

Алексей БАРТОШЕВИЧ

«ЧЕХОВСКИЕ ПАУЗЫ» В «ОТЕЛЛО» К.С. СТАНИСЛАВСКОГО

ТЕКСТ ДОКЛАДА НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ШЕКСПИРОВСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(СТРАТФОРД-НА-ЭЙВОНЕ, АВГУСТ 2008 ГОДА, СЕМИНАР:
ЖЕСТЫ, ДВИЖЕНИЯ И ПАУЗЫ В ПЬЕСАХ ШЕКСПИРА)

29 октября 1928 года Константин Сергеевич Станиславский вышел на сцену Московского Художественного театра в торжественном спектакле, показанном в честь тридцатилетнего юбилея МХТ. Программа вечера включала первый акт «Трех сестер». Станиславский играл Вершинина, одну из лучших своих ролей. На спектакле ему стало плохо, он едва довел акт до конца. Никто, в том числе и он сам, не мог предположить, что в этот день его актерская судьба окончилась. Больше никогда он не сможет выйти на подмостки созданного им театра.

Едва оправившись от сильнейшего сердечного приступа, он уехал лечиться за границу – сперва в Баденвейлер, город, где умер Чехов, потом в Ниццу, где провел почти два года, так и не избавившись от недуга.

Человек долга, Станиславский не мог допустить, чтобы из-за его болезни пострадали репертуарные планы театра, чтобы осталось не воплощенным заветное его желание поставить «Отелло», его любимую пьесу Шекспира, которую когда-то, в молодости, в 1896 году он ставил с любителями в московском Обществе искусства и литературы и сам с шумным успехом играл роль Мавра.

Нужно было сделать все, чтобы спасти приближающийся театральный сезон и, главное, в



К.С. Станиславский –
Отелло

Pro memoria

DM

18 96.

МОСКОВСКОЕ
Общество Искусства и Литературы.
Въ помещеніи ОХОТНИЧЬЯГО КЛУБА
въ Пятницю, 19-го Января,
Членами Общества Искусства и Литературы
исполнено будетъ:

ОТЕЛЛО
ВЕНЕЦИАНСКИЙ МАВРЪ.
Трагедія въ 5 дѣйств. (6 карт.). В. Шекспира, пер. П. И. Вейнберга.

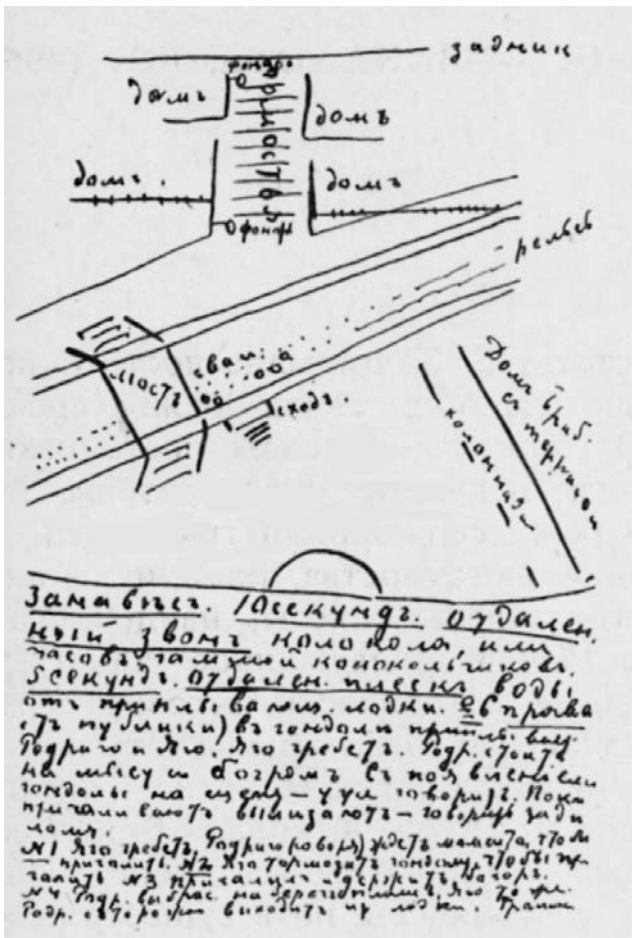
Дѣйствующие лица:

