аккорд. «Тот сватался…». Аккорд. «Успел…». Аккорд. «А тот дал промах…». Аккорд. «Все тот же толк…». Аккорд. «Стихи в альбомах…». Аккорд. И — продолжайте играть. На этом фоне Софья говорит: «Гоненье на Москву…» Не прекращайте. Гарин, ты согласен с этим?

Гарин. Согласен.

Мейерхольд. «Где ж лучше».

Райх. «Где нас нет».

Мейерхольд. Музыка играет все время. Хорошая настроенность этой музыки: трам-трам. Я думаю, если бы я был Чацким и если бы напал на такую хорошую музыку, то я бы ее продолжил. Я бы дошел. «Где нас нет…». Аккорд. Затем спустился бы в недра следующей музыки, затем время от времени ее прерывал, где это удобно, и потом: «Ну что ваш батюшка…», «Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век…» — чтобы вопросы запутались в тенетах этой музыки, тогда было бы два плана, потому что он очень вопросный. Если эти вопросы не впутать в какую-то музыку, они покажутся вялыми, и лучше опереться на музыку.

Райх. Мне кажется, что лучше не подбирать, а 26-го приедет Шостакович и попросить его. А от асафьевского подбора отказаться.

Мейерхольд. Но вдруг он нам даст ультрасовременную музыку?

Асафьеву мы сообщим, что взяли. Он только указал круг авторов, из которых советует выбрать.

24 ноября 1927 года

I АКТ, ЯВЛЕНИЯ 6 – 9 ЭПИЗОД V. ПОРТРЕТНАЯ

Мейерхольд. […] Легко условиться на авторах. Чем примечателен Лист[ccxxxii]? Лист примечателен тем, что у него всегда страшнейшее напряжение.

Даже в каком-нибудь куске, построенном на принципах лирики, у него лирика никогда не превращается в сентиментальность, как у Чайковского. Я, например, не выношу Чайковского, за исключением некоторых отдельных мест в его симфониях, но в общем и целом лирика Чайковского с уклоном в сентиментализм. Преодоление такой сентиментальности было у Скрябина. Он тем для меня отличается от Чайковского, что никогда не впадает в сентиментальность. У него всегда дьявольская напряженность, даже в самом лирическом куске. Он делает такие повороты, потом неожиданно разбивает это лирическое начало. У него есть дьявольская экстазность, если брать слово из его терминологии. У него даже в названии звучит какой-то огонь. Такой же уклон для меня у Листа. Берешь кусок. Он страшно волнует своей напряженностью воли и отсутствием сентиментальности. […] Мы представляем себе Чацкого бунтарем, карбонарием, Бакуниным. Он выжимает из рояля пламенные аккорды. А если он впадает в лирику, то она звучит с листовской напряженностью. Но как это сделать…

Наша задача — раскрыть тип Чацкого в этих музыкальных страницах. Нужно найти тон для выражения страстности Чацкого. Это значит найти музыку… Для меня вчера звучало хорошо. Давайте поищем. У Глюка меньше звучала эта сентиментальность… Да, да. Здесь есть что-то, хотя она звучит клавесинно, но в ней есть какая-то напряженность. Нужно взять музыку из какого-нибудь определенного куска, может быть у Бетховена.

Райх. А у Баха нет?

Мейерхольд. Может быть, взять речитативное место из Глюка. Хотя Бах звучит мужественнее, лучше. […]

26 ноября 1927 года[ccxxxiii]

II АКТ, ЯВЛЕНИЯ 12, 9, 10, 5

ЭПИЗОД IX. У ДВЕРЕЙ. ЭПИЗОД VIII. БЕЛАЯ КОМНАТА ЭПИЗОД VII. БИЛЬЯРДНАЯ И БИБЛИОТЕКА

Молчалин — Мухин, Лиза — Логинова, Скалозуб — Боголюбов

Мейерхольд. […] Двенадцатое явление, сцену Молчалина с Лизой, нужно вести очень быстро. Это сцена на ходу. Каждую минуту может *(читает всю сцену)*.

Затем, мне кажется, что, когда Софья говорит: «Ах, Александр Андреич, вот, явитесь вы вполне великодушны: к несчастью ближнего вы так неравнодушны…», Чацкий не должен ничего отвечать на это, а молча уйти. Его слова: «Да-с, это я сейчас явил… Не знаю, для кого, но вас я воскресил». Это совершенно невозможное самохвальство Чацкого. Он должен молча взять шляпу и уйти[ccxxxiv].

Слова Софьи «Мы в трауре, так балу дать нельзя» лучше заменить словами «Теперь великий пост и балу дать нельзя», это соответствует больше.

Коренев. Интересна первоначальная редакция. Чацкий отвечает Софье

так: «Там опыт давеча я показал на вас, смиренник погубил, а я от смерти спас».

Мейерхольд. Тоже противное самохвальство. Четверостишие, которое можно выкинуть без вреда для дальнейшего.

Не знаю, может быть, слова «Шнуровку распусти вольнее…» тоже придется как-то изменить или выкинуть[ccxxxv].

Сцена Фамусова со Скалозубом для меня совершенно очевидна в том смысле, что только при условии игры на бильярде она может не показаться скучной. Страшно скучная сцена. Ее нужно снабдить искусными вывертами игры. Причем она очень хорошо укладывается в эту игру в бильярд, так как все время идет двустишиями: «Да, счастье, у кого есть эдакий сынок; имеет, кажется, в петличке орденок» — и дальше двустишие Скалозуба и т. д. Каждое двустишие можно акцентировать ударом кия по шарам. «Ему дан с бантом, мне на шею…» и — ррраз… Потом: «Прекрасный человек двоюродный ваш брат…» и опять — ррраз. Каждое такое двустишие надо отмечать игрой в бильярд, тогда они будут звучать веселее. А то они только резонируют. Вообще эта сцена отличается тем,

Боголюбов. А не кажется ли вам, что монолог Фамусова нужно как-то разбить. У меня была мысль, что, может быть, выделять какое-нибудь отдельное слово из его монолога. Тут есть такие фразы. Тогда этим разобьется монолог, не будет так длинен[ccxxxvi].

Мейерхольд. Этот монолог надо растрепать, чтобы он не звучал таким цельным, а чтобы он состоял из таких кусков: «Вкус, батюшка, отменная манера…» В общем, он иногда очень быстро мчит, иногда останавливается, говорит медленно. Я думаю, как нельзя считывать сцены Лизы с Софьей без мизансцены, так и тут. Мы обретем искусственные остановки, искусственные интонации.

Теперь стоит очень остро вопрос о бильярде. Нужно написать письмо Извекову[ccxxxvii] и поскорее этот вопрос решить[ccxxxviii]. Я жалею, что вы не воспользовались тем, что Семен Израилевич[ccxxxix] был в Ленинграде.

Ильинский. Разве бильярд должен быть самый настоящий?

Мейерхольд. Конечно, настоящий.

Боголюбов. Беккер предлагал бильярд за 70 рублей.

Мейерхольд. Нужно узнать, какой бильярд он предлагал. Есть маленькие бильярды, итальянские, где другое количество шариков. А тут лучше большой бильярд. Сейчас их трудно найти, потому что они растолканы по клубам и по игорным притонам.

В монологе вот еще что важно. В большом монологе, произносимом Фамусовым, он очень многие вещи специально говорит для Чацкого, причем Чацкий сидит и следит за игрой на бильярде Скалозуба и Фамусова. Так что он не то чтобы отсутствует, он сидит, может быть курит. Знаете, есть такие высокие сиденья для смотрящих на бильярды. Он сидит на таком сиденье и внимательно смотрит. Он не то, что такой книжник, который не играет на бильярде. Он играет прекраснейшим образом и, может быть, до прихода их упражняется. Может быть, он один шар берет и просто

Как он говорит — мы потом решим. Фамусов иногда, отрываясь, говорит

прямо в лицо смотрящему на игру Чацкому. Вот там, где он говорит: «Другой, хоть прытче будь…», есть такие заметные фразы. Иначе Чацкому не вступить. Надо Чацкого раздразнить некоторыми вещами. Он ему резко говорит, он подходит прямо к нему и говорит: «Другой, хоть прытче будь… надутый книжним[ccxl] чванством». По-моему, это лучше: «Пускай себе разумником слыви…» Это прямо фраза, сказанная Чацкому. Фамусов подходит к нему и говорит, а потом отходит от него и говорит: «Ведь только здесь еще и дорожат дворянством…» «Да это ли одно? — возьмите вы хлеб-соль» — раз шаром. Я чувствую, что без этого нам не поднять этого монолога, он покажется фальшивым. Заминка или рассмеется Скалозуб на неудачный промах Фамусова — тут должна быть такая игра. Вы заговорились, рассеянно ударили, промахнулись, Скалозуб хохочет. Тогда эта сцена выйдет. Это нужно оставить до того момента, когда будет бильярд. Конечно, роли заучить было бы лучше, потому что книжка будет мешать.

Ильинский. Заучить очень трудно, потому что без интонаций у меня как-то не укладывается в памяти.

Мейерхольд. Тогда можно в разных кусках сцены разложить монолог.

Боголюбов. Чацкий с Фамусовым все время на ножах. В отношениях Фамусова к Чацкому тоже есть дразнение. Почему, например, я говорю такие словечки: «Будь плохонький…» Я уже настолько изучил Фамусова, я знаю, как ему угодить. Я говорю: «Тот и жених». И этим очень доволен. Как будто отвечаю его мыслям, что я с ним согласен, и все понимаю, и, понимая, отвечаю. Чацкий все возражает, а я угадываю мысль Фамусова.

Мейерхольд. Это будет хорошо. Игорь Владимирович, как вы думаете?

Ильинский. Я не знаю, естественно ли это будет, потому что всегда трудно, когда другой догадывается. Один, два раза — это еще ничего, а когда несколько раз…

Боголюбов. Я как будто отвечаю на его мысль. Тут всего фразы три: «Скомандовать велите перед фрунтом», «Тот и жених…»[ccxli].

. Я думаю, это немножко оживит.

Боголюбов. Тут не важно все время вкомпоновываться. Тут важно указать, что Скалозуб угадывает мысль и программу самого Фамусова, этим самым желая ему угодить, так и перед Чацким эту любезность показать.

Мейерхольд. Это мы оставим на то время, когда у нас будет бильярд.

Коренев. Есть комната с бильярдом здесь поблизости, но единственное неудобство, что могут слышать ваши репетиции. На Новинском бульваре есть дом, где есть бильярд.

Мейерхольд. У, Шаляпина[ccxlii]. Нас пустят туда.

Коренев. Но дело в том, что в соседней комнате нас будут слышать. Там обычная комната вроде этой, стоит бильярд.

Мейерхольд. Это уж[е] очень много. Вы *(Боголюбову)* играете. Кириллов, который играет маркера, тоже умеет. Значит, вам, Игорь Владимирович, надо подучиться. Хотя может быть и так: Скалозуб ходит с вами играть, а вы только-только тренируетесь.

Боголюбов. Потом это не видно будет, попадет или не попадет, а все эти

движения, чистота, шик удара — это всегда можно сделать…

Ильинский. Если по-настоящему начать играть, тогда, может быть, попадешь.

Мейерхольд *(Ильинскому)*. Вы в очках будете играть. Было бы хорошо, если бы в очках. У вас нет запасных стекол?

Ильинский. Есть, но толстые, они очень блестят, больше, чем обыкновенные.

Мейерхольд. Вы бы попробовали. Мне кажется, что хорошо, когда блестят, когда видно, что это настоящие.

Ильинский. Я привык играть без очков, и очки меня расхолаживают. Я пробовал в «Д. Е.» надевать настоящие очки, и это меня развлекало, я смотрел в публику и т. д. Ведь обычно для меня публики не существует, я близорук, привык к тому, что ничего не вижу.

Мейерхольд. А может быть, это даст для вас совершенно неожиданные комбинации, может быть, что-то случится, что-нибудь интересное.

Ильинский. Оба монолога очень длинны.

Мейерхольд. Вам-то легко, у вас он утонет в игре в бильярд, он не будет звучать как монолог. Он будет разбит игрою на куски.

У вас прекрасно звучит монолог, нужно только сделать его тем островом, откуда все корабли пускать. Только почему-то, когда вы говорите тихо, вы уходите на басы, а нужно остаться наверху, а то глухо звучит голос на басу. У вас голос с наклонностью вверх и наверху всегда звучит прекрасно.

Ильинский. Я тоже сегодня это заметил.

Мейерхольд. Сегодня монолог в подушку ушел какую-то.

Боголюбов. А во время игры не будет какой-нибудь еды?

Мейерхольд. Думаю, обязательно. Во время бильярда всегда подают еду. В больших клубах потому так долго и играют, что в это время жрут, пьют. И потом очень эффектно, когда мелком натирают кий. Фамусов может подойти к Чацкому, натирать кий и говорить. Тут много очень интересного. Например, самое начало, когда ставят треугольник, когда [шары] разгоняют, это очень эффектная манера, очень живописная. *(Гарину.)* А теперь монолог «А судьи кто…». Темп мне ясен, он должен нестись, он его не говорит медленно. Тот монолог медленный, а этот нужно вести быстро. Но все-таки я его еще не чувствую. Хорошо было бы кончить партию бильярда к моменту монолога, чтобы он не разбил вашу игру, чтобы она уже кончилась к этому времени. Тут, может быть, можно сервировать длинненький столик для завтрака, за который они сели бы втроем. И за столиком шел бы монолог, и от этого монолога у него в глотке застревали бы куски. Это было бы интересно.

Скалозуба посадить против Фамусова, и Чацкого посадить против, и тебе было бы легче, Гарин.

Гарин. Я что-то боюсь еды.

Ильинский. Очень трудно есть по-настоящему и говорить.

Гарин. Если они давятся, им можно играть на том, что подавились на протяжении одной страницы, но ведь тут полторы страницы. Раз, два подавятся, а дальше что будет? Не блевать же?

Мейерхольд. Стоячий человек… Я трибуна в Чацком боюсь как огня. Назойливый молодой человек.

Гарин. Прямо из современной драматургии. Приходит и начинает говорить относительно социальных вопросов.

Мейерхольд. Резонер он ужасный. В этой сцене мы немножко разбили.

Гарин. Ведь он один, абсолютно один. Хотя бы какой-нибудь гусь был знакомый, с кем бы он был как человек, а то ведь он всех презирает.

Мейерхольд. Я думал, что у него должны быть студенты, друзья, приятели, сверстники. Тут нельзя одного, тут должен быть ну хотя бы пяток поклонников, которые, как только узнали, что Чацкий приехал, они сейчас же приходят к нему в дом. Это было бы очень хорошо. Выводок таких молодых людей — интересных, простоватеньких, худеньких, великовозрастных. Чацкий вместе с ними, и на бильярд могут они смотреть.

Гарин. Тогда совсем другое. Они и монолог его будут поддерживать.

Мейерхольд. Я буду стоять за сервировку стола. Их угощают, они едят. Это те самые молодые люди, которые потом и на бал могут прийти. Это — завсегдатаи. Дом Фамусова — дом хлебосольный. Он может их принять. Как вы думаете, Михаил Михайлович?

Коренев. Мне не очень говорит. Может быть, эта сцена и интересна будет, но во имя какой логики…

Мейерхольд. Черт с ней, с логикой. Нужно искать все причины для того, чтобы облегчить существование Чацкого на сцене. Как мне помнится, Пушкин сказал, что Грибоедов умный человек, а Чацкий дурак. Я не помню точно, но смысл такой. Действительно, если он в окружении, вообще в такой атмосфере, что хочется говорить, потому что есть слушатели, есть друзья, которые его поймут, потому что он перед дураками, с его точки зрения, — перед дураками бисер метать станет ли? — Не станет.

Боголюбов. А если Чацкого к столу не пригласили…

Мейерхольд. Именно этого нет. Они все этикеты соблюдают, а друг другу горло перегрызть готовы.

. Это зрительный эффект будет хорош, что выйдет шесть человек студентов. Мне это страшно нравится.

Мейерхольд. Они не войдут, а они уже сидят.

Гарин. Это освежит страшно монолог[и] Скалозуба и Фамусова. Они совсем по-иному будут звучать.

Ильинский. Как-то не оправдывается их присутствие.

Мейерхольд. Приезд такого лица, как Чацкий, делает много шума. Сейчас же все его приятели узнают об этом и спешат его видеть.

Гарин. Второй и третий акты, очевидно, соединятся в один.

Мейерхольд. В каком смысле?

Гарин. А какой смысл делить их на два, когда, собственно, одно и то же. Ведь дело к вечеру клонится. Они на час раньше приезжают.

Мейерхольд. Тогда их не посадишь за стол. Тут нужно обозначить утро. Это такой завтрак, на ходу. Завтрак накрыли в бильярдной комнате, от одной игры до другой. Завтрак может быть сервирован по-английски: сандвичи

поданы, винцо. Они присели. Четыре или шесть. Я боюсь, что шесть будет много. Может быть, трое — высокий, худой и толстый, и так же одеты, как Чацкий…

Гарин. Еще вот что можно сделать в монологе — «А судьи кто…» скажет Чацкий, а другую фразу другой, а там третий…

Мейерхольд. Нет, этого нельзя. Может быть, и без еды. А то это может быть искусственно — они тут завтракают, а в это время в этом же доме Софья не завтракает. Хотя это ведь мужская накуренная комната.

Коренев. Почему он не может приставать с этим монологом? Они продолжают играть, а он пристает к ним.

Мейерхольд. Надоест публике такая долгая игра. Лучше на монологе кончить игру. Тут даже приятно будет, что они кончили, присели, успокоились, закусывают. И вдруг этот лезет с монологом.

Гарин. Может быть, кому-нибудь сервиз разбить, нечаянно конечно.

Мейерхольд. Я об этом думал, это [можно] как-то проявить.

Гарин. Тут можно навернуть много… Эта сцена будет веселая.

Мейерхольд. Да, я вижу это. Он, может быть, будет смеясь говорить, а вовсе не нажимом. Может быть, будет издеваться. Вот все эти места: «Мундир…», «И нам за ними в путь счастливый…». Тогда он будет противником резонерства и против блюстителей нравов и моралистов. Ведь это все и выдавало в нем то, что Пушкин называет глупостью, а если он будет говорить смеясь, получится другое дело. «Амуры и зефиры все распроданы поодиночке…» — он же смеется. «Вот те, которые дожили до седин…», «Вот наши строгие ценители и судьи…» — он везде смеется. Тогда этот монолог будет совсем легкий.

27 ноября 1927 года

II АКТ, ЯВЛЕНИЯ 2, 3. I АКТ, ЯВЛЕНИЯ 1 – 4 ЭПИЗОД VI. ДИВАННАЯ. ЭПИЗОДЫ II, III. АВАНЗАЛА

Лиза — Логинова

Мейерхольд. […] Медлительность может сочетаться с необычайной легкостью. То есть, чтобы самые слова не казались такими жирными. Они кажутся медленными, но если слова жирные, тогда медлительность

«И точно начал свет глупеть, сказать вы можете вздохнувши» — вот медлительность, но я наверстываю на том, что конец сказал быстро. Он будет говорить очень медленно, но колко.

«Как тот и славился…», «Как кружево, плели». Опять кое-какие слова курсивом выделили. «Прямой был век покорности и страха…». Затем громко: «Недаром жалуют их скупо государи». Последняя строчка нужна для того, чтобы наподдать, чтобы Фамусова вздыбить. Я импровизирую, но это метод. Я показываю метод подхода к раскрытию этого монолога. Тут должна быть четкость дикции. Чацкий сохраняет медлительность. Эта медлительность

должна быть более едкой, более саркастической. Тут не должно быть скучной медлительности. Так: «И точно начал свет глупеть» (пауза), «сказать вы можете вздохнувши» (пауза). «Как посравнить… и век минувший» (пауза). «Свежо предание, а верится с трудом» (пауза). То есть такой человек, который принял позу, и он при такой медлительности садит. Но он колкий. Поэтому я бы сказал: здесь требуется больше темперамента, чем для того монолога. Я думаю, что это труднее, потому что здесь нужна колоссальная насыщенность и колоссальные тормоза, а самые словца пускать страшно медленно. «И точно начал свет глупеть…» (бесконечная пауза).

«Кому нужда: тем спесь… а тем, кто выше, — лесть…», то есть ударение посередине, внутренняя аллитерация. Это вообще по форме один из самых замечательных монологов в «Горе от ума». Это то, что по форме должно было восхитить Пушкина. Пушкин очень высоко ставил форму грибоедовского стиха. Он был совершенно изумлен ею. Такой монолог, я думаю, Пушкин должен был несколько раз перечитывать, любоваться им. Этот монолог должен быть проанализирован. «А сверстничек, а старичок иной, глядя на тот скачок…». Это замечательная вещь…

Ильинский. «В чины выводит кто и пенсии дает… Вы, нынешние, — нутка».

Мейерхольд. И вытомить себя в паузе. Как топленое молоко — чем дольше стоит, тем вкуснее. Вздох, пожалуй. И вероятно, больше со склонностью к тенору, а не к басу.

Гарин. «И точно начал свет глупеть…».

Ильинский. «… пошел же, торопись».

Мейерхольд. «Принять его, позвать, просить, сказать, что дома, что очень рад…». Надо ударять изо всех сил, а то не будет конца. Реплика начинается после «Недаром жалуют их скупо государи» и кончается словами «принять его, позвать, просить» и т. д.

Я все-таки думаю, что Чацкий должен чуть быстрее говорить: «Нет, [нынче] свет уж не таков». Можно будет сыграть здесь на другом, а не на медлительности. Придется всей этой сцене дать большую стремительность. Нужно с большей стремительностью. У меня тяжелый звук, потому что мне приходится метаться от Фамусова к Чацкому. Тут с легкостью и с большей стремительностью. […]

. Лиза ведет сцену полушепотом. Со всех сторон, везде подслушивают. Поэтому Лиза должна принять наиболее воровской тон. Они могут говорить громко, они настолько в чарах любви, что могут говорить как угодно громко. Они в состоянии сомнамбулическом. А Лиза самая трезвая из всех. Она распоряжается: «Поклон, сударь, отвесьте. Смотрите на часы… Валит народ по улицам. А в доме [стук], ходьба, метут и убирают». А они все свое. Тогда Лиза опять им: «Не наблюдайте, ваша власть… Бог с вами, — прочь возьмите руку».

Ильинский. «Что за оказия! Молчалин, ты, брат?»

Мейерхольд. Изумление страшное. Вы никак не думали, что Молчалин может быть здесь. Установка на конфликт. С наскоком: «Зачем же здесь? И в этот час?..»

Помните, мы говорили, что наскок этот типичен для Фамусова. И тут он сейчас же наскакивает и вступает в кадриль.

Ильинский. «Что за оказия… И как вас бог не в пору вместе свел?»

Мейерхольд. У него получится испуганная манера стариков, которые наскакивают: «А, что такое!» Он на всех наскакивает: на прислугу, на дочь — и все в доме привыкли к этому и уже не реагируют на его крики. Слуги продолжают убирать комнаты, все делают свое дело.

Логинова. «Бог с вами…».

Мейерхольд. Говорит с большой энергией, с большим наплывом комического элемента, тогда есть больше упора для элементов лирико-драматических. Фамусов вообще ведущая роль в пьесе. Он — ось, которая вертит весь дом. Завернет, как пропеллер, — грубит, кричит, наскакивает, сметет всех с лица земли, а эти путаются со своим лирико-драматическим началом. Тогда в пьесе больше напора. Важно, чтобы Фамусова играл молодой актер, с большой молодой энергией, а то Фамусов всегда вякал, мякал и путался в тенетах пьесы непонятно зачем. […]

30 ноября 1927 года

I АКТ, ЯВЛЕНИЕ 7 ЭПИЗОД V. ПОРТРЕТНАЯ

Мейерхольд. Давай, Гарин, с твоей сцены начнем.

Гарин. «Ну, поцелуйте же, не ждали…».

Мейерхольд. Стой, стой. Понимаешь ли, есть какие-то ноты, чуть ли не озлобления, то есть это не просьба, а прямо настойчивое вымогательство…

Сразу в первом акте зарегистрировался каким-то озлобленным человеком и страшно сердитым по существу. Вот ведь какая опасность. Нужно на верхах какую-то прозрачность, легкость. У тебя очень сильный голос, голос, не соответствующий твоей фигуре. Когда ты говоришь, если закрыть глаза, то представляешь, что это говорит человек большого роста и очень полный, еще больше и толще Блажевича[ccxliii]. Поэтому тебе на твой голос надо сурдинку. Ты можешь только с сурдинкой, а без сурдинки слишком сильно, потому что, обретая одно, ты несешь другое. Обретая высокий голос, ты вносишь другой недостаток. Черт с твоим голосом, если он несет с собою второй недостаток. Прозрачно — это

Гарин. «Ну, поцелуйте же, не ждали…».

Мейерхольд. Погоди, погоди — «Ну, поцелуйте же…». Сразу же прозаическая установка… В первых трех словах звучит какая-то проза. Может быть, мы пока не будем репетировать начало, а сразу будем начинать: «Как будто не прошло недели». Часто в процессе репетиции бывает, что иногда какие-то вещи не удаются в силу того, что они слишком связаны с аксессуарами и мизансценами. Поэтому, может быть, мы не будем репетировать эти три строчки. Они просто не даются. А начнем с этих слов: «Как будто не прошло недели»[ccxliv].

Гарин. «Как будто не прошло недели».

Мейерхольд. Прозаичнее, прозаичнее. «Мы мочи нет друг другу надоели». Какая-то напевность, не прозаическая, но бытовая, из бытовой пьесы. Это касается не характеристики роли, а касается стиля произносимого текста.

Гарин. «Как будто не прошло недели». «Куда как хороши». *(Музыка.)*

Мейерхольд. Стойте, стойте. Нельзя ли начинать музыку после значительной паузы. Давайте условимся: «Куда как хороши» — считаете раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь. Семь отсчитываете про себя и начинаете.

Гарин *(повторяет текст, пауза, музыка)*.

Мейерхольд. Нельзя ли — та, та, и все, чтобы я почувствовал, что он не будет продолжать, а в самом акценте есть предвкушение законченности. Еще раз.

Я советовал как будто бы большую цезуру после «не прошло недели», и тогда рифмы будут более звучащие. Как ни странно, при этом условии получается большая легкость. Я даю паузу — как будто будет тяжелее, а на самом деле легче звучит, прозрачнее. В общем, цезура — коварная штука. Она дает большую прозрачность.

Гарин. «Я сорок пять часов…».

Мейерхольд. Очень энергичная музыка. Должна быть определенная заявка, а ты, наоборот, читаешь так, что получается впечатление раздумья. В музыке же есть энергичное заявление: «я — со-рок пять ча-сов… за подвиги награда».

В твоей интонации нет заявления, нет заявки, у тебя размышление мрачной личности получается. Я нарочно придираюсь, потому что очень важно нащупать легкость в этом монологе.

(Муромцеву[ccxlv]*.)* Только при ритардандо[18] не будет пиано. Сила музыки остается та же.

Гарин. «Я сорок пять часов… ветер, буря».

Мейерхольд. У тебя есть тенденция давать мелодию внутри

После слов Софьи: «Ах, Чацкий, я вам очень рада» — один маленький аккорд, чтобы получилось такое впечатление, что хотя он и говорит «Вы ради», но все-таки он преимущественно находится в стихии музыкальной. Это будет добавкой. Нужно мягко ударить.

Гарин. «Я сорок пять часов… Вы ради? в добрый час».

Мейерхольд. И тут же еще один аккорд, может быть тот же самый, чтобы музыка не показалась иллюстративной. В этом вообще страшная опасность, чтобы не сочли, что если мы играем та-ра-ра-ра-рам, мы изображаем бурю, ветер. Потом нужна очень тонкая координация между текстом и игрой, чтобы она не показалась иллюстративной. Поэтому я провожу здесь паузу. «Ах, Чацкий, я вам очень рада» — аккорд, «… в добрый час» — опять тот же аккорд, «… кто радуется этак» — опять тот же аккорд. Но бывает, что композитор подобрал очень хитрый аккорд, который хочется еще раз повторить, но

[18] Ritardando *(итал.)* — замедляя.

