

Олег ФЕЛЬДМАН

МЕЙЕРХОЛЬД РЕПЕТИРУЕТ «САМОУБИЙЦУ»

Рассеянные по архивам и прессе свидетельства борьбы Мейерхольда за право поставить «Самоубийцу», вторую пьесу Н.Р. Эрдмана, все еще неполно выявлены и не систематизированы. Наиболее упорно эту задачу решал Юрий Заяц в статье «Я пришел к тягостному убеждению, что не нужен...»¹.

Несомненный интерес представляла бы разгадка тех трудностей, которые испытывал Эрдман, работая над окончанием «Самоубийцы», о них упоминал, в частности, Мейерхольд, выступая, на Художественно-политическом совете ГосТИМа осенью 1929 года².

Пьеса была задумана сразу после триумфа, одержанного «Мандатом», первой пьесой Эрдмана в постановке Мейерхольда (преьера 20 апреля 1925 года), но работа

над нею растянулась почти на пять лет, причем наибольшие затруднения автора были заключены в работе над ее последними актами. Есть основания считать, что только к началу 1930 года текст «Самоубийцы» оформился окончательно. Атмосфера в сфере театра на протяжении этих лет неуклонно менялась и все менее благоприятствовала раскрытию разрабатываемых Эрдманом возможностей искусства сцены.

Творческий ход Эрдмана в «Самоубийце» был тот же, что в «Мандате», но проведен он был с безоглядной решимостью. Вновь на трагикомических перипетиях судьбы смешного «мелкого человека» драматург шел к раскрытию общезначимых противоречий современной ситуации. Теперь он делал это с беспощадной

¹ Мейерхольдовский сборник. Вып. 1. Ч. 2. М., 1992. С. 111–126.

² См.: РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 147, л. 186–187.

³ Цит. по: Эрдман Н. Пьесы, интермедии, письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 244.



В.Э. Мейерхольд и Н.Р. Эрдман на читке «Самоубийцы» в ГосТИМе. 1932. Фото А.А. Темерина.

Фрагменты лопнувшего негатива, с которого сделан этот снимок, Алексей Алексеевич долго хранил отдельно и в 1970-е годы отмалчивался, многозначительно посмеиваясь, в ответ на шуточные расспросы, кого приходилось скрывать – сосланного в 1933 г. Эрдмана или арестованного в 1939 г. Мейерхольда

Мастер-класс

последовательностью. Много острее, чем в «Мандате», в психологии и поведении героя «Самоубийцы» (и остальных персонажей) мерцали одновременно ограниченное обывательское и общезначимое. Автор предлагал видеть, не смешивая, одно и другое, следить за тем, где обывательское остается обывательским, где оно граничит с общезначимым, где вытесняется общезначимым. Противоречия современности он брал в трагикомическом варианте и раскрывал их общезначимый трагический смысл, тем самым настаивая на обостренном внимании к ним и на необходимости их преодоления.

Это был отважный опыт работы в труднейшем жанре – жанре современной политической комедии, бесстрашно вторгающейся в глубинные противоречия современности, мастерски препарирующей ее накопившийся социальный и психологический опыт, открыто несущей на сцену нерешенные проблемы и вынуждающей зрителя в зале театра – смеяться, негодуя, презирая, сочувствуя – заново пережить их, не предлагая ему утешительных выводов в сюжетной развязке.

Опыт первой пьесы, остававшейся неизданной, подсказывал драматургу, что «Самоубийцу» не ждет легкая судьба. Изменения общественного климата не могли восприниматься обнадеживающе, но Эрдман не терял самообладания. «Настроение у меня пока все-таки боевое. Уповаю на "Самоубийцу". Если его не убьют, мы еще поспорим»³, – считал он осенью 1929 г.

Мейерхольд упоминает, что из обстоятельств первой читки своей еще незаконченной пьесы труппе ГосТИМа Эрдман вынес впечатление, что в театре к ней «холодно



Pro memoria

отнесли»⁴. Нельзя не учитывать, что пьеса была прочитана ГостИМу в ту пору, когда судьба ГостИМа висела на волоске, а Мейерхольда, вчерашнего вождя «Театрального Октября», уже называли вождем «Театрального Термидора». Это была пора ожесточенного идеологического давления на театр, положение Мейерхольда выглядело тогда куда более шатким, чем положение Эрдмана. По словам Мейерхольда, именно тогда у Эрдмана появилось желание написать для ГостИМа другую пьесу, а «Самоубийцу» передать вахтанговцам или МХАТу. Правда, Эрдман и в 1929 году продолжал считать, что «Самоубийцу» кроме Мейерхольда «никому не пропустят»⁵.

В ноябре 1931 года Художественный театр – благодаря вмешательству Горького и письму Станиславского Сталину – получил разрешение работать над «Самоубийцей» с тем, что результаты будут предварительно оценены теми, кого Сталин в ответном письме Станиславскому назвал суперрами в этом деле. По существу в его письме с нескрываемой определенностью была заложена возможность временно откладываемого запрета.

Вспоминают, что Станиславский был воодушевлен сталинским ответом, 14 декабря 1931 года он подписал распределение ролей, затем начались репетиции (они продолжались до августа 1932 г., иногда сталкиваясь с репетициями «Мертвых душ», в обеих пьесах главную роль репетировал В.О. Топорков).

Разрешение «Самоубийцы» Художественному театру не было тайной, и Мейерхольд решил действовать через А.С. Енукидзе, курировавшего театры во ВЦИКе.

О встрече Мейерхольда с Енукидзе как о важном звене борьбы за право поставить «Самоубийцу» сказано в составленной внутри ГостИМа (Мейерхольдом?) справке, помеченной грифом «Не подлежит оглашению» и уцелевшей в архиве Мейерхольда в недатированной копии. Справка эта появилась не ранее начала августа 1932 года и обращена была, очевидно, в ЦК партии в связи с подготовкой показа проданной Мейерхольдом работы представителям высших инстанций. Опубликована она была в 1990 году⁶, но из ее текста выпали ключевые абзацы, содержавшие упоминание о Енукидзе и о попытках Мейерхольда легализовать свою работу над «Самоубийцей», о его намерении вызвать Художественный театр на «соцсоревнование» в трактовке пьесы:

«Извещенный об этом <о разрешении МХАТу репетировать “Самоубийцу”> директор ГостИМа тов. Вс. Мейерхольд посетил секретаря ВЦИКа тов. Енукидзе и в беседе с ним о создавшемся положении с пьесой заявил ему, что в виду разрешения комедии Н. Эрдмана к постановке, он, Мейерхольд, основываясь на договоре с автором возобновляет свою работу над этой пьесой и вызывает МХАТ на соцсоревнование по линии политической трактовки на сцене комедии Эрдмана.

В своем вступительном слове к первому спектаклю ГостИМа в Москве по возвращении из гастрольной поездки по провинции Вс. Мейерхольд публично повторил свое заявление о вызове на соцсоревнование МХАТ по постановке пьесы Эрдмана и получил единодушное одобрение общественности»⁷.

⁴ См.: РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.147, л.186.

⁵ Цит. по: Эрдман Н. Пьесы, интермедии, письма. Документы. Воспоминания современников. С. 244.

⁶ Эрдман Н. Пьесы, интермедии, письма. Документы. Воспоминания современников. С. 291–292.

⁷ РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2835, л.1–1 об.; полностью справка была приведена в 1992 году в упомянутой статье Ю. Зайца.

Мастер-класс

В тексте этого документа говорится лишь о решении и намерениях Мейерхольда, но не о полученном от Енукидзе разрешении на постановку или хотя бы о его согласии на ее подготовку. Публичное заявление перед первым спектаклем сезона Мейерхольд делал всецело по личной инициативе, он декларировал собственные намерения.

Визит Мейерхольда к Енукидзе следует датировать концом 1931 г., либо началом января 1932-го.

Первую половину сезона 1931/32 г. ГосТИМ провел в Ленинграде, совсем короткий московский сезон (длившийся чуть более недели) был открыт только 21 января 1932 года. Исполнялся «Список благодетелей» Ю. Олеси в новом для ГосТИМа помещении «Театра Обозрений» на Тверской улице, еще не переименованной в улицу Горького (здесь ГосТИМу пришлось играть до своей ликвидации в 1938 г.). В импровизированном выступлении перед этим спектаклем Мейерхольд, не упоминая о переговорах с Енукидзе, публично заявил о намерении работать над «Самоубийцей» и предложил соревнование МХАТу. Он понимал, что печать промолчит, и потому начал выступление с насмешки над театральными отделами московских газет. Был у него и побочный мотив. Мейерхольд знал, что на спектакле будет П.А. Марков, которого считал инициатором обращения МХАТа к «Самоубийце». Распорядившись посадить Маркова в ложу на виду зрительного зала, Мейерхольд, выступая, как бы случайно заметил его, указал на него зрителям как на похитителя пьес у ГосТИМа и под общий смех и аплодисменты пообещал

победить Маркова и МХАТ в борьбе за «Самоубийцу»⁸. Об этой заранее срежиссированной уловке Мейерхольда Марков рассказывал с иронией, вспоминая, что в антракте в фойе слышал, как под впечатлением мейерхольдовской речи случайный зритель спрашивал соседа: «Кто этот Марков?»⁹

Хранящиеся в архиве ГосТИМа «Стенограммы бесед В.Э. Мейерхольда на репетициях спектакля «Самоубийца» – замечательный источник для суждений о методе работы Мейерхольда над текстом Эрдмана и для понимания его подходов к трактовке персонажей пьесы¹⁰.

Архивное название документа приходится уточнить. Это не стенограммы и не беседы, это записи режиссерских указаний, возникших в процессе репетиций. Стенографистка точно чувствовала направление работы, опорные формулировки режиссера она передавала безукоризненно, но полностью ход репетиции не фиксировала, опускала то, что считала

⁸ См.: РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.55, л.13–18.

⁹ См.: Марков П.А. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 328.

¹⁰ Записи хранятся в РГАЛИ (ф.963, оп.1, ед.хр.735, л.1–40). Записи репетиций за 28 мая и 15 августа 1932 г. опубли.: Театр, 1990, № 1. С. 126–128.

Н.Р. Эрдман и
П.А. Марков. 1925



Pro memoria

служебным, не всегда помечала моменты повторных возвращений к только что отрепетированным фрагментам, порой переходила на конспективное изложение.

Скрытая в записях энергия режиссерских толкований и отработка стиля наиболее раскрывается читателю при сопоставлении реплик режиссера с репетируемым текстом.

К тому же эти записи воссоздают лишь два относительно небольшие временные отрезка работы над спектаклем, причем и в эти короткие периоды записывались не все репетиции (или не все записи были обработаны и сданы в музей ГосТИМа).

График работы над «Самоубийцей» складывался, очевидно, следующим образом.

О начале работы ГосТИМа над пьесой Эрдмана стало известно в январе 1932 года. Но тогда шли, очевидно, не репетиции, а встречи с автором по уточнению текста и, возможно, общие читки. Предполагалось, что после того, как будет установлен окончательный текст и после отъезда труппы на длительные гастроли в Среднюю Азию (эти гастроли продолжались с 1 февраля по 1 мая 1932 года) в Москве работу с И.В. Ильинским над главной ролью и с оставшимися в столице артистами начнет в качестве режиссера З.Н. Райх. Шла ли такая работа – неясно, но уже тогда внимание Ильинского было занято Подсекальниковым.

Систематические репетиции после возвращения труппы в Москву начались 4 мая и продолжались полтора месяца, до 20 июня, до летних отпусков. За этот период известны записи лишь семи репетиций – шести репетиций многолюдного третьего акта (28 и 31 мая, 1, 4, 8, 9 июня)

и одна репетиция пятого (15 июня). Все они относятся к разгару работы, когда намечался режиссерский рисунок. Начальные этапы разработки пьесы не зафиксированы.