Донъ Педро	А. В. Добрынинъ.
Брабанцо, сенаторъ	И. А. Прокофьевъ.
Семиотъ	И. Е. Скрябинъ.
Франко, братъ Брабанцо	А. М. Бородинъ.
Дездемона, родственникъ Брабанцо	С. П. Ростомакинъ.
Отелло, генералъ, мавръ	К. С. Станиславскій.
Кассио, его любимецъ	П. С. Лавровъ.
Джо, его поручикъ	Х. О. Петросьянъ.
Родриго	Д. Ф. Неводкинъ.
Монато	А. М. Зелинский.
Шуга	Г. С. Вурдалковъ.
Герольдъ	А. В. Давыдовъ.
Дездемона, дочь Брабанцо и жена Отелло	С. Р. Шернваль.
Феодия, жена Джо	Л. Л. Михайлова-Пурде.
Матросъ	Г. С. Вурдалковъ.
Служащій	А. Р. Артемовъ.
Служащій изъ Сената	Н. Н. Штольцъ.
1 офицеръ изъ Квартъ	И. Е. Скрябинъ.
2 " "	Н. Н. Штольцъ.
Первое и второе Дѣйствіе исполнены въ Венеціи, остальныя — въ Клеуръ.	Г. Д. Рязанский.

Между 4 и 5 картинами антракта не будетъ.
Режиссеръ К. С. Станиславскій.
Художника, аксессуарны пеп. чаев. 0-на Е. Я. Михайловна-Буаре.
Декорации написаны Ф. И. Нарозовымъ.
Постановка съ записеркой М. А. Самойловой (Галетный пер. д. Хвощинскаго).
Начало ролловъ въ 7, закрытъ въ 10.



К.С. Станиславский –
Отелло,
С.Р. Шернваль –
Дездемона



эпоху расцвета театрального авангарда, в золотые годы Мейерхольда и Таирова, показать то, что он сам мог бы считать за образец подлинной трактовки Шекспира.

Скрепя сердце, он принял решение сочинить режиссерский план будущего спектакля и частями посылать его в Москву, где Илья Судakov должен был ставить спектакль по мизансценам Станиславского. Это был очевидный компромисс. Станиславский принимался за сочинение плана с величайшей неохотой – кроме всего прочего, он давно отказался от самой идеи составления режиссерских планов, которые когда-то, в начале века, делал, готовя первые постановки Чехова, Ибсена, Гауптмана, Горького. Теперь, в согласии с принципами своей «системы», которая в 20-е годы сложилась в главных своих чертах, он



считал недопустимым навязывать актеру заранее придуманные схемы и концепции: отныне спектакль должен был рождаться в процессе взаимодействия режиссера с исполнителями.

Но что он, скованный болезнью, надолго разлученный с Москвой и своим театром, мог сделать? Пришлось поступиться принципами и взяться за старое, давно переставшее быть ему милым.

Принявшись за сочинение режиссерского плана, шаг за шагом входя в мир пьесы Шекспира, он постепенно начинал увлекаться. Жизнь шекспировской Венеции, шекспировского Кипра, а главное – шекспировских людей в его воображении заговорила множеством голосов, заиграла всеми красками, и он всей душой отдался этому обольщению.

В итоге напряженной работы, занявшей четыре месяца – с декабря 1929 по март 1930 года, – родился замечательной силы и глубины театральный документ, долго – до середины 1940-х годов остававшийся не опубликованным, да и до сих пор редко

привлекающий к себе внимание историков и практиков театра. Исключение – глубокое исследование Б. Зингермана, предпосланное второму изданию плана «Отелло»¹.