изменить только внутри одну ноту. Я говорю — тот же аккорд, но вы можете внутри его поправить, прибавить четвертый палец, если заняты три, или пятый палец. Он будет тем же самым, но некоторое изменение вносится. Знаете, как бывает:

И тогда, после этих трех аккордов, страшно легко и быстро, как будто это в скобках: «Мне кажется, что напоследок… сам себя». Совершенно не слышно. Не в тоне общего подъема, а как-то скиснув. […]

Гарин. «Звонками только что гремя…». Не знаю как, этот кусок мы не нашли.

Мейерхольд. Страшно тихо: «Звонками только что гремя…» Знаешь, как бывает вдруг, чтобы это прозвучало не как стих Грибоедова, а как будто ты заговорил стихами Пушкина.

«И все-таки я вас (пауза) без памяти люблю». Чтобы это была совершенно не грибоедовская форма, — Лермонтов мог бы так. Помнишь, когда Лермонтов перед отъездом на Кавказ сидел, кажется, у Раевского или еще у кого-то, подошел к окну и заговорил стих: «Тучки небесные»… Подошедшие к нему на щеке его увидели слезу. Это один из замечательнейших моментов в биографии Лермонтова. Лермонтова нельзя представить себе плачущим, но тут, расставаясь с Петербургом, с друзьями, он подошел к окну, смотрит на Петербург и прослезился[ccxlvi]. Тут должен быть такой наплыв. […]

1 декабря 1927 года
II АКТ, ЯВЛЕНИЕ 2
ЭПИЗОД VI. ДИВАННАЯ

Мейерхольд. […] Еще скажу Фамусову и Чацкому насчет монологов. Монолог надо дать острее. Начинаете «Вот то-то, все вы гордецы» чуть-чуть более обыкновенно, чем все остальное. Это немного избито. Но, я думаю, более легко будет выйти из этого, давая особую интонацию, скажем, словам «Максим Петрович». Как вы для диктанта Петрушке придумали какую-то новую мелодию, так нужно, чтобы слова «Максим Петрович» торчали в монологе отдельным вывертом. Я сейчас просто не знаю, как именно, но, может быть, в течение чтения вы придумаете что-нибудь. Тут мало выделения. «Век при дворе, да при каком дворе» — вот это мало выделяете. Размахивая в воздухе, надо говорить и скандируя, большим, тяжеловесным стаккато: «Тогда не то что ныне, при государыне служил Е-ка-те-ри-не». Тут Екатерина должна служить как бы ругательным словом, как в «Ревизоре» говорят «мать», то есть слово, которое звучит как-то вульгарно. «А дядя! что твой князь? что граф? Сурьезный взгляд» — тут намеренный переход к старой форме. Потом вкрапливает: «Когда же надо подслужиться, и он сгибался вперегиб». Тут можно показать какой-то акробатический прием. Вам нравятся шаркуны, которые носом достают до пола. Уж если сгибался, то сгибался. Мы знаем, дворцовый ритуал был таков. Потом он смягчился, появилась английская чопорность, английская мода, а

тогда, в XVIII веке, преобладала французская мода с кавалерскими расшаркиваниями, когда шляпой по полу везут.

И он здесь рулады делает: «Когда же надо подслужиться, и он сгибался вперегиб». Это будет звучать совершенно отдельно. И потом, уже

Затем дальше: «Был высочайшею пожалован улыбкой…» — тем же тоном, как «при государыне служил Екатерине». А потом: «Кто слышит при дворе приветливое слово? — *Максим Петрович*. Кто пред всеми знал почет? — *Максим Петрович*». Опять особым тоном. Тогда монолог запомнится особыми красками.

После этого особенно жирная, как говорят музыканты, музыка. То есть когда открываешь ноты, там так жирно написано, — приходится не аккорды, а аккордища брать и всю клавиатуру занимать.

А когда вступает Чацкий, должна быть необычайная прозрачность. Это сопоставление красок. Наскоки, бурлят какие-то потоки и потом вдруг прозрачность: «И точно, начал свет глупеть…» У Гарина уже лучше стало, но все же нужно, чтобы согласные звучали колко.

«Век нынешний и век минувший». Слово «век» должно прозвучать полностью, чтоб было слышно последнее «к». И дальше: «Стучали об пол, не жалея. Кому нужда, *тем спесь*… а тем, кто выше — *лесть*». Тут нужно, чтобы все согласные звучали. Ты связываешь «лесть, как кружево, плели». А тут «лесть» должна быть подчеркнута, выделена.

«Прямой был век покорности и страха… отважно жертвовать затылком». Потом пауза. И начинает: «А сверстничек, а старичок иной, глядя на тот скачок…» — очень отчетливо эти слова. Точно какая-то насмешка в колких согласных, точно какими-то колючками пилят его.

Давайте теперь еще раз повторим: «Да, разные дела на память в книгу вносим». […]

9 декабря 1927 года[19]

ПРОРАБОТКА МАССОВОЙ СЦЕНЫ ДО ПОЯВЛЕНИЯ ЧАЦКОГО III АКТ, ЯВЛЕНИЯ 14 – 22 ЭПИЗОД XIV. СТОЛОВАЯ

Мейерхольд предлагает посадить Софью в центре стола, чтобы получилось: на председательском месте Фамусов, по левую его руку Хлестова, затем рядом с нею Софья, затем г-н N., г-н D., Загорецкий. Дальше — Молчалин, графиня внучка, графиня бабушка и Тугоуховский. По правую руку Фамусова Наталья Дмитриевна, Платон Михайлович и т. д., чтобы сплетня пошла из центра и распространялась одновременно в обе стороны стола.

Софье в явлении 14-м предлагается вместо:

> «Ах, этот человек всегда
> Причиной мне ужасного расстройства.

[19] Протокольная запись.

Унизить рад, кольнуть, [завистлив], горд и зол» —

новая редакция:

«Грозит и тешится
И рад он что есть силы
Молчалина унизить. Как он зол».

Дальше явление 14-е читается без изменений до конца, и в конце слова Софьи от «Как быть…» до «Угодно ль на себя примерить?» по предложению

Мейерхольд просит прочесть всю сцену вновь с поправками в тексте.

(Читают.)

В конце сцены (явление 22-е) слова Натальи Дмитриевны: «Вот он». Мейерхольд просит повторить хором — «Вот он».

Коренев просит всех товарищей, которые сидят на крыльях стола и не произносят слов, полагающихся по роли, непрерывно разговаривать так, чтобы актерские слова вкрапливались в этот общий разговор и выделялись на каком-то фоне из общего гула. Материалом для разговора могут быть какие-нибудь стихи, которые знаешь наизусть. Значит, должно быть некоторое гудение общего разговора. При этом актеры говорят условно громко.

Мейерхольд просит всю сцену прочесть сначала при общем разговоре.

(Читают.)

Мейерхольд просит разговаривать не все время одинаково громко, а иногда понижать тон и даже к словам актеров делать некоторые паузы.

Когда актеры начинают вновь читать, Мейерхольд просит их говорить с более сильным звучанием. Загорецкого просит сказать фразу: «С каким-то Чацким я когда-то был знаком» — так, чтобы чувствовалось, что когда человек приезжает через несколько лет, то тут вспоминается, что с каким-то Чацким когда-то был знаком.

Тов. Ремизову[ccxlvii] предлагает посадить дальше от центра. Князя сажает на место Херасковой[ccxlviii]. Графине бабушке предлагает кричать громко.

После слов Натальи Дмитриевны: «Бутылками-с, и пребольшими» — всем хором повторять: «Бутылками, и пребольшими».

После слов Загорецкого: «Нет-с, бочками сороковыми» — всем хором повторять: «Нет-с, бочками сороковыми».

Мейерхольд просит еще раз пройти всю сцену с внесенными поправками.

После чтения просит пересадить Молчалина между графиней внучкой и графиней бабушкой и всю сцену прочесть еще раз.

Затем подбирается музыкальное сопровождение.

Вся сцена вновь прочитывается с одним музыкальным сопровождением. И еще раз вся сцена прочитывается с другим музыкальным сопровождением[ccxlix].

Первую фразу явления 21-го — «Вот он» — все говорят громко и с волнением.

А дальше слово графини внучки — «Шш…» — все повторяют шепотом.

Репетиция массовой сцены объявляется законченной.

15 ДЕКАБРЯ 1927 ГОДА
I АКТ, ЯВЛЕНИЕ 5 (ЭПИЗОД III) ЭПИЗОД IV. ТАНЦКЛАСС[cc l]

Француженка — Ремизова, Лиза — Логинова и Говоркова

Мейерхольд *(Ремизовой — француженке*[cc li]*)*. Не танцевать, а только двигаться под музыку контрапунктически. Она должна все время не быть на одной точке. Вы знаете разницу между тем, что значит танцевать, и тем, что значит двигаться. А то — пришла голубушка, которая вытанцовывает, — противно. Надо — пришла голубушка, которая нос себе пудрит, прическу поправляет. Трудно — должны научиться. Я ставлю высшие требования, а если не удается — давайте снижать. Я ставлю программу-максимум, если не выходит — давайте программу-минимум.

И выход не надо толчками делать, не должно быть впечатления выхода, сделанного абзацами, а то получается выстилизованность неприятная, в духе Бабановой[cc lii].

«Как все московские…» — боже сохрани говорить Лизе. Вы ее игнорируете как собаку, и обратитесь к ней только тогда, когда цыкаете на нее при смехе. Да и «ваш батюшка» — разве это Лизин батюшка?

«Как все московские…» — быстро, но с длинными цезурами. Вы очень медленно говорите и теряете ритм французской тараторки. Вы должны говорить быстро, а цезуры нужны, чтобы вы успевали что-то сделать в это время. Вы замечали, что когда причесываются и говорят, то делают остановки как раз тогда, когда что-то делают определенное руками. В бане человек моется и говорит. У него цезуры больше, чем при других условиях — мочалку взял, намыливает и только потом: «Да я, знаете» и т. д. Скорее работа должна прерываться текстом, чем словопроизнесение какими-то непонятными действиями. Она пришла сюда вовсе не для того, чтобы убить время, — наоборот, время у нее уходит, потому что она raison d’être, был бы свой смысл (это так для учености я по-французски сказал, для важности).

Остановили текст, потому что надеваете шаль и т. п.

«Как все московские» — вы останавливаетесь, потому что останавливается текст, а надо наоборот. И когда причесываетесь, надо завернуть не один локон, а двадцать; потом и корсаж, и юбку поправляет и т. д. — надо побольше напридумать разных деланий, чтобы оправдать обстановку.

Лучше не стоять. Побегите за каким-то предметом, а то выходит, что вы стоите для произнесения монолога, да еще не вам принадлежащего. Надо его так заполнить работой, чтобы слова промелькнули между прочим, чтобы не заметили, что они взяты у Лизы напрокат.

Поправила прическу, бежит к хвосту рояля, берет застежку. Этот эпизод знаете как называется? «Репетиционная комната» — место, где происходит репетиция.

В «Горе от ума» мы не будем придумывать особые заглавия, как делали раньше, а будем называть просто место, где происходит действие, — зал, кабинет, ватерклозет. Вот вы пришли в репетиционный зал затем, чтобы делать указания Софье, которая через месяц или через два будет участвовать в домашнем спектакле, который будет происходить или [ccliii] — «Гонзага»). Вы пришли и принесли с собой и какие-то принадлежности, с которыми не расстаетесь, как Мосолова[ccliv]: туфли, костюм и т. д., — и сейчас наступает момент после того, как вы поругались с аккомпаниатором, когда вы говорите очередную глупость насчет Скалозуба. Это для вас не главное, но самое главное — предуготовление к репетиции, вы — не знаю, какой именно, — принесли какой-то мешок, туго набитый всякими аксессуарами. Как только открыли его, они так сами и лезут — тут и туфли, и шаль и т. п. Пока я не знаю, что это будет, но надо напридумать, подберите уже сами — тут и пудреница, и помада губная, зеркальце, застежки и т. д. Вы можете даже туфли переменить — и главное, делайте что-нибудь и двигайтесь, больше пространства забирайте — «обыгрывайте площадку», как это Бескин и Блюм называют, ну что же, я не возражаю.

Вы сейчас произносите только текст, мне этого не надо. Мне надо Мосолову № 26 или 29. Она когда приходит — ни слова путного не говорит, все, что она произносит, — большая глупость. Она очень любит умучивать учеников так, чтобы они взмокли, уходить какого-нибудь Фадеева, чтобы он взопрел, чтобы воняло потом в репетиционном зале — для нее высшее удовольствие. И что она при этом говорит, что произносит, — неизвестно, сплошной идиотизм. По крайней мере, я ничего умного от нее не слышал и убежден, что не услышу. Впрочем, и я такой же идиот во время репетиций, глупею и перестаю что-либо понимать, почему и прошу не задавать мне в это время никаких посторонних вопросов и не подсовывать для подписи бумажки. Очевидно, вообще все глупеют, когда мозг занят процессом творчества. Это факт.

Не в укор Мосоловой, я тоже становлюсь в это время совершенно такой же идиот, как она.

«Как все московские» — меняете места ad libitum, только не стоять на одном. Вы тут импровизируете. Выход тоже не верен. Вы произносите слова для кого? Для аккомпаниатора. Нужно, чтобы я понял, что вот вы пришли с узелком на работу. Надо показать, что приезжает эта мадам с узелком, роется в нем и говорит, напевает. Для актрисы это очень удобно — такое несоответствие.

Надо — входит, и дать понять — вот он идет за мной. Потом узелок мягкий, весь полный мелкими вещами. Она его развязывает, и оттуда сами летят предметы — так он туго набит. Лучше положить его на хвост рояля — выгоднее, так как дальше от места ходьбы.

Вы мало ходите в пределах данного вам большого куска места. Вы должны — как актер с именем, ставший известным, приезжает в театр, где он начинал работать. Он так форсит, свободно движется и как-то особенно много забирает пространства. Вы должны в пределах данного куска напланировать себе ход и показать себя. Имейте в виду, что если вас не заметят, то все пропало.

Надо выбрасывать эпизод. Вы должны, так сказать, продушить комнату теми духами, которыми вы надушились. Вы должны своим хвостом начертить большое пространство и всю себя показать. К сожалению, драматические актрисы не умеют этого делать. Вот балетные, — пустите их только — сейчас же всю себя покажут, даже diseuse’ы[20]. Вам нарочно я дал большой план, чтобы вы могли развернуться. А то вы только шагаете метрически, а нужен ритм, то есть то, что преодолевает метр. Если в метре — раз, два или раз, два, три, то в ритме, в пределах этого счета, вы можете делать такие завитушки, которые разбивают это однообразие; тут могут быть разные вариации, синкопы и т. д. Походочка должна быть очень легонькая, а то вы как солдат шагаете. Надо успевать нос напудрить.

По тому, что говорит Лизе Молчалин, они тогда косметические тонкости отлично знали. Она принесла сумочку, где и губная помада, и румяна, и т. д. Пусть это будет для нас абсолютная современность. Зовет Софью каким-то особенным звуком.

Софья тоже должна делать какие-то танцевальные движения — мы потом найдем нужный жест, посоветуемся с балетчиками. Чтобы публика поняла, что вот начался урок, репетиция, а то сегодня это никак не отмечено — нет начала. Публика должна быть очень настороже. Софья подошла к трюмо, француженка села тут же и дает Лизе завязывать туфли. На Лизу она никакого внимания вообще — просто ткнула ногу. Лиза сидит на коврике, и у Лизы масса тканей, она их вынимает, переглядывает, подбирает тона, но француженка раз пришла к ней так близко, то сует ей ногу, и, пока Зинаида Николаевна говорит текст, та успевает зашнуровать.

Вы *(Ремизовой)* примеряете шаль, вы должны взять ее и накинуть. Если у вас жест, то у Софьи тоже жест. Если куплет с жестом у одной, то же должно быть и у другой. Как начинается момент репетиционный, одно и то же надо делать и вам, и ей. Например, пластическое движение руками. При этом Зинаида Николаевна может и не смотреть на Ремизову. Часто, когда особенно внимательно делают, на учителя и не смотрят. Но если нет начала, нет куска.

Почему я так остановился на этом эпизоде? Его смысл — только колоссальная чистота работы, так как в нем ничего нет, кроме того, что он очень чеканно выстроен.

Француженке лучше начинать костюмировку с туфель, потому что шаль лучше брать уже тогда, когда основу сделали. Скупо пришли, потому что вам нужен изысканней ход, и повороты нужны для эффекта. Взяла туфли и делает сложную линию.

Как фраза дает хороший ракурс движению, так и обратно — движение дает хорошие речевые ракурсы. При этом чем меньше движения руками — тем лучше.

«Как все московские» — не смысловое говорение, а эффектная подача сильных долей и цезур. (Чувства вещи у вас нет абсолютно.)

[20] Diseuse *(франц.)* — эстрадная певица.

Когда зазвучал первый аккорд, у нее расплылась улыбка — и начали. Это музыкальная комедия того времени, очень изысканная. Это Лизистрата того времени.

Вскрик, хлопок — она сигнализирует начало. Цыкает на Лизу — «tup» и потом то дирижирует, то показывает.

Софья у трюмо — несколько разных приемов. Вспомнила, что надо подмазаться. Близко, близко лицо к стеклу зеркала. Надо очень близкое стояние у трюмо. Чем будет ближе, тем скупее повороты, скупее жестикуляция и потому — изысканнее. У трюмо маленькие-маленькие движения.

Софья изучает себя у трюмо, может быть, подмазывает губы.

Р а й х . Только не губы.

М е й е р х о л ь д *(Ремизовой)*. Вы подошли, когда Софья стоит у трюмо, и должны обязательно встать так, чтобы актриса вас хоть одним глазком видела, тогда выходит очень интересно. Покорная ученица, которая не домазала губы и сразу стала петь так, как вы ее застали. Это прозвучит очень наивно. Вы подсказываете ей фразы, тихо говорите «браво», «браво» и одновременно осаживаете, поправляете.

Два плана — одобрение и одновременно порицание, остановка — «ой, ой» — как с fermata[21].

(Лизе.) «Не для того, чтоб вас смутить» — надо дать подойти к себе Софье.

(Софье.) Если не близко к зеркалу, не будет поворота, а только это даст хорошие ракурсы. Стоит на правой ноге, левая касается пола носком, потом встала на обе.

Надо искать па, движения. Diseuse, которая имеет arioso в спектакле, и это она всегда делает на движении. Вспомним движение фигур в опереточном театре, систему подачи куплетов в Итальянском театре XVIII века, и это Софья репетирует, может быть, на том коврике, который подстелен, и потом подходит, смотрит на себя в зеркало, так раза четыре, и тогда француженка выражает свой восторг. Еще деталь. Когда Софья начала двигаться, француженка отставляет стул, который был перед Софьей. Это даст быт, естественность помимо удобства для актрисы; и эта деталь украшает.

(Ремизовой.) Про себя что-то шепчите. Это помогает. Пантомимические актеры всегда что-то про себя говорят. Нельзя вяло. Отойти, отставить стул и быстро отвечает. Бежит к Софье и садится. Это очень трудная роль, труднейшая роль в пьесе.

Чтобы возник этот восторг, с которым она будет вертеть Софью, необходимо членение. С аплодисментами бежит, потом голос, потом вертит, а то израсходуете энергию в тормошне — и ничего нет. Два момента: хлопок, потом возглас и вздохи.

«Слезами обливался» — Лиза говорит работая.

(Софье.) «Я очень ветрено, быть может, поступила». Идет сначала несколько назад, потом обходит сидящую Лизу, слова, затем, описывая

[21] Продление звука или паузы *(итал.)*.

французское «S», — к роялю, «где же изменила» — пошла по диагонали вглубь. И уже видно, что изменила. Идет без жеста — беспечность. Поворот, обратно — «охота странствовать» — громко. «Далеко» — пауза.

(Лизе.) «Где носится» — больше деревни. Там — лирика, истома, изнеможение, тут — деревня, контраст после паузы.

(Ремизовой.) Француженке надоело, пора начинать репетировать. Идет к аккомпаниатору — не для фразы, она в дело уходит; так беспредметно — отвратительно, и я думаю, что я не так показывал — меня почему-то берет подозрение. Ноты перелистывает. У вас нет ощущения материала. Переложила ноты. Когда конкретно — зритель встрепенулся. Мне интересно, я не уйду за калошами.

[22].

Софья опять бежит к трюмо — это вводит мотив эротики. С моей точки зрения, Софья слишком мало подбегает к трюмо, надо гораздо чаще.

Мотив Ремизова не допевает, так как вы же сами обрываете.

«Кого люблю я — не таков» — Софья говорит, левое плечо вперед. Быстрый ход назад, чтобы встать в позицию. Поворот — правое плечо вперед. Ход менуэта без жеста. Ни в коем случае нет движения бедрами, прямой ход. И затем, принцип менуэта состоит в том, чтобы, несмотря на остановку, все время была тенденция хода вперед. Все время лёт вперед. Никаких вихляний вбок.

(Перевью на 15 минут.)

(Софье.) Ход менуэта. Лучше бег для позиции, бег не медленный, а быстрый. Бег, а потом поза и менуэт. Шаги мельче. Слишком крупные шаги. Как можно теснее.

(Лизе.) «Бог весть» — точка. «Сударыня, мое ли это дело» — мягко, когда Софья обойдет ее сидящую.

После Лизиного «Мое ли это дело» — стоп, остановка. И только потом менуэт на месте. Руку к сердцу можно один раз только, отнюдь не больше. Одинаковость движения (при кусочке — «возьмет он руку…») — очень хорошо, и хорошо, что приподнят левой рукой кончик платья, чтобы была свобода для взмаха ноги, — это в принципе игры японского театра.

«Не сводит» — поворот, левое плечо вперед. При ходе на подиум большая дуга, так как тут не лесенка будет, а пандус. Встала. Тут пластика движений руками. Ни ногами, ни телом не танцевать. Движения тормозить, чтобы с тормозом, чтобы акцент дать.

«Смеешься» — в беге.

«Можно ли» — села. («Можно ли» — лучше передать Ремизовой[cclv].)

Лиза, смеясь, ползет по роялю. Одновременный бег Софьи и француженки.

(Муромцеву.) При тарантелле надо, чтобы аккомпанемент не довлел так, чтобы громче был голос.

(Ремизовой.) Нигде нельзя — «там-там», везде — «lla-lla-lla». Это и есть кусочек разучиваемый. Знаете, как в итальянской опере пели звонко на «la».

[22] Фраза не дописана.

(Софье.) Тоном покойной Анны Алексеевны: «Чем повод подала». Цезура чтобы дольше была, будет больше отмечать барыню. А француженка на остановках будет давать: «mamselle, mamselle».

Софье прийти, повернуть стул. Села. Это уже из пьесы, где Наполеон участвует.

(Ремизовой.) Танец: злая испанка, сволочь, стерва танцует, будто злобу всю принесла в тарантеллу.

(Софье.) При повороте стула: два раза повернула — раз для стука, а второй — чтобы сесть эффектно.

I АКТ, ЯВЛЕНИЕ 1 ЭПИЗОД II. АВАНЗАЛА

Лиза — Говоркова

Говоркова.

«Светает!.. Ах! Как скоро ночь минула!..
Уж день!.. Сказать им…»

Мейерхольд. Говоркова, стихов нет. Момент пробуждения в данном случае не должен занимать много времени. Каким-нибудь одним движением надо показать, что она из состояния сна вышла и смотрит. Бывает пробуждение тяжелое, а бывает пробуждение быстрое. У вас — быстрое пробуждение, не тяжелое, но она не встает. Знаете, бывает: пробуждаешься сразу, открыл глаза и сел, а тут, вместо того чтобы сесть, она смотрит ясными глазами на окна, в которых было темно и стало светло. Она проспала те минуты, когда темнота перешла в свет. Этот момент она проспала, потом сразу открыла глаза и констатирует, что уже светает. У нее — изумление: черт возьми — светает, и тогда вы входите в стих, потому что, если вы говорите *(показывает)* «светает, ах, как скоро ночь минула…», у вас мазня получается в том, как вы произносите первый стих и сразу попадаете в прозу. Затем, игра введена здесь для того, чтобы через стих проступал быт. Вам даны приемы игры — почесывание. Их нужно так сорганизовать, чтобы их было немного; но то малое, что вы даете, должно быть очень четким. Раз — здесь почесать, раз — здесь почесать. Нужно, чтобы это было четко. Почему я вчера показал такой прием — подняла ногу и почесывает, — потому что поднятие ноги отмечает резко то задание, которое вы получили от меня или которое вы сами себе поставили. Или: рука была здесь и рука вдруг перешла сюда, почесала бок. Этот прием выразителен, потому что играла рука одна, затем рука другая.

Процесс получил четкий рисунок, то есть на сцене мы получили впечатляющий ракурс. Так что почесывание, если вы его производите, но не показываете ракурса — это почесывание никому не нужно. Это равнялось бы тому, как если бы вы стали гримироваться и загримировали под чулком пятку и на пятке родинку поставили. Само по себе очень хорошо и мило, что вы это придумали, но это никому не нужно. Нам только то надо, что является программой задания, из чего все ненужное выброшено, из чего оставлено

только самое важное и самое нужное, а важным и нужным мы считаем то, что дает ракурс, что дает верный ракурс, поскольку это мимическая игра, что обрамляет смысл, что служит надобностью для характеристики или для бытового штриха.

Посмотрите рисунки Хокусаи, посмотрите его наброски для его каких-то картин будущих. Он упражняется на натурщиках, которых он видит или которых он ставит перед собою и которых он зарисовывает. Вы видите, что каждый рисунок Хокусаи дает ракурс. Но этот ракурс не абстрактный. Образцом абстрактной игры ракурсов я считаю Ремизову. У нее все ракурсы абстрактны. Лиза тогда станет верным и нужным типом в данном эпизоде, когда она будет все абстрактные ракурсы заменять ракурсами такими, которые впечатляют, показывают либо ракурс, дающий характеристику, либо ракурс, дающий быт.

На протяжении этого монолога нужно заметить три или, вернее, две неверности. Вы не произносите стихов. Затем вы делаете много лишних и ненужных движений. Вот, кажется, все, что я мог сказать. Вот основные ошибки, которые вы делаете. Все мелкие ошибки проистекают из неверного подхода к этой сцене…

Говоркова. «Сказать им… И страх их не берет».

Мейерхольд. И остановилась. Спокойно прислушивается, что шевелятся, щелкают ручкой двери. Что слышно, как передвигают мебель. Что слышны шаги.

Эта сцена сосредоточенного молчания и прислушивания, во-первых, дает новый ракурс просыпающегося Петрушки и больше заинтриговывает самого зрителя в том, что происходит. Он имеет большее количество времени ориентироваться в построении спектакля, построении даваемой автором спектакля динамики. Нельзя сразу все это высыпать. Вы не дадите зрителю сосредоточиться на самом моменте. Тут есть момент утра и какое-то задание, которое брошено автор[ом].

Мы должны всегда предполагать, что пьесу не знают. Зритель слышит, что назвали имена какие-то, потом он ориентируется в том, что за дверью кто-то находится, что кого-то будят, да почему-то мебель нагромождена, да что она [Лиза] слушает, да почему она слушает. Это есть вхождение в атмосферу. Вы ее и держите.

20 декабря 1927 года

I АКТ, ЯВЛЕНИЕ 3 ЭПИЗОД III. АВАНЗАЛА СЦЕНА СОФЬИ И МОЛЧАЛИНА

Софья — Райх, Молчалин — Мухин

Мейерхольд *(показывает)*. Идут на цыпочках и оглядываются оба по сторонам, затем расходятся и смотрят друг на друга и вдруг бросаются друг к

другу и целуются. После этого Софья идет в спальню. Провели вместе ночь, очарованы друг другом и внезапно — раз — слились в поцелуе. Еще раз выход сделайте. Эффектнее кругом, таким чуть-чуть сложным, витиеватым рисунком. Воровской приход. Жестов не надо. Лучше она берет его под руку и чтобы только вертелась голова, а не туловище. Выходит такая штука *(показывает)*. Видно, что никого нет. Смотрят друг на друга, потом Молчалин бросается к Софье — и пауза. Повторите.