Репетиции возобновились после возвращения артистов из отпуска и шли с 6-го по 15 августа ежедневно, но известны записи лишь пяти – трех репетиций третьего акта (9, 11 и 15 августа) и двух репетиций четвертого (12 и 13 августа).

Самое значительное в этих записях – просматриваемая в них разработка линии Подсекальникова в третьем акте, в эпизодах банкета, устраиваемого ему теми, кто ждет своего выигрыша от его предстоящего самоубийства. Диапазон контрастных красок, предлагаемых режиссером актеру, был громаден. Кризис, пережитый в течение банкета Подсекальниковым, подавленным собственным намерением покончить с собой, но испытывавшим благодаря этому же намерению неожиданное раскрепощение всех своих сил, Мейерхольд анализировал обостренно комическими приемами, остро ощущая трагическую составляющую развивающейся ситуации и с уверенно укрупняя намерения Эрдмана.

Лаконично сформулированные задания-подсказы, подкрепляемые бесчисленными режиссерскими показами, диктовали слитно и одновременно пластический и внутренний рисунок роли в его неуклонно убыстрявшемся движении, четко фиксируя все стадии того, что – по пронизательно углублявшемуся режиссерскому замыслу – совершалось с Подсекальниковым.

В начале акта Подсекальников был затихшим в своей потерянности, то становился истуканоподобен,

Мастер-класс

то странно двигался («будто танцуете, ныряете в пространство, как будто из вас идет музыка», – подсказывал актеру режиссер), всматривался куда-то мимо тех, кто заводил с ним речь. Затем Подсекальников подчинял непредсказуемый прилив пробуждавшихся в нем физических сил, он рвался драться с кем попало и даже ухитрялся почти придушить того, кто случайно подвернулся, гнался с пустой бутылкой в руке пробить кому-то голову и с трудом был обезоружен. Он превращался в вырвавшегося из клетки зверя, обретая акробатическую ловкость. И все это, по Мейерхольду, предстояло вести на «тонкой технике», на «элегантных незаконченных движениях», без акцентировки и подчеркиваний, с застывшей по-клоунски неизменяемой маской на лице в моменты напряженных реакций. Таков был стиль игры, устанавливаемый режиссером. Этот сочиненный Мейерхольдом эпизод пробуждения и ярости Подсекальникова должен был стать одной из кульминационных точек спектакля. Должно было возникать впечатление грозной неисчерпаемости проснувшихся в Подсекальникове сил. «Здесь такая бесконечная игра, чтобы публика восхищалась этим запасом», – говорил режиссер актеру о том, как ему следует распределить свой темперамент. Самый последний из отмеченных в записях момент роли Подсекальникова в третьем акте – его перелезание-перескакивание через длинный банкетный стол (такой же, как в «Горе уму») к телефонной будке на авансцену, с «безумными глазами» и с не адресуемыми никому из окружающих его на сцене словами: «Я сейчас позвоню в Кремль!».

Ход разработки третьего акта (массовых эпизодов прощального банкета в садовом ресторане под открытым небом) отражен в записях подробно. На ранних репетициях поведение персонажей, лидирующих в том или ином звене действия, размечалось щедро, а на последующих этапах эти звенья, сохраняя заложенную режиссером энергию, уплотнялись, сжимаясь. «Лучше перегрузим, а потом разрядим»¹¹, – таким было одно из правил Мейерхольда. В первых эпизодах банкета поведение тех, кто затевал величание Подсекальникова, сначала было проработано детально, а Подсекальников осушал поднесенный ему бокал мгновенно, только бы отвязались. В окончательном варианте отпало многое из намеченного для окружающих, было сжато или отброшено, центром эпизода стал Подсекальников, не желающий ни пить, ни выслушивать величающий его хор, злившийся на эту канитель, отшвыривающий невыпитый бокал и сдававшийся только тогда, когда вызывали официанта с новым бокалом.

К показу Мейерхольд подготовил только три последние акта «Самоубийцы». Он не раз повторял, что пьесу, начинающуюся как комедия и завершающуюся как драма, выгоднее репетировать с конца. «Самоубийцу» он начинал явно с конца, с четвертого и пятого актов (его рисунок к пятому акту помечен 14-м мая, см. с. 273). Ранние этапы работы над этими актами не зафиксированы, репетиции эпизодов Ильинского из последних актов в записях стенографистки почти не отразились. Есть запись единственной репетиции многолюдных кладбищенских эпизодов

¹¹ См.: *Teamp*, 1990, № 1. С. 125.

Pro memoria

пятого акта, но нет сведений о решении ответственных финальных монологов не желающего умереть Подсекальникова. Записана репетиция пробуждения пьяного Подсекальникова в четвертом акте, но отмечены считанные уточняющие указания Ильинскому, сделанные явно в ходе прогона уже прочно закрепленной его огромной сольной сцены, происходящей после его протрезвления.

Мейерхольд, как и Художественный театр, декларировал намерение осмеять в Подсекальникове обывательщину. «Мандат» тоже было принято считать осмеянием отброшенных жизнью на обочину обывателей и «бывших». Но внутренний смысл мейерхольдовского «Мандата» вспыхивал и разгорался в последнем акте, чуть ли не неожиданном после двух первых. Этот акт вызывал у одних недоумение, у других – отрицание, третьими воспринимался как высокое творческое открытие, прозрение, как обобщающее «отражение нашей судьбы»¹² и той угрозы обреченности на приспособленчество, которая нависала над каждым. Режиссер в полную силу с максимальной яркостью воссоздавал коллизию, разгаданную и запечатленную драматургом. К этому итогу спектакль приводило погружение режиссера в текст «Мандата».

Природа созданного Эрдманом текста «Самоубийцы» была той же, что в «Мандате», и чуть ли не каждая реплика в своей отвлеченной афористичности звучала и как выражение умственной ограниченности персонажа, и как свободное размышление автора, и как обращенный к зрителю горький вопрос.

Трудно рождавшийся «Самоубийца» в итоге был построен более жестко, чем «Мандат», едва ли не вызывающе, как и положено высокому жанру современной политической комедии.

Плохо верится, что и Художественному театру, и Мейерхольду удалось бы замкнуть «Самоубийцу» в теме обывательщины. Агрессивное отрицание «Самоубийцы» как «контрреволюционного монолога», с максимальным темпераментом гневно декларировавшееся Вс. Вишневским, позволяет представить, каковы были преграды на пути раскрытия тех возможностей театра, которые виделись Эрдману.

Репетиция 15 августа 1932 года оказалась последней. На вечер того же дня (вернее, на ночь с 15 на 16-е) был назначен просмотр, на который ждали Сталина. За кулисами появилось напечатанное на машинке и плохо вычитанное объявление: «Вследствие того, что состав зрительного зала на сегодняшнем походе <явная опечатка, надо: показе> “Самоубийца” укомплектован не Дирекцией, и лица, руководящие пуском зрителей, просили Дирекцию ГостИМа ограничить присутствие гостимовцев и гэктетимовцев лишь занятыми в спектакле (актеры, осветители, бутафоры, рабочие сцены и пр.), Дирекция убедительно просит тех из гостимовцев и гэктетимовцев, которые в спектакле не заняты, не являться на сегодняшний показ»¹³.

Прогон состоялся, и на него, действительно, как вспоминала Е.А. Тяпкина, «даже своих актеров, не занятых в пьесе, и никого из работников театра не пропускали, все было оцеплено»¹⁴. Сталин не приехал. О немногих зрителях



Е.А. Тяпкина. 1970-е гг.

¹² См.: выступление П.А. Маркова на обсуждении «Мандата» в театральной секции РАХН // Мейерхольд и другие. М., 2000. С. 635.

¹³ Цит. по: Театр, 1990, № 1. С. 128.

¹⁴ Вопросы театра, М., 1990. С. 191.

Мастер-класс

и чрезвычайной обстановке этого показа в недавние годы не раз упоминали в печати как его очевидцы, так и те, кто знал о нем понаслышке. В декабре 1937 года на обсуждении в ГосТИМе статьи П.М. Керженцева «Чужой театр» (в ней история с «Самоубийцей» была подана как открытая идеологическая диверсия) Мейерхольд говорил: «Мы решили показать эту пьесу ЦК. Мы написали, а, может быть, сказали по телефону – я не помню – в общем, просили ЦК выделить товарищей. У нас тогда было сработано три акта. ЦК очень хорошо отозвался на наш призыв и даже мобилизовал две очень крупные фигуры из нашей партии. Приехал Лазарь Моисеевич Каганович, и приехал Постышев. Кроме того, был Стецкий на этом просмотре. Не помню еще, кто был из членов партии. Ну, достаточно и этих трех. Мы показали эти отрывки, и товарищи сказали следующее. Лазарь Моисеевич после показа подошел ко мне и сказал: не нужно над этой пьесой работать, оставьте работу над этой пьесой, не следует, вы найдете пьесу лучше, вам незачем над этим трудиться»¹⁵.

О том, как принял катастрофу «Самоубийцы» Эрдман, хорошо помнила Е.А. Тяпкина: «Когда стало ясно, что спектакль запрещен, Мейерхольд забрал Эрдмана к себе на дачу в Горенки, и дня три Эрдман оставался там у них. Эрдман запрещение “Самоубийцы” воспринял трагически»¹⁶.

Надежды драматурга на возможность «поспорить» на путях «Мандата» и «Самоубийцы» рухнули в одночасье. Для Эрдмана это означало невозможность продолжать то, что отвечало природе его

дарования и лежало в основе его творческой позиции.

О том, что Ильинский, лишившийся уже освоенной им роли, «очень болезненно перенес снятие этой пьесы», упомянул в октябре 1932 года Мейерхольд на Художественно-политическом совете ГосТИМа. Здесь была причина, заставившая Мейерхольда поставить именно для Ильинского «Свадьбу Кречинского». По блеску отточенной техники и насыщенности Расплюев Ильинского был принят критикой как победа, равная знаменитым ранним завоеваниям актера в мейерхольдовских спектаклях, но отличавшаяся от них строгой зрелостью мастерства. В том, как строилась у Ильинского роль Расплюева, можно ощутить метод, выработанный в работе над Подсекальниковым¹⁷. Упомянуть о работе над Подсекальниковым в мемуарах Ильинский не мог.

О том, какой потерей для Мейерхольда оборачивалось запрещение разрабатывать раскрываемые Эрдманом возможности театрального искусства, он не упоминал. Отпадение этих возможностей было еще одним насильственным сужением его творчества на рубеже 1920 – 1930-х годов наряду с невозможностью работать над «Хочу ребенка» С.М. Третьякова, «Москвой» Андрея Белого, «Историей одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина в инсценировке Р.В. Иванова-Разумника, – материалом, выдвигавшим новаторски усложняемые творческие задания.

¹⁵ Мейерхольдовский сборник. Вып. 1. Ч. 1. М., 1992. С. 359.

¹⁶ Вопросы театра, М., 1990. С. 191.

¹⁷ «Ильинский–Расплюев, не поступаясь и комизмом образа, умеет доходить и до трагических звучаний. <...> Приемами психологической эксцентрики Ильинский сумел создать образ в равной мере смешной и трагической» (Литовский О.С. Психология и эксцентрика. «Свадьба Кречинского» в Театре Мейерхольда // Советское искусство, 1933, 14 мая). Премьера «Свадьбы Кречинского» в ГосТИМе состоялась 14 апреля 1933 г.

И.В. Ильинский. 1932 г.



В.Э. МЕЙЕРХОЛЬД «САМОУБИЙЦА». ЗАПИСИ РЕПЕТИЦИЙ

Публикация Нины Панфиловой и Олега Фельдмана.

В тексте записей в ломаных скобках в необходимых случаях указаны персонажи пьесы или исполнители, а так же продолжения цитируемых реплик и другие пояснения.