План Станиславского заключает в себе множество содержательных уровней, каждый из которых способен составить отдельную тему исследования. Можно рассматривать его, как развернутый театральный и филологический комментарий к шекспировской трагедии, как исследование психологии персонажей «Отелло», как звено в истории русской истории интерпретаций Шекспира и в истории российского театра, как своего рода развернутое наставление актерам русской сценической школы, обращаясь к трагедии Шекспира, как этап в становлении «системы», как образец режиссерского анализа пьесы и т.д.

Стержнем работ Бориса Зингермана о плане «Отелло» стала одна из главных проблем истории мирового театра – соотношение двух театральных систем – Ренессанса и XX века, системы Шекспира и системы Чехова.

Мы обратимся лишь к одной и, вероятно, не самой существенной стороне плана – к той роли, которую в своем сочинении Станиславский предназначал паузам.

Моменты тишины, «зон молчания», пауз в шекспировском «Отелло» редки и не столь значительны, как, например, в «Макбете» или «Короле Лире». Лава трагических событий в «Отелло» несет с сокрушительной стремительностью, словно некая сила влечет героев к катастрофе. Здесь никто не хочет и не может остановиться хотя бы на мгновение. Моменты «остановки», миги тишины возникают только в середине пьесы, главным

¹ См.: Зингерман Б.И. «Отелло» в трактовке К.С. Станиславского // Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского. Том 6. Пьеса В. Шекспира «Отелло». М. 1994. С. 5–55.

Х.О. Петросьян – Яго,
К.С. Станиславский –
Отелло

Pro memoria

образом в роли самого Мавра, в минуты колебания перед трагическим выбором.

Театр XX века, обращаясь к «Отелло», испытывает своего рода ностальгию по моментам молчания и пытается, где это возможно, наполнить кульминационные сцены спектаклей содержательно насыщенными паузами: часто они оказываются ключом к интерпретации пьесы, при этом их присутствие нельзя объяснить только тяготением к психологическому правдоподобию. «В молчании говорит вечность»² – эти слова М. Метерлинка служили девизом самых разных направлений театра современной эпохи – от натурализма и символизма до театра абсурда. Смысл и действенность сценического молчания, реализованного в паузах, были открыты новому театру в драматургии Чехова, создавшей не только основы искусства Художественного театра, но и театральной системы XX века в целом.

Театральное значение паузы, воздействие моментов действия, когда слово уступает место гипнотическим эффектам безмолвия, – все это было хорошо известно и в прежние времена, проверено в искусстве великих актеров дорежиссерской эпохи. Но сложение в рамках композиции спектакля целостной партитуры пауз, структуры «зон молчания» – атрибут поэтики режиссерского театра.

С этой точки зрения режиссерский план Станиславского может многое открыть не только историче-скую русскую сцены, но и исследователю мирового театра XX века.

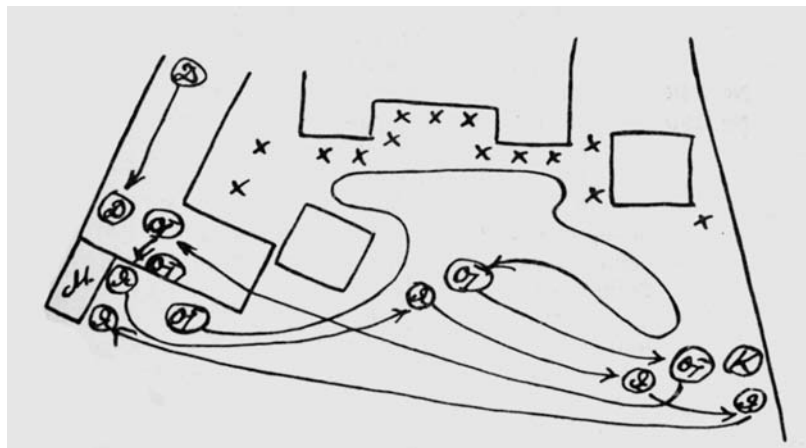
В пределах своего плана Станиславский выстраивает сложную разветвленную систему пауз,