Далеко ушли, Молчалин. На расстоянии четырех аршин от двери, потом повернулись и смотрят друг на друга. Вы сначала по сторонам посмотрели, потом друг на друга смотрите — пауза — и вдруг — раз, чтобы такая была напряженность.

(Райх и Мухин повторяют сцену прихода.)

Мейерхольд. Она быстро вырвалась. Положила руку на ручку

Паузу лучше сначала сделать большую, а потом мы в ней найдем переходы. Миг очарования должен быть.

(Райх и Мухин бросаются в объятия друг друга.)

Мейерхольд. И тут же ее фраза: «Идите, идите», когда он обнимает ее. Потом: «целый день» — отрывается — «еще потерпим скуку». Я эту фразу вынул, она очень хороша для перехода.

Райх. «Идите».

Мейерхольд. Нужно немного по-цыгански тянуть это «идите». Она не сразу отрывается, а сначала гладит его по голове, и так, чтобы публика видела это.

Он берет ее руку, которой она гладит, целует ее, а она в это время поворачивается, берет ручку двери, посылает ему поцелуй и скрывается.

(Райх и Мухин повторяют сцену прихода.)

Мейерхольд. Они приходят в верхнем платье. Он в пальто с пелериной и в шляпе, и она тоже.

Молчалин прощается низким поклоном, медленно, медленно. Но не уходит, а смотрит на дверь. Она ушла. А у него пауза. Стоит перед дверью как человек, который смотрит и думает: может быть, ворваться.

Она ушла, переодевается там. А он все стоит. И вдруг Лиза. Софья успела уже переодеться. Это надо очень быстро проделать. Лиза должна войти так, чтобы сначала его не видеть. Идет прямо к ручке двери, а потом уже обернулась и видит его. Лиза должна немного выждать после крика Софьи и потом уже войти. Мы потом придумаем какое-нибудь положение, чтобы она могла не увидать его раньше.

Молчалин все в том же положении продолжает смотреть на дверь Софьи.

Софья успела переодеться, приоткрыла дверь и выходит в персидском халате. Вышла на минуту и довольна, что он все еще стоит. Когда она войдет, Молчалин может еще раз снять цилиндр — и получится эффект, что он еще не ушел, а все стоит и смотрит.

И тут вдруг третья фигура: «Молчалин, ты, брат». […]

21 декабря 1927 года

М е й е р х о л ь д . […] Относительно Чацкого.

Лирические места, места печали, сосредоточения — удачны; места же, требующие острот, — он просто констатирует, задает вопросы, но не остро; эпиграммических трюков, эпиграммических эффектов еще нет в построении Чацкого — Гарина. Все, конечно, дается временем, не все дается легко, как нам кажется.

В следующей репетиции мы начнем идти дальше, не буду на подробностях останавливаться. Надо поставить бильярдную комнату, надо поставить обморок Софьи после падения Молчалина с лошади, надо поставить сцену съезда гостей, пожалуй, можно еще тир захватить. Надо для этого приобрести два «монтекристо»[cclvi].

III АКТ, ЯВЛЕНИЯ 1 – 3. ЭПИЗОД XI. ТИР
ЭПИЗОД X. У ДВЕРЕЙ

СЦЕНА ТИРА

М е й е р х о л ь д . Сцена тира начинается с того, что Софья делает несколько выстрелов, чтобы ввести публику, что дело происходит в тире. Ружья заряжает ей мальчик. Мальчика нужно сделать непременно арапчонком, чтобы он не понимал, кроме английского, [никакого] языка; этого мальчика можно нарядить в современный костюм, он будет вроде лифт-мальчика[cclvii].

Софья делает выстрел, мальчик подает ей другое ружье, она опять стреляет. Во время подачи мальчиком третьего ружья входит Чацкий. Софья поворачивается к нему и выражает недовольство, что он привязался к ней. После слов «Ах, боже мой, — весь свет»[cclviii] стреляет, идет к мальчику, возвращается, хочет стрелять, обходит Чацкого с правой стороны и локтем отталкивает его, чтобы было удобнее стрелять. Произнеся слово «иные»[cclix], прицеливается. Чацкий почесывает левой рукой затылок. После слов Чацкого «Мне в петлю лезть, а ей смешно» Софья стреляет. Чацкий подошел к мальчику, а в это время выстрел Софьи — он останавливается. Софья возвращается к мальчику, на полдороге они останавливаются и смотрят друг другу в глаза. (В их отношениях есть какое-то ребячество, чувствуется, что они вместе выросли, и поэтому в их отношениях нет никаких церемоний.) Затем они проходят мимо, Чацкий оборачивается и смотрит на нее с укоризной.

«Хотите ли знать истины два слова» — Софья произносит громко.

После слов «Веселость ваша не скромна» идет стрелять; при словах «А сами вы» она медленно отодвигает правым плечом Чацкого, смотрит вперед, выбирая фигуры.

После слов «Да, грозный взгляд и резкий тон» поворачивается и доканчивает фразу[cclx].

Слова «Я странен, а не странен кто ж» Чацкий произносит с раздражением. После слов «Молчалин, например» Чацкий быстро, без всякой

При словах «Примеры мне не новы» Софья отдает ружье, возвращается к Чацкому и после слов «А я, чтоб не мешать, отсюда удалюсь» отступает немного назад, потом, делая полукруг, уходит. Чацкий все время держит пистолет на прицеле; видя, что Софья уходит, он перекладывает пистолет в левую руку и правой схватывает Софью за руку и мягко отводит ее. Идет отдать пистолет мальчику, произносит: «Раз в жизни притворюсь». Софья слушает, потом, когда ей надоедает слушать, хочет уйти; когда Чацкий возвращается, Софья повертывается к нему спиной.

При словах Чацкого «Пускай в Молчалине ум бойкий, гений смелый» Софья говорит: «Да, да».

При словах «Чтоб мыслям были всем и всем его делам» Чацкий хочет посмотреть ей в глаза, она отходит, он идет за ней, она берет ружье, хочет стрелять, он все время следует за ней. Софья все время отворачивается от него, сперва редко, а потом она нарочно раздражает его своими поворотами.

В фразе «Душою — вы, вам угожденье» слова «вы», «вам» надо подчеркнуть.

В фразе «Бог знает, в нем какая тайна скрыта» слово «тайна» заменяется словом «мудрость». Мальчик подходит к Софье, заряжает ей ружья и быстро, одно за другим подает их. Софья стреляет подряд, при некоторых особенно хороших выстрелах она восклицает «вот!». На реплике «от сумасшествия могу я остеречься» мальчик уходит. Софья остается с ружьем. После слов Чацкого «забыться и развлечься» Софья стреляет. Унося ружье, Софья говорит: «Вот нехотя с ума свела».

Возвращается к Чацкому без ружья и говорит: «Что притворяться?» После слов Софьи «Что можно доброй быть ко всем и без разбору» Чацкий идет за пистолетами, возится немного, выбирая себе пистолет. После слов Софьи «Смирнейшему пощады нет» Чацкий спрашивает: «Чего?»

Слова «Как вас на это станет» Софья произносит на ходу. Чацкий идет к прицелу. Софья идет за ружьем. После слов «А чаще с ними я скучаю» Чацкий стреляет.

После слов «Когда б сошлись короче с ним» — выстрел Софьи.

После слов «Зачем же вы его так коротко узнали» Чацкий тоже стреляет. Софья возвращается к ружьям. Слова «Конечно, нет в нем этого ума» произносятся около мальчика. В это время Чацкий должен молчать и мимически изображать все, что он думает; Чацкий делает знак мальчику, чтобы тот ему принес пистолет. Чацкий стреляет. При словах «Чудеснейшего свойства» Софья опускает ружье.

В фразе «Шалит, она его не любит» слово «шалит» выпускается[cclxi]. После этой фразы Чацкий отдает пистолет и нового не берет.

После слов «Она его не любит» Софья стреляет. Чацкий подходит к ней с правой стороны и говорит: «Кто вас разгадает?» Чацкий идет за пистолетом, в это время вбегает Лиза и шепчет Софье: «К вам Алексей Степаныч будет». Софья идет отдать ружье и оказывается рядом с Чацким. У Чацкого желание

удержать Софью; он загораживает ей дорогу, она — налево, он ей опять загораживает, она обходит его справа и уходит. Чацкий остается один, произносит «Ах, Софья (вместо “Бог с ней”), остаюсь опять с моей загадкой». Пауза. Подходит к стойке, облокачивается

Слова «Однако дайте мне зайти, хотя украдкой» и т. д. вычеркиваются[cclxii], так как такие слова ужасно старушечьего порядка; для Чацкого, как для молодого человека, это несвойственно; для молодости это психологически не верно: то Чацкий говорит такие бакунинские революционные вещи, а сам вдруг хочет стены, воздух нюхать. Обыкновенно Чацкий эту сцену проводит желчно, но мне кажется, что здесь он должен быть более легок; нельзя, конечно, превращать его только в любовного героя, но надо также отметить, что в этом эпизоде преобладают любовные мотивы, так как разрыв с Софьей еще не совсем произошел. Его приставания к Софье не лишни, так как впоследствии Софья сама будет распускать слух о безумии Чацкого.

ЭПИЗОД МОЛЧАЛИНА С ЧАЦКИМ

Чацкий стоит облокотившись на тумбу. Входит Молчалин; Чацкий удерживает его словами: «Нам, Алексей Степаныч, с вами…» Молчалин остается, стоит прислонившись к косяку, руку держит в кармане; чувствуется, что он элегантен, что он знает тон. А у Чацкого, напротив, во всех движениях чувствуется какое-то «студенчество». Он стоит вполуоборот к Молчалину, и чувствуется, что он его игнорирует. У Молчалина вытянутость, изысканность, аристократизм. Молчалин произносит слова медленно, а у Чацкого, напротив, есть тенденция к наскокам. У Молчалина слова должны звучать страшно ровно, методически. Он нехотя отвечает Чацкому и страшно уверен в том, что все, что он говорит, — это безусловно верно и устойчиво. Молчалина всегда делали подобострастным, а тут, наоборот, он страшно уверен в себе, стоит все время в одной позе и совершенно спокойно отвечает Чацкому, у которого такая стремительность, колкость. Молчалин своей сдержанностью и спокойствием будет снижать сцену, а Чацкий должен ее вздергивать. В том, как Чацкий произносит слова, есть уже ирония, в манере говорить есть едкость и колкость. Молчалин должен говорить неторопливо. После слов Чацкого «И стоят наших всех»[cclxiii] — пауза. Здесь сцена прервется тем, что слуги с первого плана несут какие-то подносы, они проходят мимо и исчезают. Сцена начинается снова.

У Чацкого колкость и энергия в противоположность Молчалину, который говорит мягко, который вял, — а не вял он только с женщинами, с мужчинами же он вял, он всю свою энергию растрачивает на женщин, а с мужчинами ему скучно.

Слова «Я езжу к женщинам, да только не за этим» Чацкий выпаливает. В словах Молчалина «Знаком он вам»[cclxiv] должен быть вопрос.

Слова «Пустейший человек, из самых бестолковых» Чацкий едко выпаливает. Молчалин подходит ближе к Чацкому, Чацкий же показывает ему спину: видно, что он брезгливо относится к нему.

В словах «Читали вы?» должен быть вопрос.

После слов «В чинах мы небольших» Молчалин уходит, а Чацкий немного движется по сцене, глазами следит за уходящим Молчалиным, произносит: «… обманщица смеялась надо мной» — и уходит.

III АКТ, ЯВЛЕНИЯ 5 – 12 ЭПИЗОД XII. СЪЕЗД ГОСТЕЙ

Наталья Дмитриевна — Мальцева, Платон Михайлович — Чикул

Мейерхольд. Наталья Дмитриевна входит быстро, но не бегом; у нее в руках должен быть сложенный шарф; она его развертывает не совсем поспешно; здесь не должно быть беспредметной суетливости. Когда Н. Д. увидела Чацкого, чтобы не говорить «ах», можно сделать паузу.

Иронические комплименты Чацкого для Н. Д. есть уже мотив, чтобы обидеться; она показывает ему плечо, когда он начинает сыпать: «… моложе вы, свежее стали…» Это он говорит гораздо острее, он шутит. Тогда она отходит и говорит: «Я замужем». При первой обиде она поворачивается плечом, потом она отходит, потом поворачивается и говорит: «Я замужем». Потом уходит. При словах «Он не спесив…» Н. Д. должна взять более быстрый темп, но между некоторыми словами должны быть задержки.

Монолог о Платоне Михайловиче должен быть более четким; гораздо больше характеристики, эта характеристика должна быть забыстренной; это не монолог, а как бы компонованный куплет. *(Повторение.)*

Когда Н. Д. увидела Чацкого, то слишком длинная пауза. Нужен наклон, потом отклон и только тогда: «Александр Андреич, вы ли». Н. Д.

Чацкий не должен делать паузы — «Однако кто смотря на вас не подивится». Это проходная фраза. Чацкий немного острит при словах «Огонь…». Она медленно уходит и все время ускоряет свои шаги; глаза ее делаются злыми; а Чацкий все сыплет: «Огонь, румянец, смех…» Видя, что Н. Д. обиделась, Чацкий должен скорей все выпалить, а то получается резонерство. После того как она обиделась, он говорит: «Похорошели страх…», этим он хочет ее успокоить, при этих словах он аплодирует. Он ее обидел уже первой фразой. После того как Чацкий говорит: «Давно бы вы сказали», она делает поворот. Этим поворотом она смахнула прежнее настроение и произносит быстро: «Мой муж — прелестный муж…», она оказывается немного дурковатая и обиду быстро смахивает, кроме того, она очарована своим

мужем…

На реплику «Всех, всегда и всех»[cclxv] — выход Платона Михайловича. При словах «… московским комендантом» Н. Д. разводит руками и ударяет по носу подошедшего П. М. П. М. трет лицо, Н. Д. гладит его.

При словах «Здорово, Чацкий, брат» они тянутся друг к другу, хотят поцеловаться. Здесь должна быть хорошая дружеская встреча людей, которые вместе в лагере жили, вместе пили, вместе скакали на лошадях.

При словах «… комендантом» П. М. делает крупный жест, чтобы его фигура казалась более широкой, чтобы был виден сильный человек. Надо сделать сперва узкий жест, чтобы потом можно было развернуть широкий жест. После слов «женат…» П. М. садится на барьер; это сидение даст повадку «джигита». «Платон Михайлыч мой к занятьям разным склонен» — Н. Д. говорит уже новым тоном, с новым настроением. При фразе «Платон Михайлыч мой здоровьем очень слаб» П. М. сильно отмахивается и произносит «О!», чтобы публика поняла, что это все вздор. […]

Н. Д. должна иметь шелковый платочек, который она при фразе «Застегнись скорей» завязывает ему на шею. П. М. возвращается, смеется и показывает Чацкому на платочек. Н. Д. говорит: «Сквозной там ветер дует сзади» — и подталкивает П. М. в спину, тот немного упирается.

«Эх, братец, славное житье-то было» — П. М. говорит, сидя на перилах. При словах Н. Д. «Князь Петр Ильич, княгиня…» П. М. слезает с перил. Н. Д. при восклицаниях бегает. […]

27 января 1928 года

III АКТ, ЯВЛЕНИЕ 5 ЭПИЗОД XII. СЪЕЗД ГОСТЕЙ

Наталья Дмитриевна — Мальцева, княжны — Амханицкая, Атьясова, Локшина, Коган, Лесс, Генина

Мейерхольд. Мальцева! Вы не выработали себе в этой сцене основной вашей походки, отчего сцена не идет. Вы ведь понимаете, какая здесь должна быть пышность. Сцена ведь эта называется у нас: съезд гостей

Когда Чацкий говорит: «… смех, игра во всех чертах», когда Чацкий подпускает иронию по поводу вас, то вы не обидитесь внезапно, а обида будет нарастать постепенно, то есть эта обида не будет разрушать вашу чопорную, торжественную походку. А то получается, что вы выходите из плана, то есть вы выплескиваетесь и становитесь parvenue[23], вы выпадаете из стиля. Может быть, она внутри мещанка, но видимость иная — барыни, так сказать, человека света, как тогда было принято говорить. Значит, надо найти эту торжественную чопорность. Вы торопитесь, но позвольте вас поторопить, когда вы найдете ваше основное положение. Если мы заставим вас сейчас торопиться, то ваше чтение будет неверным. Значит, я предлагаю: педагогически репетировать в более медленном темпе.

Затем, когда вы входите, охорашиваетесь, — вы идите более плавно, чтобы это была дебелая женщина, с округлыми движениями, с округлыми поворотами. Это должна быть такая качающаяся фигура, как Брюно говорит — пшеничное

[23] Выскочка *(франц.)*.

тесто — про Стеллу[cclxvi]. Она, скорей, напоминает московскую купчиху. Вы сейчас играете так, как играют Мольера в провинциальных театрах у нас в России, но я считаю, что и Мольера можно пересмотреть с этой точки зрения, но установился такой штамп для Мольера. Вот у вас такой мольеровский прием, «précieuses ridicules» или жены Лужского 20 лет тому назад, которая тянулась быть дамой света[cclxvii]. Лучше держаться как московская купчиха, тогда вы будете держаться лениво и плавно, порывистых движений не должно быть. Когда Платон Михайлович уходит, он движется медленно, а вы уже плавно движетесь, как уточка, за ним. И когда вы приваливаетесь к П. М., вы чуть-чуть замедляете сцену и только тогда скажете: «Мой дружочек…» Должна быть страшная мягкость в сцене, такая плавность именно купчихи, с купеческими повадочками. Надо Н. Д. трактовать как московскую купчиху — пусть нас за это бранят, но нельзя давать мольеровского образа, а то сцена не приобретает нужной остроты.

Вот Платон Михайлович вошел очень верно. Но вот что нужно сделать, чтобы он не был однообразен и чтобы показать его отношение к Н. Д., — это отмахивание. При отмахивании тоже не надо торопиться. Когда она говорит, надо сделать жест, как бы говоря: «А, начала…» Если это сказать сразу, то получается нервность, а он совсем не нервный, он очень веселый, любит общество, друзей, встречу со старыми приятелями, поделиться впечатлениями, подтрунить над самим собой; он своего рода философ, у него прекрасное лицо, он симпатяга парень.

Платону Михайловичу слова «… московский житель и женат» необходимо тормозить. Дальше тоже с иронией, ведь он потому вступает в [cclxviii] и несет в руке большую муфту (так он нарисован на рисунке). И вот он с этой муфтой ходит, можно потом положить ее на перила. Важно, что, когда он увидел Чацкого, он готов с ним поделиться. «Женат» — он говорит по секрету, совсем тихо, чтобы не услыхала жена. «Нет, есть-таки занятья» — надо сказать громче, а «на флейте я твержу…» — надо сказать по секрету, потом смеется. «От скуки будешь…» — это показывает, что Платон Михайлович уже со всеми признаками неудачного брака, муж поневоле.

После этого Н. Д. меняет темп, она начинает новый темп, она прямо сыплет фразы. Я считаю, что она так руководит темпами, при плавности походки. Она — как московская купчиха: когда она сервирует чай и ждет к себе гостей, то у нее меняется раз пять темп в зависимости от того, как она угощает вареньем или рассказывает о платьях.

Трудность в «Горе от ума» та, что в нем и владение свободным стихом, и направление его то на тот, то на другой темп.

Все сцены однообразны, эта сцена разнообразна. Интонации еще вам недоступны, но ритмически она должна звучать.

(Повторение.)

Н. Д. не должна семенить, ее походка должна быть плавной, торжественной.

Музыка служит опорой сцены[cclxix], не смущайтесь пауз, не торопитесь. Н. Д., как отклонилась, так уже и говорит: «Александр Андреич, вы ли?» Не

нужно делать, как я раньше показывал. Надо скорреспондировать к Фамусову и произнести «Александр Андреич» с французским прононсом. Это и есть смешение французского с нижегородским…

(Повторение.)

Вы не делаете установки для монолога, я даю вам переход, чтобы вы остановились около перил. П. М. может в это время уже двигаться. Я бы сказал, что это есть зарождение цыганского романса, который будет иметь место уже в 60-х годах. Тогда его еще не было. Вот когда мы стали искать лезгинку[cclxx], то оказалось, что ее не было в начале XIX века. Стали искать музыку — нет. Дело в том, что музыканты того времени выражали такие ориентные[24] мотивы в общеромантических украшениях. Они еще не нащупали этнографических элементов. Этот монолог вы должны произнести с цыганским пошибом. Такая должна быть приподнятость, а потом — простота: «Мой муж… познакомлю вас, хотите…» — вульгарный жест с очень пышным началом. Я вам программу дам, чтобы вы дома поработали. […]

(Выход княжен.)

Княжны идут по тому же кругу, по которому шла Н. Д.

Первая княжна прибежала, нагнулась, сделала реверанс и говорит: «Какой фасон прекрасный». Но она смотрит не на ноги, а то получается, что это относится к обуви.

Ошибка у всех княжен та, что у них жестикуляции руками больше, чем телом, а этого нельзя делать, это уже не тот стиль; движения руками должны быть, наоборот, сдержаннее. Это — декадентики своего времени, а тут уже Ватто получается, здесь надо, чтобы движения были скупы, как в современной моде. Ноги переплетаются, а руки должны быть скованы шарфами и веерами.

Мальцева, в вашем хождении получается немного водевильный стиль. Может быть, в вашей мизансцене это и есть, но вы не должны это показывать, а то получается водевиль с пением.

Атьясова, не сгибайтесь, точно старуха.

[Гавотики][cclxxi] нужно делать мельче, а то получаются большие паузы. Княжны должны ходить, то есть, скорее, танцевать на музыке, ведь в гостиной уже танцуют экосез, и они, слыша музыку, уже входят в этот ритм. Они только проходят эту площадку, где немного задержались, а через некоторое время, когда откроется дверь в зал, мы вас всех увидим танцующими вальс под музыку Бетховена. Та сцена должна быть уже соединена с этой сценой.

Локшина должна быть худее всех и выступать как журавль.

На реплику «Боже мой» княжны выходят.

Вторая княжна — самая молодая, поэтому она еще не потеряла детских свойств. Она все время прыгает — этим она выражает свой восторг.

[24] Правильно — ориентальные.

Княжны, восторженные своими костюмами, дефилируют перед Н. Д., и все это в танце.

«Княжна Зизи» — это должно звучать, как одно слово.

«Какой фасон, какие складочки» — надо говорить громче и побольше восторга.

Н. Д. посылает поцелуи каждой княжне отдельно. Она должна это делать очень эффектно, с особой игрой.

Пока вторая княжна не запрыгает по музыке, она не должна говорить «какие складочки».

Первая княжна идет смело, тренируя ноги какими-то выкрутасами.

I АКТ, ЯВЛЕНИЯ 1, 2
II АКТ, ЯВЛЕНИЯ 1, 2
ЭПИЗОД II. АВАНЗАЛА. ЭПИЗОД VI. ДИВАННАЯ

Лиза — Логинова, Петрушка — [*Глеков*]

Мейерхольд. Когда Лиза крутит Фамусова — она его повернула, а он падает в кресло. При словах «Как встанут, доложу» Лиза не должна кричать. Мимическую сцену нужно делать сперва с одной стороны, потом с другой. При повороте Лиза должна показать рукой на часы.

Фамусов подступает к Лизе с каким-то звуком, опрокидывает ее и говорит: «Все ты лжешь». А то получается разрыв. А тут на вашу реплику будет фраза «Эй, Лиза!».

(Повторение.)

«И страх их не берет», — Лиза говорит у двери, поворачивается и подходит к Петрушке. В пути говорит: «Ну гость неприглашенный». Этой фразе не нужно придавать какого-то значения, поэтому при этой фразе не нужно улыбаться, она говорит ее чуть слышно. Говоря: «Быть может, батюшка войдет», будит Петрушку. Возвращается она более длинным путем и, видя, что этот негодяй еще спит, тормошит его и говорит: «Быть может, [батюшка войдет]» и выпроваживает его.

(Повторение.)

Чтобы было понятно, что «гость неприглашенный» относится к Молчалину, она смотрит налево, через плечо.

Она бежит к Петрушке со срывом; «Быть может, батюшка…» — говорит с серьезным лицом.

«Прошу служить у барышни влюбленной» — не надо кричать, нужно говорить в том же тоне. «Что-с» — нужно громче. «Пустите, ветреники сами» — не кричит.

Когда Лиза вертит Фамусова, она не должна насильно бросать его в кресло, он сам должен сесть.

Фамусов не должен забывать при слове «русских» хватнуть ее. «Больно спится» — задерживает. Здесь эффект цезуры.

Лиза сперва вертит стул, поворачивается лицом к публике и только тогда говорит: «Пора, сударь, вам знать» — и скорей поворачивает стул. Второй стул вертит в другую сторону. «Вы не ребенок» — нужно сказать как одно длинное слово. Здесь велики паузы, получается разрыхление текста, не цезуры, а страшные ухабы.

«У девушек сон утренний» — должна говорить быстрее, стоит ближе к Фамусову. «Чуть скрипнешь» — шажок ближе к Фамусову, «чуть шепнешь» — еще ближе.

Нельзя после каждого слова ставить точку — это невозможно слушать. «Чуть шепнешь» должно звучать как одно слово. «Все слышут» — говорит прямо на ухо. Эту фразу тоже надо сказать как одно слово, нельзя говорить: «Все» — точка — «слышут».

Если в пантомиме актер не говорит про себя фразу, то это будет не игра, а придуманная жестикуляция, ничего не выражающая. Вы, Логинова, должны про себя сказать: «Они сюда придут, куда мы с вами» — тогда будут живые жесты. Если так не делать, то телодвижения не будут

Вторая мимическая сцена должна выражать уже другую мысль: «Ну, идите, идите, ступайте». Нужно выпроваживать его не только жестом руки, но и головой. Фамусов должен ее каждый раз передразнивать, он должен утрировать. После жеста «куда мы с вами» Лиза упирает руки в бока. Фамусов должен смотреть на ее жестикуляции, потому что он должен после ее передразнить. Лиза не должна показывать «они» так высоко — как будто они с неба придут.

Фамусов должен показать очень искусное передразнивание, он посетитель хороших театров, он даже участвует в любительских спектаклях, так что он знает, как хорошо передразнить. Лиза как будто его уговорила и начинает что-то делать. Фамусов подбегает, бухает ее на кушетку, слышит голос Софьи: «Эй, Лиза!» — и удирает через нее. Тут должна быть такая общая свалка.

Нужно сделать определенный размер кушетки. Очень важно, чтобы кушетка была узкая.

«Все ты лжешь» — и бросает ее. Лиза дает ему убежать, оборачивается, естественно, в сторону крика и потом только удирает.

Кончается этот эпизод так же, как сцена с француженкой: «К вам Александр Андреич Чацкий» — все разбегаются. И тут тот же эффект. Здесь очень хороший экспозиционный параллелизм в двух кусках.

(Логиновой.) У вас все время разное напряжение: то вы слишком тихи, то слишком громки. Тут надо, чтобы весь этот эпизод был несколько

(Повторение.)

Когда Лиза говорит: «Не спи, покудова не свалишься со стула», напяливает туфли и поправляет юбку. Фасон юбки должен быть такой, как в «Ревизоре». Эту фразу надо сказать без остановки, а если сказать: «Не спи…» — запятая, — тогда не выйдут стихи. Идет и поглядывает на Петрушку, как бы говоря: «Вот сволочь, спит еще». Бессмысленное перемещение предметов, показывающее, что это хаос, должно быть ликвидировано, тогда не будет бессмысленным поворачивание стульев.

Стук в дверь страшно важен, этот стук вы должны организовать, вы

должны скомпоновать стук в точных местах, потому что он играет огромную роль. «Господа» — не нужно стучать. Начинает стучать, говоря: «Эй, Софья Павловна». Стучать должна правой рукой. Стучит, прислушивается — нет ответа, опять стучит, опять прислушивается — это должно быть вроде танца. После «Вы глухи?» — пауза. Вы говорите: «Сударыня», а это не годится, нужно сказать: «Сударыня».