Роли репетировали:

*И.В. Ильинский (Семен Семенович Подсекальников),
Е.А. Тяпкина (Мария Лукьяновна),
В.Ф. Ремизова (Серафима Ильинична),
Г.М. Мичурин и К.А. Башкатов (Калабушкин),
Н.И. Твердынская (Маргарита Ивановна),
С.А. Мартинсон и Н.К. Мологин (Аристарх Доминикович),
В.Ф. Зайчиков и С.С. Фадеев (Егорушка),
А.В. Логинов (отец Елпидий),
К.П. Бузанов (Пугачев),
Бодров (Виктор Викторович),
Н.И. Серебрянникова (Клеопатра Максимовна),
А.Я. Атьясова (Раиса Филипповна),
К.А. Бат (Груня),
Н.М. Шахова и Р.М. Генина (Зинка Падеспань),
А.Л. Васильева (Модистка)
С.А. Гусев (Гость),
И.В. Ноженкин, Крюков, Жулев (Три подозрительных типа)*

[1] 28 мая 1932 г.

Читка третьего акта¹

Вели репетицию Вс. Мейерхольд, режиссер Козиков, ассистент Цыплухин, помреж Роговенко.

Вс. МЕЙЕРХОЛЬД. В смысле звучания нужно, чтобы фразы, которые говорит отец Елпидий, были громки для контраста с Семен Семенычем, который говорит тихим предсмертным тоном. Елпидий же говорит назойливо громко, тогда получается два доминирующие звучания. Эти две роли являются на данном участке ведущими.

Отмечайте пока момент падения бокала бросанием какой-нибудь металлической пластинки.

¹ В данном случае «читкой» названа репетиция – устанавливались мизансцены, закреплялись не только интонации, но и пластические ракурсы персонажей, Мейерхольд прибегал к показам, исполнители их повторяли.

Мастер-класс

Про «гусаров» Пугачев говорит по поводу того, что Семен Семеныч выпивает вино. Когда он <Подсекальников> разбивает бокал – гости аплодируют, а Пугачев говорит текст.

Пугачев должен сказать дурашливым тоном: «*К нам приехал наш родимый Семен Семеныч дорогой!*» Эта фраза подхватывается хором цыган. Это будет введением в акт. Мы здесь звуковую опору дадим, а может быть не хоровую, а чисто звуковую. Итак, акт начинается Пугачев с дурашливой акцентировкой: «*К нам приехал...*»

(Вс.Эм. демонстрирует, как нужно говорить эту фразу. Чтобы было более громкое звучание, Вс.Эм. просит всю труппу петь вместе с хором припев: «*Сеня, Сеня, Сеня...*».)

Семен Семеныч пьет очень быстро. Это очень неприятно, когда приветствуют, приветствуемый старается скорей отделаться. Когда все пьют, никто на него не обращает внимания, а тут все смотрят. Поэтому он сразу взял, выпил и сразу бросил. После этого – фраза Пугачева «*Вот гусар!*», тогда этот кусочек начинается и заканчивается Пугачевым.

Пусть кто-нибудь из гостей во время припева цыган выкрикнет: «*Пей до дна!*»

Когда Семен Семеныч выпил – не только аплодисменты, но целое орехо: «*Ура! Молодец!*» и т.д.

После этих уже предвосклицаний Пугачев заканчивает своей фразой.

В это время из-за кулис слышны звуки полкового оркестра. (Всеволод Эмильевич просит <концертмейстера> Ключарева сыграть какой-нибудь самый шаблонный, пошлый, избитый вальс, но в то же время сентиментальный.) Услышав музыку, гости умолкают. Оркестр вдруг врывается, знаете, как врываются звуки садового оркестра, играющего в раковине. Музыка возникает не на громких, а уже на легких аплодисментах. (Всеволод Эмильевич просит Ключарева играть резче, акцентированнее на басах и меланхоличнее выделять правой рукой мелодию).

<Маргарита Ивановна:> «*Вы что же, Семен Семеныч?*» – пауза, всеобщее ожидание.

Семен Семеныч встает: «*Сколько времени?*»

(Всеволод Эмильевич показывает Ильинскому тон, ракурсы и т.д.)

Маргарита Ивановна, говоря свой текст, плетется к Семен Семенычу. Идет с вытянутыми руками, как будто будет его хапать, потом она его целует. Когда <она зовет официанта>: «*Костька, Костька...*» – возвращается. Так что у нее два хода. Потом <еще раз> возвращается: «*Пейте, пейте...*» – идет, несет вино.

После: «*Вы что же, Семен Семеныч?*» – должна быть какая-то пустотность.

Он <Подсекальников> стоит как истукан. Спрашивает: «*Сколько времени?*» – говоря в пространство, как будто часовщик сидит далеко-далеко от вас, верст на шесть, как будто в публике сидит кто-то с часами.



И.В. Ильинский

Pro memoria

—
 <Маргарита Ивановна:> «Ну что же, Семен Семеныч?» – застыла.
 Общее молчание.

(Всеволод Эмильевич показывает Ильинскому). Вы как будто танцуете, ныряете в пространство, движения такие, как будто из вас музыка эта идет.

—
 Маргарита Ивановна <официанту>: «Запиши...» – жест королевы, говорит, как купцы у Островского. После: «Девяносто копеек» – опять бежит к Семен Семенычу. Маргарита Ивановна не должна целовать его, а должна упасть на него всем грузом своей фигуры. (Показ. Твердынская повторяет. Мейерхольд одобряет.)

Маргарита Ивановна говорит: «Девяносто копеек» – так, чтобы это звучало как: «Миллиард...»

—
 <Маргарита Ивановна:> «Семен Семеныч!» – испугано, не умер ли он, произносит это мистически.

«Запиши за бокал» – точка. «Девяносто копеек» – новая строка с большой буквы.

«Вы что же, Семен Семеныч?» – таинственно, глубже.

<Подсекальников:> «Сколько времени, а?» – тихо.

<Маргарита Ивановна:> «Долго, Семен Семеныч!» – грубо.

—
 Отец Елпидий вдруг встает, стучит о бутылку, все думают, что он речь будет говорить, тост.

—
 Семен Семеныч вдруг проснулся, вся сцена перестроилась на новую тональность.

«Сколько времени, а?» – спрашивает у официанта. Тот занят подачей посуды, а его тут отвлекают пустяками, поэтому он отвечает, отмахиваясь, бросает на ходу фразы.

(Показ.)

—
 <Бат – Груня:> «Вы мне про Пушкина не рассказывайте...» – быстро, тут должно быть большое разнообразие.

—
 <Подсекальников:> «Скоро», – Семен Семеныч говорит уже не в виде вопроса, а утвердительно, тихо, грустно.

Официант отвечает: «Скоро» – радостно.

—
 (Показ Атьясовой <Раиса Филипповна> как нужно говорить «Я сейчас рельефно <себе представила>...») Говорить надо пьянее, мутными глазами, а у вас улыбка в голосе. Это неправильно. Нужно говорить пьяно, мутно.

—
 <Аристарх:> «Вы избрали прекрасный, правильный путь» – говорит тоном, будто речь идет не о самоубийстве. «Любимый Семен Семеныч...» – несетя с большим темпом. (Показ Мартинсону – Аристарху



Н.И. Твердынская



К.А. Бат



А.Я. Атьясова

Мастер-класс

Доминиковичу). Заканчивает текст снижением. Тогда получается – начал и кончил одинаково. Говоря: «Честь и слава вам», – как бы дает реплику на возгласы: «Ура!»

[2] 31 мая 1932 г.
Третий акт

Репетицию вели: Вс. Мейерхольд, Козиков, Цыплухин (ассистент).

МЕЙЕРХОЛЬД (Логинову <Елпидий >): Не нужно глотать слово «баня». Интонация должна бы быть такой, чтобы чувствовалось, что будет дальше продолжаться анекдот. «Снимает подштанники» – опять та же интонация, что дальше будет продолжение.

(Атьясовой <Раиса Филипповна>): «Я так себе рельефно представляю» – точка. (Показ нужной интонации.)

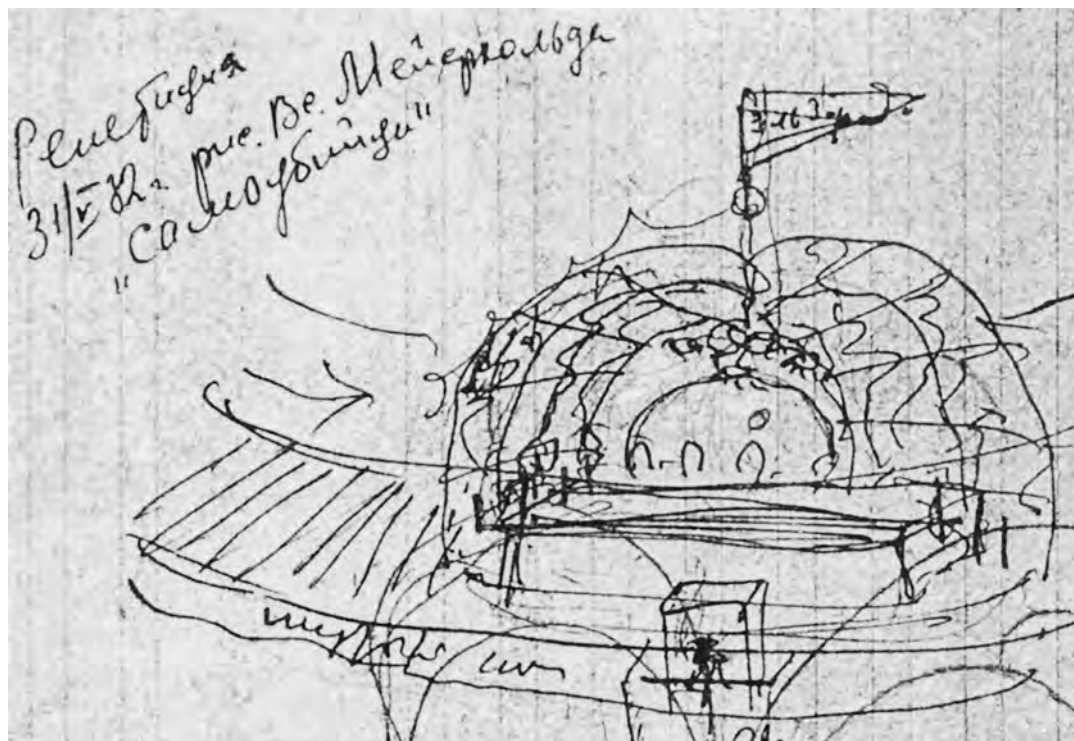
(Бат <Груня>): «Вы мне про Пушкина...» – быстро, без сердца, без нервов, без темперамента. Чем вы скажете хладнокровнее, тем будет смешнее.

(Всеволод Эмильевич просит <концертмейстера> Давыдову сыграть другой вальс, так как тот, который она играет, не подходит по напряжению.)



А.В. Логинов

Рисунок Вс.Э Мейерхольда к 3-му акту «Самоубийцы», сделанный на репетиции 31 мая 1932 г.



Pro memoria

(Мартинсону <Аристарх>.) Монолог нужно говорить гораздо медленнее, потом быстрее. А то у вас одинаковый темп, он надоедает и не укладывается в ушах. *«Вы избрали прекрасный, правильный путь»*, – у Эрдмана, как и у Гоголя, прилагательные не опустошенные, а сочные. (Всеволод Эмильевич показывает как произносить эту фразу). Эти прилагательные насыщены большим содержанием, а не внешние.

Так же он говорит: *«Любимый...»*, – он говорит это не безразлично, у него это слово не опустошенное, а насыщенное, вы в эту минуту его любите, а: *«Семен Семенович»* – легче.

—
На реплику <Аристарха>: *«Свое поместье...»* прекращается музыка.