составляющих важнейший пласт интерпретации – наряду с уровнями словесными, мизансценическими, звуковыми, изобразительными и т.д. Композиция пауз в плане уподобляется партитуре симфонического произведения. В итоге должно было родиться то, что Александр Блок назвал «музыкой «Отелло»». Нужно только при этом помнить, что вся эта сеть тончайших приемов сценического выражения лишь до известной степени была результатом рационалистического конструирования. Рационалист в Станиславском всегда уживался с творцом вдохновенно интуитивного свойства, пушкинский Сальери – с пушкинским Моцартом. Он всю жизнь пытался упорядочить, укротить процесс интуитивного творчества, покорить интуицию, взнуздать ее, как взнуздывают непокорных коней, заставить ее служить силе разума и воли. Но речь могла идти только о покорении, а не об искоренении интуитивного: оно оставалось почвой и материалом истинного творчества, как его понимал Станиславский. Расставляя по всему плану крестики своих пауз (один крестик – малая, два – большая пауза), он более всего слушался голоса своего сердца и своей актерской судьбы, когда-то столкнувшейся с шекспировским Мавром.

Все уровни и схемы плана, все крестики и цифры, обозначающие номера «кусков», были подчинены изумительно тонкому и пронизательному психологическому анализу, такому глубокому раскрытию человеческих судеб людей, населяющих пьесу Шекспира, рядом с которым нечего поставить во всей театральной истории «Отелло» и которое, без сомнения, было

² Maeterlinck M. *Le Tresor des Humbles*. Paris. 1904. P.23.

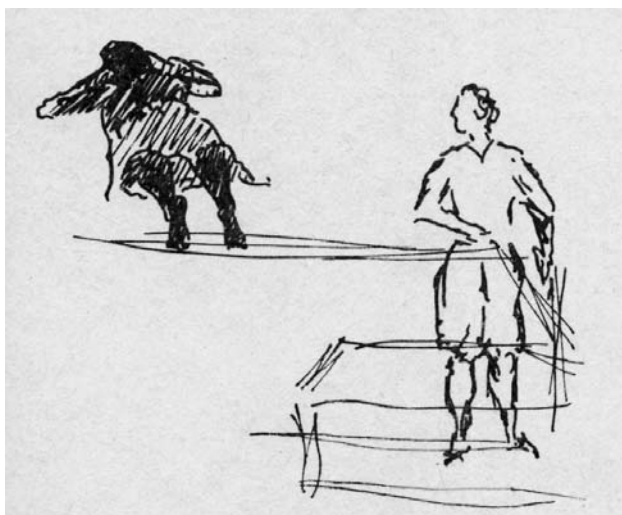
Опыт



рождено опытом русской литературы – от Толстого до Чехова.

Можно составить целую типологию пауз, расставленных по всему плану, от первых строк трагедии до середины четвертого акта, где текст плана обрывается. Обратимся к различным типам пауз, составляющих несколько групп в зависимости от функции, степени важности и длительности.

«Звуковые паузы». Так К.С. называет моменты, когда на сцене первенствующую роль играют звуки обыденной жизни: шум города, плеск воды в каналах, скрип весел, звон цепей, которыми гондольер (который привез Родриго и Яго к дому Брабанцио) привязывает гондолу к свае; крики солдат, приветствующих прибытие Кассио на Кипр, шум моря, отдаленное пение, чуть слышные звуки зурны. Подобные ремарки режиссер расставляет по всей пьесе. Все это создает реальный фон, складывается в многоголосную симфонию созвучий жизни, музыки реальности – житейски бытовой, исторической, социальной, не просто аккомпанирующей судьбам героев, но, так или иначе, в конечном счете эти судьбы определяющей. Легче всего увидеть в



этом пристрастии Станиславского к голосам обыденности запоздалое «мейнингенство», желание опустить высокую трагедию до уровня историко-бытовой драмы³. Но за этой длинной цепью разнохарактерных деталей, казалось бы никак не связанных с сутью пьесы, внимательный взгляд всякий раз обнаруживает их глубинный смысл: из этой совокупности мелочей должен в итоге сложиться образ объективной материи существования, частью которой оказывается жизнь Отелло, Яго, Дездемоны,

³ План постановки 1896 года Станиславский, судя по всему, взял с собой в Ниццу. Некоторые детали старого плана повторяются в новом, но тем разительнее их несходство. См. об этом в выше-названной работе Б.И. Зингермана.