Когда Лиза будит Петрушку, он долго не просыпается, потом сразу проснулся, она его дергает за руку, потом тащит спиной к публике, на себя и толкает его. В ней чувствуется отношение к Петрушке — деревенщина. При словах «Прошу служить у барышни влюбленной» берет подушки, ставит на место стул.

(Повторение.)

Последний мазок у двери будет — «Что-с», это она говорит в публику, нужно показать, что никого нет, и в следующем эпизоде мы увидим, что их там не было.

Лиза убирает подушки, подвигает тумбу справа и говорит свой монолог. Потом бежит и пускает музыку. Тут вы должны играть семилетнюю, восьмилетнюю девочку, тут должен быть детский задор — пустить пружину, «… ставни им отнять» — должно быть как одно слово. Чтобы часы играли, она дергает двумя руками шнурки, тянет, как вожжи, потом схватывается за голову и бежит — боже, что наделала!

«Для Софьи было б слишком рано» — Фамусов держит ее за юбку, она убегает, он левой рукой наподдает ей и делает поворот, садится, снимает туфлю, что-то там поправляет, чтобы было жизненно, а то вы будто бы ждете реплику. Фамусов будет в широком персидском халате и домашних туфлях.

При словах «вот так-то невзначай…» должен быть обман, как бы кошка с мышкой играет. Он ее выпустит и потом опять на нее нападает.

В этой сцене движения должны совпадать с музыкой стиха. Кусочки стихов должны быть связаны с движениями, а то есть опасность, как во МХАТе бывает, что игра идет своим чередом, а стихи — своим. Тут должны быть немножко танцевальные движения. *(Повторение.)*

СЦЕНА ЧАЦКОГО И ФАМУСОВА

Когда Фамусов уляжется, он должен перекреститься и руки сложить на груди. Он делает крест, испуская дух. Ноги кладет прямо, намеренно остро, как у покойника. Должно получиться такое мистериозо.

После «богат» — встает и садится. Говоря «… мир ему»[cclxxii], крестится. Здесь такая сентиментальная сцена, которая сразу превращается в будничную.

(Повторение.)

Фамусов после слов «Ох, род людской» делает поворот и идет к дивану. «Пришло в забвенье» — садится. Когда он ложится, он что-то в нос напевает, что-то вроде церковного пения, но так тихо, чтобы публика не понимала, откуда этот звук, чтобы она не могла понять, был он или не был. После «Пиши» — внезапный перелом. Он диктует *каждое слово* отдельно.

ВЫХОД ЧАЦКОГО

Чувствуется, что Чацкий пришел совсем не для этого дурака Фамусова, он игнорирует его. Фамусов говорит: «Садитесь», но Чацкий не обращает внимания и говорит: «Вы заняты». Фамусов сразу обиделся; от обиды у него распух живот, как это бывает у толстых людей.

(Повторение.)

При словах «Александр Андреич» Фамусов идет к дивану, говорит: «Просим», садится и кладет подушку, чтобы Чацкому было удобнее сидеть. После реплики «Садитесь» Чацкий опускается на стул около рояля.

(Повторение.)

Чацкий стоит у рояля, он перелистывает ноты. Чацкого как будто томит какая-то мысль, отсюда и музыка, в которой он находит разрешение каких-то томительных дум. Надо отметить, что после каждого словесного материала должна быть какая-то люфтпауза, а потом уже музыка.

«Та-ра-тара-тара… нашел загадку» — Фамусов передразнивает музыку. После «… пуститься мне вприсядку» — Чацкий играет веселую музыку, которая сопровождается смехом, потому что Чацкий представляет себе этого «голубчика» танцующего вприсядку.

После «… поди-тка послужи» Чацкий встает, делает резкий поворот, потом говорит: «Служить бы рад, прислуживаться тошно», потом медленно отходит.

Пока Чацкий играет, Фамусов крепко сидит на диване, как бы говоря: «Что бы ты, дерзкий мальчишка, ни говорил, все равно меня не проймешь, что горох в стену». Он даже не смотрит на Чацкого, он смотрит в какое-то пространство. Потом он встает и начинает говорить, думая: «Попробую я ему внушить». Фамусов кончает монолог, идет к дивану, ложится.

Чацкий должен начать свой монолог на тихости. «И точно начал свет глупеть…». Он может уже в конце монолога Фамусова встать и облокотиться о рояль.

Фамусов лежит на диване, после «… царю»[cclxxiii] — он вскакивает, Чацкий говорит: «Я не о дядюшке о вашем говорю» — Фамусов опять ложится. «Его не возмутим мы праха» должно звучать успокаивающе, как валериановые капли. Кончает свой монолог Чацкий, как и начал, облокотившись на рояль.

(Повторение.)

При словах «Его не возмутим мы праха» Фамусов вздыхает. После

Со слов «Хоть есть охотники поподличать везде» он начинает вздергивать Фамусова. Чацкий бросает пламенные фразы. Здесь смена двух красок. Первая — страшно шутовская, которая сменяется трибунообразной. После «охотники» — стук по роялю. Второй стук после «государи». «Ах, если бы мне тоже» — говорит как юродивый, передразнивая. «Нет, нынче свет уж не таков» — ударяет все время по роялю, этим он все время вздергивает Фамусова. «И не торопится вписаться в полк» — стучит по роялю часто, часто.

«Опасный человек» — Фамусов кричит, жестами показывая на Чацкого — вот, вот он сидит. Как только Фамусов ложится на [диван], Чацкий встает — он довел Фамусова до белого каления, потом он смягчается. Фамусов не должен делать паузы после «Ах, боже мой, и говорит, как пишет» — все время показывает на Чацкого.

Нужно непременно сильно акцентировать рифму «государи» и «карбонари». Когда Фамусов садится, Чацкий тоже садится на ручку дивана. Сразу у Чацкого становится легче тон.

(Повторение.)

Когда Чацкий стучит по роялю, нужно, чтобы слова были громче стука. После «Подставить стул, поднять платок» — резкий поворот.

Фразу «Кто служит делу, а не лицам» надо подать Фамусову. Это знаменитая цитата, которую мы повторяем уже сто лет.

Когда Фамусов стонет и охает, то Чацкому стало его жалко.

После «Хоть нашим временам впридачу» — Фамусов затыкает уши подушками. Публика примет это смехом, и вы на благоприятной почве построите следующий монолог.

Чтобы дать Фамусову повод заткнуть уши, Чацкий говорит прямо в ухо Фамусову: «Уж так и быть, я не заплачу». Чацкий все время кричит очень громко, чтобы Фамусов мог расслышать через подушки.

«Вот рыскают по свету…» — Фамусов бросает в Чацкого подушку.

Когда пришел лакей, Чацкий идет и показывает Фамусову на лакея, поскольку он не слышит. «Да обернитесь, вас зовут…» — Чацкий отбирает у Фамусова подушки.

31 января 1928 года

ЭПИЗОД V. ПОРТРЕТНАЯ

Мейерхольд. Эпизод начинается с раздевания Чацкого. За окном слышна музыка — марш солдат. Сцена начинается со слов Чацкого «Вот прием! Как будто не прошло недели…» — это будет корреспондироваться со сценой, где он говорит: «Где радость встреч». Чацкий говорит Софье через рояль. Софья стоит за ширмой, публика видит ее, так как в ширме будут оконца и в них по очереди будут выглядывать то Софья, то француженка, то Лиза.

Чацкий «Верст больше семисот…» — говорит иронически. Слуга стоит с

чемоданом и смотрит, о нем забыли. «Сколько раз» — Чацкий спрашивает у слуги. Когда он это сказал, то лакей <чемодан> заметил и убрал куда-то. Так начать сцену удобнее. Публика ждет, что Софья выбежит, повиснет ему на шею, и Чацкий ждет этого и — «вот прием».

Лиза выходит из-за ширмы, говорит свои слова и поворачивается к Софье — «Сударыня, скажите сами».

«Ах, боже мой, ужли я здесь опять, в Москве» — быстрый ход и страшно тихий текст.

После «ребячество» — Чацкий сразу говорит «да-с». После «да-с» — пауза. «Я теперь…» — пауза. А то разобьется ритмический ход. «В семнадцать лет» — нужно, чтобы здесь была такая легкость в игре.

«Без думы — полноте смущаться» — пауза. Тогда она говорит: «Да хоть кого смутят вопросы быстрые…»

«Что нового покажет мне Москва» — слово «Москва» должно быть курсивно произнесено.

Нужно поставить стул поближе к ширме, чтобы Чацкий мог говорить в ширму: «Ну, что ваш батюшка…», а то неудобно говорить с человеком, который находится за ширмой.

Чацкий идет в публику к портретам и берет альбом. «Сам толст, [его артисты тощи]» — стукнет по альбому, чтоб было понятно, что он там видит [портрет].

Чацкий сидит за столом — что-то ест. Он откусил, оторвался от стола и говорит. Дворецкий сажает его за стол. Так несколько раз Чацкий отходит от стола, а дворецкий опять его сажает.

Чацкий не должен быть очень печальным, а то будет громоздко: ведь следующая сцена будет тихой.

«И все-таки я вас без памяти люблю» — обнимает Софью. Она вырывается, они расходятся. Софья идет в глубину. Чацкий поворачивается и идет лицом к публике.

3 февраля 1928 года
ЭПИЗОД XI. ТИР

Мейерхольд. […] В эту сцену нужно вкомпоновать очень интересный эффект. Когда Чацкий говорит, Софья прицеливается в него, а он распахивает пиджак и показывает на грудь — пожалуйста! Это заставит публику вспомнить его фразу: «… в огонь, как на обед»[cclxxiv]. Это выйдет при условии, если Гарин это сделает серьезно, без малейшей улыбки, а она расхохочется, потом прицелится на фигуру и выстрелит. Она это делает, потому что он ей страшно надоел.

Как я вижу, здесь в первый раз по всей пьесе ясно, что они вместе росли, что они были дружны. Наверное, Чацкий три года назад так же заходил в тир и стрелял. Поэтому теперь, как только он вошел, он по привычке начал стрелять. По привычке они здесь вместе, а по чувству — врозь. Так и видно, что она хочет сказать: «Надоел ты мне, голубчик Чацкий».

Когда он открывает грудь и как бы говорит: «На, стреляй!» — тут немножко сцена Ромео и Юлии.

Эту сцену нужно провести, когда мальчик подает ей ружья; тогда будет очень уместно — подается ружье за ружьем, и одно ружье она направляет на Чацкого. […]

ЭПИЗОД VII. БИЛЬЯРДНАЯ

Маркер — Кириллов

Мейерхольд. Скалозуб идет, поворачивается и опять идет, слушая Фамусова. Фамусов пропускает Скалозуба, который идет, шаркает, опять идет, снова шаркает. В это время [маркер] несет шары и пирамидку. Фамусов не видит, как тот приготовляет, он, разговаривая со Скалозубом, показывает маркеру — ну, приготовляй, приготовляй. Нужно, чтобы здесь была такая ерунда, чепуха. За Фамусовым идет мальчик, который хочет принять пиджак.

(Повторение.)

Скалозуб вошел, раскланялся, и после поклона Фамусов говорит: «Ах, батюшка». Вначале будет мимическая сцена, как Фамусов дает проход Скалозубу. Скалозуб должен больше раскланиваться, чтобы видно было подобострастие.

Фамусов идет вокруг стола и бросает мальчику пиджак. В это время Скалозуб уже разделся, маркер выбрал любимый кий Фамусову, а Скалозуб сам выбирает себе кий…

(Повторение.)

«… наследства не делить» — целует Скалозуба, поворачивая его голову то в одну, то в другую сторону.

Фамусов бросает пиджак через бильярд. Мальчик ловит пиджак и берет пирамидку, которую передает ему маркер.

«Не знали вы, а я подавно…» — Фамусов говорит, натирая кий мелом. Скалозуб тоже взял кий и тоже натирает его мелом. Фамусов положил мелок, прислонил кий к руке и вытирает руки платочком. Как хозяин, Фамусов предлагает первый удар Скалозубу. После «свояченицы детки…» Фамусов показывает — пожалуйста! Фамусов становится на противоположном конце стола, говорит свой текст и показывает жестом — ну, играйте! Для начала игры удобным моментом будет, когда Скалозуб скажет: «А после в сорок пятом…» В момент прицела Фамусов переходит в другой угол, выбирая шары, присматриваясь, каким бы удобнее играть. Прицелился, сыграл — и остановился. И показывает Скалозубу — играйте. После «… мне на шею»[cclxxv] — Скалозуб играет. «В деревне книги стал читать» — Скалозуб играет. После «… хвать»[cclxxvi] — Фамусов играет.

Тут нужно решить один вопрос: можно ли провести игру импровизационно или нужно установить. Мне кажется, что точно установить нельзя, потому что шар может остановиться не там, где нужно. Ракурсы и акцентировки будут установлены, а удары должны быть импровизационными. Скалозуб, пока говорит текст «… довольно счастлив я…», еще натирает мелом кий. После «… перебиты» — Фамусов играет, потом тоже идет натирать кий мелом, становится рядом со Скалозубом. Пока они говорили, то забыли, чей удар. Оба идут играть, подходят, прицеливаются к одному шару. Скалозуб показывает — почему же вы? — Фамусов всегда жулит, и Скалозуб знает его привычку. Фамусов смеется — а, поймали.

(Повторение.)

«Довольно счастлив я в товарищах моих» — Скалозуб идет натирать мелом кий, Фамусов делает удар и тоже идет натирать кий мелом.

«Откладывать бы дальше…» — нужно, чтобы Скалозуб ходил, а Фамусов за ним. Тут получается такая аллегория: Фамусов ходит за женихом, который ускользает.

«В Москве ведь нет невестам перевода» — Фамусов берет кий на плечо и ходит с ним, как с ружьем.

Теперь во время монолога удары должны быть более решительными. Там только начиналась игра, а тут вы игру поведете интенсивнее.

Нужно еще обязательно, чтобы в бильярдной был столик не то с вином, не то с бутербродами, чтобы можно было вести игру так, что они подходят и закусывают.

Для того чтобы не пропадал текст, Фамусов может прицелиться, потом поворачивается к Скалозубу, говорит и потом уже ударяет. Так же и Скалозуб. Скалозуб может прицелиться, потом слушать, что говорит Фамусов, а потом уже ударяет.

«Ирина Власьевна, Лукерья Алексевна…» — хорошо, если бы перечисления были на ударах.

После игры Фамусов на минуточку приглашает Скалозуба к низенькому столику, где стоят вина, немного подзакусить и выпить. Потом опять продолжают игру. Во время закусывания можно прогнать много текста. Столик должен быть низенький, такой турецкий, они приседают на корточках перед столиком. Маркер держит над ними кии. Нужно, чтобы стояло несколько бутылок. Скалозуб пробует, какое вино выпить, и только тогда выпивает. Тут может быть спор двух гурманов, какое вино лучше.

После «… с тех пор дороги…»[cclxxvii] — выбирают кии и идут играть.

В начале монолога — быстрая игра. Потом уже выходит Чацкий со своим монологом, во время которого вы играете.

(Повторение.)

Всякий неудачный ход Фамусова нужно подхватывать смехом.

Нельзя делать удары на «Ирина Власьевна…», а то получается очень медленно, приходится ждать, пока шары успокоятся.

При словах «… французские романсы вам поют…»[cclxxviii] — чокаются.

9 февраля 1928 года
IV АКТ, ЯВЛЕНИЕ 4 ЭПИЗОД XVI. КАМИННАЯ
Репетилов — Сибиряк

Мейерхольд. […] Эта сцена происходит в каминной комнате. Здесь сервированный стол, где стоят бутылки с вином, фрукты. Я хочу, чтобы этот монолог был интимным, вот я его и изолирую. Я колеблюсь, стоит ли вводить сюда людей. Здесь нужно, чтобы был такой заброшенный угол в доме, где царствует Петрушка.

Здесь должен быть камин, кресло, в котором сидит Репетилов, люди только проходят мимо него, так как через эту комнату можно пройти.

В этой комнате находится большой круглый стол, на котором стоит большой серебряный поднос, на котором стоят бутылки. Репетилов знает, что если сюда проникнуть, то он получит лучшие вина. Сцену можно начать с того, как Петрушка проводит Репетилова. Репетилов входит на цыпочках, снимает перчатки и сразу начинает у стола что-то есть. Чацкий сюда случайно может забрести. Потому что он все время бродит по комнатам. И вот он где-то здесь проходит — и вдруг: «Сердечный друг…»

Репетилов вошел полупьяный, идет как «денди». Он мистифицирует Чацкого. Нужно в стиле Диккенса дать этот выход. Это будет загадочная фигура. Пусть нас обвиняют в мистицизме.

Репетилова еще не видно, Петрушка смотрит во все стороны, зовет его рукой, потом показывает бутылку и наливает стакан. Вот тогда Репетилов выходит. Он идет крадучись, сразу начинает что-то есть. У Домье есть такая сцена. Он ест так утонченно, смакует какие-то мокрицы в миндале (это как у китайцев — ведь черт знает что они едят). Потом он пьет. Потом вдруг сразу выходит Чацкий и Репетилов говорит: «А, друг сердечный», «… а у меня к тебе [влеченье]…» — идет раскрыв руки, тянется к Чацкому, обнимает его — «… любовь какая-то…» — отклоняется — «… и страсть…». Несколько раз делает наклоны. Стихи не порвутся от этого. После «… и страсть» — бухнулся в кресло. Пауза. Правой рукой щелкнул Петрушке, тот наливает ему стакан. Он пьет, держит все время стакан, в который время от времени Петрушка подливает.

Цилиндр лучше дольше не снимать, это заинтригует публику. После «… зови меня вандалом» на минуточку снимает цилиндр, но сейчас же надевает. Публика опять заинтригована.

Кресло имеет здесь огромное значение. Это должно быть стариннейшее вольтеровское кресло с большой спинкой. Это кресло должно стоять перед камином, и мы дадим из камина рыжевато-красный луч и осветим его. Можно будет лунный свет бросить на натюрморт. Будет смесь лунного света из верхнего окна со светом из камина. Нужно репетировать вечером со световыми эффектами, тогда сцена сразу пойдет. Должно быть ощущение ночи, ощущение

световых бликов, это имеет колоссальнейшее значение для этой сцены. Здесь должна быть координация света и актера.

«… Зови меня вандалом» — говорит сразу, не надо рвать фразу. Он держит в левой руке перчатки и после «вандалом» закрывает рот перчатками. Должна быть сплошная закутанность, это еще больше заинтригует публику. Такое интимное построение сцены дает нам страшную свободу действий. Если бы это было в вестибюле, его бы вывели. А в этой комнате можно себя держать свободно — в каминной комнате, где каждый может выпить стакан редерьера[cclxxix].

После «… чтоб исповедь начать…» подходит в Петрушке, вытурил его ногой, потом садится на ручку кресла, чтобы быть ближе к Чацкому, и говорит ему почти на ухо. Репетилов закрывает правую часть лица цилиндром и начинает: «… Пожалуйста, молчи…» — говорит быстро, «у нас есть общество…» — страшно заглушенно, но напряженно. Репетилов

После «Как он поет…» он должен построить отдельную сцену, чтобы зазвучала какая-то ария. После «О! Диво!» — переход. Становится в позу, надел цилиндр на затылок, поет… При повторении этой фразы он опять садится. Тут можно сделать так, чтобы цилиндр у него скатился с головы, Петрушка поднял его, он опять надел, и опять цилиндр скатывается. Он роняет три раза цилиндр — в это время нужно прогнать текст не менее десяти — пятнадцати строчек. Это даст такую бесшабашность, это очень подходит к его характеристике. Это можно скомпоновать с эпизодом в кабачке. Певица поет в кабачке, и во время пения он вспомнит: «А нон лашьяр…»[cclxxx]. После падения цилиндра он ему надоедает, и он надевает его на ногу.

Когда он говорит «… читал ли что-нибудь, хоть мелочь», — он вынимает из кармана тетрадочку стихов, маленькую тетрадочку, как тогда издавали. Когда он говорит «… да он не пишет ничего…», это значит, что он написал одну книжку и больше не пишет. Как я написал одну книжку в тринадцатом году[cclxxxi] и больше не пишу.

20 февраля 1928 года
ЭПИЗОД VII. БИЛЬЯРДНАЯ

Мейерхольд. Хорошо было бы Скалозубу выработать намеренную склонность к басу. Теперь определилось, что у Скалозуба во всех эпизодах некий комический план будет обретаться в склонности говорить басом. Конечно, у него не бас, но есть люди, которые форсят тем, что у них бас, когда на самом деле у них никакого баса нет. Этому нужно учиться у протодьякона. Все знают, что у него бас, но он форсит, что у него бас в мировом масштабе. Мне кажется, что находили этот бас в сцене обморока («Ирритация»)[cclxxxii]. Все время так говорить не надо, это надоест. Нужно так говорить на каких-то отдельных фразах, словах, на отдельных рифмах. Тогда фраза Чацкого «Геройский голос, бас звучнее барабана» будет на чем-то основана. У тебя эта склонность уже имеется, но не хватает какой-то красочки.

В спектакле элементы комические имеются, собственно говоря, только у Фамусова, ему надо помочь: надо комический элемент получить и от Скалозуба.

Чтобы научиться басить, нужно пригласить на репетицию протодьякона (если их еще не всех перебили), и мы послушаем, как он говорит.

В фразе «… а после в сорок пятом» «пятом» нужно пробасить.

Я помню, как я хорошо научился басить, когда играл принца Арагонского[cclxxxiii]; я всю эту роль построил на склонности к басу. Некоторые, которые видели только принца Арагонского, думали, что у меня бас, как у Шаляпина.

«… двоюродный ваш брат» — Ильинский должен играть на одну секунду позже, а то текст будет закрыт шаром.

Пока Фамусов говорит, Скалозуб что-то басом напевает. Юрий Сергеевич[cclxxxiv] найдет вам какую-нибудь фразу, которую вы постоянно будете напевать. Можно выбрать что-нибудь из Верстовского, «Русалки» или из «Кавказского пленника».

«А после — хвать» — играет на секунду позже.

Теперь, когда вы условились, в каких пределах вы играете, [нужно добиваться], чтобы не было ученической прикованности. Нужно в пределах данного свободно ходить, прицеливаться — только не стоять на одном месте, это противно смотреть. У вас все слишком размеренно и нет этого импровизационного стиля. У публики будет такое впечатление: «как они так научились играть, чтобы все так совпадало». Нужно, чтобы у публики создалось впечатление, что здесь импровизация, а то стоит, говорит тираду и не бьет.

(Повторение.)

Маркер должен иметь щеточку. Он подходит к столу, почистит и незаметно передвинет шары.

«Дистанции»[cclxxxv] — гекзаметровое чтение.

Когда Фамусов выбирает бутылки, он должен посмотреть, что там написано, посмотреть марку. Тут два приема: один — просто ярлычок, а второй — посмотреть на свет, не замутилось ли вино. Тут видно, что он большой знаток.

Фамусов быстро ополаскивает руки, видно, что он это делает больше для проформы.

Скалозубу не нужно брать бутылку — он выдержанный человек.

Фамусов, как хозяин, сам выбирает соответствующую марку и дает бутылку откупорить.

Мальчик должен проходить к столику не по авансцене, а в глубину, кругом.

Когда они кушают, резать не приходится, потому что здесь приготовлены такие сандвичи. Здесь же они сперва едят, а потом пьют.

Мальчик наклонился, что-то поправляет на столе, Фамусов делает ему знак, чтобы он повернулся. Скалозуб и Фамусов не чокаются. Скалозуб нюхает вино, потому что это черт знает какое старое вино, он им наслаждается.

«Без них…» — Фамусов садится. Тут темп нужно страшно гнать. При словах «король был прусский» Фамусов вскакивает и рассказывает. После «… принарядить тафтицей…» берет стаканчик; «выводят нотки…» — пьет. Смакуя вино, смакует текст…

(Повторение.)

«А потому что патриотки» — [Фамусов] смеется, Скалозуб поддерживает смех. Скалозуб берет кий, уходит в глубину, прицеливается, слушает, обходит стол и с левой стороны говорит Фамусову: «По моему сужденью…»[cclxxxvi]. Это очень удобно, потому что у Фамусова кулак остается в напряжении, а Скалозуб говорит с другой стороны, тогда у Фамусова будет поворот головой. Со слова «пожар» до конца фразы Скалозуб говорит басом. «Дороги, тротуары» — не нужно обрывать, нужно, чтобы было легато, тогда «Москва-а-а» — повторится.

«Дома новы, но…» — Чацкий должен говорить не торопясь.

Скалозуб после удара пропускает Фамусова. Фамусов должен прицеливаться в середине, чтобы после слов Чацкого был большой отход.

Когда Фамусов говорит: «Эй, завяжи на память узелок…», Скалозуб должен оказаться около столика — если он будет стоять около Фамусова, то тот не сможет этого сказать.

(Повторение.)

Фамусов прицеливается, слышит Чацкого, бежит к столику с мелом, потом идет к Чацкому и говорит: «Эй, завяжи…», потом подходит к Скалозубу и говорит: «Позвольте, батюшка».

Очень важно, чтобы после «Дома новы…» Фамусов сразу засуматошился. Здесь должна быть игра кошки с мышью. Когда Фамусов метнулся, он идет вокруг стола такими толчками.

Когда начинается монолог Чацкого, Фамусов и Скалозуб начинают разоблачаться и снова облачаться. Фамусов одевается не торопясь. Надо занять время; во время монолога они чокаются, пьют, в конце Фамусов говорит: «Сергей Сергеич, я пойду» — идет по авансцене.

21 февраля 1928 года

ЭПИЗОД VI. ДИВАННАЯ СЦЕНА ФАМУСОВА И ЧАЦКОГО

Мейерхольд. […] Гарин, в переходах ничего не надо говорить. Моста между тем, как кончишь и начнешь, не надо строить. Это должны быть сплошные экспромты. Когда он садится на стол, он не знает, что он будет говорить. Вот он кончил говорить, сел — и вдруг сразу: «Прямой был век покорности и страха…» А у тебя все время логическое еще — получается книжный монолог.

«А между тем кого охота заберет…» — ты говоришь слишком для Фамусова. А это он подошел к роялю, говорит про себя, говорит сосредоточенно в себя, как будто это не предназначено для того, чтобы слушал Фамусов.

Сказать нужно страстно, с большой желчью, дрожа, но про себя; немножко в стиле Лермонтова, стих которого всегда напряженный, желчный: «… отважно жертвовать затылком…» — длинный ход, а то коротки мизансцены и получается монолог в публику.

Он бросил тираду, а потом не знает, что будет дальше говорить. Тут заскакал стих в какой-то издевке; когда ты кончил, ты не знаешь, что будет дальше, а потом внезапно подскочил на тему, которая внезапно пришла в голову. Чем ты дольше будешь молчать, тем эффектнее будет внезапное пробуждение. В паузе ты любуешься эффектом предыдущей тирады. Тут будет ряд кусков ликвидационного характера, а потом во время монолога идет новый поворот мысли. Вот на чем тут все построено. У тебя в монологе эффект логического построения модуляций, а тут не модуляции, а сплошная фермалогия[cclxxxvii], а

после фермалогии возникновение новой экспрессии, неожиданной мелодии, неожиданной мысли. Ты как образ верен, но как эффект не верен. Я строю на ракурсах, которые

«Но между тем кого охота заберет…» — мне бы хотелось, чтобы последняя строчка была тверже и напряженнее для того, чтобы у этих четырех строчек было свое начало и свой конец, своя краска и экспрессия, которая только этим четырем строчкам присуща.

Я бы хотел, чтобы публика думала: ну вот, выдохся, вот и больше ничего не скажет. Чтобы было впечатление, что больше ничего не будет сказано; ты повернулся, глядишь, а потом вдруг из этого молчания новая тирада с новой экспрессией. Вот это секрет Чацкого, это ключ его.

«Я не о батюшке о вашем говорю…» — это в скобках и нужно залпом сказать, лучше не нарушая стиха.

(Повторение.)

Лучше было бы — «не разрушаясь в ветхой коже…» — стоять спиной.

(Повторение.)

«Но между тем кого…» — больше легато.

(Повторение.)

Здесь искусство уметь тормозить. Чацкий должен сесть одновременно с Фамусовым…

(Повторение.)

«И говорит, как пишет…» — Чацкий встал (это имеет кардинальное значение), потом поворачивается и жарит.