(Ключареву, <который> играет на рояле.) Настойчивее, напряженнее, с железным ритмом тапера, а не немножко легкомысленно, как играете вы.

—
(Всеволод Эмильевич просит Ремизову² во время монолога Виктора Викторовича спеть что-нибудь грустное, в стиле Вяльцевой, Паниной, чтобы посмотреть, как на этом фоне прозвучит монолог).

—
Кусок от слов <Пугачева>: *«Десять рублей...»* до монолога Виктора Викторовича – опирается на <цыганский> хор.

«Ну-ка, хором, за десять рублей про душу» – не надо прерывать эту фразу.

(Мартинсону <Аристарх>.) *«Я не плакал, когда умерла моя бедная мама...»* – медленно. Этой интонацией вы заканчиваете ваш кусок.

(Атьясовой <Раиса Филипповна>.) Почему вы так впадаете в мхатовский тон? Вас смутили тезисы ТРАМа? Подождите, это еще не решенный вопрос, еще конференция идет, тезисы еще будут рассмотрены³.

В фразе: *«Революция, диктатура, а кому это нужно?»* – должен быть тот же визг как вначале: *«Пей до дна!»*. У вас же тенденция к тону Машеньки или Сони из «Вишневого сада»⁴, а это же девка, она весела, а вы грустите. Не нужно грустить. Она не грустно говорит, она смеется над революцией. Надо громко это говорить. Мы после немножко утихомирим хор, и вас будет слышно. Количество вашего звука – то самое, которое вы имели, когда вы выкрикивали в «Последнем решительном»: *«За мной, мальчик, не гонись!»* Эта та самая нота⁵. (Показ Атьясовой, как нужно произносить эту фразу).

—
После <слов Раисы Филипповны>: *«Кому это нужно»* – музыка кончается.

<Виктор Викторович>: *«Как – кому?»* – уже без музыки.

—
После <слов Калабушкина>: *«Затягивай, Пашенька!»* – Бузанов (Пугачев) опять, как в начале, говорит: *«К нам приехал наш родимый Егор Тимофеевич дорогой»* – хор поет: *«Жоржик, Жоржик, Жоржик...»*

—
<Подсекальников>: *«Пострадаю за вас...»* – хор поет «Новую деревню».

—
«Как прикажете отвечать, по религии или по совести?» – отец Еллидий выходит из-за стола, подходит к Подсекальникову.

² В.Ф. Ремизова, исполнительница роли Серафимы Ильиничны, присутствовала на репетиции, но не была занята в репетировавшемся третьем акте.

³ Проходивший в мае 1932 года четвёртый пленум Центрального совета ТРАМов predetermined преимущественную ориентацию ТРАМов на творческую систему МХАТа.

⁴ Явная оговорка, следовало бы сказать: «Из «Дяди Вани»».

⁵ В «Последнем решительном» А.Я. Атьясова играла одну из портовых девиц.

Мастер-класс



Подсекальников слушает и смотрит в пространство. «*Через тридцать?*» – сразу замотался на стуле. Сперва был как истукан, а теперь зарзал на стуле.

Второй куплет «Новой деревни» – тихо. На фоне этого пения Подсекальников произносит свой монолог <«*Массы! Слушайте Подсекальникова!*»>.

Аристарх Доминикович встает, идет к раковине, где стоит военный оркестр, обращается к дирижеру, просит сыграть тихий вальс, <под который Подсекальников начинает переписывать предсмертную записку>⁶.

Подсекальникову подают столик с лампой и т.д. Я не говорил с автором, но я думаю, что это аллегория мещанства, так же, как у Маяковского в «Клопе» в витрине самовар и т.д. Столик этот должен быть взят у жонглера, выступающего рядом, в саду, на столе бутылка, лампа с абажуром, все прикреплено, так что можно стол перевернуть и лампа не потухнет.

Когда Подсекальников переписывает <предсмертную записку> – сцена должна идти очень быстро.

[3] 1 июня 1932 г. Третий акт

Репетицию вели: Вс. Мейерхольд, режиссер Козиков, Цыплухин (ассистент).

Присутствовал автор Н. Эрдман.

МЕЙЕРХОЛЬД. Когда отец Елпидий в первый раз говорит: «*Раз пошел Пушкин в баню...*», – Раиса встала, заинтересовалась. Второй раз, когда он говорит это, она уже движется ближе к нему. Слова: «*Я так рельефно...*» – говорит уже около отца Елпидия.

«*Диктатура, республика, революция, <а кому это нужно>*», – на фоне быстро несущегося <цыганского> хора.

«*Как кому?*» – идет на фоне хора, но у публики может пропасть эта фраза. Поэтому Виктор Викторович, когда начинает свой монолог, должен еще раз повторить: «*Кому это нужно?*» – и затем только: «*Разве можно так ставить вопрос*». Если первое: «*Как кому?*» пропадет, и это не повторить, то публика не будет понимать монолога.

(Зайчикову – Егорушке.) Более уверенно, немножко более демонстративно. Ты пришел с трезвой головой, внес некоторую трезвость. И все, что ты говоришь, звучит парадоксом. Так что ведущий в данном участке сцены – Егорушка. Ты сейчас хозяин положения. Более демонстративно.

«*А вот я про литейщика написал*», – <Виктор Викторович говорит> тоже демонстративно в ответ Егорушке.

<Подсекальников:> «*Пойте, милые, пойте, сволочи...*» – хор подхватывает «Новая деревня».

⁶ Садовая раковина и военный оркестр в ней подразумевались за кулисами.

В.Ф. Зайчиков



Pro memoria

—
(Атьясовой.) Несмотря на то, что играет вялый вальс, <под который Подсекальников переписывает записку>, Раиса говорит: «*А в Париже какие груди носят женщины?*» – быстро, не обращая внимания на медленность музыки.

(Ильинскому.) Во время боя часов будет возрастать испуг. Бой часов отсчитывать.

[4] 4 июня 1932 г.
Третий акт

Вели репетицию: Вс. Мейерхольд, Зинаида Райх, Козиков.
Присутствовал автор Н. Эрдман.

МЕЙЕРХОЛЬД (Бузанову–Пугачеву, сцена слез). Падает то вправо, то влево, причем плачет не стилизованно, а по настоящему. Когда падает, то левой рукой хапает то Виктора Викторовича, то Подсекальникова.

(Гениной <Зинка Падеспань>): «*Что случилось?*» – нервнее.

Аристарх Доминикович, когда переставил <принесенный от жонглера> стол, идет, обходит стол. Переход этот на словах: «*Вы какой же национальности?*»

<Пугачев:> «*Русский я, дорогие товарищи*», – все время <второй> вальс, потом пауза.

Ильинский не сразу вступает, он прицеливается. Потом: «*Разлюбезные товарищи...*»

(Вс. Эм. показывает, куда и как поставить столик, чтобы он не мешал играющим).

(Показ Ильинскому) – как будто зверь, который выпрыгнул из клетки, осматривается, смотрит на Пугачева, потом его игра.

Начало на паузе, а потом: «*Разлюбезные товарищи...*»

Пугачев упал, девушки не должны уходить, этим они отвлекают от игры Ильинского.

Пугачев упал, девушки стоят, изумленно смотрят, что с ним? Ходил, так ничего себе, и вдруг... (Показ Вс. Эм.) «*Тоска у меня...*» – Пугачев ударяет себя в грудь.

Плач Пугачева: «*А. а... а...*» – реплика для Ильинского, он посмотрел и т.д.

(Показ Ильинскому) – поднял стул, схватил Серебрянникову <Клеопатра Максимовна> за горло – все это короткими почти элегантными движениями, неоконченными движениями. Показ, что у вас возрастает сила, которая начинается с физической, то есть вы можете задушить Серебрянникову, проломить бутылкой шампанского череп человеку.

Все это прелюдия к монологу.

(Вс. Эм. просит назначить Неципленко на роль жонглера, выступающего там где-то на эстраде, у которого забрали столик).

Приходит человек, который работает на эстраде, он в костюме акробата, но в цилиндре – это перекликнется с «Мандатом». Он просто выходит, берет столик и уходит. Ильинский – прыгает за ним, берет его за шиворот, тот резко вырывается, сжал кулак, смотрит на Подсекальникова.

Мастер-класс

«Я могу никого не бояться», – <реакция Подсекальников> на взгляд акробата.

Вся эта сцена должна быть на очень тонкой технике.

Весь акт он (Подсекальников) был на одном месте: «Я умираю», – вдруг это человек пробудился к жизни, вдруг проявляет почти акробатическую ловкость. Это есть перерождение на этом моменте. Откуда-то храбрость, почти силища какая-то взялась.

(Серебрянниковой): Когда Подсекальников вас душит – вы не должны с места сойти от испуга. Крик же ее должен быть таким, чтобы Подсекальников как бы обжегся, вздрогнул.

Все присутствующие испуганы – каждый ждет, что с ним что-то случится! Все напряженно сидят, ожидая своей очереди.

Подсекальников от акробата переходит к Виктор Викторовичу – тот уходит широкими, большими шагами, жесты большие, широкие.

Подсекальников догоняет его с бутылкой в руках, тот убегает, тогда Подсекальников замахивается на Мичурина <Калабушкина>, пригнув ему голову, прицелился, замахнулся – бутылку у него отнимает Егорушка.

Здесь такая бесконечная игра, чтобы публика восхищалась этим запасом.

Это зверь из клетки вырвавшийся (показ игры).

[5] 8 июня 1932 г.

Третий акт

С 12 до 3-х часов (репетиционный зал)

Вели репетицию: Мастер – Вс. Мейерхольд, автор – Н. Эрдман, отв. реж. – Зинаида Райх, режиссер – Козиков, ассистент – Цыплухин

Вызван на репетицию хор из Цыганского театра.

(Вс. Эм. просит припев «*Пей до дна, пей до дна*» вычеркнуть).

(Твердынской <Маргарита Ивановна>): Когда Подсекальников разбил стакан – вы уже идете и становитесь за спиной. При словах <Пугачева>: «*Вот гусар!..*» уже стоите и обнимаете Подсекальникова, а то получается пауза, которая разбивает компактность текста.

На реплику <Маргариты Ивановны>: «*Пейте, пейте, вы что же, Семен Семенович?*» – хор поет <величальную> второй раз.

После того, как они спели – вальс, потом пауза Ильинского – и только потом Подсекальников говорит: «*Сколько времени?*»

Подсекальников не пьет, а бросает и разбивает стакан, тогда они второй раз: «*Пейте, пейте*», – хор поет другую песню, ему подносят еще раз вино, он разозлился, что ему подносят, ему не нравится эта канитель, он самоубийца, ему не полагается пить, у него нетерпение – «*А ну вас к черту!*»

(Давыдовой.) Вальс играть певуче, медленно, а не «вальс фюнебр».

(Всеволод Эмильевич просит второй вальс заменить продолжением прерванного фокстрота).

Pro memoria

—
 (Атьясовой <Раиса Филипповна>.) На конец второго припева опять взвизг: *«Пей до дна!»*

Подсекальников раздраженно разбивает стакан. Когда принесли второй раз стакан, он уже протянул руку, чтобы взять его, после же визга: *«Пей до дна»*, – бросает стакан.

—
 <Подсекальников>: *«Дорогие присутствующие...»* – не надо <никаких голосов>: «Тссс», а сразу <Калабушкин>: *«Прошу тишины и внимания»*.

—
 После <реплики Калабушкина>: *«Человек, шампанского»* и <реплики Пугачева>: *«Ну-ка, хором за десять рублей»* – конец фокстрота.

—
 Как только приходит Егорушка, у него тенденция ведущего в смысле тона. Он безапелляционен и крепок. Трезвый тон, менторский тон, он их поучает, поэтому не нужно размазывать: *«Прямо в милицию»*. *«Что же тир?...»* – страшно серьезно. Тоже *«пужает»*: если <тир> не открылся – тоже в милицию.