Pro memoria

венецианцев и киприотов, неизбежно вовлеченных в ход ее движения, неостановимого, безжалостного, равнодушного к воле и желаниям людей. Бесхитрое течение обыденности скрывает за собой трагический ход бытия. Так определившие судьбу театра XX века эстетические открытия Чехова (по его собственной формуле: «люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются жизни»⁴) применены к театральной интерпретации Шекспира. Трагический рок приобретает обличье обыденности, но трагедия не перестает быть самой собой.

Паузы, фиксирующие ступени развития сцен и «кусков». Такие паузы помогают структурно расчленить ход действия на составляющие, обозначить этапы психологической эволюции персонажей и сценической «массовки» в пределах отдельных сцен.

Так, в первой сцене пьесы, начиная с момента, когда Яго и Родриго ночью под окнами дома Бранцио поднимают крик о похищении Дездемоны, режиссерский план предусматривает четыре следующие одна за другой паузы, обозначающие последовательные точки реакции Бранцио и его домочадцев на ужасное известие.

Пауза пробуждения дома. «а) голоса далеко за сценой; во втором этаже приотворилось окно; б) к окну (к его слюде) прислоняется чье-то лицо – слуги стараются рассмотреть, что происходит внизу; в) в другом окне – женское лицо (няня Дездемоны, тоже заспанная и в ночном костюме; г) третье окно раскрывает Бранцио. В прослойках между этими появлениями усиливающиеся шумы за сценой пробуждающегося дома»⁵.

Пауза недоумения. «Эта пауза необходима психологически. В душах этих людей происходит огромная внутренняя работа. Для Бранцио, няни и всех домашних Дездемона не более, как ребенок... Для того, чтобы это пережить, представить себе Дездемону женщиной, женой не какого-нибудь венецианского гранда, а грязного, черного мавра; для того, чтобы понять, оценить ужас потери и опустения дома, ... необходимо время. Описываемая пауза – это тот переход, та лестница, которая приведет исполнителей к драматической сцене, если они логически последовательно переживут в себе, т.е. увидят внутренним зрением, Дездемону в объятиях черта, опустевшую комнату девочки, впечатление скандала во всем городе, позор, обрушившийся на их род, себя – скомпрометированными перед самим дожем, всеми сенаторами»⁶. Далее следуют столь же подробно описанные «Пауза тревоги» и, наконец, «Пауза сборов»: «В окнах дома начинается нервно перебегать за слюдой окон свет от ночников и фонарей. Эти нервные мелькания, если хорошо срепетировать, создают большую тревогу. Одновременно с этим внизу, в парадной двери, с треском отворяется железная щеколда, трещит замок, пищат металлические петли при отворении. Из дверей выходит привратник с фонарем, и появляются разные слуги. Они выскакивают под колоннадой, на ходу надевают куртки, наскоро застегиваются... выносят алебарды, шпаги, оружие, влезают в гондолы, привязанные у дома, складывают туда принесенное, снова убегают и снова возвращаются с ношей...»⁷.

Еще раз: все это изобилие житейских подробностей вовсе не

⁴ Чехов и театр, М. 1961. С.206.

⁵ Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского. Том 6. Пьеса В. Шекспира «Отелло». М. 1994. С.77.

⁶ Там же. С.83.

⁷ Там же. С.87.

Опыт

делает постановку Шекспира историко-бытовой сценической иллюстрацией в духе Людвиг Кронекка, поскольку всякий раз за бытовыми подробностями открываются судьбы людей, истории не быта, но душ, коллизии внутренней жизни шекспировских героев.