Ты его загнал, как оленя, он корчится в агонии, а ты сыплешь и сыплешь, как будто его нет.

24 февраля 1928 года[CCLXXXVIII]

IV АКТ, ЯВЛЕНИЯ 10 – 15 ЭПИЗОД XVII. ЛЕСТНИЦА

Софья — Райх, Фамусов — Ильинский, Басов; Чацкий — Гарин, Лиза — Логинова, Молчалин — Мухин

Мейерхольд. [Изменения в тексте по ранним редакциям. Фамусову — вместо слов:

«А вас, сударь, прошу я толком
Туда не жаловать ни прямо, ни проселком» —
«А вас, сударь, прошу я с нашим домом,
С моей семьей, со мной не быть знакомым».

Чацкому — вместо слов:

«… пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!»

— «… пущусь искать по свету,
Где для рассудка есть и чувства уголок».]

Как начинается лестница, надо брать быка за рога.

В роли Софьи есть два осн[овных] улуч[шения]. Одно — Корнель, Расин — любит «запузыривать». А франц[уженка] ее сламывает на [то], что водевиль есть все, а прочее гиль[cclxxxix].

Для Молчалина она раскрывает себя.

Когда она одна, она играет тему трагедии. Любимая тема — Шекспир: Гамлет идет по площадке в плаще, в трагическом склоне. Она выходит спиной, закутыв[ается] в шаль, в кулису говорит монолог Федры по-французски. От французского монолога русский текст жарит как трагедию. Бывают такие люди, что в жизни — актеры. Она хочет инсценировать свое свидание, ситуацию под Расина, Корнеля[ccxc].

На самой верхней площадке [лестницы] появляется не комедийный тон, а трагедийный, в нос: «Молчалин, вы?» И дальше, когда Молчалин попадется, это свойство дает ей [право] играть трагедию.

Кипит на репетиции, но на какой-то процент нас разыгрывает[ccxci]. […]

Софья: «Не идите далее» — трагедия. Я не хочу мелодрам, хочу расиновское без подделки.

Чацкий вышел и стоит. Пауза. Потом тихо говорит. Обычно говорят на ореве. Этого не нужно.

Фамусов: «Ты, Филька…» Уходит под лестницу, и из-за кулис слышны его крики. Большая ходьба по всему дому. Громовый голос за кулисами, с тем чтобы вернуться и говорить зловещим шепотом. Фамусов в последнем акте — разъяренный зверь. (В первый раз — когда дергает Молчалина за лацканы, второй раз — в сцене с Чацким: «Он карбонари», и третий раз вот здесь.) Надо обязательно выстроить эти три этажа.

Петрушка в полосатом одеяле, Фамусов, дворецкий и слуги в ночных костюмах. Крики Фамусова кончаются выстрелом, дальше идет на паузе по лестнице, шепчет: «Где домовые?» — натыкается на Софью, и тут начинает усиливаться его речь; идет на крик, убегает. Нет его. Пустая сцена. Пауза большая. Публика думает: ушел. И вдруг крики его за сценой и кончаются выстрелом. На сцене пауза.

Выбегает, хватает Лизу за ворот. Истязает. Можно за косы, ногой в зад, чтоб кубарем скатилась. Каждый новый запал — из клетки выпустили тигра. Все неподвижны — один разъяренный зверь мечется по сцене, без туфли на одной ноге. Сцена страшная. *(Басову.)* Выдерните интонации из сцен с Молчалиным и Чацким. Лизу тащите по всей лестнице на авансцену. Мизансцены — стоверстные.

(Повторение.)

У Софьи по мизансценам представляю так: она постепенно сходит по ступеням. У Лизы та же тональность, что в первой сцене первого акта, когда стучится к Софье:

«Эй, Софья Павловна, беда,
Зашла беседа ваша за ночь».

Молчалин, когда Лиза [говорит ему]:

«Который кормит и поит,
А иногда и чином подарит»,

«ха-ха» (смешок по поводу идеального ее определения).

фонарей!» — выстрел.

В темпах — подкрадывание, отрывистые: «Где? С кем?»; «Не поверю» — уход за кулису. Пауза большая.

«За грош продать меня готовы» — выстрел.

Бежит по лестнице и кричит, *постепенно разгоняясь на самую высоту.*

Каждой тираде [Фамусова] к кому-нибудь будет предшествовать пауза,

дающая отдых. Ряд моноложков, кончающихся: «Там будет горе горевать… сидеть за святцами…»

Весь секрет в концовках. Отдых — накал — концовка. Не один монолог, а пять — это произведет колоссальное впечатление. Если вырывать, то вырывать с корнем. Играть бескомпромиссность, величайшее хамство и жестокость. Это резюме вашей роли.

Фамусов уйдет в фанфары.

Чацкий уйдет в ночь. Его сломили. Он как тростничок сломлен.

Надо показать, что победила реакция.

У нас было всегда как бы торжество Чацкого. Несмотря на «Не образумлюсь… виноват», надо показать, что две силы его сломили: реакц[ионность] Фамусова и женская жестокость, которая в то время, когда можно было пожалеть, простить, бросает восемь строк слов жестоких[ccxcii].

Чацкий уходит с поля битвы, и боя он принимать не будет. Он победит, будет время, но при иных обстоятельствах.

3 марта 1928 года
III АКТ, ЯВЛЕНИЯ 14 – 21 ЭПИЗОД XIV. СТОЛОВАЯ

Мейерхольд. […] В смысле игры здесь нужна только игра с вилкой и игра с бокалом, и больше ничего. Никакой передачи, как обыкновенно бывает за столом, когда играют на сцене; тут должна быть бедность игры. Кто-то ткнул вилкой в какую-то еду, вложит в рот; или возьмет бокал, пьет, и никакого чоканья с соседом; просто берет стаканчик, отпивает, потом ставит стакан, а через некоторое время снова отпивает; должно быть такое однообразие игры. Каждый человек должен сидеть, как будто он в корсете и как будто он превратился в куклообразную подтянутую фигуру. Сидеть должны тесно, локти должны быть подобраны, тут важно, чтобы друг друга не толкать. Это и создаст то напряжение, которое необходимо в этой сцене. Сейчас эта сцена не идет только потому, что она расхлябанна: все сидят как-то распущенно.

Затем должно быть внимание; нужно как можно внимательнее слушать, это дает мимическое напряжение, относящееся к лицевым мускулам. Человек настороженно слушает, потом говорит свою фразу. В фразе «Вы слышали [об нем]… об Чацком» чувствуется быт, который очень неуместен; как-то под Островского, нет стихотворного плетения. Не чувствуется, что здесь стихи. Это замечание нам надо принять во внимание, и тогда эта сцена пойдет, потому что она, по существу, очень легкая, но в то же время она может оказаться трудной.

В дублируемом тексте нет напряжения, не чувствуется, что это дубликат; здесь должно быть намеренное дублирование текста.

Слуги должны стоять как чурбаны, они ничего не подают, потому что уже все съедено, и гости доедают остатки, какие-то мокрицы в миндале, и пьют какое-то вино. Слуги ничего не слушают, а смотрят идиотскими лицами на публику.

При словах «его в безумные…» Загорецкий прихлебывает вино.

В фразе «… так я вас поздравляю!» должны быть стихи.

В фразе «Что, к фармазонам в клоб?..» должен быть вопрос, а не утверждение.

Нужно, чтобы Тугоуховский придумал себе какой-то вопрос — «а?», — а то не хорошо, что он так беззвучен. Он должен кричать в цезурах. Маслацов, ты поучись у попугая из «Мандата»[ccxciii] или у Черковского[ccxciv], когда он входит в кассу.

После: «Ах, окаянный вольтерьянец, что?» — Тугоуховский говорит: «А?»

Графиня бабушка передразнивает его: «А?» Мы лучше перегрузим, а потом разрядим, а то очень скучная сцена.

«Я первый, я открыл» — все очень довольны, что инициатива принадлежит такой высокопочтенной особе, как Фамусов. «Я первый» — гости делают

легкое «А!», «Я открыл» — опять «А!».

«… он начал хохотать» — нужно как-то подстегнуть эту фразу.

«Мне отсоветовал в Москве служить в архивах», «Меня модисткою изволил величать», «А мужу моему совет дал жить в деревне» — все эти фразы нужно говорить одну за другой, быстро и без остановки. […]

БЕСЕДА МЕЙЕРХОЛЬДА С УЧАСТНИКАМИ СПЕКТАКЛЯ

Необходимо передать Шестакову, что стоял вопрос о месте для рояля. Я думаю, что опасно помещать рояль на том месте, где помещается оркестр. Я боюсь за звук; поскольку пианист А. Паппе отличается интересной мягкостью в игре вещей, он играет очень мягко, это очень благоприятно для пьесы, — то лучше рояль поместить пока в партере, то есть на том месте, где обыкновенно помещается джаз-банд[ccxcv]; а потом мы, если в этом отношении будет неудача, будем искать место где-нибудь в партере или в ложе электротехника. Кстати, мы уменьшим расход на оборудование эстрады, да и конструктивно это разрежет винтовую лестницу. Это уже директивно, этого мы не будем менять.

Затем насчет боковых стульев — тоже директивно: нужно построить угловые наросты, для того чтобы к столу могли установить стулья.

[В эпизоде «Каминная»] кресло не нужно делать шире, так как Сибиряк и Зайчиков[ccxcvi] вполне устраиваются на ручках кресел, — это даже удобно, благодаря этому они прочно сидят. Не нужно делать кресло шире, если таковое кресло, конечно, не заказано.

Начну с частного случая, это «Верхний вестибюль». Актеры не учитывают совершенно исключительного обстоятельства, что пьесу, которую обязательно нужно было бы репетировать на сцене и непременно в точном масштабе конструкции и частей конструкции, мы, в силу объективных условий[ccxcvii], лишены были этого. Но актеры, которые репетировали в коридоре, они должны были для себя все-таки учесть то обстоятельство, что однажды из коридора мы перейдем на сцену. При репетировании пьесы нужно это обязательно держать в голове, как мы, режиссеры, всегда держим в голове те предметы, которые будут впоследствии поставлены на сцене.

Временно репетируют с пивной бутылкой — она будет заменена бутылкой от шампанского; временно репетируем с венским стулом, который будет заменен креслом. Мы всегда тренируем наше воображение, чтобы всегда точно представлять, как это будет. И поэтому, планируя сцену, мы учитываем, как предметы будут ставиться, как одни аксессуары будут заменены другими. Актеры не все обладают этой способностью. Вот, скажем, исполнитель роли Репетилова мирится с тем, что у него в руках пивная бутылка, а не бутылка от шампанского, — он мог бы не мириться с этим, он мог бы достать такую бутылку, с которой было бы удобней работать.

Теперь, когда я сделал маленькое вступление, я беру самую типичную сцену — это «Верхний вестибюль». Всякий раз, как на сцену высыпают люди, совершенно очевидно, что они не учитывают той обстановки, в которой им

придется эти роли разыгрывать, не учитывают масштаба, не учитывают пропорций сцены, поэтому все разыгрывание пока в себе; и эта сцена теряет свое значение. Тут должна быть игра мимическая, игра образная, затем подача текста — да еще при условии, что оркестр гремит; правда, у нас небольшой состав, звучность небольшая.

Эта сцена построена на том, чтобы при малом количестве лиц показать большое общество. Можно было бы на площадку выпустить 125 человек — это не задача. Здесь должно быть качество, а не количество. Если выходит на сцену Тугоуховский, мы его должны в воображении размножить раз в 150. Тугоуховский играет интимно — для Театра сатиры. Это не в масштабе. Мы сейчас бракуем целый ряд предметов — они хороши, но не в масштабе. Я сделал целый ряд замечаний, Шестакову по масштабам. «А!», которое выкрикивает Тугоуховский, — это «А!» не маслацовское[ccxcviii], не Тугоуховское, это не его принадлежность, это мазок в общем масштабе, в построении ритмического акцента. Это вылаивание становится настолько обязательным, что, если оно из уха выпало, уже не выстраивается стиль. Это результат работы, результат очень сложного процесса построения музыкального спектакля. Это музыкальный реализм, о котором мы говорили.

Не знаю, учитывал ли Маслацов, что это «А!» есть маленький такт из музыкальной партитуры, который принуждает его насмешить народ. Я думаю, что кто-то засмеется, а кто-то и не засмеется. Тугоуховский не столько глух, сколько глуп. Эта роль очень ответственная, а Маслацов к ней очень небрежно относится — теперь, когда мы будем через три дня играть на сцене. Я давал ему акцентировки не для внутреннего рисунка, а для того, что есть необходимость ставить точку в некоторых местах, так же как в сцене, когда Райх ходит с жезлом[ccxcix]; жезл она ставит после фразы как знак законченной фразы, и тогда получается точка. Это выдаивание [Тугоуховского] есть определенный знак, акцентировочка или, скорее, знак, который является принадлежностью не Маслацова, а данного пространственно-временного отрезка. Тут учитывается и его выдаивание и ракурс. Было предложение Коренева, чтобы Маслацов разделил звук на две доли, потому что в тексте князь делает звук: «О-хм…» Для нас это необязательно. Когда автор пишет партитуру, у него остаются прорехи. Эти прорехи должны быть заполнены какими-то звуками. Занять время можно не только звуками, но и жестами. Я могу доли отсчитать жестами. Я заметил, что после такой постановки вопроса у Маслацова получилось качание. Особенно за столом он уже черт знает какую физиологию разводит, потом он еще какую-то мелкую игру выдумал. Вообще о мелкой игре и думать никто не должен, потому что масштаб так грандиозен, что, увидите, все мелкие жесты отпадут.

Целый ряд сцен страдает своими распыленными нюансировками, *(Смех.)* […]

Нужно, чтобы входы людей не были как в детском театре: мальчик подымает занавес и из боков выдвигает деревянные фигурки. В выходе есть известный парад — в commedia dell’arte это хорошо знали. Актер, который выходит в параде, иным образом себя держит. Раньше были такие

представления, которые назывались дивертисментами, теперь тоже бывают такого рода представления — это сборные концерты, где один играет на виолончели, другой читает стихи. Артистка, которая читает стихи Бальмонта на таком концерте, обдумывает, как она выйдет на эстраду. В самом выходе есть какая-то акцентировка, есть приподнятость в поступи, в том, как она держит голову. Здесь есть элементы парада. Или Качалов выйдет во фраке плохо читать стихи; дело не в том, как он фрак надевает, а как он импозантно выйдет из-за кулис и начнет читать своим бархатным басом (крайне мне неприятным) публике, молящейся на него.

Ясно, что этот парад — вещь необходимая. В выходе Гольцевой и Коган[ccc] нет никакого парада.

Следующий момент — это Наталья Дмитриевна. Здесь неудача в том, что строишь роль для одного актера, а потом передаешь ее другому[ccci]. Если бы сразу была Ермолаева, то я бы роль построил иначе. Приходится с этим мириться. Ермолаева — надо это ей поставить в плюс — учитывает сцену, она дает звучность и интенсивность, как если бы она была на сцене.

Верхний вестибюль идет без приемов игры отказа, нет ракурсов, абсолютное отсутствие жестов, абсолютно нет вкусной жестикуляции. Вот я смотрел на графиню бабушку. Вижу — сидит она, сцена идет дальше, а тут все так же. В пределах мелких деталей вы должны сами, как говорят актеры, раздраконивать. Графиня бабушка могла бы, когда говорит графиня внучка, стрелять на Чацкого, тогда я воспринимаю Субботину не одну, а плюс Бенгис и плюс Блажевич[cccii]. Субботина ходит, качается как маятник в английских часах, но вы не играете основного мотива. Основная игра в этой сцене та, что она показывает свой хвост. Я всегда, когда делаю замечания, учитываю мир животных. Когда я говорю «показывает хвост», я учитываю индюшку, которая перед индюком кокетничает. Актриса, которая хочет такой игре научиться, не пойдет к Лешковской учиться, а пойдет на птичий двор. Ганако, изображая кошку, смотрит в глаза и начинает суживание и расширение зрачков. Вы смотрите, как он ловит мышей, как он делает прыжок, и вы забываете, что перед вами человек.

На днях я получил письмо от Россова. Он характеризует игру Папазяна, он очень рекомендует всем молодым актерам его посмотреть. Я очень доверяю Россову, потому что он совершенно исключительно понимает искусство. Когда он сам играет, его мучительно смотреть, он поклонник свободной игры, так называемой ложноклассической игры, жесты его фальшивы, — тем не менее критике его я доверяю[ccciii]. Он говорит, что raison d’être.

Затем дальше, сцена Загорецкого — она мне нравится; это когда пригласительный билет становится достоянием какой-то группы людей[ccciv]. Это верно, потому что старинные билеты *были* особенные, с красивыми рисунками, на них рисовали амуров и проч. Софья получила такой пригласительный билет; это не просто билет, это билет на гала-спектакль, это парадный спектакль вроде нашей премьеры, это билет, который рвут из рук. Тогда понятно, почему Софья показывает билет Савельеву[cccv], на билете нарисованы амуры. Он еще не видел, какой билет, и она ему показывает: «Смотрите, какой рисунок». Все восхищаются этой карточкой, рассматривают ее, лорнируют; и здесь очень важна сцена Маслацова. Это будет отвлекать от Платона Михайловича и Загорецкого, а то им очень трудно вести свою сцену.

Гости должны расходиться, расползаться, как тараканы; только, если вы заметили, тараканы любят ползти по прямой дороге, а гости должны расползаться с такими заворотами. Когда играют полонез, у гостей должна быть особая повадка. При полонезе люди настраиваются на большую струнообразность, когда играют вальс — движения должны быть другие. Когда возникает вальс — играют такой хороший вальс Бетховена! — не чувствуется дуновения вальса. Режиссура не может, не в состоянии все сама делать, артисты должны что-то сделать в пределах данного участка.

Сцена: «… вот, кстати, князь Петр Ильич с княгиней и княжнами». Когда идут княжны — мало плакатности в игре. Игра слишком снижена. Нет подачи. Женщины выходят и вдруг становятся неженственными. За желтыми ширмами они страшно женственны, а на сцену вы приносите выжимки этой женственности. *(Смех.)* Значит, надо переключить женственность на сцену, а там пусть будут выжимки. На сцене пусть будет стопроцентная женственность. Оттого и костюмы оказались неудачными. Их на выжимки надевают. *(Смех.)* Неудача неудачей — в костюмах масса неудач, но кроме того, костюмы напялены на манекены. Вообще замечено крайне небрежное отношение к костюмам. Дадут кавказские чувяки за три рубля — и берут, а потом обижаются; а когда дают чувяки, никто не протестует. Я, конечно, говорю не о таком протесте, когда начинают швырять, но никто далее не поднял об этом вопроса. Если бы какая-нибудь актриса пришла бы ко мне и принесла пару чувяк, и если бы я увидел две слезинки у нее в глазах, я бы стал на колени и прямо принес бы ей из дорогого магазина пару туфель. А если протестуют выжимки, то меня это мало трогает. Это небрежное отношение всегда чувствуется; нет умения, нет желания приспособиться. Дают пивную бутылку — и берут, а надо пойти к бутафору и взять то, что необходимо для репетиции: бутылку от шампанского, цилиндр, палку. Конечно, может быть, что вещь еще не куплена, — тогда другое дело, и я беру воздух вместо необходимых аксессуаров.

Когда играют пьесу в стихах, есть к этим стихам два отношения. Одни говорят, как говорили в Малом театре: «Помилуйте, это же пьеса в стихах!»

Когда мы говорим — «стихи», мы говорим не только стихи, но [всю] толщу сценария, чем поразил Грибоедов, когда свои стихи вынес на публику. Стихи стихами, сам Пушкин любовался стихами Грибоедова, но кроме того, это стихи, приближающиеся к разговорному языку. У Грибоедова есть сценарий, есть сценическая ситуация, есть своя завязка, свое развитие большого сценического конфликта. Что же вы думаете, за стихи вся провинция сто лет играла Грибоедова? Разве вы хорошую драматическую актрису, рожденную для сцены, подкупите хорошими стихами? Есть еще масса пьес с замечательными стихами, которые никто не ставит, не играет; вот, например, Ростана — разве вы его навяжете русской культуре? Правда, мы его играли, вот привез Суворин «Шантеклера» и ставили его[cccvi], потому что можно было красивые костюмчики придумать, танцы и т. д., а потом и провинция стала обезьянить. Теперь провинция будет играть «Человек с портфелем» или будет играть

«Унтиловск»[cccvii], потому что МХАТ это играет.

Вот это одно отношение к стихам: стихи вне сценария. Толщу сценария нигде не поставили. Мы это поставили, это наша задача. Конечно, мы не сказали: «Долой стихи!», но мы всю нашу работу, всю нашу длительную работу над «Горе уму» посвятили работе над темой, над текстом сценария со всеми срывами действующих лиц в сценическом конфликте или срывом какого-нибудь действующего лица в обличительный монолог.

Это пускай Тер…[cccviii] так будет ставить «Горе от ума», что Скалозуба выведут каким-нибудь генералом немецкой армии.

Когда Репетилов говорит свой монолог, я все время противопоставляю лиц, о которых он говорит, лицам, которые соответствуют современности; у меня все время такие ассоциации: Воронский, Чижевский. Я всегда знаю, о ком говорит Репетилов в современности. Вот эти ассоциации нам нужны. Это нам нужно, чтобы толщу сценария поставить, чтобы эти срывы волновали. Но когда мы эту грубую работу проделали — работу над построением сценария — тогда возникает вопрос: «А стихи?» Я скажу, что в этом отношении сделано процентов двадцать пять. Это сегодня, за три дня до премьеры.

Мы должны сказать: эту задачу мы перед собой ставим. На пятидесятом или сотом спектакле мы должны обязательно довести это до ста процентов. Ясное дело, что мы теперь этого сделать не можем, условия нашей работы нам этого пока не позволяют. Культурный фронт только начал развиваться, мы не можем еще оттянуть нашу премьеру на шесть месяцев. В сущности говоря, мы бы это сделали, если бы были богаты. Если бы нас понимали как экспериментальный театр; если бы [нас] рассматривали как какого-нибудь Павлова, у которого в лаборатории висит привязанная за лапки собака и из нее капает в стаканчик желудочный сок. Павлов над ней производит опыты, представьте: приходит человек и говорит, что собака могла бы показывать фокусы в цирке. Это то же самое, когда нам говорят: вы не экспериментами занимайтесь, а вырабатывайте рубль. Это то же самое, если Павлову сказать, что собака может в одно и то же время капать и прыгать через обруч. *(Смех.)* Такое отношение [cccix]. Я жил от Лувра очень далеко, я пропустил завтрак, потерял массу времени; он привез меня, долго водил по целому ряду комнат, потом подтащил меня к какой-то картине и говорит: «Любуйтесь». Я для любования был недостаточно подготовлен. Наверное, было хорошо, но не так, чтобы покинуть все остальное. Потом он немедленно меня увез. Это способность человека ахать перед какой-то одной деталью. Такое влюбление приходит не сразу. Это нужно в себе разогреть. И вот на это разогревание у нас не хватает времени; да и условия для такого разогревания не вполне подходящие. Разогревать себя в фойе, где пятнадцать надписей «дамская комната», — в такой атмосфере очень трудно. *(Смех.)*

Конечно, это ужасно, что нас заставляют работать в таких условиях, но тут я всячески заступаюсь за правительство. Недавно я узнал, что в резервном фонде всего находится […][25] рублей; я считаю, что если Малый Совнарком

[25] Пропуск в стенограмме.

отпустил нам определенную сумму, то я должен просто поразиться их великодушию.

Я прошу вас, товарищи, когда мы перейдем на сцену, это дело не упускать из виду и работать над тем, чтобы стих проступил через толщу сценария. Чтобы стихи казались выбрасываемыми в пространство как стихи. Ведь в каждом стихе важно его музыкальное звучание. У меня французский выговор отвратительный вследствие того, что я в детстве говорил исключительно на немецком языке. Здесь было бы уместно в отношении стихов Грибоедова повторить слова Верлена:

«De la musique avant toute chose,
De la musique avant toujours»[cccx].

Этим надо заняться. Я вижу, что сейчас уже тенденция к этому есть. Недаром я этот спектакль, музыкальный спектакль, посвятил Льву Оборину. Здесь музыкальная стихия поставлена как основная стихия. И вот Басов, он отметил, что впечатление от «Горе уму» — будто ты находишься на оперном спектакле.

Сейчас происходит конференция о музыкальном театре[cccxi]. Также и Академия наук сделала конференцию, когда у нас генеральная репетиция. Как будто Академия наук находится в Нью-Йорке. У нас вообще все так делается. У меня один знакомый живет на Кривоарбатском переулке, он мне должен был переслать необходимую мне книгу. Пять раз Cahiers d’Art»[cccxii] я получаю на третьи сутки.

Я не могу на этом подробно останавливаться, но я заметил, что некоторый вкус к стихам начинает появляться. Но есть и обратная тенденция: пуститься не по музыкальной стихии стиха, а по пути комедийному. Когда репетируют хорошую комедию, то репетиции употребляются главным образом на то, чтобы гладко шло, чтобы не было кудряво, а было кругло, кругло. Вот свинину когда вертят через машину, она выходит так гладко, так кругло; или еще пример — нет, не скажу *(голоса: скажите)*, нет не скажу, не могу сказать, не цензурно.

У нас, например, целый ряд репетиций уходил на то, что мы выдавали одни рифмы; потом мы все на свое место поставили: чтобы ритмически было правильно, цезуры верны, ударения верны. Иногда углы были не только в рифме, но и в выявлении образов.

С комедией «Горе от ума» ассоциируется спектакль типично петербургский. Сейчас только под влиянием нашей работы выявилась основная разница нашего спектакля со спектаклем, великолепным спектаклем Ленского[cccxiii]. Наш спектакль отличается тем, что у нас типично московский дом, а там типично петербургский, поэтому в том спектакле совершенно немыслим Репетилов такой, как наш. И Репетилов, и Тугоуховская — они в московском преломлении; дело не в том, что Тугоуховская с клюкой, а дело в том, что она типичная дворянка с примесью московского мракобесия, как великолепно выразился Н[осков][cccxiv]. В общей концепции спектакля, конечно, это будут те углы, о

которые будут ушибать локти Филиппов и Викторов[cccxv]. Нам это и нужно, чтобы по городу ходили с ушибленными локтями, это наша задача.

Тогда мы делаем верную установку, то есть выявляем, так сказать, фразу, нами пущенную в печати, когда мы сделали опору на брошюру Ап. Григорьева[cccxvi], что это преимущественно комедия о хамстве — пусть это хамство принаряжено, припомажено, но через эту комильфотность звучит хамство, оно разливается усилиями Молчалина, Репетилова, Загорецкого и Скалозуба. Скалозуб более комедиен, он жертва режима, сам он особого зла здесь в пьесе не делает, но он типичный идиот того времени — ну что же от идиота возьмешь. Поскольку Боголюбов не только актер, но еще и режиссер, который сам свою роль развивает с большой внутренней работой чисто режиссерского характера, постольку, я думаю, он сумеет еще эту роль приукрасить, когда наша сцена заблестит огнями скверного электротехнического аппарата.

Я хотел говорить на тему: каким спектакль мы строим и каким он не будет, но я изменяю свой план, потому что боюсь, что будет паника, и поэтому, чтобы нам не огорчаться, я не буду говорить, каким он не будет, а буду говорить, каким бы я хотел, чтобы он стал.

Вот «Кабачок». Убейте меня, это не кабачок; это все, что хотите, только не кабачок, потому что во всяком кабачке имеется какое-то закрытие каких-то вещей, которые не раскрываются. Уголок фамусовского дома мог бы быть таким же. Нет какого-то штриха. Что мы должны взять на учет? Генина танцует недостаточно непристойно. Если мы даем кабачок, нужно дать больше непристойности. Хоть Свердлин сидит у ног Амханицкой, но почему он гусар, а она девица, или почему это не Ромео и Юлия, или почему это не Гамлет у ног Офелии — это никому неизвестно. [cccxvii].