Егорушка должен все время быть элементом, беспокоящим их (присутствующих).

«Совершенно не пью», – тон такой, что пить не разрешается.

«При социализме вина не будет», – тон безапелляционный.

Ты (Зайчикову) знаешь больше, чем Маркс, Ленин, Сталин, ты больше их знаешь.

<Виктор Викторович>: *«А что же будет?»* – <Егорушка> выходит на авансцену и говорит всему зрительному залу: *«Огромная масса масс»*.

Идет к стулу <выпить> и говорит: *«Ну, за массу куда ни шло...»* – после паузы, которая будет на переходе.

Он идет, все изумлены: что он еще будет делать? *«Ну, за массу...»* – все говорят: *«Наливайте, наливайте»*.

—
 После того, как цыгане поют *«К нам приехал наш родимый»* – Мичурин <Калабушкин> подсказывает, выкрикивая: *«Егор Тимофеевич!»*

—
 <Егорушка Виктору Викторовичу>: *«Хоть, к примеру, вы»*, – тоном разоблачения. Опять в милицию тащит, это жест Авербаха из РАППа.

«Я курьер, и хочу про курьеров <читать>...» – страшным тоном, какой-то Чацкий.

«При социализме <загробной жизни> не будет», – как будто бы ты и заведующий социализмом, ты этим распоряжаешься.

—
 Когда начинается сцена <Егорушки>, Генина <Зинка Падеспань>, немного вальсируя, выходит из-за стола и переходит к Атьясовой <Раиса Филипповна>, притягивает ее к себе, обе танцуют на маленьком участке вальс.

—
«Вам меня не понять» – Егор Тимофеевич уже пьян. Это для публики должно быть неожиданностью, пришел абсолютно трезвым и вдруг вкомпоновался во всеобщее пьянство.



Г.М. Мичурин



Р.М. Генина

Мастер-класс

—

(Показ Атьясовой и Гениной.) Легкое покачивание. Танца не надо – это выбьет из ритма.

(Показ Атьясовой.) *«Мне Олег Леонидович прямо сказал...»*

<Клеопатра Максимовна Егорушке:> *«Познакомьтесь со мной»,* – Мичурин <Калабушкин> представляет: *«Клеопатра Максимовна».*

«Первая – за дам!» – говорит отец Елпидий, смотря на танцующих Генину и Атьясову.

—

При словах *«...есть загробная жизнь или нет?»* Подсекальников крепко сжал руку Аристарха, он хочет получить ответ о загробной жизни.

Это сжатие руки есть начало: *«Посмотрите, что я еще сделаю к концу акта».* Публика (присутствующие) напуганы, что нарождается что-то новое.

После: *«Через 30 минут узнаете»* – <Подсекальников> сразу бросил руку <Аристарха>, и уже легкие движения. Частые вставания и приседания.

—

Монолог Ильинского – монолог в себе: *«Как, уже, значит, сейчас».* Ставит стулья, делает иллюзию гроба, и ложится.

[6] 9 июня 1932 г. Третий акт

Помещение ТюЗа. Репетицию вели: Мастер Вс. Мейерхольд, автор – Н. Эрдман, режиссер – Козиков, ассистент – Цыплухин.

МЕЙЕРХОЛЬД (Мологину <Аристарх>.) Тон хороший, но немножко слишком медленно, я просто подстегиваю вас, чтобы найти нужный ритм.

—

(Твердынской <Маргарита Ивановна>.) *«Вы не думайте, вы пейте, пейте Семен Семенович»,* – подливая из бутылки.

—

Аристарх Доминикович – *«Не беспокойтесь, не беспокойтесь»* – переходит, когда стол приносят, вынимает записку из кармана и кладет ее <на столик перед Подсекальниковым>.

(Автор Н. Эрдман добавляет несколько слов к тексту: Аристарх Доминикович: *«Нам бы столик какой-нибудь, Маргарита Ивановна!»*)

«Костька, стол!» – тогда он <официант> первый попавшийся стол схватил на эстраде и притащил.

(Ильинский прочитал монолог-записку быстрым темпом, автор и Мастер одобрили и закрепили это место.)

—

<Егорушка:> *«Диссонансов два раза»,* – у Костьки <официанта> есть такой листик, где кушанья написаны, он уткнулся в этот реестрик, смотрит и не находит, он думает, что это кушанье какое-то, крем-суфле или еще что-нибудь, он говорит: *«Сейчас!»* – и идет на кухню справиться.

Pro memoria

(Атьясовой.) «Скажите, во Франции, в этом сезоне...» – отдельными абзацами. Эта фраза должна врываться отдельным курсивом. Вдруг возникает новая тема, которая преподносится публике пышно, навязчиво.

«Дайте ванну, дайте ванну», – тоже произносится <Пугачевым> пышно и неожиданно, чтобы публика обалдела, зачем ему ванна?

—
Когда Ильинский схватил стул, моментально же жонглер схватывает столик. (Вс.Эм. просит жонглера сказать при этом: «*Доннер веттер! Майне аппарат!*»)

Егорушка, защищая Клеопатру <от Подсекальникова, схватившего ее за горло>, находит причину, чтобы обнять ее. (Показ. Также показ Ильинскому.)

—
Бузанова <Пугачев> нужно незаметно убрать во время игры Ильинского.

—
Когда Ильинский идет к автомату, все: «*Ради бога, что вы делаете? не надо!*», – решительно все окружают автомат, как бы желая его оттуда за хвост вытащить. Он захлопнул дверку, все сквозь стенки стараются подслушать, что он будет говорить.

Пока идет эта сцена, лакеи должны незаметно подставить стулья, чтобы потом все могли грохнуться на эти стулья. Ильинский проходит между сидящими на стульях. Сперва он скрылся, потом идет мимо них.

—
Сцена у автомата. Ильинский вышел из будки, все тесно окружили его, должно чувствоваться, что вы (Ильинский) часть этой группы.

—
«Собирайтесь, Семен Семенович...» – <Маргарита Ивановна говорит> равнодушно, как на бал или на пирушку.

(Показ Ильинскому, как взять бутылку «для храбрости», и уход)

[7] 15 июня 1932 г.

Пятый акт

Репетицию вели: Мастер – Вс. Мейерхольд, режиссер – Козиков, ассистент – Цыплухин, помреж – Чернышев.

МЕЙЕРХОЛЬД. Акт начинается прямо с песни хора. Разговор старух, разговор Аристарха – вычеркиваются. Перед пятым актом будет отдельный эпизодик – объяснение Олега с Клеопатрой. Это объяснение будет идти около чего-то вроде часовенки, они тут притулились. Потом их на подвижном тротуаре увезут и привезут на этом же тротуаре певчих⁷. Пение начинается к концу сцены Олега и Клеопатры.

—
(Вс.Эм. расставляет действующих лиц). <Аристарх:> «Осторожнее», <Старушка:> «Пропустите бабушку» и так далее – все это при вхождении на сцену.

<Егорушка–Зайчиков:> «Здесь постойте, не барыня», – первая фраза, когда все стали на места. Могильщики еще докапывают могилу.

⁷ Для «Самоубийцы» предполагалось использовать сценическую установку «Мандата», имевшую на планшете сцены вращающиеся кольца тротуаров. Ту же установку Мейерхольд предполагал использовать в несостоявшейся постановке комедии М.М.Зощенко «Уважаемый товарищ». Он не в первый раз намеревался применить одну и ту же условную сценическую установку для пьес, которые относил к одной группе: ещё в Александринском театре для «Стойкого принца» Кальдерона (1915) было использовано слегка измененное оформление «Дон Жуана» Мольера (1910), а для «Идеального мужа» Уайльда (1917) – декорация комедии Пинеро «На полпути» (1914). Подобные повторения были призваны акцентировать условную природу спектаклей.

Мастер-класс

—

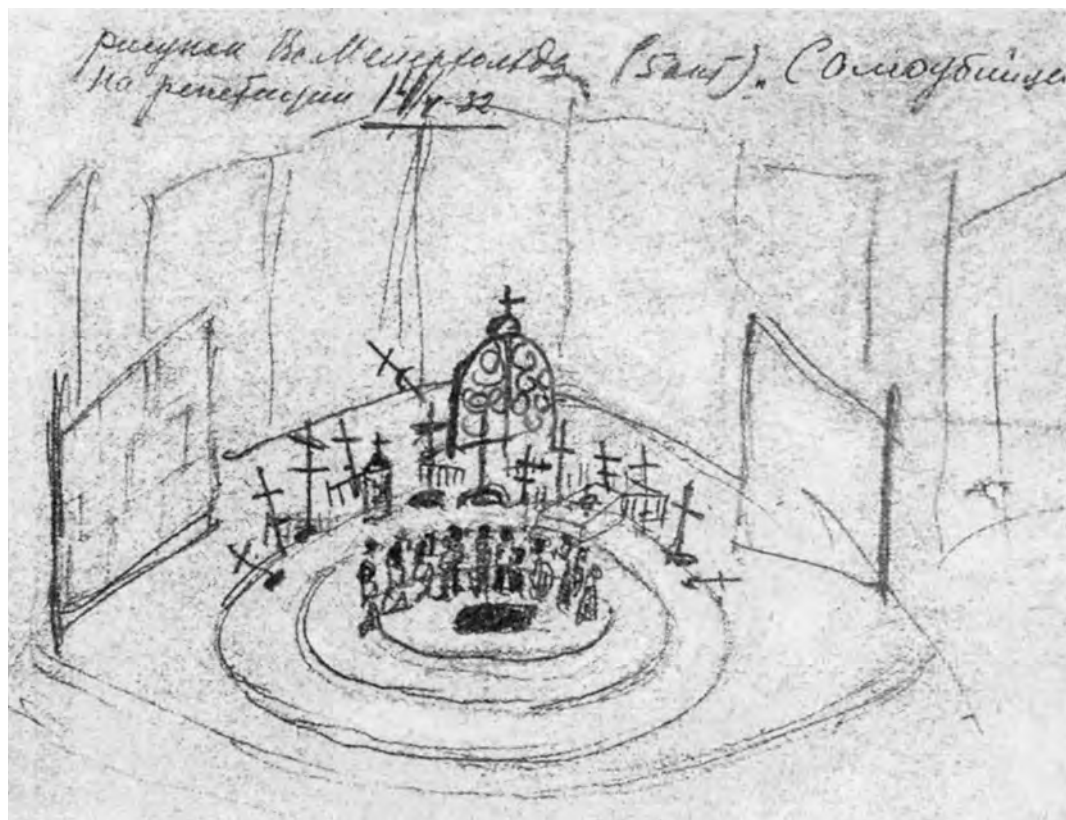
Егорушка не сразу стал на место, он сперва стоит сзади. Только после: «Егор Тимофеевич!» – он выходит <говорить надгробную речь> и становится перед священником. Священник трогает его за плечо. В первый раз он (Егорушка) думает, что это для ободрения. Священник несколько раз трогает его за плечо. В последний же раз он <священник> жестом показывает, что здесь неудобно стоять. Егорушка переходит. Переход этот осторожный – тут очень узко, край могилы, можно поскользнуться. (Показ перехода через могилу.)

<Виктор Викторович Егорушке:> «У меня есть замечательное начало», – ведет его и интимно внушает ему. По секрету.

<Егорушка:> «Пропустите оратора!» – это не потому: «Пропустите!» – что здесь толпа, это просто для важности. «Пропустите оратора!» (Показ Зайчикову.)

Егорушка говорит, правой рукой он размахивает (показ движений). Бодров <Виктор Викторович> хватает его за руку. Первый раз Егорушка не заметил, потом: «Кто там дергает?» Сначала он бессознательно ощущает, что его дергают, на второй, на третий раз до него дошло, что его дергают. «Кто там дергает?» – тон полуизумленный, полусердитый. «Пожалуйста, не волнуйтесь, сейчас перейдем», – задом пятится, горделиво. (Показ.)