Поэтому среди многообразных пауз, наполняющих режиссерский план Станиславского ведущее место принадлежит паузам чисто психологическим (при том, что по сути все его паузы психологичны и глубоки по смыслу, обо всех можно сказать метерлинковское: «в молчании говорит вечность»).

Паузы возникают в моменты переломов, внутренних поворотов – в душах как индивидуальных персонажей, так и целых сообществ. Один из наиболее ярких примеров такой паузы-перелома дан в сцене в Сенате, в момент, когда Бранцио называет имя похитителя его дочери, указывая на безмолвно стоящего Мавра. Душою сенаторы и сам Дож всецело на стороне Бранцио, сенатора, венецианского аристократа, одного из них. Им враждебен черный пришелец, позволивший себе покуситься на дочь патриция. Но они политики, без Отелло республике не обойтись, и, следуя равнодушному к чувствам голосу государственного утилитаризма, они без особого труда подавляют в себе сочувствие к почтенному патрицию, по сути предавая своего, и после некоторого замешательства принимают сторону Мавра, при том, что никакой симпатии к нему не испытывают. Для Станиславского это один из ключевых моментов пьесы, в которой, по его убеждению, речь идет не только о любви и ревности, не только о делах домашних и

семейных, но и о судьбах политических и государственных, с которыми сплетены и от которых зависят частные судьбы людей.

Тем не менее, отречение от чловека их круга и воспитания, решение встать на сторону Отелло стоит им внутренних усилий. Процесс происходящего в них поворота как раз и занимает введенная режиссером пауза. Станиславский комментирует: «Тут должен быть перелом, переход к компромиссу (подчеркнуто в плане. – А.Б.). Поглядывают на Отелло и на Бранцио. Первый сидит спокойно, с детски невинными глазами. У Бранцио вид оживленный и требовательный. У каждого из сенаторов в эту минуту есть зуб против Отелло и недобрые взгляды на него, потому что через несколько минут волей-неволей придется заискивать перед ним.. Вот эту борьбу между внутренними побуждениями гонора и обязанностями правителей – доиграть как следует в паузе»⁸.

В драматических напряженных сценах режиссер прибегает к приему ритмических синкоп, чередующих одну за другой микроскопических скачущих пауз, нарушающих плавное течение ямба и создающих атмосферу нервной пульсации. Подобным образом выстроена ритмическая структура начала 1-й картины 2 акта – сцена морской бури на Кипре, где венецианцы ждут прибытия кораблей Отелло. Драматизм сцены усилен у Станиславского тем, что венецианских офицеров тревожит не только участь кораблей Мавра и его самого, но прежде всего их собственная участь. Если погибнет флот республики и к острову приблизится турки, на Кипре возникнет неизбежный бунт против захватчиков-

⁸ Там же. С.125.

венецианцев и всех офицеров неминуемо перережут. Отсюда – особая напряженность сцены, отсюда – скачка пауз-синкоп.

Тема грозящего Венеции восстания жителей Кипра (на протяжении всей сцены они прячутся от врагов-венецианцев среди прибрежных скал) введена в режиссерский план отчасти, конечно, для того, чтобы умиловить большевистские власти, постоянно обвинявшие Художественный театр в аполитичности, а то и в контрреволюционности. Сделано это, надо признаться, довольно простодушно, со свойственной Станиславскому наивностью в делах политических. Но к такого рода тактическим соображениям дело не сводилось. Режиссером, как и во всем плане, руководило стремление раздвинуть пределы семейной драмы и вывести сюжет трагедии на вольный воздух большой истории, раскрыть зависимость частных судеб людей от процессов движения внешних сил. Одно дело, рассуждает режиссер по поводу сцены поединка Кассио и Монтано, когда в гарнизоне подрались охмелевшие офицеры, и совсем иное, если подобная смута происходит в условиях назревшего бунта и легко может спровоцировать восстание на острове. Тогда понятна ярость Отелло и строгость наказания, которому подвергнут любимец генерала. Каждый раз «предлагаемые обстоятельства» умножают драматизм событийного ряда и усиливают энергию психологических реакций действующих в этих обстоятельствах людей.