Значит, с кабачком нужно будет что-то сделать. Здесь должен быть налет разнузданности. В костюмах есть разнузданность, нужно к этому прибавить непристойные жесты. Почему бы Свердлину не плеснуть шампанского под юбку Гениной? Мы поставили себе такую задачу: лежит пьяный молодой человек, ведет себя так непристойно, тем не менее этот молодой человек на балу будет так подтянут, когда он Софью ведет (это хорошо, что то же самое лицо), — там к нему не подкопаешься, а здесь он черт знает что делает. Репетилов же просто декоративный фон. Я не [cccxviii].

Очень эффектен (это особенно поразило Эрдмана) уход Молчалина и Софьи [из кабачка] и их приход в следующем эпизоде. Эрдман это оценил как очень интересный романтичный ход — ход Дюма, Мериме. Нужно обязательно, чтобы этот ход был отчеканен. Весь секрет в уходе, а то мы могли бы весь кабачок остричь. Мне было бы жалко его трогать.

Я боюсь, что одно расплачивание недостаточно: Молчалин, с одной стороны, расплачивается, с другой — должен с тревогой озираться — [cccxix] очень интересен.

Теперь «Аванзала». Лиза вообще как типаж интересна. Надо работать над большей интенсивностью звука. У вас отсутствие интенсивности звука и пренебрежение к стихам, и получается такая ритмическая проза. Стих требует

чуть-чуть подстегивания; снижение очень опасно. Новая строчка всегда имеет тенденцию взлета. В танцклассе вы выставляете стихи ужасно теремные, как будто сидите в светелке и говорите стихи Мея. От вышивания лучше отказаться. Лучше, чтобы она расстилала какие-то тряпки, ряд тряпок, которые ждут очереди для каких-то упражнений, а то она как будто блох вычесывает. […]

«Аванзала [2]». Мне бы хотелось, чтобы у Софьи был носовой платочек. Отсутствие носового платочка в «Ревизоре», когда Райх режет дыню[cccxx] и делает такой жест *(показ: незаметно вытирает руки о платье)*, приносит мне огорчение. Значит, Софья вынимает платочек, и Фамусов вынимает платок.

«Танцкласс». Для Ремизовой, как и для Сибиряка, замена мизансцен очень трудна. Хотелось бы, чтобы каждый эпизод, каждый новый танец (то Софья танцует менуэт, то танец с корзиночкой и т. д.) — хотелось бы каждый номер как-то объявить, как, например, я говорю: «Тир». Француженка должна выкрикивать какие-то французские названия к каждому XVIII века.

Приезд Чацкого. Ширмы сделаны из сетки, и если дать свет, то сидящие за сеткой будут видимы. Может быть, нам придется отказаться от француженки в этой сцене, потому что ее фраза не доходит[cccxxi]. Исполнительница роли Лизы, когда Чацкий преподносит ей узелок с гостинцами, должна сконфуженно достать хоть один леденчик, чтобы публика не подумала, что кутью с Ваганьковского кладбища привезли.

У меня записан жест один у Логинова. Когда засмеется Пшенин[cccxxii], то Логинов должен с места махнуть; смысл жеста: ух ты, чучело, неприлично как… Пшенин смеялся хорошо, теперь он стал делать какой-то прихвост. Мне кажется, что это немножко утрированно; я могу по чистой совести сказать, что я не уверен, хорошо ли это. У вас очень хороший естественный смех, не знаю, нужно ли его украшать хвостом.

«Библиотека». Перехода Чацкого и его приятелей для игры в бильярд не будет, монолог Скалозуба вычеркнут. «… Кричали женщины “ура” и в воздух чепчики бросали» — будет концом, но заключительная coda будет: «Сергей Сергеич, я пойду и буду ждать вас в кабинете». Потому что иначе конец был бы МГСПСа. Антракт будет после «Бильярдной», а не «Диванной». Это даст возможность «Столовой» быть концом второй части. Приятели Чацкого входят по группам. Когда Скалозуб и Фамусов моют руки, входит одна часть, когда они перестают пить вино, входит другая часть. Чацкий может войти во второй группе.

«Белая комната». Я сознаюсь, что я идиот (идиоты бывают, как карандаши Гаммера, № 2, № 3) — идиот, значит, № 3, потому что я не могу придумать конца к этой сцене. Я думаю дать задание Зайчикову придумать конец «Белой комнаты»; нужно что-то придумать парадоксальное, неожиданно смешное[cccxxiii].

«В дверях». У меня впечатление, что оба актера ведут разговор в стиле театра настроений. Они стоят в очень удобных позах для того, чтобы создать такой отрывок из МХАТа 2-го. Молчалин здесь выставляет волю, волю реакции, волю подхалимства — раньше играли его без волевого начала. Молчалин активен в своем подхалимстве, чтобы с помощью ряда ресурсов воздействовать на Лизу.

Чацкий стоит и курит трубку; он наслаждается изумительным сухумским табаком (который он, наверное, привез) — ведь сухумский табак замечателен. Сквозь сухумский табак он как-то особенно видит всю наглость и подлость натуры Молчалина. Когда очень вкусное вино пьешь, то, если с вами рядом сидит человек, у которого ноги плохо пахнут, — контраст разительный.

Две «Двери». Это одна из лучших сцен по своей выразительности ужасающего хамства.

Как только Молчалин уходит, идет Софья. Она его не видит; она идет и смотрит вдаль — нет ли Молчалина? Она приближается к двери, становится у двери и говорит. Эти два прихода и ухода играют колоссальную роль — здесь завязывается какой-то узелок; в этой сцене определяется, что в атмосфере что-то делается.

В выходе Петрушки нет мысли, он идет как выпущенный статист. Он должен сделать маленькую предпосылку игре, которая получит развитие при возвращении. Скажем, там где-то надо поставить какую-то

«Тир». Фигуры получились не те, о которых мы мечтали[cccxxiv]; и на один процент нет того, что мы думали. Когда я их увидел, я чуть не заплакал. Может быть, с помощью света что-нибудь сделают. Мы со временем, когда поедем в Париж, сделаем новые куклы.

«Библиотека». Со стихами дело обстоит прекрасно, подобрались стихи на «ять»: Лермонтов, Рылеев, Пушкин. Теперь все-таки — в чем же грех? В этой сцене каждый из читающих должен острее вкладывать гражданское содержание. Этот гражданский мотив должен быть и в ракурсах. Колоссальное значение имеет, как человек держит лист. Это Репин умел делать. Я его не очень люблю, но должен сказать, что он умел давать романтический, гражданский мотив. Например: «Студент и девица идут в бой»[cccxxv] — с моей точки зрения поганая вещь, но он заставлял студентов того времени (в том числе и меня) восхищаться. Это опошление известной темы, и это нужно найти. Я посадил, по моему мнению, неплохо: они как будто скованны около круглого стола. Когда встает Коршунов, я чувствовал, что он сейчас начнет говорить о свободе. В такой подаче дело не в темпераменте, и Репин играл не на темпераменте, а на ракурсе. Это библиотека, здесь круглый стол, на котором лежат стопы книг. Читают же с листов, написанных от руки: у них запрещенные стихи, которые ходят по рукам. Читающий должен как-то нагнуться, как-то закрыть глаза, потому что ему нравятся пушкинские стихи. Я заметил, что никто не слушает читающих, нет мысли: «Ах, здорово!» Вот ходьба Чацкого мне очень нравится; есть такие люди, которые не могут слушать и не ходить.

«Столовая». У Бенгис было очень хорошо на первых репетициях, теперь она начала почему-то очень медленно говорить. Тут разные темпы. У Бенгис и Твердынской[cccxxvi] обязательно быстрый темп. У всех должно быть одно это напряжение. Я заметил, что никто не хочет играть в это напряжение. Взял вилку, ткнул, что-то съел и опять напряженно сидит. Или хлебнул малаги — и опять напряжение. Товарищи, я умоляю вас, когда хором говорите[cccxxvii], не старайтесь так громко делать. У вас выходит, что каждый кричит за десятерых, а нужно, чтобы каждый только за себя; а поскольку говорят двадцать человек, то будет

достаточно громко.

«Концертная зала». Эту сцену нужно репетировать отдельно, для нее требуется абсолютная тишина.

«Лестница». Нащупывается, что это труднейшая сцена, но она все-таки пойдет.

Я забыл предупредить, что площадка покатая, она такая же покатая, как и в «Ревизоре», только разница, что в «Ревизоре» она покрыта сукном, а здесь она скользкая. Ее придется сильно наканифолить; в танце, конечно, это скажется. Увидим, что из этого получится. Могут выйти маленькие неожиданности. Сейчас в сцене приезда Чацкого вам кажется, что вы находитесь на одной плоскости; Софья не просто идет, она взойдет на три ступеньки и только тогда попадет к роялю. Я хочу, чтобы вы это знали, и поэтому я вас об этом предупреждаю.

КОММЕНТАРИИ

[i] Обвинения в механистическом уклоне ГосТИМа исходили главным образом от рапповцев и близких к ним критиков: выступления А. Н. Афиногенова на театральных совещаниях РАПП в январе и особенно октябре 1931 г. («Мейерхольд приспособил реакционно-эстетский формалистический метод к новым задачам, сводя сложную психосоциальную проблему к механистическим рефлексам и спортивно-техническим процессам…» — ЦГАЛИ, ф. 1230, оп. 1, ед. хр. 161), статья И. Крути о «Списке благодеяний» (Мейерхольд «впервые за последние годы свободный от многих механистических ошибок недалекого прошлого…» — «Сов. искусство», 1931, 8 июня); доклад В. А. Павлова, выступления Р. А. Пельше и некоторых других критиков на дискуссии в ГАИС «О творческом методе Театра имени Мейерхольда» (ноябрь — декабрь 1930 г.) и т. п.

Все это время Мейерхольду приходилось доказывать и своей работой, и в публичных выступлениях, что его режиссерский метод не имеет никакого механистического уклона, что нельзя биомеханику, так необходимую актеру современного театра, считать основанной на «механистической философии» и т. д.

[ii] Помещение театра бывш. Зон на Триумфальной площади в Москве, где почти 10 лет проработал Театр имени Мейерхольда, в конце сезона 1930/31 г. было закрыто — сначала на капитальный ремонт, затем решили его снести и построить на этом месте новое здание. ГосТИМ оказался без своего помещения и фактически весь сезон 1931/32 г. находился на гастролях: с 1 октября 1931 г. по 3 января 1932 г. — в Ленинграде, с 1 февраля по 1 мая 1932 г. — в Средней Азии.

[iii] Первая гастрольная группа ГосТИМа под руководством А. Л. Грипича все лето 1931 г. работала в городах Донбасса: Макеевке, Донецке, Горловке и др. В репертуаре были «Выстрел» А. И. Безыменского, «Последний решительный» В. В. Вишневского, «Клоп» В. В. Маяковского, «Лес» А. Н. Островского. Гастроли прошли с большим успехом (см.: «Советский театр. Документы и материалы. 1926 – 1932», с. 300 – 301).

[iv] Премьера «Списка благодеяний» Ю. К. Олеши состоялась 4 июня 1931 г. В период ленинградских гастролей (как и в других городах) организовывались целевые спектакли, закупленные крупными предприятиями. На спектакле «Лес», также данном для «Красного путиловца», Мейерхольд обратился к зрителям со вступительным словом, где, в частности, сказал: «… Мы обыкновенно ведем запись реакции зрительного зала почти на каждом спектакле. Эту работу на одном из спектаклей вел я сам. Я как раз был в зрительном зале, когда этот спектакль смотрел “Красный путиловец”… Я отмечу, что еще ни разу этот спектакль не видел такого зрителя, каким был “Красный путиловец”. Он проявил следующие качества: 1. Он был необычайно сосредоточен, очень и очень внимательно наблюдал и сосредоточенно следил за ходом очень сложной структуры спектакля “Список благодеяний” Юрия Олеши

и в самых драматических местах он умел быть таким сосредоточенным, что в таком громадном зале, как Московско-Нарвский Дом культуры, было слышно, как пролетала муха…» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 606).

[v] Героиня «Списка благодеяний» Елена Гончарова, оказавшись на Западе, составляет «список благодеяний» большевиков и пытается решить для себя — «быть или не быть» ей с советской властью. В центральной сцене спектакля Гончарова (ее играла З. Н. Райх) предлагает директору мюзик-холла Маржерету свое выступление с отрывками из «Гамлета», но терпит фиаско — «Гамлет» на Западе оказался не нужен. Ее потрясенный уход в костюме шекспировского героя был переломным моментом в сознании Гончаровой и кульминацией спектакля. К. Радек в своей рецензии «Как Всеволод Мейерхольд попал в Гамлеты» («Известия», 1931, 14 июня) довольно прозрачно

[vi] М. Г. Мухин и еще несколько актеров ГосТИМа с осени 1931 г. начали работать в Московском реалистическом театре. В 1935 г. Мухин вернулся в ГосТИМ.

[vii] Ю. П. Никитин вводился на роль Петра, которую до этого играли М. А. Чикул и Н. И. Боголюбов.

[viii] Э. де Макс — известный французский актер, исполнитель роли принца Тирского в «Пизанелле» Д’Аннунцио, поставленной Мейерхольдом в Париже в 1913 г.

[ix] Н. И. Боголюбов, игравший в 1927 – 1930 гг. роль Петра, стал готовить роль Несчастливцева еще до ухода М. Г. Мухина — в 1930 г. (он значится дублером Мухина в программе парижских гастролей ГосТИМа). Г. М. Мичурин вспоминает: «Боголюбов… неподдельно радовался, что наконец-то появился актер, который избавит его от этой мучившей его роли» (*Мичурин Г. М.* Горячие дни актерской жизни, с. 176). Но в 1932 – 1936 гг. он время от времени выступал в роли Несчастливцева в очередь с Мичуриным.

[x] 31-й эпизод — «Сцена из “Пиковой дамы”» (5-е явление V акта). Гурмыжская хочет взять со стола шкатулку с деньгами. Несчастливцев, желая ее напугать, кладет рядом со шкатулкой бутафорский пистолет.

[xi] В 20-м эпизоде «Пеньки дыбом» Восмибратов, только что обманувший Гурмыжскую и напуганный высокопарными увещеваниями Несчастливцева, бросает к его ногам вслед за бумажником (как у Островского) содержимое своих карманов, потом верхнюю одежду, сапоги и т. д.

[xii] В последнем эпизоде «Дон Кихот, или “Пеньки дыбом” еще раз» Несчастливцев цитирует «Разбойников» Шиллера: «Люди, люди! Порождение

крокодилов! Ваши слезы — вода! Ваши сердца — твердый булат! Поцелуи — кинжалы в грудь!..» и т. д.

[xiii] В спектакле «Дон Карлос» Ф. Шиллера, которым открылся Большой драматический театр в Петрограде 15 февраля 1919 г., Г. М. Мичурин вскоре после премьеры играл роль маркиза Позы.

[xiv] Возможно, речь идет об Н. П. Россове.

[xv] «О, злато, злато! Сколько через тебя зла-то!» — 31-й эпизод. Из «Скупого рыцаря» вставки не было.

[xvi] Сцена встречи Счастливцева и Несчастливцева (2-е явление II акта) была разбита на шесть эпизодов — 1, 3, 5, 7, 9, 11, — перемежающихся со сценами в имении Гурмыжской.

[xvii] «Русский ты человек или нет?» — говорит Несчастливцев, увидев эспаньолку Аркашки.

[xviii] Тит Титыч — купец, персонаж пьесы А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье».

[xix] Здесь после слов Несчастливцева: «… Знаешь ты меня, лев ведь я» — следовал монолог на итальянском языке, которого нет в пьесе А. Н. Островского.

[xx] Счастливцев рассказывает о трагике Бичевкине, который во время спектакля, «войдя в образ», выбросил Аркашку в окно и чуть не убил его, — за что имел невероятный успех у местной публики.

[xxi] Аркашка в 7-м эпизоде («Аркашка и курский губернатор») ловил рыбу, сидя на деревянной конструкции (мосту) и свесив вниз ноги. Это был целый этюд на игру с воображаемыми предметами. Сцена эта в блестящем исполнении И. В. Ильинского пользовалась неизменным успехом.

[xxii] Монолог-воспоминание Несчастливцева перед тем, как войти в имение Гурмыжской («… Пятнадцать лет, братец, не был, а ведь я чуть не родился здесь…» и т. д.).

[xxiii]

[xxiv] Спектакль «Учитель Бубус» (пьеса А. М. Файко) был поставлен в ТИМе 29 января 1925 г. Художник — И. Ю. Шлепянов (разработка по планам Мейерхольда).

[xxv] «Так и ждешь, что вот отворится дверь и — шасть…» — эта фраза городничего вместе с небольшим предыдущим текстом взята из ранней редакции «Ревизора». В режиссерском экземпляре начало пьесы выглядело так: «Начало первого эпизода. Чиновники и полицейские ждут городничего в его доме. Он появляется больной, стонущий, вместе с хлопочущим вокруг него лекарем Гибнером (который в продолжение всей сцены будет его “лечить”) и обращается к Хлопову:

Городничий. У меня в ушах так, как будто сверчки трещат. Вам, Лука Лукич, не случалось этого?

Лука Лукич. Случалось, Антон Антонович, все случалось: иногда как будто барабан бьет, а там, смотришь, стрельба или как будто танцует кто-то.

Городничий. Я думаю, не простудился ли как-нибудь. Право, так и ждешь, что отворится дверь — и шасть… Я пригласил вас, господа…» и т. д.

[xxvi] Шлюз — изобретение Мейерхольда для быстрой смены игровых площадок на разных уровнях. Шлюз явился этапом к выездным площадкам, на которых и игралось большинство эпизодов «Ревизора».

[xxvii] Художник И. М. Рабинович приносил Мейерхольду эскизы костюмов к «Ревизору»; известно, что рисунки Мейерхольду понравились, но он счел их совершенно неподходящими к его трактовке «Ревизора», так как усмотрел в этих эскизах карикатуру и стилизацию.

[xxviii] Пояснение в скобках, скорее всего, принадлежит самому Кореневу: он, как знаток пьесы, понимал, что у дочки городничего могла быть «девичья», а не спальня с приживалками. Мейерхольд вскоре отказался от этой идеи. Уже 20 октября местом действия эпизода названа спальня Анны Андреевны.

[xxix] От французского bosquet — маленькая рощица, группа подстриженных деревьев, служащая на сцене своего рода ширмой. Боскетные ширмы были характерной особенностью театрального стиля XVII – XVIII веков.

[xxx] Почти год спустя на совещании с М. П. Зандиным и М. М. Кореневым 26 августа в Горенках Мейерхольд просит Зандина вместе с А. Я. Головиным сделать эскиз к сцене вранья: «Трельяж — фантастика, фантасмагория такая, ерунда. Необычайная витиеватость и пышность. Колонки витые и очень запутанные, переплетающиеся линии. Резьба. Подумать, как это сделать, чтобы плетению хлестаковской лжи соответствовало какое-то блестящее плетение этого трельяжа. На сцене Хлестаков, который ведет монолог, и только главные персонажи, а там — в просветах, в решетках — люди, люди, люди. Всюду — морды, морды, морды» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 191, л. 78).

[xxxi] Жакоб — стиль французской мебели в XIX веке (мебель красного дерева с наклеенными полосками латуни) — от фамилии семьи французских мастеров художественной мебели.

[xxxii] Речь идет о 6-м эпизоде спектакля «Лес» («Три добрых дела разом»).

[xxxiii] Пьеса Н. Р. Эрдмана «Мандат» поставлена в ТИМе Мейерхольдом (художник — И. Ю. Шлепянов) 20 апреля 1925 г.

[xxxiv] Имеется в виду постановка Ленинградского академического театра драмы. Режиссер — В. Р. Раппапорт, художник — Н. П. Акимов. Роль Павла Гулячкина там играл И. В. Ильинский, незадолго до этого ушедший из ТИМа. Премьера — 2 октября 1925 г.

[xxxv] Так называлась театральная студия в Петербурге, которой Мейерхольд руководил с 1913 по 1917 г. С 1914 г. студия находилась на Бородинской улице, откуда и закрепилось это название.

[xxxvi]

[xxxvii] «Пугачевщина» — пьеса К. А. Тренева, поставлена в МХАТе 19 сентября 1925 г. (режиссеры — Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, Л. М. Леонидов).

[xxxviii] На сцену актеры вышли только через пять с лишним месяцев — 26 марта 1926 г. А до этого шли репетиции за столом, в основном в комнате № 11, как значится в записях.

[xxxix] Выдвижные площадки имели форму расширяющегося впереди четырехугольника размером приблизительно 3 х 4 метра и двигались с небольшим наклоном к зрительному залу. Подробнее об этом см. в книге Э. П. Гарина «С Мейерхольдом» (М., «Искусство», 1974).

[xl] В спектакле «Учитель Бубус» была опробована новая система игры — так называемая «предыгра». Сущность ее сводилась к тому, что актер должен был при помощи мимической игры подготавливать зрителя к восприятию того или иного сценического положения; пантомима предваряла реплику, как бы заранее ее комментируя. Новым и принципиально важным в этом спектакле было введение музыки в качестве полноправного участника представления. Спектакль создавался как полифоническое целое, где слово, жест, свет, музыка были глубоко связаны и зависимы друг от друга. В центре сцены, на возвышении, была построена большая раковина, там стоял рояль. Музыка

звучала в спектакле непрерывно, сопровождая и ритмизируя игру актеров.

[xli] Имеется в виду кинофильм американского режиссера Дж. Крюзе (см. также примеч. 155 [В электронной версии — 177]).

[xlii] 20 «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров» — введение Н. В. Гоголя в пьесу.

[xliii] Н. П. Ламанова — известная в Москве портниха — модельер, консультант по театральному костюму.

[xliv] М. А. Чехов играл Хлестакова в спектакле Московского Художественного театра. Премьера — 25 мая 1921 г. Мейерхольд высоко оценивал игру Чехова в «Ревизоре» (см. «Театральная Москва», 1921, № 2).

[xlv] «Тиара века» — пьеса П. Клоделя в переводе И. А. Аксенова. Мейерхольд предполагал работать над ней в 1922 г.

[xlvi] Эта запись Коренева имеет существенные отличия от «Экспликации», опубликованной в двухтомнике статей, писем, речей, бесед Мейерхольда по другому источнику.

[xlvii] В программе совещания — распределение функций режиссеров-лаборантов, работа с актерами, распределение ролей, изучение рисунка «немой сцены». В этот день обсуждалась только часть вопросов, остальные — 12 ноября.

[xlviii] Постановка пьесы С. М. Третьякова «Рычи, Китай!» в ТИМе была поручена В. Ф. Федорову. Мейерхольд на первой стадии работы в репетициях «Рычи, Китай!» участия не принимал, но перед выпуском откорректировал спектакль. Премьера состоялась 23 января 1926 г.

[xlix] Были известны как авторские два рисунка «немой сцены», опубликованные Н. С. Тихонравовым в приложении к «Ревизору» в 1886 г. Их подлинность не вызывала сомнений и в 1936 г. (публикация С. Н. Дурылина в газ. «Сов. искусство»). Однако позднее было установлено, что Гоголь не является автором этих рисунков. В 1952 г. в сборнике «Гоголь и театр» они были опубликованы как рисунки неизвестного художника, «ранее приписывавшиеся Гоголю». В книге А. А. Сидорова «Рисунок русских мастеров» (М., 1960) их автором назван Э. А. Дмитриев-Мамонов.

[l]

[li] Конструкция и мебель к «Ревизору» были изготовлены на фабрике

«Инпедтех» (бывшие мастерские Московского отдела народного образования).

[lii] Техническое совещание постановочной группы. Присутствуют: М. М. Коренев, П. И. Егоров, З. Н. Райх, П. В. Цетнерович, И. Ю. Шлепянов. Обсуждается распределение ролей.

[liii] Речь идет о романсе для Заезжего офицера, на роль которого намечался М. И. Жаров, в эпизоде «Кадриль». Позднее в этот эпизод был введен капитан, который исполнял романс А. С. Даргомыжского «В крови горит огонь желанья».

[liv] Реплика Гаева во II действии «Вишневого сада».

[lv] Этот доклад Коренев сделал 18 ноября.

[lvi] Беседа Мейерхольда с актерами 17 ноября 1925 г. опубликована в: Статьи…, ч. 2, с. 118 – 123.

[lvii] Карп — персонаж «Леса» А. Н. Островского (старый слуга в доме Гурмыжской). В спектакле ТИМа Карпу не более 25 лет; основным исполнителем этой роли был Н. В. Сибиряк.

[lviii] В письме Хлестакова к Тряпичкину содержится язвительное сравнение почтмейстера, Шпекина с департаментским сторожем Михеевым.

[lix] Имеется в виду первая редакция спектакля, поставленного Мейерхольдом в Александрийском театре 25 февраля 1917 г. (Летом 1926 г. ленинградцы привозили «Маскарад» в Москву и показывали его в театре «Эрмитаж».) Ю. М. Юрьев был почти единственным исполнителем роли Арбенина.

[lx] К. А. Состэ — инженер, заведующий монтировочной частью ТИМа; под его руководством была реализована система выездных площадок.

[lxi] Н. П. Охлопков в «Мандате» в роли старшего Сметанича гримировался под Шаляпина (см.: *Тяпкина Е. А.* Годы у Мейерхольда. — «Вопр. театра», М., 1990, с. 175).

[lxii] За два дня до этого, в беседе с актерами, Мейерхольд утверждал, что Хлестаков должен быть лысым, как бильярдный шар: «Надо убить его, подчеркнуть ничтожество. А то всегда Хлестакова делают амурчиком. Между прочим, все женщины любят лысых» (Статьи…, ч. 2, с. 121).

[lxiii] Читка сцены взяток. Здесь впервые определены окончательные исполнители ролей судьи — Н. В. Карабанов и Земляники — В. Ф. Зайчиков.

[lxiv] Текст всей сцены взяток (IV акт, явления 1 – 7) был вскоре скомпонован в один эпизод, где чиновники только появлялись в дверях (и одновременно, и поочередно), а Хлестаков, задавая один-два вопроса или ограничиваясь ядовитыми пояснениями Земляники, брал конверты с деньгами.

[lxv] В начале репетиции был показ романсов для V акта: Л. О. Арнштам играл романсы Алябьева. Мейерхольд предложил вернуться к романсу Даргомыжского «Мне минуло шестнадцать лет».

[lxvi] Н. М. Ларский был театральным обозревателем «Вечерней Москвы» и постоянно помещал информации о ТИМе. Заметка, что «Ревизор» не пойдет, в газетах не обнаружена.

[lxvii] Перерыв (около месяца) в работе над «Ревизором» был вызван тем, что Мейерхольд в это время занимался выпуском спектакля «Рычи, Китай!».

[lxviii] «Во дворе, во флигеле» — пьеса Е. Н. Чирикова, была поставлена Мейерхольдом в Херсоне в 1903 г.

[lxix] До поступления в ТИМ Н. И. Боголюбов играл в Рязани и в самодеятельных театрах Красной Армии.

[lxx] ФЭКС — Фабрика эксцентрического актера — театральное объединение в Ленинграде, возглавлявшееся Г. М. Козинцевым, Л. З. Траубергом и Г. К. Крыжицким. ФЭКСы пропагандировали в своих выступлениях эксцентризм как высшую форму театральности, привлечение в театр элементов балагана, цирковых трюков.

[lxxi] Мастерская Н. М. Фореггера (Мастфор) существовала в Москве в 1920-е гг.

[lxxii] «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина поставлена в Мастерской Мейерхольда (Театр ГИТИС) 24 ноября 1922 г.

[lxxiii] М. Г. Мухин в «Лесе» играл Несчастливцева.

[lxxiv] В 1926 г. в издательстве «Театральный Октябрь» были изданы отдельной брошюрой «Биографии студентов I выпуска (1926) ГЭКТЕМАС». Сюда вошли биографии Е. Бенгис, Э. Гарина, П. Егорова, З. Райх, А. Кельберера, С. Козикова, Н. Охлопкова, И. Савельева, Н. Сибиряка (автобиография) и В. Федорова.