Рисунок Вс.Э Мейерхольда к 5 акту «Самобийцы», сделанный на репетиции 14 мая 1932 г.



Pro memoria

На подмогу Бодрову <Виктору Викторовичу> придут Мичурин <Калабушкин> и Мологин <Аристарх Доминикович>. Они просто ликвидировали его <Егорушку>. Поставили, как памятник на кладбище. А он на публику устался. (Показ взгляда на зрителя, взгляда, от которого зритель ерзает на стуле.)

—
 <Мария Лукьяновна:> «*Зачем я живу, граждане?*» – Мария-Магдалина. Декоративная слезливость, выявляющаяся при похоронах, что-то вроде крестьянских причитаний.

—
 Мичурин <Калабушкин> выходит тоже, становится перед священником, тот опять показывает, что здесь стоять не полагается, Мичурин прыгает через могилу, поскользнулся, похороны в дождливую погоду. Как только Мичурин <Калабушкин> прыгает, Мологин <Аристарх Доминикович> протягивает ему руку. (Показ прыжка и падения на одно колено.)

Когда писатель читает свои стихи (он читает с листика), Егорушка стоит, мимика: «*А вот меня наизусть заставили говорить, а сами читают, а я тоже могу прочесть!*»

Чтобы было видно, что процесс похорон продолжается, факельщики в определенном моменте проносят крышку гроба. В это же время один из могильщиков отходит от могилы, переходит на авансцену, садится, покуряет. Другой сидит в могиле, видна одна голова.

—
 Выбег Клеопатры и Олега. Раиса встает: «*Люша!*» – Олег сконфужен, скрывает глаза. Клеопатра становится на колени перед гробом.

Мария Лукьяновна после сцены чтения стихов Егорушки, после того, как он ее переводит на авансцену вправо, после: «*Кто?*» – незаметно переходит на свое прежнее место, все время плача, это ее лейтмотив, становится между гробом и Клеопатрой.

—
 <Мария Лукьяновна:> «*Сударыня, вы ошибаетесь!*» – настоящая ревность, Отелло в юбке и кухарка.

<Мария Лукьяновна:> «*Извиняюсь...*» – соскользнула в яму, Крюков (могильщик) поддерживает ее. Все: «*Яма! Яма!*»

Твердынская <Маргарита Ивановна> хватает Марию Лукьяновну за правую руку, Бат <Груня> – за левую.

Клеопатра откинулась назад. Ее подхватывают. Она обрадовалась, что ее мужчины держат, она говорит: «*Тело, тело...*» Она ломается и перед Олегом, и перед этими мужчинами, которые ее поддерживают. Обхватывает Бодрова <Виктора Викторовича>, пригибает его к грудям, она иллюстрирует, как «*он хотел ее тело*».

<Клеопатра Раисе:> «*Он вас даже не спрашивал*», – вертит задом. (Показ.)

«*Тоже тело, подумаешь!*» – (показ Атьясовой <Раисе>). Раиса идет, вульгарно обнимает Олега, вертится, как бы говоря: «*Вот у меня – тело*». Стоит руки в боки, выпятив зад, Олег сконфужен. Клеопатра пытается опять ринуться к нему.

Мастер-класс

Мичурин <Калабушкин> все время сталкивается с Мологиным <Аристархом Доминиковичем>. Он как бы солидаризируется с ним. Клеопатра бежит, они на нее, уводят ее, они здесь вроде устроителей, администраторов. Они ее ликвидируют в кулисы. Ее уводят, она все время кричит до самого конца. Олег и Раиса сидят на чугунной плите. После слов Раисы: «Он стрелялся из-за меня», – опять выбег Клеопатры: «Тело, тело». Все выбегают. Мария Лукьяновна кричит ей: «Стерва!», – плюет на нее.

Хор снова начинает петь. Священнику надоела вся эта канитель, он хочет кончать. Мичурин <Калабушкин>: «Товарищи!» – тоном: «Прошу тишины и спокойствия».

Мария Лукьяновна плюнула, хор начинает петь, она: «Сеня! Сеня!»

—
«Он стрелялся из-за меня!» (Раиса) – Пугачев все время вкомпановывается: «Я мясник...».

—
Ремизова <Серафима Ильинична> на хор – рот раскрыла, пауза, потом: «Про покойника забыли».

—
<Аристарх Доминикович:> «Интеллигенция!» – с укором.

—
Хор начинает петь без настроения, просто надоело ждать.

—
<Мария Лукьяновна:> «Сеня, Сеня!» – ломается, пластика, почти акробатический номер⁸. Твердынская <Маргарита Ивановна> поддерживает ее. (Показ ломания.)

Все молятся. Крестятся. Егорушка не молится, стоит Чацким.

[8] 9 августа 1932 г. Третий акт

Нач. 11 ч. Конч. 2 ч.

Репетицию вели: Мастер – В. Мейерхольд, режиссер – Козиков, лаборант – Цыплухин, пормреж – Озолин.

Присутствовал композитор Старокадомский.

Запись – Н. Гринтух.

(Вс. Эм. заменяет Бат <Груня> Шаховой).

МЕЙЕРХОЛЬД. Мне нужно, чтобы сейчас мы вступили во вторую студию репетиций, когда мы должны заняться усилением этого участка (правая сторона стола). Пока что все, кто сидят *en face*, играют.

Вот Бузанов <Пугачев> и Мологин <Аристарх Доминикович> наметили ритм, от верно же найденного ритма легко прощупать образ.

Твердынская (Маргарита Ивановна) совсем еще плавает. У вас нет единой линии образа. У вас вдруг возникает, потом – нет, нет.

Жулев <Гость> – абсолютно неизвестно, кто он. Этот участок совсем обнажен. Жулев был спарен с Бат <Груня>, теперь же он совсем не годится, если он так останется, у меня будет тревога, придется заменить.



Н.М. Шахова

⁸ К этому моменту пятого акта относится рассказ Е.А. Тяпкиной о том, что в кладбищенских эпизодах Мейерхольд предлагал ей, мнимой «вдове Подсекальниковой», позы плакальщиц с древних амфор, и она «стелилась по полу, застывала и снова двигалась, рисунок рук он разрабатывал очень сложный, графический, с паузами и восклицаниями» (Вопросы театра, 1990. С.190.).

Pro memoria

Священник (Логонов) еще тоже не совсем определенный образ. В рассказе про Пушкина должна быть похабщина. а то он рассказывает этот анекдот слишком благостно. Нужно внести элемент скабрзности. Все это накануне неприличия. Эту ноту нужно обязательно внести.

Все это нужно сделать сейчас, а то у нас репетиции даром проходят, я не вижу роста, не растет ансамбль, ансамбля нет. Я же не могу показывать, как люди едят, пьют. Каждый должен выбрать себе участок и обыгрывать его. Пока еще в планировке есть некоторый схематизм, он будет выправлен разнообразной игрой.

Вот у Бузанова <Пугачев> я вижу, что у него есть уже переход ко второй стадии работы. Я тоже Бузанову ничего не показывал, он смог внести свою инициативу в роль. Надо инициативу вносить, нужно что-то предлагать,

ЖУЛЕВ. Я не понимаю, у меня три роли, должен ли я их разное играть или нет?

МЕЙЕРХОЛЬД. Мы не знаем, какую из трех ролей вы будете играть, но я знаю, что вы будете играть не три роли, а одну, какую же из трех – определится в ходе работы. Но все равно, предположим, вы эту роль не будете играть, но вы должны сочинить роль. Часто бывает: репетирует один актер, а играет другой, но все выдумки первого его преемник будет повторять. Потом говорят: «А вот в этом месте Жулев такую-то замечательную вещь делал», – и ваше изобретение передается другому. Вы должны быть актером, помогающим режиссеру в нахождении образа.

Так что вы не думайте, что вы будете играть три роли. Это невозможно, так же как невозможно, чтобы Атьясова играла и Раису Филипповну, и модистку. Здесь она проститутка. Можно допустить, что модистка проститутка, но она профессионалка, так что нужно будет сделать, чтобы кто-нибудь другой играл роль модистки. Я об этом спрашивал Эрдмана, и он того же мнения, что эти две роли должны играть разные лица. Надо будет попробовать на роль модистки Васильеву.

Сегодня на репетиции присутствует композитор Старокадомский, поэтому сегодня нам надо очень точно все делать, потому что он будет следить за характером речи, за взаимоотношениями тех или иных речей с музыкой, хотя бы приблизительно.

Бузанов <Пугачев> должен сесть между Шаховой <Зинкой Падеспань> и Атьясовой <Раисой Филипповной>, угощает их, они жрут пирожные преимущественно, он же – пьет; нужно, чтобы чувствовалось, что они жрут пирожные, что они что-то сладкое едят. Бузанов <Пугачев> ведет двойную игру.

(Вс.Эм. просит Бат <Груню> пересесть на прежнее место к Жулеву <Гостю>, Мичурина <Калабушкина> просит пересесть спиной к публике).

У него <Мичурина–Калабушкина> сзади две бутылки из-под пива. Он от стола немножко оторвался, ему надоела жратва, он, наверно, сидел у стола, а потом, знаете, бывает, поссорился: «А ну вас к черту», – и отсел.

Писатель <Виктор Викторович> также, очевидно, сидел у стола и оторвался, а те <остальные гости> еще досасывают хвост селедки.

Мастер-класс

—

Егорушка должен вот что сделать: к концу монолога <Виктора Викторовича> Егорушка должен возникнуть спиной, смотреть вдаль, он должен очутиться на последней фразе писателя, чтобы сразу повернуться и: «*Прямо в милицию*». И берет за руку, тут он и здоровается, и в то же время как будто цапает его по-милицейски.

—

(Вс.Эм. советует Атьясовой беречь голос, и только время от времени давать полный тон, а то можно забыть).

—

(Всем действующим лицам.) Каждый себе пусть наметит, что вы хотите получить в качестве аксессуаров, что вас может устроить. Кто придумает игру на питье, кто на еде, конечно, требуйте в пределах существующего рынка – огурчики, сухарики...

Слуги должны быть на сцене с самого начала, они быстро меняют блюда. Характерно, главная профессия слуг заключается в том, чтобы скорее унести со стола и доесть блюдо где-то там; гость только решает, что бы ему такое съесть, а блюдо уже исчезло в другое место. Ключарев (слуга), вы стоите тут (показ) – бац! схватил блюдо и унес, Твердынская <Маргарита Ивановна> поглядывает на него, как он упер, и вслед ему смотрит. Этот мотив поможет запомнить о вашем существовании в пьесе.

—

После первого разбития стакана не может быть сразу смех. Здесь неожиданность, сначала изумление, скандал. При всяком падении стекла в первый момент испуг, изумление, а уж потом можно смех. Каждый должен себя поставить в такое положение, что при разбитии стакана отметить это. Несколько человек должны спросить: «*В чем дело?*» Тем более так должна реагировать Твердынская <Маргарита Ивановна>, а то неестественно выходит, все как будто слушают, получается слишком примитивная оркестровка.

—

Клеопатра – сама по себе. Она ничего не знает, кроме плана эротического, сейчас нет Олега, у нее нет объекта. Когда придет Егорушка, она оживляется: может быть, он обратит внимание, поэтому она начинает его прельщать. Пока же она сидит, скучает, помахивается веером, ей жарко, скучно, нет диссонансов.

—

(Вс. Эм. изменяет мизансцену <начала акта> «*Вот гусар!*» и показывает Бузанову <Пугачев> – идет на авансцену спиной, потом возвращается, проходит мимо Атьясовой, задевает ее). Чтобы он <Пугачев> зарегистрировал свое начало грубое, сильное, лезущее.

(Бузанов <Пугачев> встает, задевает сидящих, сперва Башкатова или Мичурина <оба – исполнители роли Калабушкина>, потом Клеопатру).