Ключевые точки действия, прежде всего, действия внутреннего, обозначаются в режиссерском плане Станиславского так



называемыми «гастрольными паузами»⁹, то есть теми моментами неподвижности и молчания, когда в истории Отелло наступает пора трагического выбора и решения, когда подводятся итоги всей его жизни и приходится делать мучительный, но неизбежный выбор, означающий полный поворот его

Л.М. Леонидов –
Отелло

⁹ Термин условный, полуслучайный, взятый из обихода дорежиссерского театра. Однако здесь он приобретает иной, новый смысл.

Опыт



Л.М. Леонидов –
Отелло,
А.К.Тарасова –
Дездемона

судьбы. Дело, разумеется, не в длительности этих пауз, а в их эмоциональной интенсивности.

Кульминацией всей трагедии для Станиславского становится последняя часть 3-й сцены III акта (начиная со слов Отелло: «Ага, меня обманывать» до коленопреклоненной клятвы Мавра и Яго). Режиссер помещает действие эпизода в пространство старой одинокой крепостной башни, куда Отелло пытается убежать от настигшей его боли и от мучителя Яго. Но бежать некуда – ни от муки, ни от мучителя. Партитура сцены разработана подробно, деталь за деталью, каждое движение души героя сделано предметом пронизательнейшего психологического анализа – внимательный взгляд найдет здесь прозрения, достойные Достоевского – сколь бы архаичным или наивным ни казалось сегодня кое-что в как в режиссерской фразеологии, так и в



В.А. Сеницын – Яго

Pro memoria

приемах сценического выражения, свойственных ставившемуся на бумаге спектаклю. И тем не менее, чтение плана очень многое способно дать современному читателю, более всего, конечно, актеру, обдумывающему роль шекспировского Мавра и режиссеру, готовящемуся ставить трагедию¹⁰.

Обратимся, однако, к избранному ракурсу предмета – к роли паузы в режиссерской интерпретации сцены.

В сцене на башне, как пишет Станиславский, «очень часто самая важная игра идет не на словах, а в паузах между ними. Эти паузы усилиют, а не понижают линию трагизма. Многим из этих мест можно найти мимическое и звуковое выражение. Я мог бы показать эту сцену на одних восклицаниях, на мимике, на метаниях от боли, на вспышках ненависти и на моментах протрации от отчаяния.»¹¹. И далее: «Вот например, автор дает: “Ага, меня обманывать!”. На этих словах надо показывать все бессонные ночи, проведенные Отелло. Чем это сделать, как не выразительной паузой? Такой паузой, в которой забыто все, находящееся кругом. Такой паузой, после которой пугаешься, может быть, бросаешься в сторону от малейшего шороха вошедшего Яго или, напротив, удивляешься ему, как человек, спросонья не могущий понять, где он»¹². И самое главное: «Эти паузы помогают превращать отдельные фразы короткого монолога в целые полосы или периоды человеческой жизни»¹³.

Партитура пауз, которую с тщательностью и безукоризненной музыкальностью великого дирижера выстраивает Станиславский, как это ни покажется странным, вовсе не предполагает разрушения общего

ритмического рисунка шекспировского текста. Чтобы во время пауз не выбиваться из ритма, он рекомендует актерам мысленно скандировать стихотворные строки.

«Гастрольной паузой», в которой режиссер видел высшую точку всей сцены, кульминацию кульминации, должен был стать момент молчания и неподвижности Отелло после великого монолога «Прости, покой, прости, мое довольство», монолога – прощания Отелло с воинской судьбой, со всей прошлой жизнью. «Эта гастрольная пауза полезна, – писал Станиславский, давая советы исполнителю главной роли Л.М. Леонидову, – потому, что она является переходом к следующему. Если Вам трудно увлечься и заволноваться картинами военной жизни, то найдите какую-нибудь аналогию. Мне бы помогла такая аналогия: например, если меня навсегда заставили проститься с театром и я бы больше не слышал звонков перед началом, закулисной тревоги, волнений и ожиданий в артистической комнате. Если бы я мысленно со всем этим прощался – я знаю, о каком чувстве и переживании будет идти речь»¹⁴.