[lxxv] В своей первой сцене Осип — Фадеев исполнял песню «с

фольклорной окраской»:

«Счастье, мое счастье,
Где ж ты запропало?
Видно, мое счастье
Камнем в речку пало…»

[lxxvi] Казино «Монако» занимало часть помещения ТИМа. Это обстоятельство очень мешало театру, «самому революционному театру Москвы», и вызывало частые конфликты между администрациями двух таких разных учреждений. В мае 1928 г. помещение казино было передано Пролеткульту.

[lxxvii] М. И. Жаров роль Заезжего офицера репетировал до середины марта. Вскоре он ушел из ТИМа. Одновременно с Жаровым, с середины февраля, роль Заезжего офицера репетировал А. В. Кельберер, который и играл ее в спектакле.

[lxxviii] Речь идет о книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», которая в 1926 г. вышла в Москве в издательстве Центросоюза тиражом 6000 экз.

[lxxix] Лекционная поездка В. В. Маяковского по городам Украины, Северного Кавказа, Азербайджана и Грузии продолжалась с 24 января по начало марта 1926 г.

[lxxx] Беседа с актерами во время репетиции V акта с музыкой. Присутствует также М. Ф. Гнесин.

[lxxxi] Н. В. Гоголь. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» (письмо III).

[lxxxii] Здесь перефразированы высказывания Н. В. Гоголя, изложенные в «Авторской исповеди» и в письме к А. С. Пушкину от 7 октября 1835 г.

[lxxxiii] По-видимому, М. И. Бабанова. «В музыкальной партитуре спектакля (Мейерхольд) предназначил Марье Антоновне чистую лирическую ноту, которой предстояло прозвучать на фоне всеобщего растления, нравственной гибели и “страшного суда”» (*Туровская М*. Бабанова. М., «Искусство», 1981, с. 92).

[lxxxiv] Имеется в виду поездка группы актеров бывшего Товарищества новой драмы весной 1908 г. по западным и южным городам России.

[lxxxv] В статье «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об

односторонности», опубликованной в форме письма к гр. А. П. Толстому («Выбранные места из переписки с друзьями»), Гоголь пишет: «Театр… это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра».

[lxxxvi] После слов Хлестакова: «Нет, уж лучше поголодать, да приехать домой в петербургском костюме» (5-е явление, II акт) — следовала купюра об Иохиме, который не дал напрокат кареты, и т. д. — до конца монолога. Вместо этого был вставлен взятый из ранней редакции рассказ Хлестакова об игре с пехотным капитаном в Пензе. В этот текст были добавлены термины карточной игры из «Игроков».

[lxxxvii] См. коммент. 42 [В электронной версии — 64].

[lxxxviii] Возможно, имеется в виду фраза Хлестакова из письма Тряпичкину: «… весь город принял меня за генерал-губернатора».

[lxxxix] От борьбы (возни) между Хлестаковым и Осипом в этой сцене Мейерхольд вскоре отказался.

[xc] В. Н. Давыдов и С. Л. Кузнецов были замечательными исполнителями роли

[xci] Н. В. Карабанов в «Лесе» играл роль Бодаева.

[xcii] А. Г. Харлампиев в это время был ответственным руководителем по физкультуре при ВЦСПС. В ТИМе, по-видимому, он часто бывал и его хорошо знали, так как и Мейерхольд и актеры ТИМа были участниками Общества строителей Красного стадиона, существовавшего с 1923 г.

[xciii] Опубликовано в отрывках (см.: Статьи…, ч. 2).

[xciv] Мейерхольд имеет в виду роль Дон Жуана в пьесе П. С. Сухотина и Н. М. Щекотова «Возвращение Дон Жуана» (Театр Революции, 1923 г.), где, по свидетельству А. В. Февральского и М. М. Коренева, в исполнении П. И. Старковского в Дон Жуане легко угадывался А. Ф. Керенский.

[xcv] Статью В. Я. Парнаха о «Ревизоре» во французском журнале обнаружить не удалось.

[xcvi] В спектакле «Учитель Бубус» Б. В. Вельский играл Бубуса. Роль была написана для И. В. Ильинского, который и репетировал ее почти до премьеры, но, поссорившись с Мейерхольдом, покинул ТИМ. На роль был срочно введен Вельский, который не смог этот, по сути, трагический персонаж, поднять выше обычного комикования, цепляясь за внешние смешные атрибуты

роли. «Вместо учителя Бубуса — какой-то шут, полуклоун, персонаж, смахивающий на героя трюковых американских комических фильм» («Раб. зритель», 1925, март).

[xcvii] Речь идет о книге Сары Бернар «L’art au théâtre», изданной в Париже в 1923 г.

[xcviii] Так в записи Коренева. Может быть, Катя (сестра С. А. Есенина)?

[xcix] К. А. Башкатов репетировал и играл роль частного пристава Уховертова.

[c] См.: «Сов. кино», 1926, № 2; в статье «Киносороконожка» фотография с подписью: «Режиссер Роом за работой».

[ci] Ответ городничего на реплику судьи, что «начальство… себе мотает на ус».

[cii] Из монолога Хлестакова в 5-м явлении II акта: «Жаль, что Иохим не дал напрокат кареты…»

[ciii] На эту репетицию были вызваны кроме Э. П. Гарина и С. С. Фадеева также Н. А. Ермолаева (на роль поломойки), М. И. Жаров (Заезжий офицер), З. П. Злобин (трактирный слуга) и С. А. Мартинсон (Хлестаков).

[civ] Правильнее было бы сказать: «Большого Каменного театра» — при Гоголе Мариинского театра еще не было (открыт в 1860 г.).

[cv] На репетиции присутствовали: С. А. Мартинсон, Э. П. Гарин, З. П. Злобин, С. С. Фадеев, В. Ф. Зайчиков.

[cvi] Из монолога Осипа: «… нет, вишь ты, нужно в каждом городе показать себя. *(Дразнит его.)* “Эй, Осип, ступай посмотри комнату, лучшую, да обед спроси самый лучший: я не могу есть дурного обеда, мне нужен лучший обед”. Добро бы было в самом деле что-нибудь путное, а то ведь елистратишка простой».

[cvii] Речь идет о роли поломойки, которую начинали репетировать Субботина, Логинова и Ермолаева, но ни одной из них на репетиции не было.

[cviii] По-видимому, из рассказа Хлестакова о пехотном капитане: «… приемы у него лучше, нежели у какого-нибудь Кропотова: кругом штосом срезает и по три угла вдруг заламывает. Всего каких-нибудь четверть часа

посидел и все обобрал. А при всем том страх хотелось бы с ним еще раз сразиться, случай только не привел».

[cix] Н. А. Ермолаева играла гостью, реплика которой: «Какой реприманд неожиданный» — разделяла 8-е явление V акта: ею заканчивался XIV эпизод «Торжество как торжество»; затем следовал последний перед «немой сценой» XV эпизод «Всемирная конфузия».

[cx] О рисунке «немой сцены» см. коммент. 27 [В электронной версии — 49].

[cxi] Здесь и далее цитаты взяты из авторской ремарки к «немой сцене».

[cxii] Спектакль, поставленный Мейерхольдом в Театре Революции 15 мая 1923 г.

[cxiii]

[cxiv] Э. П. Гарин вспоминает: «Актеры позировали скульптору. Вс. Эм. позвал меня, чтобы установить позы немой картины. Фотография сохранила память об этих его заботах. Он сел на стул, от ужаса задрал ногу на спинку, а меня поставил позади себя в позе открещивающегося паникера…» (*Гарин Э.* С Мейерхольдом, с. 175 – 176).

[cxv] Пьеса А. Белого «Петербург» поставлена во МХАТе 2-м 14 ноября 1925 г. М. А. Чехов играл Аблеухова.

[cxvi] Речь идет о сцене взяток.

[cxvii] Ленинградский литературовед А. Л. Слонимский был одним из немногих консультантов Мейерхольда в работе над «Ревизором». В марте 1926 г. он находился в Москве, присутствовал на репетициях. 12 и 15 марта читал лекции труппе ТИМа о «Ревизоре». Мейерхольд сказал о Слонимском: «Я считаю, что из всех петербургских литераторов он наиболее точно мог бы определить нашу работу и принести нам большую пользу знанием прошлого, потому что у него очень здоровый подход» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 505, л. 34).

[cxviii] В спектакле жандарма действительно не было. Вместо него появлялся курьер с пакетом. Слова «Прибывший по именному повелению…» были начертаны на огромном полотнище, которое поднималось снизу, закрывало всех актеров и поднималось вверх, открывая «немую сцену».

[cxix] Н. В. Сибиряк читал Хлестакова в связи с отсутствием обоих исполнителей — Э. П. Гарина и С. А. Мартинсона. Отсутствовали также

З. П. Злобин, Д. Я. Липман, В. А. Маслацов, Н. П. Охлопков и др. («Зайчиков и Логинов — на лепке»).

[cxx] Шестое явление III акта кончается словами Хлестакова: «Извольте, я готов отдохнуть. Завтрак у вас, господа, хорош… Я доволен, я доволен. (*С декламацией*.) Лабардан! Лабардан!»

[cxxi] Восьмой эпизод («Слон повален с ног») сначала включал в себя только конец III акта (7 – 11 явления), затем был смонтирован с двумя следующими «подэпизодами» — 1-м и 2-м явлениями IV акта.

[cxxii] «Я, кажется, всхрапнул порядком» — начало монолога Хлестакова перед сценой взяток. Позже эта фраза и еще несколько строк текста Хлестакова были вычеркнуты. Вместо монолога сделан диалог с «мычащим» офицером, начинался он словами: «Городишко-таки населен довольно…», а кончался: «а дочка городничего очень недурна, да и матушка такая, что еще можно бы…» Заезжего офицера в спектакле на диване не выносили. Он и Осип дремали у ног спящего в центре сцены Хлестакова. С левой стороны суетились чиновники, обсуждая услышанное в сцене вранья и готовясь к даче взяток. С правой стороны суетились дамы, восторгаясь Хлестаковым и делясь своим восторгом с Осипом.

[cxxiii] Рассказ Анны Андреевны о поручике, который проник к ней в комнату в куле с перепелками, начинал III эпизод «Единорог» (конец I акта), затем, после слияния его с V эпизодом («Исполнена нежнейшею любовью») стал начинать этот эпизод.

[cxxiv] В. Ф. Зайчиков, обладавший отличной импровизационной техникой, в «Великодушном рогоносце» играл почти бессловесную роль Эстрюго. Игра была построена на пантомиме: слова заменялись жестами.

[cxxv] В августе — сентябре 1923 г. Мейерхольд был в Берлине, где, возможно, и видел негритянский ансамбль («негрооперетту») «Шоколадные ребята». (В личном фонде Мейерхольда сохранились фотографии негритянских артистов.) Весной 1926 г. этот ансамбль гастролировал в Москве и Ленинграде.

[cxxvi] В этот и предыдущий дни отмечено, что Н. П. Охлопков болен.

[cxxvii] «Синяя блуза» — жанр эстрадного политтеатра, построенного на актуальном материале с использованием лозунгов, коллективной декламации, физкультурных

[cxxviii] Над планировкой I эпизода («Письмо Чмыхова») Мейерхольд работал 26, 31 марта, 2 апреля; II эпизода («Чрезвычайное происшествие») — 2

и 3 апреля. Запись многочасовой репетиции 3 апреля Коренев закончил следующими словами: «В. Э. — в изнеможении: “Ничего не понимаю”».

[cxxix] В. С. Кузнецов играл роль одного из квартальных.

[cxxx] «Люди в таверне» — возможно, учебный этюд или пантомима.

[cxxxi] С. В. Козиков в «Лесе» играл отца Евгения (у А. Н. Островского — Милонов).

[cxxxii] В спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» К. С. Станиславский играл роль Крутицкого. Спектакль поставлен в МХТ в 1910 г., возобновлен в 1925 г.

[cxxxiii] Хлопову было передано чтение части письма Чмыхова, а также последние фразы больших реплик городничего в I эпизоде.

[cxxxiv] Исследование Д. С. Мережковского «Гоголь и черт» (М., «Скорпион», 1906).

[cxxxv] В I эпизоде звучали вступительные аккорды (марш), под которые выезжала площадка с актерами.

[cxxxvi] От имени американского актера Бестера Китона — в те годы его фамилию произносили «Кейтон».

[cxxxvii] Реплика Ляпкина-Тяпкина из II эпизода: «Вперед пустить голову, духовенство, купечество; вот и в книге “Деяния Иоанна Масона…”» Мейерхольд первоначально придавал этой реплике большое значение, требуя удваивать и утраивать согласные, так как сразу после этой реплики происходил перелом в поведении городничего. Впоследствии вся реплика была вымарана.

[cxxxviii] Сигналом к началу спектакля служил звук трубы.

[cxxxix] Добчинский, пока говорил Бобчинский, вынимал и обстоятельно раскладывал на полированном столе содержимое своих карманов.

[cxl] По описанию Э. П. Гарина, Осип запевал:

«Счастье, мое счастье,
Где ж ты запропало?
Видно, мое счастье
Камнем в речку пало…»

Грубовато обхватив поломойку, он лихо продолжал:

«Подойду ж я к речке,

Замахну полою…»
Поломойка, кокетливо отпихнув плечом Осипа, подхватывала:
«Видно, мое счастье
В речке, под водою».

[cxli] Заезжий офицер появлялся в номере под лестницей вместе с Хлестаковым (в спектакле его выход происходил позже, после окончания диалога Хлестакова с Осипом и ухода последнего).

[cxlii] Название крапленой колоды карт «Аделаида Ивановна» взято из «Игроков».

[cxliii] Ответ слуги на реплику Хлестакова: «… я видел сам, проходя мимо кухни, там много готовилось. И в столовой сегодня поутру двое каких-то коротеньких человека ели семгу и еще много кой-чего».

[cxliv] Совещание на квартире Мейерхольда.

[cxlv] Венгерка — повседневная форма гусарских войск. Штатская венгерка — гражданский костюм с атрибутами военной формы: сюртук, отделанный шелковыми шнурами и «оливками». Использовался и как дорожный костюм. (Например, в издании «Пьесы художественного репертуара и постановка их на сцене». Вып. II. «Горе от ума» под ред. Ю. Э. Озаровского, Спб., 1911, венгерка рекомендуется в качестве дорожного костюма Чацкого).

[cxlvi] Хлестаков в эпизоде «Шествие» появлялся в военном мундире, кивере и зимней николаевской шинели, наброшенной на плечи. Переодевание было необходимо для следующего эпизода — сцены вранья.

[cxlvii]

[cxlviii] Гастроли ТИМа по городам Украины должны были начаться 25 мая в Киеве.

[cxlix] Речь идет о роли Растаковского.

[cl] По-видимому, в это время Мейерхольд уже начал репетировать сцены Анны Андреевны с З. Н. Райх. Репетиции были закрытыми и в дневниках театра не фиксировались.

[cli] Личность не установлена. Возможно, один из завсегдатаев или администраторов казино.

[clii] Здесь имеется в виду, что Заезжий офицер — как бы двойник

Хлестакова, его тень.

[cliii] А. Б. Глаголин, Л. Н. Свердлин, Г. Т. Бахтадзе — исполняли роли военных.

[cliv] Н. И. Твердынская, А. Н. Хераскова — исполняли роли гостей.

[clv] По-видимому, Э. П. Гарин просто присутствовал на репетиции (он в этих эпизодах не занят). Либо М. М. Коренев случайно написал его фамилию вместо фамилии П. К. Горева-Смольского — исполнителя роли одного из военных.

[clvi] Качала и Шатала — персонажи из «Смерти Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина, полицейские.

[clvii] Из монолога городничего: «… найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обидно! Чина, звания не пощадит, и будут все *скалить* зубы и бить в ладоши».

[clviii] Спектакль «Земля дыбом» был поставлен в ТИМе 4 марта 1923 г.

[clix] В «Учителе Бубусе» Б. Е. Захава играл ван Кампердаффа, М. М. Коренев — пастора Зюссерлиха, Б. В. Вельский — Бубуса.

[clx] По-видимому, имеется в виду реплика Луки Лукича в ответ на упреки городничего по поводу учителя, делающего гримасы с кафедры: «Что же мне, право, с ним делать? Я уж несколько раз ему говорил…» (Квиетизм — религиозное учение, проповедующее при полном подчинении богу безразличие к самому себе.)

[clxi] Реплика почтмейстера: «Право, война с турками. Это все француз гадит».

[clxii] 25 апреля 1926 г. был отмечен пятилетний юбилей ТИМа. А. В. Луначарский, выступая на торжественном заседании общественного комитета по празднованию юбилея ТИМа, сообщил о ходатайстве Коллегии Наркомпроса перед Совнаркомом о признании ТИМа государственным театром. «… Если Совнарком одобрит нашу просьбу, мы будем иметь первый и единственный революционный гостеатр всенародного политпросвещения» («Советский театр. Документы и материалы. 1921 – 1926», с. 225). 9 июля 1926 г. это ходатайство было удовлетворено и ТИМ стал называться ГосТИМом.

[clxiii] В этом сезоне Мейерхольд провел еще две планировочные репетиции — 27 и 28 апреля; в мае (7, 12 и 13-го) и 1, 2 июня в Киеве репетиции

вели Коренев и Цетнерович.

clxiv Здесь впервые упомянут еще один бессловесный персонаж — капитан, который играл важную роль в эпизоде «Кадриль» (впоследствии — «Лобзай меня»). Маслацов стал бессменным исполнителем именно этой роли. В роли квартального он был заменен Маслюковым.

clxv Первое явление III акта — Анна Андреевна и Марья Антоновна у окна спорят перед появлением Добчинского. Это явление было снято полностью. Эпизод начинался рассказом Анны Андреевны о перепелках: «Батюшка был строг ужасно. Он не любил военных… Как ввечеру, точно, приносит денщик преогромный куль с перепелками от полковника в подарок… Как только открыли: вверху были перепелки, а внизу поручик…»

clxvi «Ревизор» в Малом театре был возобновлен 13 сентября 1922 г. и в последующие годы не сходил с афиш театра. Режиссер — И. С. Платон. Анну Андреевну играли А. А. Яблочкина, Е. Д. Турчанинова; Марью Антоновну — О. С. Щербиновская, Н. О. Григоровская, В. Н. Орлова.

clxvii

clxviii Имеется в виду театр-кабаре «Летучая мышь», которым руководил Н. Ф. Балиев.

clxix В. Ф. Ремизова и Н. И. Серебрянникова играли в очередь роль Надежды Петровны Гулячкиной в «Мандате».

clxx «Смешные жеманницы» — одна из первых пьес Ж.-Б. Мольера (1659).

clxxi Один из вариантов названия этого эпизода — «Новеллы Боккаччо». Под таким названием сохранилась замизансценированная роль Марьи Антоновны в этом эпизоде (архив М. И. Бабановой). Приводим этот текст:

«А. А. лежит на софе с книжкой. Бросив книжку, мечтает. Говорит: “Батюшка был строг ужасно…” М. А. стоит на стуле — достает со шкафа картонки, вынимает вещи, ищет. За картонками спрятан кадет — она его не видит. После конца монолога: “ни без перепелок не бери” — голова кадета. М. А. вскрикивает. Хихикает с кадетом, кадет ловит поцеловать руку, М. А. бьет его по губам.

Добчинский крадется вдоль ширм, выглядывая из-за них, — после слов А. А. “восхитительно” — внезапно протягивает руку с письмом из-за ширмы — наполовину виден. Вскрик — руки схватились за сиденье дивана. На его фразе “Вот… записочку” — тяжело дышит от испуга, повторяя внутри слова “Как вы меня испугали”. Правой рукой берет записку. Оборачивается, перекинув одну за

другой ноги к стене ширмы, читает.

Дойдя до места “за два огурца” — взгляд недоумения на Добчинского и опять на письмо. Раза три. Перекидывается недоуменно правая нога на диван — продолжает читать, — другая нога (момент “Новеллы Боккаччо”). Добчинский близко — руками объясняет и словами, поворачивает письмо. После объяснения опять поворачивается и дочитывает.

Мишка.

Говорит ему, как говорят непонятливому, глупому слуге, акцентируя каждое слово и повторяя его. На слове “и прочее” — смотрит на Добчинского сначала и заменяет этим словом другое, которое не говорит.

Мишка уходит.

А. А. сидит. Мысль: что же теперь делать? А, вот, надо переодеться! Идет в шкаф — закрывает его за собой.

М. А. сидит на стуле — глядит в зеркало, поднимает ногу и глядит на нее в зеркало.

А. А. бросает на нее платье. М. А. берет его, встряхивает презрительно, бросает на ширмы, берет другое, уходит за ширмы.

“Важные поступки-с”. А. А. идет за ширмы. М. А. возвращается. Идет к зеркалу — смотрит, оборачивается к А. А. — выпячивает живот с платьем — дразнит ее. А. А. вскрикивает, срывает платье — бросает голубое. Стараться на голову попасть. Момент неподвижный, А. А. смотрит — М. А. стоит. А. А. пошла к Добчинскому. М. А. срывает платье — на пол. А. А. оглядывается — тогда она медленно нагибается, смотря на мать испуганными глазами, — поднимает.

Потом опять бросает, топчет, села на стул, затолкала под стул ногами. Сидит — руку на подбородок — обижена, разозлена.

А. А. идет в шкаф. Добчинский на “не поедет” — взглядывает на М. А. — она не одета — говорит: “Вы что же это?”

Вытаскивает из-под стула платье, встает:

1. “Мне совсем *не нравится*”, — бросает в лицо А. А. — опять отворачивается — садится. А. А. бросает обратно в голову. Та же игра. Мнет в руках — бросает.

2. “И Ляпкина-Тяпкина ходит в голубом”.

3. “И дочь Земляники *тоже* в голубом”.

“Нет, — сквозь слезы, — я надену цветное” — плачет. А. А. передразнивает ее.

А. А. выходит переодетая, торжественно позирует перед зеркалом — говорит иначе. Праздничное состояние.

М. А. выходит, становится между зеркалом и А. А. “Ах, маменька, — к ней, — вам нейдет палевое” — поворот к зеркалу. Backfisch [Девочка-подросток *(нем.)*. — Ред.] нарочно себя уродует, раскорякой стоит, согнув колени, руки коромыслом.

“Мне, — презрительный смех, явное превосходство — нейдет?”

Тот же поворот. “Нейдет. Я что угодно даю, нейдет”.

“Для этого нужно, чтобы глаза были совсем темные” (простонародность произношения). Отворачивается носом в зеркало, стоит. “На трефовую даму”. — “Ах, маменька, вы больше червонная дама”. Стоит у зеркала, принимает дурацкие позы — издевается над своим видом — усмехается.

А. А. идет к софе, ложится, помахивая веером, как одалиска, дышит утрированно. “Маменька?” — “А?” Диалог — одна в лирическом возвышенном тоне, другая — проза.

“Ах, у меня это…” — ищет А. А. выражение. М. А. подсказывает: “У вас это выходит уж слишком приторно”.

А. А. опять смеется, говорит на смехе.

Добчинский несколько раз сморкается — “чистит перед балом нос” — идет к шкафу, сует платок правой рукой в задний карман, левая открывает дверцу шкафа. Лезет после слов быстро в шкаф.

М. А. кричит — ложится на четвереньки: “В шкаф залез”. А. А.: “Кто — залез?” Крик: “В шкаф залез”. Встает — бросается опять на пол и т. д. Крик комедийный, без смеха, истошный, но без истерики.

После второго вопроса отвечает Добчинский: “Я в шкаф залез”. Смех обеих. Добчинский уходит. М. А. ползет на четвереньках, хохочет и повторяет: “В шкаф залез”. Двигается к А. А., потом сворачивает за ширму — оттуда голова к А. А.: “В шкаф залез” — и уползает смеясь».

[clxxii] Д. Я. Липман играл кадета.

[clxxiii] Этот эпизод имел первоначальное название «Генеральная репетиция».

[clxxiv] Вскоре после премьеры (примерно через десять спектаклей) этот эпизод был слит с V эпизодом; начало III эпизода — появление дам с офицером и кадетом — выпало, но фейерверк военных, появляющихся из шкафов и сундуков, остался.

[clxxv] В момент прихода городничего Хлестаков прячется под одеяло, потом там же начинает одеваться.

[clxxvi] Реплика Хлестакова: «Ведь мой отец упрям и глуп, старый хрен, как бревно».

[clxxvii] Американскую кинокартину «Трус» режиссера Джемса Крюзе Мейерхольд высоко ценил и советовал всем актерам, работающим в «Ревизоре», посмотреть этот фильм, где героем является авантюрист, которого беспощадно развенчивает исполнитель роли. «От голого сценического приема к острой четкости театральной передачи живых наблюдений» призывал Мейерхольд актеров на опыте фильмов Крюзе, Китона, Чаплина

(*Мейерхольд Вс*. Несколько замечаний к постановке «Ревизора» на сцене ГосТИМа в 1926/27 году. — В кн.: Гоголь и Мейерхольд. М., 1927, с. 79 – 80).

clxxviii На предыдущих репетициях Мейерхольд просил исполнителя роли частного пристава К. В. Башкатова, отвечая на вопросы городничего (во II эпизоде), удваивать букву «р», чтобы показать свое служебное рвение.

clxxix Имеется в виду отец Евгений (Милонов).

clxxx Бобчинский на фразе «ходит этак по комнате» должен был показать, как ходит Хлестаков.

clxxxi Первоначальное название XVII эпизода — «Поздравители», окончательное — «Торжество как торжество» (эпизод XIV).

clxxxii Фраза записана неправильно. В романсе «Мне минуло шестнадцать лет»

clxxxiii Курьер, подающий пакет с сообщением о приезде настоящего ревизора.

clxxxiv В окончательном виде — X эпизод («Лобзай меня»).

clxxxv Капитан («Голубой гусар») — поклонник Анны Андреевны, сопровождавший музыкой весь этот эпизод. В. А. Маслацов производил убедительное впечатление «подлинной» игрой на фортепиано. На самом деле фортепианную партию исполнял Л. О. Арнштам.

clxxxvi Эти стихотворные строки Хлестаков произносит прежде, чем записать их в альбом Марье Антоновне.

clxxxvii В архиве М. М. Коренева сохранился перечень 15-ти романсов, предложенных Л. О. Арнштамом для всех эпизодов спектакля. Это романсы Даргомыжского, Верстовского, Голицына, Алябьева, Варламова, Глинки, Гурилева. В спектакле в этом эпизоде звучал романс Даргомыжского «В крови горит огонь желанья» в двух тональностях — в начале и конце эпизода. Это подтверждается и перечнем музыкальных номеров «Ревизора» (по эпизодам) и нотами, сохранившимися также в архиве Коренева (ЦГАЛИ).

clxxxviii Капитан допевает куплет романса Даргомыжского.

clxxxix Роль Жоржа де Жермани в пьесе В. Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока» была одной из известнейших ролей П. С. Мочалова.

[cxc] В листках объявлений о репетициях эта беседа имеет название: «Наказ к премьере “Ревизора”». В тетради учета репетиций после «Наказа» отмечена репетиция сцены вранья с 8 часов вечера до 3 часов ночи. «Наказ» — последняя запись М. М. Коренева, сохранившаяся только в рукописном виде. Репетиция сцены вранья не записывалась.

[cxci] «Село Степанчиково» по повести Ф. М. Достоевского поставлено в МХТ 26 сентября 1917 г. Спектакль шел четыре часа. «Братья Карамазовы», инсценировка романа Ф. М. Достоевского, поставлены 12 – 13 октября 1910 г. Спектакль шел в два вечера.

[cxcii] Количество эпизодов спектакля «Лес» в ТИМе колебалось от 33 до 16.

[cxciii] См. коммент. 64 [В электронной версии — 86] и 80 [В электронной версии — 102].

[cxciv] Текст монолога городничего в эпизоде «Шествие» сокращен не был.

[cxcv] Спектакль «Цемент» (инсценировка романа Ф. В. Гладкова) был поставлен в Театре МГСПС 29 октября 1926 г. и готовился в Четвертой студии (премьера — 8 ноября 1927 г.).