<Пугачев:> «*Вот <гусар. Вот>, действительно, это да!*» – всему зрительному залу, заворот и удар в брюхо Аристарху, на этом конец хода (показ).

—

(Вс.Эм. меняет мизансцену «*Костя, Костька!*» – на авансцене).

Pro memoria

(Вс.Эм. просит петь «*Сеня, Сеня, не спешите...*» легче, не буйно, а вроде некоторого рода скерцо).

—

На второе разбитие стакана уже громкий смех, резкий смех.

Там было изумление и потом только смех, здесь же сразу смех, и в смехе снова слышится: «*Вот гусар...*»

Здесь игра смеха. Смех должен быть разный (показ разного рода смеха), здесь должна быть сложная оркестровка смеха.

—

Когда поют «*Сеня, Сеня, не скачите...*» – Ключарев <официант> должен быть обязательно около стола (для того, чтобы Твердынская сразу после второго разбития бокала могла сказать: «*Запиши еще девяносто копеек*»). При втором разбитии бокала все смеются, только Твердынская не смеется.

«*Сеня, Сеня, не скачите...*» – Твердынская высоко держит бутылку, приплясывает (показ Твердынской – приплясыванье и движение рукой), она любит этот мотив. Озолин <официант> тоже высоко держит бутылку. Так же, как и хозяйка.

Вальс возникает после ряда шумов. Когда вальс возник, нужно, чтобы кто-нибудь произнес фразу, скажем, Шахова: «*Ах, вальс!*»

После этого: «*Ах, вальс!*» – Ильинскому удобнее будет пронести свою фразу <«*Сколько времени? А?*»>.

—

(Атьясовой <Раиса Филипповна>.) – «*Ну!*» (хлопанье отца Елпидия, стоит перед ним). Она разочарованно смотрит. Елпидий молчит, он обиделся, что его прервали.

Атьясова его теребит, пристает, чтобы он рассказал анекдот. Начинает танцевать чарльстон, Логинов <Елпидий> сидит спиной: соблазнительно – отворачивается.

У Атьясовой нетерпение в жестах, поворачивается, танцует спиной к публике, чтобы показать попу: «*Вот как я танцую*», – подкупает его своим обаянием.

—

<Калабушкин:> «*Прошу тишины и внимания!*» – Атьясова <Раиса Филипповна> смеется, Жулев <Гость> подходит к ней и говорит: «*Тише, тише...*» (показ жеста). Стоит над ней, машет рукой, одинаковое, однообразное движение, потом падает на колени и схватывает ее за ноги, Атьясова вскрикивает.

—

«*Ну-ка, хором...*» – Озолин <официант> бежит за хором, – а то неизвестно, почему хор пришел. Хор стоит, сговаривается, подбирают, получается такая пауза.

—

(Атьясовой <Раиса Филипповна>.) «*«...диктатура, республика, революция.» А кому это нужно?»* – бежит к писателю. Когда начинается музыка, она загрустила, становится печальной, слушает музыку, мы вас не узнаем, стоит печальная, облокотившись на тумбочку, может быть, плачет (показ Атьясовой).



К.А. Башкатов

Мастер-класс

(Фадееву–Егорушке, показ): «Ну, за массы» – длинная пауза.

[9] 11 августа 1932 г. Третий акт

МЕЙЕРХОЛЬД (Бат <Груня>). Там сказали: «Вальс» – она вдруг про-
шла в вальсом, переходит к писателю и просит у него спичку закурить.
Фраза «Раз пошел Пушкин в баню» застала ее стоящей спиной около
Виктора Викторовича. Тогда у вас будет ответная реплика: «Вы про
Пушкина <мне не рассказывайте...>».

Мичурин <Калабушкин> окружен пустыми бутылками, пиво любит,
чтобы были пустые бутылки. Такая гора пустых бутылок.

Повторение.

(Показ Бат, как закуривает папиросу и произносит: «Вы про
Пушкина...»)

Ход Бат слишком замедленный. Надо начать переходить раньше
вальса. Когда вы из-за спины Логинова <Елпидий> выходите, мы ви-
дим, как правильно качающаяся под вальс фигура идет закуривать.
(Показ Бат – ход). Потом возвращается и пьет. Она, должно быть, аку-
шерка. Акушерки пить любят, от того такая большая смертность от них.

(Мологину <Аристарх Доминикович>.) Так как фон громкий, вам
приходится говорить громче. Вся речевую сторону надо длиннее,
настойчивее, назойливее. Мологин <Аристарх Доминикович> должен
быть пьяным, а то нам резанут этот монолог <«Много буйных, горячих
и юных...»>.

Вместо слова «хотя» лучше: «Стоп, на этом <на своем поместье>
можно остановиться», а то слово «хотя» не звучит.

А Атьясова <Раиса Филипповна> танцует, не слушает музыки, тут
должна быть тупая назойливость в танце.

(Шаховой <Зинка Падеспань>.) Тоже выходит и тоже танцует, топая.

Гусев <Гость> встает, когда Мичурин <Калабушкин> ликвидирует
Шахову <Зинку Падеспань>, а вы, Гусев, падаете к Атьясовой <Раисе
Филипповне>, бухнетесь на колени и зажимаете ноги в кольцо объ-
ятий, она взвизгнула, этим шум кончился.

(Шаховой.) Первое притоптывание лицом <к публике>, потом спи-
ной, чтобы не терять времени на поворачивание, когда Мичурин вас
ликвидирует.

Мичурин <Калабушкин> ликвидирует Шахову, потом говорит фра-
зу: «Прошу тишины и спокойствия», – говорит потому, что продолжа-
ется стук Атьясовой, после этого реплика Гусева и на колени. (Показ
Гусеву: «Тише, тише», – машет рукой.)

(Шаховой): Когда кричите: «Ура!» – бежите на авансцену, и потом вас
застала музыка, вы танцуете.

После такого шума тишина приобретает большую значимость, эта
тишина необходима для Ильинского <Подсекальникова>.

Pro memoria

—
(Атьясовой <Раисе Филипповне>): Толкнула Гусева <Гость> так, чтобы он оказался лежащим между вами и Ильинским.

И тогда, когда она вскрикнула, Гусев медленно поднимается и идет к своему месту. На фоне этого медленного хода Мичурин <Калабушкин говорит Подсекальникову>: «Начинайте...»

Тогда будет маленькая модуляция стуков.

—
(Шаховой <Зинка Падеспань>): «Господа кавалеры...» – без улыбки. Улыбка не дает твердости, благодаря улыбке получается мягкость, а вы разозлитесь, неиствьте.

(Гусеву <Гость>.) Жест – «Тише» – однообразней. Если вы его разобьете, не будет настойчивости.

(Давыдовой, пианистке.) Музыка, когда Атьясова танцует, тоже тупая, настойчивая.

Повторение.

(Показ Шаховой <Зинка Падеспань> «Господа кавалеры») – Все время теребит. У вас нет нарастания. В движении должно быть *crescendo*, потом бежите к кому-то, скажем, Мологину <Аристарху Доминиковичу>, и также теребите его.

Атьясова <Раиса Филипповна> кончила шевелить плечами, подсаживается к Ильинскому, маленькая игра, передразнивает его.

—
<Виктор Викторович> «Шевели!» – Бузанов <Пугачев> хохочет, он всегда удивляется (переклик «Гусары»), «смотрите, как она шевелит».

—
<Пугачев-Бузанов> «Ну-ка хором, за десять рублей», – Бат <Груня> перебивает Бузанова и говорит: «Про душу <мне не рассказывайте>!» – перехватила хвост фразы.

—
Монолог Логинова (Виктора Викторовича)⁹ в пространство, на публику, знаете, как пьяные разговаривают с воздухом. Это как будто монолог сам с собой. Говорит в бельэтаж: «Как – кому? Разве можно так ставить вопрос!»>

—
На последней фразе Бузанова <Пугачев>: «Русский я...» – бросают скатерть. Маслюков <Елпидий> становится на стул, бросает скатерть, ее подхватывает Бат <Груня>, потом другие.

После (<начала монолога> Ильинского): «Что я могу?» – все закрываются скатертью.

Гусев <Гость> демонстративно не боится, он самый храбрый в пьесе.

[10] 12 августа 1932 г.

Четвертый акт

Начало 11 часов утра, конец 2 часа дня. Фойе ТЮЗа.

Репетицию вели: Мастер – Вс. Мейерхольд, режиссер – Козиков, режиссер-лаборант – Цыплухин, помреж – Озолин.



С.А. Гусев

⁹ В этот день А.К. Логинов, репетировавший прежде роль Елпидия, был занят в роли писателя Виктора Викторовича.

Мастер-класс

Присутствовал автор Н. Эрдман.
Запись Н. Гринтух.

МЕЙЕРХОЛЬД (Васильевой – модистке). Вынимая каждую новую шляпку, она встает, прикидывает ее на себе. После последней шляпки, швырнула ее в коробку, уже не рассматривает их, они уже ей надоели, она стоит недоумевающая: эта <Мария Лукьяновна> ревет, те <гости> стоят на месте, говорят чего-то – непривычная обстановка. Обыкновенно, когда она приходит, начинается примерка, а здесь какое-то странное поведение.

(Тяпкиной <Мария Лукьяновна>.) Не стоит утомляться – все время плакать. Нужно сделать первый взрыв, потом только менять ваши позы и время от времени на каких-то более чувствительных местах всхлипнуть (показ), а потом опять предполагается, что слезы текут. Тогда и суматоха не все время будет около вас, а то очень натуралистично получается.

(Васильевой <Модистка>.) Примеряя шляпы, вам не нужно смотреть в зеркало. Вам важно, чтобы на голове была шляпа. Когда вы напяливаете шляпу, вы выходите вперед и стараетесь попасть в угол зрения Тяпкиной, потому что ведь шляпы она будет иметь потом. Поэтому вы стараетесь ей показать.

(Тяпкиной <Мария Лукьяновна>.) Когда надевают, вы застыли, лицо плаксы в застывшей позе. Схватила за стул, сидит, и опять глупое лицо. Вы изучите всякие гримасы. Не надо слез, получается слишком натуралистично. Только одна гримаса, а то получается слишком искренно. У вас должно быть так, как потом плачет в своем монологе Ильинский, он плачет, как комик, как клоун, они делают гримасу, но не плачут (показ).

Вы должны абсолютно дублировать Ильинского, быть абсолютно его женой, а то вы так искренне плачете, что мне становится жаль. Эта сцена должна производить комическое впечатление¹⁰.

(Ноженкину <одному из принесших Подсекальникова>.) Когда он шел по постели грязными ногами, он и остался там, не слез, потому что тебя подперли вопросами, они не дают слезть.

(Тяпкиной.) Вы все стоите около Подсекальникова с той же гримасой, она ту гримасу, какую взяла, так и умрет с ней в этом акте.

<Подсекальников:> «Умер?» – Тяпкина и Ремизова: «А!»

<Подсекальников:> «Кто умер?» – <Тяпкина и Ремизова:> «А!»

<Подсекальников:> «Осанна!» – <Тяпкина и Ремизова:> «А-х!» Для вас (Тяпкиной и Ремизовой) – это видение, принесли труп, а он вдруг заговорил.

Пока Ильинский говорит, они вскрикивают и перепланируются местами сзади его. Тогда его (Ильинского) монолог получает легкий аккомпанемент. Это страшно музыкально, легко, воздушно, они (Ремизова, Тяпкина) как будто тоже уже на том свете. Для публики это какая-то белиберда идет, кавардак. Этот кавардак нужно подчеркнуть своим поведением.

<Мария Лукьяновна:> «Это я, Мария!» – в том же испуге, это вроде «Ганнеле» Гауптмана.