Мы не можем знать, понимал ли он, что пророчит свою собственную участь. Жить ему оставалось еще почти десять лет, но болезнь и многие другие обстоятельства внутри – и внетеатрального свойства, о которых здесь не место говорить, если и не совсем разлучили его с делом всей его жизни, главным его детищем – Московским Художественным театром, то вынудили его работать там только временами. Перерывы между периодами творческой активности становились все дольше, он редко мог отдаваться труду с прежней

¹⁰ См., например, записки Анатолия Эфроса в период его работы над «Отелло» // Эфрос А.В. Профессия – режиссер. М. 1993. С.22 и далее.

¹¹ Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского. Том 6. Пьеса В. Шекспира «Отелло». С.239.

¹² Там же. С.240.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С.278.

Опыт

энергией, да и задачи режиссерские перестали его привлекать – в противоположность целям педагогическим. Затем его связь с МХТ и вовсе оборвалась: самые последние годы жизни он безвыходно провёл затворником в своем московском доме в Леонтьевском переулке. Вряд ли тогда, в 1930 году, выстраивая композицию «сцены на башне», он мог с ясностью предвидеть, что его ждет. Но, описывая муки и тоску шекспировского героя, он говорил о том, что испытывал сам.

«Стойте, утирайте слезы, которые крупными каплями текут по щекам, удерживайтесь, чтобы не разрыдаться, и говорите еле слышно, как говорят о самом важном и сокровенном. Этот монолог прерывается, быть может, большими паузами, во время которых он испуганно стоит и молчит, досматривая картину того, что он теряет»¹⁵.

Театр торопился выпустить спектакль к обещанному властям сроку. Решили не дожидаться очередной посылки из Ниццы с новой порцией плана. Премьеру сыграли 14 марта 1930 года, не сообщив об этом Станиславскому. Спектакль уже вышел, а Станиславский, не подозревая об этом, все еще писал свой план. Он лишь задним числом узнал, что премьера «Отелло» уже состоялась и в его труде теперь нет смысла. Он останавливает работу в самом ее разгаре. Лучше не думать о том, что испытывал он в своем уединении, переживая этот предательский удар.

План обрывается в середине первой сцены четвертого акта, на строках:

(За сценой трубы)

Отелло. Что это за звуки?

Яго. Вероятно, кто-нибудь из Венеции. А, это Лодовико,

посланный от дожа. Жена ваша идет сюда с ним.

Входят Лодовико, Дездемона и свита.

Спектакль «Отелло» в Художественном театре прошел всего 10 раз. Не только потому, что не было успеха, – а его и вправду не было. Ставил «Отелло» режиссер умелый, но поверхностный. Считалось, что И. Судаков работает по мизансценам Станиславского, но не на деле не слишком их придерживался. Да и можно ли ставить Шекспира заочно, по чужим планам? Великий трагический актер Леонидов, казалось, рожденный для роли шекспировского Мавра, был болен тяжелой психической болезнью – страхом перед открытым пространством и, выходя на подмостки, не мог решиться выйти на середину сцены и играл только на заднем плане, судорожно хватаясь за сценическую мебель. Те немногие, кто видел его на репетициях в малом пространстве фойе, говорили, что там он играл гениально, о чем в спектакле могли напомнить только несколько моментов, потрясающих, но редких взлетов. Вскоре после премьеры актер В. Сеницын, блистательно сыгравший Яго (почему, кстати, в XX веке актерам чаще дается макиавелист Яго, чем благородный Мавр?), нелепо погиб, сорвавшись из окна высокого дома. Его не стали заменять в роли, хотя на нее было несколько претендентов. «Отелло» предпочли снять с репертуара – не без тайного вздоха облегчения.

Великий план постановки великой пьесы стал экспонатом театрального музея.

¹⁵ Там же. С.447.