[cxcvi] И. В. Ильинский ушел из Театра им. Вс. Мейерхольда накануне премьеры «Учителя Бубуса» — в январе 1925 г. и возвратился через два года — в январе 1927 г., сразу начав репетировать роль Бубуса. На беседах и пробах к «Горе от ума» он не присутствовал. Его согласие репетировать роль Фамусова было получено только летом благодаря усилиям Коренева. Мейерхольд пишет Кореневу 1 августа 1927 г.: «Не надо было Ильинскому говорить о “молодости” Фамусова. Заманить-то вы его заманили этим в состав участвующих в “Горе от ума”, а как мы будем потом выкручиваться, когда будем давать проект грима. Сорок пять — пятьдесят (лет) обязательно надо будет выразить…» (ЦГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 360).

[cxcvii] «Софья начертана неясно; не то б…, не то московская кузина» — эти строки из письма А. С. Пушкина А. А. Бестужеву цитировались Мейерхольдом еще в 1924 г. в экспликации к неосуществленной постановке «Горе от ума» в Театре Революции.

[cxcviii] Б. С. Глаголин и А. В. Кельберер подали заявки на роль Чацкого (кроме них — И. Я. Савельев, М. Ф. Кириллов и В. Н. Яхонтов). Никого из них Мейерхольд еще не смотрел. «Минус», поставленный Кореневым перед двумя *Гарин*. 8.I». Сбоку приписка Коренева: «Фиктивное. Писала З. Райх» (ЦГАЛИ,

ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 540, л. 8). На следующий день, 9 января, Гарин все же подал заявку, но звучала она довольно нейтрально: «Прошу разрешения присутствовать на репетициях и пробовать себя в ролях, в которых режиссура найдет нужным меня занять» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 285).

[cxcix] Брюно — персонаж «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка.

[cc] В этот день Мейерхольд пишет Кореневу записку: «Не находите ли вы — Чацкий у Яхонтова плетется по пути надсоновской лирики? В Сибиряке есть краски Репетилова. Ваше мнение? Я не решаюсь, может быть, Вы или Хеся [Локшина] решитесь сказать Велижеву (Фамусов) перед всей аудиторией, что… безнадежно, ужасно. Почему лирическая томность у Софьи? Чацкий по Надсону» (ЦГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 360).

[cci] А. С. Пушкин в письме к А. А. Бестужеву (начало января 1825 г.): «В комедии “Горе от ума” кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями».

[ccii] По-видимому, имеется в виду Н. А. Шатилов, прототип Репетилова (см.: *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч., т. 2. СПб., 1913, с. 344).

[cciii] После этой репетиции Мейерхольд уезжал на несколько дней в Ленинград для участия в диспуте о «Ревизоре», состоявшемся там 24 января.

[cciv] З. Г. Дальцев в этот период был заместителем директора Малого театра.

[ccv] Театр находился в Харькове на гастролях. Это совещание было посвящено репертуару предстоящего сезона. Намечались четыре пьесы: «Торжество Октября» (пьесы еще не было, собрали только часть материала, спектакль предполагался к 10-летию Октябрьской революции; художник — В. А. Шестаков); «Город Глупов» по М. Е. Салтыкову-Щедрину — инсценировка была заказана Р. В. Иванову-Разумнику, художником намечался К. С. Петров-Водкин; «Москва» А. Белого (говорилось, что пьеса разрешена, но забракован макет В. В. Дмитриева, так как он технически не осуществим); «Горе от ума» — в этот день проведено первое распределение ролей, вопрос об оформлении пока решен не был (но на полях тетради Коренев записал адрес, Шестакова). Состав участников совещания нигде не помечен. Возможно, что там присутствовали и другие режиссеры, так как их имена названы при создании рабочих групп по каждому спектаклю: А. Е. Нестеров, П. В. Цетнерович, Х. А. Локшина и др.

[ccvi] Второй Скалозуб — по-видимому, Н. И. Боголюбов.

[ccvii] По пьесе, на сцену выходили княжны, их было шесть. Мейерхольд их называл «кадетиками» и предлагал дополнить эту компанию «кадетиком» — молодым человеком. В спектакле была седьмая княжна.

[ccviii] «Д. Е.» — пьеса, написанная М. Г. Подгаецким вместе с сотрудниками театра (по И. Эренбургу и Б. Келлерману), была поставлена в ТИМе 15 июня 1924 г., неоднократно перерабатывалась. Впоследствии была в корне переделана (одним из авторов был артист ГосТИМа. Н. К. Мологин) и в 1930 г. поставлена как новый спектакль под названием «Д. С. Е.» («Даешь Советскую Европу!»).

[ccix] Пьеса «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана готовилась Мейерхольдом в Студии на Поварской летом 1905 г. Первый показ состоялся 11 августа в Пушкино и вызвал одобрение К. С. Станиславского и присутствовавших с ним актеров МХТ. Особенно запомнились декорации и костюмы семи принцесс, созданные Н. П. Ульяновым. (Подробно об этом см.: *Рудницкий К. Л.*

[ccx] По-видимому, Наталья Николаевна Гончарова.

[ccxi] Б. В. Асафьеву принадлежит обстоятельная статья о музыкальном построении «Ревизора» в ГосТИМе — «Музыка в драме» («Красная газета», Л., 1927, 30 янв.).

[ccxii] Письмо Б. В. Асафьева Мейерхольду от 5 апреля 1927 г. с изложением своих мыслей о музыкальном воплощении образа Чацкого опубликовано в кн.: *Мейерхольд В. Э.* Переписка. М., «Искусство», 1976, с. 265 – 266.

[ccxiii] Барковщина — от имени русского поэта XVIII века И. С. Баркова, автора фривольных стихов, которые расходились в списках в течение многих десятилетий после его смерти.

[ccxiv] Такая разметка монологов Чацкого с музыкальными «вкраплениями» была подготовлена Х. А. Локшиной и отправлена Б. В. Асафьеву. По поручению Мейерхольда Локшина вела дальнейшую переписку с композитором, уточняя авторов, произведения, темпы и длительность музыкальных фраз.

[ccxv] Имеется в виду стиль Директории — правительства Французской республики в 1795 – 1799 гг.

[ccxvi] Оркестр ГосТИМа, специально увеличенный для этого спектакля, исполнял инструментованные Б. В. Асафьевым произведения во время действия (а не в антрактах, как здесь предлагает Мейерхольд). Располагался оркестр в двух местах: за сценой, а затем на опущенной перед сценой площадке.

[ccxvii] К исполнению в спектакле намечались произведения Алябьева (у Х. А. Локшиной в блокноте этот автор упомянут в перечне нот к «Горе уму»), но использованы не были. Из русской музыки была попытка использовать песню «Как у наших у ворот» в эпизоде «Танцкласс», но по предложению Б. В. Асафьева (его письмо от 18 января 1928 г. — ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 561) сюда ввели старинную французскую песенку.

[ccxviii] Далее следовало выступление М. М. Коренева, который подробно остановился на истории текста «Горе от ума» и его компоновки из разных вариантов для спектакля ГосТИМа; Коренев дал краткие характеристики основным образам спектакля, подытожил многие вопросы предыдущих бесед. В настоящей публикации выступление Коренева опущено, так как оно полностью опубликовано в издании «Советский театр. Документы и материалы. 1926 – 1932» (с. 280 – 283).

[ccxix] Имеется в виду спектакль Замоскворецкого театра: режиссер А. П. Петровский, художник В. Н. Ридман, премьера 20 октября 1927 г.

[ccxx] В Александрийском театре «Горе от ума» репетировал К. П. Хохлов с Н. К. Симоновым в роли Чацкого. Премьера 15 июня 1928 г.

[ccxxi] В Детском Селе (гор. Пушкин) жил Б. В. Асафьев.

[ccxxii] «Суд над Есениным» — здесь имеется в виду общественный суд и исключение на месяц С. А. Есенина из Всероссийского союза поэтов 20 мая 1920 г. (за оскорбление поэта И. В. Соколова). Подробно об этом факте и высказывании Маяковского сообщает Н. Д. Вольпин в воспоминаниях о Есенине («Юность», 1986, № 10).

[ccxxiii] В спектакле Александрийского театра Ю. М. Юрьев был намечен на роль Скалозуба (об этом сообщалось в печати), но не играл ее.

[ccxxiv] Речь идет об эпизоде «Кабачок», который вначале мыслился не как самостоятельный эпизод, а как пролог без текста: Софья и Молчалин проводят ночь в кабачке, слушая французские песенки; под утро они тайком возвращаются в дом Фамусова.

[ccxxv] Мейерхольд поставил «Горе от ума» и сыграл Чацкого в спектакле Товарищества новой драмы в Херсоне 26 декабря 1903 г.

[ccxxvi] По-видимому, Смеральдину — оговорка Мейерхольда или ошибка стенографистки?

[ccxxvii] По сравнению с «Ревизором» в этот спектакль было введено больше персонажей автора спектакля. Это участники «Кабачка», француженка, аккомпаниатор,

[ccxxviii] В распределении ролей долгое время против роли Петрушки стояло: «Натурщик»; в дальнейшем на эту роль был утвержден А. П. Глеков.

[ccxxix] Сначала был взят вариант из ранней редакции:

«Отметь-ка в тот же день… нет, нет…»

Затем Мейерхольд предпочел вариант, предложенный Кореневым:

«Отметь, в четверг я зван на погребенье,
А вынос у Николы в Сапожках»

(по изданию: «Горе от ума» под ред. Н. К. Пиксанова, М.-Л., Госиздат, 1927).

[ccxxx] По тексту: «Не можно же пускаться мне вприсядку».

[ccxxxi] Слова Лизы, обращенные к Софье, перед выходом Чацкого (конец 5-го явления I акта).

[ccxxxii] Пассаж из Концерта Листа должен был исполняться во II акте. Но Асафьев возражал, не находя стилевого сочетания с Бетховеном и Шубертом. В перечне исполняемых в спектакле авторов Лист не значится.

[ccxxxiii] Репетиция на квартире Мейерхольда.

[ccxxxiv] Эта реплика Чацкого была снята целиком.

[ccxxxv] Диалог Чацкого и Лизы («Шнуровку отпусти вольнее, виски ей уксусом потри, опрыскивай водой…» и т. д.) снят до слов Чацкого: «Гляди в окно: Молчалин на ногах давно…»

[ccxxxvi] В монологе Фамусова после слов «К военным людям так и льнут» Скалозуб вставлял: «А почему?» Других разбивок монолога не было.

[ccxxxvii] Н. П. Извеков — тогда научный сотрудник Ленинградского института истории искусств, заместитель заведующего театральной лабораторией, занимался изучением организационно-технических вопросов театральной работы, значения вещей в спектакле (в основном на материале ГосТИМа). В 1926 г. опубликовал статьи: «Классификация театральных

процессов» (сб. «О театре», изд-во «Academia»), «Зритель в театре» (сб. «Театральный Октябрь», I, М.-Л.).

[ccxxxviii] В этот же день П. В. Цетнерович написал докладную художнику В. А. Шестакову о необходимости приобрести бильярд. 2 февраля бильярд был куплен.

[ccxxxix] Семен Израилевич Вишня — тогда заместитель директора ГосТИМа.

[ccxl] Взято из ранней редакции. В каноническом тексте — «Надутый всяким чванством».

[ccxli] Все эти фразы так и остались в монологе Фамусова. Скалозуб их не произносил.

[ccxlii] Имеется в виду особняк на Новинском бульваре, № 113, где проживала семья Ф. И. Шаляпина (теперь — д. 25).

[ccxliii] Ф. В. Блажевич — актер ГосТИМа, в этом спектакле играл роль сенатора — одного из гостей на балу у Фамусова.

[ccxliv] Три строчки текста Чацкого («Ну, поцелуйте же, не ждали… удивлены? и только?») в спектакль не вошли. После первой реплики «Так рано на ногах! И я у ваших ног» следовало продолжение: «… вот прием! Как будто не прошло недели…»

[ccxlv] Ю. В. Муромцев, тогда студент консерватории, на репетициях исполнял фортепианную партию.

[ccxlvi] Стихотворение «Тучи» было написано и прочтено М. Ю. Лермонтовым у Карамзиных в начале мая 1840 г. Этот эпизод описан со слов В. А. Соллогуба П. А. Висковатовым в книге «Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество». М., 1891.

[ccxlvii] В. Ф. Ремизова репетировала сначала роль графини бабушки.

[ccxlviii] А. Н. Хераскова — одна из княжен. (В дальнейшем, после премьеры, играла Софью.)

[ccxlix] Известно, что в январе 1928 г. Мейерхольд просил Б. В. Асафьева инструментовать

[ccl] Эта сцена ранее намечалась как третий эпизод — «Танцкласс». Но

когда предыдущая сцена разбилась на два эпизода с одинаковыми названиями («Аванзала»), то этот эпизод стал четвертым.

[ccli] Француженка была введена в ту сцену, где Софья беседует с Лизой о женихах перед первым выходом Чацкого. Текст роли состоял из отдельных восклицаний и нескольких реплик, «взятых у Лизы напрокат».

[cclii] Прошло всего полгода со времени вынужденного ухода М. И. Бабановой из ГосТИМа — ухода, который был сопряжен с конфликтом. Отсюда неприязненные ноты у Мейерхольда.

[ccliii] В. Я. Степанов заведовал музеем ГосТИМа.

[ccliv] В. И. Мосолова — балерина, педагог, много лет преподавала в ГЭКТЕМАСе.

[cclv] Весь текст остался у Лизы.

[cclvi] «Монтекристо» — тип спортивного оружия. Мейерхольд распорядился приобрести сначала одно ружье «монтекристо», потом еще одно и два пистолета того же типа. Ружья были приобретены (к ним 500 патронов, не боевых); пистолетов «монтекристо», по-видимому, достать не удалось, их заменили «смит-вессонами».

[cclvii] В программе значится: «Мальчик в тире». Роль его исполнял пионер Григорьев (вначале намечался В. Н. Плучек).

[cclviii] Ответ на реплику Чацкого: «Кого вы любите?»

[cclix] «Чацкий. Кто более вам мил?
Софья. Вот спросы пречудные.
Чацкий. Все более меня?
Софья. Иные».

[cclx] «Софья. Да! грозный взгляд, и резкий тон,
И этих в вас особенностей бездна;
А над собой гроза куда не бесполезна».

[cclxi] Слово «шалит» заменено словом «ого».

[cclxii] После реплики Софьи «Нельзя, ждем на вечер гостей» снят весь монолог Чацкого:

«Бог с вами, остаюсь опять с моей загадкой.
Однако дайте мне зайти, хотя украдкой»

и т. д. — всего 11 строк.
Далее, Чацкий:
«Ах! Софья! Неужли Молчалин избран ей!
А чем не муж? Ума в нем только мало,
Но чтоб иметь детей,
Кому ума недоставало?»
На этих словах кончался десятый эпизод.

[cclxiii] «Молчалин. … умеренность и аккуратность.
Чацкий. Чудеснейшие два! И стоят наших всех».

[cclxiv] «Молчалин. Вот сам Фома Фомич, знаком он вам?»

[cclxv] Диалог взят из ранней редакции:
«Нат. Дм. Он не спесив, а как себя ведет,
Супружних должностей строжайший исполнитель.
Чацкий. Иных особенно, да с вами было б грех.
Нат. Дм. Нет-с, не особенно, а всех, всегда и всех».

[cclxvi] Брюно и Стелла — персонажи «Великодушного рогоносца».

[cclxvii] Имеется в виду Пьеретта Александровна Лужская, жена актера и режиссера МХТ В. В. Лужского.

[cclxviii] По-видимому, имеется в виду черкеска — мужской костюм народов Северного Кавказа (сюртук с нашитыми на груди карманами с газырями).

[cclxix] В сцене съезда гостей исполнялся полонез, Шуберта.

[cclxx] Речь идет о мелодии народного танца горцев. В этой сцене предполагалось введение мелодии лезгинки в соответствии с внешней характерностью Платона

[cclxxi] Гавотики — легкие, изящные шажки гавота, старинного французского танца. Княжны выходили на музыке экосеза Шуберта.

[cclxxii] Из монолога Фамусова:
«С ключом, и сыну ключ умел доставить;
Богат, и на богатой был женат;
Переженил детей, внучат;
Скончался; все о нем прискорбно поминают;
Кузьма Петрович! Мир ему!»

[cclxxiii] Из монолога Чацкого:

«Прямой был век покорности и страха,
Все под личиною усердия к царю».

[cclxxiv] Чацкий — Софье:
«Велите ж мне в огонь: пойду, как на обед» —
эпизод V, «Портретная».

[cclxxv] «С к а л о з у б .
За третье августа; засели мы в траншею:
Ему дан с бантом, мне на шею».

[cclxxvi] «Ф а м у с о в . Вот молодость!.. — читать!.. а после хвать!..»

[cclxxvii] «Ф а м у с о в .
С тех пор дороги, тротуары,
Дома и всё на новый лад.
Ч а ц к и й . Дома новы, но предрассудки стары…»

[cclxxviii] Конец монолога Фамусова:
«Французские романсы вам поют
И верхние выводят нотки,
К военным людям так и льнут,
(С к а л о з у б : А почему?)
А потому, что патриотки.
Решительно скажу: едва
Другая сыщется столица, как Москва».

[cclxxix] Редерьер (редерер) — сорт шампанского.

[cclxxx] «А! нон лошьяр ми, но, но, но» («Ах! не оставь меня, нет, нет, нет») — фраза из итальянского романса, послужившая эпиграфом к первому эпизоду «Кабачок». Репетилов произносит эту фразу в своем монологе:
«… Другой — Воркулов Евдоким;
Ты не слыхал, как он поет? о! диво!
Есть у него любимое одно:
“А! нон лашьяр ми, но, но, но…”»

[cclxxxi] Речь идет о книге «О театре», изданной в петербургском издательстве «Просвещение».

[cclxxxii] Ирритация — возбуждение, замешательство (от латинского irritatio). В восьмом эпизоде (первоначальное название «Обморок Софьи», затем — «Белая комната») Скалозуб обращается к Софье:
«Ну, я не знал, что будет из того

Вам ирритация. Опрометью вбежали. —
Мы вздрогнули. — Вы в обморок упали,
И что ж? — весь страх из ничего».

[cclxxxiii] Роль принца Арагонского в «Венецианском купце» («Шейлоке»), Шекспира Мейерхольд сыграл впервые в МХТ 21 октября 1898 г. и затем в Александрийском театре 21 октября 1909 г. Это была одна из наиболее ярких актерских работ Мейерхольда.

[cclxxxiv] Юрий Сергеевич Никольский — дирижер оркестра ГосТИМа.

[cclxxxv] «Ф а м у с о в . … едва
Где сыщется столица, как Москва.
. Дистанции огромного размера».

[cclxxxvi] «С к а л о з у б . По моему сужденью,
Пожар способствовал ей много к украшенью».

[cclxxxvii] Фермалогия — по-видимому, от музыкального термина «фермата» — продление звука или паузы; здесь — логическое продление паузы.

[cclxxxviii] Репетиция в квартире Мейерхольда, где кроме актеров присутствовали также Коренев и Локшина. И тот и другой вели записи, так как стенографистки не было. Публикуется запись Локшиной. Основной целью репетиции, по-видимому, был ввод нового исполнителя на роль Фамусова — О. Н. Басова. На роль требовался дублер, так как И. В. Ильинский часто болел, жаловался на невозможность репетировать и играть в нетопленном помещении.

[cclxxxix] Речь идет об эпизоде «Танцкласс», где Софья репетирует с француженкой роль для домашнего спектакля.
«… а прочее все гиль» — реплика Репетилова.

[ccxc] Поиски трагического в роли Софьи побудили Мейерхольда ввести в программу спектакля имя Корнеля. В феврале были утверждены эпиграфы ко всем эпизодам, кроме «Белой комнаты» («Обморок Софьи»), где первоначальный эпиграф — «С такими чувствами! С такой душой дрянною любим!» — Мейерхольд зачеркнул и написал: «Будет дан эпиграф в корректуре. Оставить место (мало)» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 570). В программе был дан эпиграф из «Сида» П. Корнеля на французском языке:
«Ah! qu’avec peu d’effet on entend la raison
Quand le coeur est atteint d’un si charmant poison!
Et lorsque le malade aime sa maladie
Qu’il a peine à souffrir que Ton y remedie!»
(«Кто внемлет разуму, когда разлит в крови

Всепобеждающий, волшебный яд любви?
Коль скоро хворь свою больной благословляет,
Насильно он себя лечить не позволяет».
Пер. Ю. *Корнеева*)

[ccxci] Эпизод «Танцкласс».

[ccxcii] Восемь строк вклеены в текст Софьи из ранней редакции комедии (начало 13-го явления V акта). Софья — Чацкому:

«Какая низость! подстеречь!
Подкрасться, и потом, конечно, обесславить.
Что! этим думали к себе меня привлечь?
И страхом, ужасом вас полюбить заставить.
Отчетом я себе обязана самой,
Однако вам поступок мой
Чем кажется так зол и так коварен?
Не лицемерила и права я кругом».

[ccxciii] В спектакле «Мандат» был персонаж — Женщина с попугаем, эту роль исполняла Е. В. Логинова. По-видимому, какие-то реплики женщины («Милиция!», «Спасите!» и т. д.) повторялись попугаем.

[ccxciv] Н. К. Черковский — заместитель директора ГосТИМа по административно-хозяйственной части.

[ccxcv] В спектакле ТИМа «Д. Е.» участвовал джаз-банд, руководимый В. Я. Парнахом. В следующей премьере театра — «Учителе Бубусе» — джаз-банд также принимал участие.

[ccxcvi] Репетилов и Загорецкий.

[ccxcvii] Конструкции были изготовлены с большим опозданием. Из-за этого премьера спектакля была перенесена с 9 на 12 марта.

[ccxcviii] В. А. Маслацов — исполнитель роли князя Тугоуховского.

[ccxcix] Возможно, имеется в виду эпизод «Белая комната», где З. Н. Райх ходит со стэком.

[ccc] Исполнительницы ролей 1-й и 2-й гостьи (в эпизоде «Верхний вестибюль»).

[ccci] До конца января роль Натальи Дмитриевны репетировала Т. П. Мальцева,

[cccii] С. И. Субботина — графиня внучка, Е. Б. Бенгис — графиня бабушка, Ф. В. Блажевич — сенатор.

[ccciii] Н. П. Россова Мейерхольд видел в роли Отелло в Пензе в 1891 г., затем Россов служил актером у Мейерхольда в Товариществе новой драмы (сезон 1904/1905 г.). В личном фонде Мейерхольда в ЦГАЛИ сохранились письма и статьи Россова.

[ccciv] «З а г о р е ц к и й. На завтрашний спектакль имеете билет?
С о ф ь я. Нет.
З а г о р е ц к и й.
Позвольте вам вручить, напрасно бы кто взялся
Другой вам услужить, зато
Куда я ни кидался!..»

[cccv] И. Я. Савельев в это время играл одного из танцоров на балу. (После премьеры его ввели на роль Чацкого.)

[cccvi] Пьеса Э. Ростана «Шантеклер» была поставлена в петербургском Малом театре (Театре А. С. Суворина) в 1910 г.

[cccvii] «Человек с портфелем» — пьеса А. М. Файко, поставлена в Театре Революции 14 февраля 1928 г.; «Унтиловск» — пьеса Л. М. Леонова, поставлена во МХАТе 17 февраля 1928 г.

[cccviii] Здесь пропуск в стенограмме. Возможно, Мейерхольд имеет в виду И. Терентьева, ленинградского режиссера.

[cccix] Мейерхольд был в Лувре с художником А. Я. Головиным в мае 1913 г.

[cccx] Стихотворение П. Верлена «Art poétique», 1874 г. Первая строка — «De la musique avant tout chose» («За музыкою только дело») — начало стихотворения. Вторая строка, начинающая предпоследнее четверостишие, приведена Мейерхольдом неточно. Надо: «De la musique encore et toujoiurs!» («Так музыки же вновь и вновь!»). Перевод Б. Л. Пастернака.

[cccxi] С 7 по 9 марта в Москве проходила Конференция московских музыкальных и театральных деятелей, созванная Главнаукой (о репертуаре оперных театров, об эстраде и оперетте).

[cccxii] «Cahiers d’Art» — французский журнал по вопросам искусства.

[cccxiii] Имеется в виду спектакль Малого театра, в котором А. П. Ленский в 1876 г. сыграл Чацкого, а с 1887-го до последних лет жизни — Фамусова. Сам Ленский был очень невысокого мнения об этом периодически возобновлявшемся очередными режиссерами спектакле: «… Вспомним, как у нас поставлен бал у Фамусова. Боже мой, что это за бал!.. Два десятка сонных фигур обоего пола входят и уходят и толкутся без всякой определенной цели и намерения. Потолкутся и скроются, потом опять немного потолкутся и скроются. У лакеев все губы вздуты, точно всех покусали пчелы. Это от заклейки усов. Спрашиваешь: почему так мало народу? Получаешь ответ: вольнонаемные расписались, чтобы получить с Малого театра за выход рубль, и ушли кто домой, кто на Большой театр, чтобы и там расписаться и тоже получить рубль…» (*Ленский А. П.* Статьи. Письма. Записки. Изд-во «Academia», 1935, с. 117).

[cccxiv] Имеется в виду Н. Д. Носков — составитель «Словаря литературных типов Грибоедова» (Спб., 1910).

[cccxv] В стенограмме стоит фамилия «Викторов», но никаких сведений о театральном критике или деятеле театра Викторове обнаружить не удалось. Возможно, Мейерхольд назвал фамилию В. К. Владимирова, директора Малого театра, рядом с фамилией широко известного специалиста по русскому театру В. А. Филиппова.

[cccxvi] Имеется в виду статья: «“Горе от ума” Грибоедова (по поводу нового издания старой вещи)». — *Григорьев Ап.* Собр. соч. Вып. 5. М., 1915.

[cccxvii] На следующий день после беседы последовало распоряжение Мейерхольда о введении в этот эпизод нового персонажа — певицы, роль которой исполняла

[cccxviii] В письме к Б. В. Асафьеву от 23 января 1928 г. Мейерхольд дает музыкальную тональность этого эпизода: «Для пролога “Горе уму” нужна музыка. В загородном кабачке, где проводят ночь Софья и Молчалин, поет и пританцовывает певица. Песня канканирующая, разухабистая, но надо думать, что на французский лад того времени» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 561, л. 27). Через несколько дней Х. А. Локшина по поручению Мейерхольда просит Асафьева подобрать для «Кабачка» французскую песенку под гитару. Гитаристом был приглашен в оркестр ГосТИМа С. В. Мартынов. Позже был приглашен другой гитарист — С. М. Орлянкин, но потом от него отказались; для московских спектаклей в «Кабачке» остался один Мартынов, а для гастролей был составлен аккомпанирующий квинтет из музыкантов оркестра.

[cccxix] В этом эпизоде Е. Я. Коган играла содержательницу кабачка.

[cccxx] В «Ревизоре» (в сцене вранья Хлестакова) подавалась настоящая чарджуйская дыня, которой З. Н. Райх угощала главным образом гостя.

[cccxxi] В предварительном перечне персонажей по эпизодам француженка указана в сцене приезда Чацкого, но в суфлерском экземпляре никакого текста у нее нет.

[cccxxii] В. Ф. Пшенин играл человека Чацкого, А. В. Логинов — дворецкого в доме Фамусова.

[cccxxiii] Эпизод кончался после фразы Софьи «Зачем сюда бог Чацкого принес», введенной режиссером репликой возвратившегося Скалозуба: «Пардон».

[cccxxiv] Речь идет о мишенях для стрельбы, которые после каждого выстрела должны были открываться в определенном порядке: фонтан, чертенок, рожа, осел, свинья и т. д.

[cccxxv] Картины под таким названием у И. Е. Репина нет. Возможно, Мейерхольд иронизирует, имея в виду известную и популярную среди студенческой молодежи начала 1900-х годов картину «Какой простор», о которой, в частности, упоминает Л., Шихматов в воспоминаниях «От студии к театру» (М., 1970, с. 164): «… Картина Репина “Какая ширь, какой простор!”, где студент и девушка вдохновенно любуются ветром и бурными волнами, как бы символизирующими революционную бурю…»

[cccxxvi] Н. И. Твердынская играла княгиню Тугоуховскую.

[cccxxvii] Для создания звукового фона за столом были специально выписаны на отдельных листках стихи авторов XIX века и розданы актерам — участникам эпизода «Столовая».