К.П. Бузанов

¹⁰ Е.А. Тяпкина рассказывала: «Самым неожиданным было то, как в “Самоубийце” Мейерхольд использовал мотивы классической живописи. Например, когда являлась модистка снимать с меня мерку для траурного платья и примерять траурные шляпки, Мейерхольд давал мне скорбные, величественные монументальные позы, в которых художники эпохи Ренессанса изображали мадонну. Никаких изобразительных материалов он на репетиции не приносил, но сам замечательно показывал пластику женских фигур со знаменитых итальянских полотен. Приняв одну из таких поз, я должна была говорить: “Полного счастья ни разу не бывало. Сеня был – шляпы не было. Шляпа стала – Сени нету. Господи! Почему же ты сразу всего не даешь!” Пластический рисунок шел как бы вразрез с бытовым звучанием текста, это усиливало фарсовый характер сцены» (Вопросы театра, 1990. С. 189–190).

Pro memoria

<Серафима Ильинична:> «Как страдала?» – это сцена полная кошмара.

Для него (Подсекальников) это как будто в облаках ангелы. (Показ Ремизовой и Тяпкиной, как кружиться).

Это должно быть вроде балета «Лебединое озеро», движения должны быть мягкими.

И после кружения Серафима Ильинична становится на колени и говорит: «Придите в себя...» – стоит подальше, боится близко подойти.

«Вы когда же скапустились?» – эта фраза <Подсекальникова> есть ключ к тому, что он думает, что они все на том свете; он вас потому и не узнает, что вы качаетесь, как в балете.

<Подсекальников:> «Теща?» – более тянущееся изумление.

«Он с ума сошел...» – Серафима Ильинична ползет (к Тяпкиной), как собака. Он смотрит изумленно: «И собаки на том свете!»

«А, он, наверное, ранил себя!» – (Мария Лукьяновна) перебежала. Здесь все время должны быть неожиданности в планировках.

<Мария Лукьяновна:> «Понюхай», – Серафима Ильинична подходит понюхать, идет нюхать, как надоблачное благоухание.

<Серафима Ильинична:> «Когда же вы нализались?» – резко, грубо, шарахнулась вперед.

Ильинский встает. Он испугался, приподымается все выше и выше. (Показ Ильинскому – встает на колени и кланяется.) Тогда фраза <Марии Лукьяновны:> «Опять балаган начинается», – будет понятной.

Когда Ильинский запел, они изумлены, он никогда в жизни не пел.

Когда запахло алкоголем, всякая мистика прошла. Мария Лукьяновна берет полотенце, свернула его в жгут и лупит его, а он все спрашивает: «Это тот свет или тот свет?» Как будто хочет сказать: если тот, то лупите, сколько хотите, я уже потерплю. Спрашивает не у Марии Лукьяновны, а у Серафимы Ильиничны, тогда Мария Лукьяновна берет подушку и лупит его уже подушкой. Ильинский опять спрашивает: «Это тот свет или этот?» Мария Лукьяновна переходит к Серафиме Ильиничне.

<Мария Лукьяновна Подсекальнику:> «Что же ты молчишь?» – на переходе, а то переход мертвый, на следующей же фразе отступление (Тяпкина и Ремизова рядом идут спиной).

<Мария Лукьяновна:> «Ты хочешь живой меня в гроб уложить?» – пауза, потом громко: «Почему же ты молчишь?»

<Подсекальников:> «Сколько времени?» – Тяпкина бежит с лестницы, прибегает с другим, уже с суровым полотенцем, погрубее.

<Подсекальников:> «Как же это могло случиться?» – берет и отводит тещу к стулу, говорит немножко с лаской, игриво, идет к стулу, качнулся и сел на стул.

Когда он сел, Марии Лукьяновне противно быть около него, она переходит к кровати, начинает приводить ее в порядок, Серафима Ильинична бежит к ней и помогает.

<Мария Лукьяновна:> «Так ты уже прямо из горлышка?» – подбегает к зеркалу. Ремизова и Тяпкина начинают собираться к портнихе, одеваются, на ходу бросают реплики, ищут что-то, сумочку ищет Ремизова¹¹.



В.Ф. Ремизова

Мастер-класс

[10] 13 августа 1932 г.

Четвертый акт

Вели репетицию: Мастер – Вс. Мейерхольд, режиссер – Козиков, ассистенты – Цыплухин, Кустов, помреж – Озолин.

Присутствовали: автор – Н. Эрдман, художник – Вержигов.

Запись Н. Гринтух.

МЕЙЕРХОЛЬД (Ремизовой и Тяпкиной). Когда несут Подсекальникова обе женщины: «Ах!» и переходят¹². Я хочу, чтобы две женские фигуры двигались навстречу с поднятыми руками. (Ремизова отстает от Тяпкиной) – две фигуры одновременно, Ремизова, не отставайте, Тяпкина, немножко вперед. Такой ход нужен для корреспонденции, для последующей сцены, когда вы обе ходите с поднятыми руками. Это движение должно быть началом того лейтмотива, который будет после. Этот ход имеет значение для разгадки той сцены.

Когда кладут Ильинского, руки у Тяпкиной не должны быть подняты – сейчас реалистическая игра.

(Ноженкину <принесшему с Крюковым и Жулевым Ильинского-Подсекальникова и укладывавшего его на кровать>.) Когда поправляешь Ильинского, нужно правую ногу поставить на кровать. Стоит над ним раскорякой. Крюков садится на корточки как китаец, садится к Ильинскому спиной, Жулев также садится, как и Крюков, спиной к Ильинскому, но впередок.

(Ремизовой): «Неужели вы видели?» – несет фразу Крюкову, она так поразила его фразе, что идет к нему и становится позади. Крюков отвечает, не смотря на нее, слюнявит папиросу. Ремизова бежит опять к Ноженкину.

<Ноженкин:> «Как ахнет!» – Ремизова шархнула назад, чтобы отметить эту фразу, потом опять к нему: «Ну, ну?» У нее чередуются восприятия рассказа, вас волнующего, но кроме того это некое событие в вашей жизни, которое интересно, вы будете завтра кумушкам рассказывать. Здесь двойной интерес: страшного рассказа, а в то же время интересного.

(Ноженкину): «Лежат они...» – все время показывает на Ильинского.

В конце сцены трое, принесшие Ильинского, скопились у лестницы. Когда Ноженкин сказал: «Долго она будет убиваться?» – он отзывает Ремизову и требует плату за труды. Ремизова бежит к столику, берет сумочку, трое берут ее в переплет, окружают ее, теребят ее. Она по рублю дает, они еще выманивают, она еще раз дает по рублю. Эта сцена вроде ограбления, вроде бандитов, они прямо лезут в сумочку и весело уходят, потому что у каждого по трехрублевке, так что сцена кончается веселым номером.

(Жулеву.) Когда Ноженкин рассказывает – ты хочешь на каждой его репличке, покуливаешь, смеешься. Для тебя этот рассказ важен, что в результате его больше сдерешь денег, этот рассказ для чаевых. Хохот должен быть на определенных местах. Этот хохот – точка на конце фразы. Ноженкин говорит фразу, Жулев смеется, ему весело, как это он <Ноженкин> цветисто рассказывает, ты так не можешь рассказать гладко,

¹¹ «Когда же пьяный Подсекальников проснулся, думая, что он уже в раю, и принимал жену за богородицу, а тещу Серафиму Ильиничну за серафима, то мы с Серафимой должны были быть такими, какими в тумане видимся Подсекальнику. Мейерхольд требовал, чтобы мы двигались очень плавно, стилизованными танцевальными движениями. Он называл эту сцену “Лебединым озером”. Подсекальников лежал на кушетке, а мы должны были к нему с протянутыми руками медленно плыть, приближаться, подплывать, подползать. Отвечая на последний из его вопросов, я должна была ползти по планшету сцены и тут же резко, когда становилось понятно, что он жив и в стельку пьян, переходить на бытовой тон. Я со стоном и ненавистью кричала матери: “Понюхай ты его, пожалуйста!” Хватала сначала одно мокрое полотенце, затем другое и лупила его. Он молился, думая, что это ему на небе достается за земные грехи, а я приводила по земному в чувство. Такие перепады ритмов Мейерхольд выстраивал в каждой сцене» (там же, с.190).

¹² «Когда пьяного Семена принесли домой, то спускались процессией по лестнице, она шла сверху сцены донизу. Несли его сосредоточенно, медленно. Для этой группы Мейерхольд использовал композицию Рембрандта “Снятие с креста”» (там же).

Pro memoria

и он радуется. Смех Жулева заражает Крюкова, он как эхо чуть улыбается, потому чуть-чуть смеется.

(Ноженкину, когда он стоит <ногой> на кровати.) Кончает говорить – протянул ногу назад, теряет равновесие и падает на Варвару Федоровну <Ремизову>, она испугалась, Жулев повернулся к публике спиной, стоит над упавшим Ноженкиным и смеется.

(Сцена ограбления.) Ремизова копается в сумочке, старается скрыть пятирублевки, трехрублевки, ищет мелочь, торгуется. Вас окружили. Она тогда вынимает рублевки, сует их. Здесь должна быть игра предметная, а не на оreve.

Повторение.

(Тяпкиной.) <В ответ на вопрос Подсекальникова> «Умер?» – сначала оцепенение, потом испуг, потом: «А!» – пауза. Потом <когда Подсекальников спрашивает:> «Кто умер?» – руки в воздухе застыли, руки не движутся, движется тело.

У Ильинского же пьяный реализм.

Вы (Тяпкиной) так обалдели, что вы превратились в сомнамбулу, у вас полуобморочное хождение.

(Ильинскому.) Перед: «Позвольте представиться» – пригладил волосы. Вынул маленькую гребеночку, пригладил волосы.

(Вс.Эм. показывает Тяпкиной, как нужно нюхать Ильинского, зажав нос).

(Ремизовой.) Прежде чем нюхать, чистит нос. Знаете, как старые люди прежде, чем понюхать, чистят нос. Тут уже начинается сцена выключения, тут, так сказать, модуляция к будущей сцене еще более грубой.

(Ремизовой.) «Три мужчины противной наружности», – она их ненавидит, они ее обворовали.

(Монолог Ильинского.) «Международное положение!..» – закрылся газетой, всю эту сцену не открывает лицо, поэтому надо говорить громче, весь текст на одних смешных интонациях, закрытый от публики.

Сцена с венками. <Подсекальников> убирает гроб лентами и венками – неожиданная деловитость, хлопотун, никакой медлительности, вот как метут пол.

Прежде чем лечь в гроб, он становится на стул и злобно говорит: «Идиоты ученые» и так далее. Он прямо злится, на бога он тоже злится.

[11] 15 августа 1932 г.

Третий акт

Репетицию вели: Мастер – Мейерхольд, режиссер – Козиков, ассистенты – Кустов, Цыплухин

Запись – Гринтух.

МЕЙЕРХОЛЬД (Логинову <Елпидий>): «Раз пошел Пушкин в баню...» – неправильная интонация, нет отчетливого стояния отдельных слов: «Раз

Мастер-класс

пошел Пушкин в баню...» (Вс.Эм. передразнивает Логинова). Слишком расцвечено. Публика может не очень разобраться, кто первый раз текст слушает.

(Бат <Груня>): *«Вы про Пушкина мне не рассказывайте...»* – слишком резонерски. Вы его, попа, как маленького отчитываете, вы должны разозлиться, сразу обернулась, огрызнулась. Поэтому ваша фраза сравнительно с его фразой будет стремительной, внезапной и сильной.

(Озолину <официант>.) Когда Ильинский спросит: *«Сколько времени?»* – Озолин в сторону Ильинского доходит, поворачивается, уходит.

(Мологину <Аристарх Доминикович>.) Вся тирада: *«Уважаемые товарищи...»* – быстрее и тостообразно, между словами не нужно игры заводить.

(Изменение мизансцены Атьясовой <Раиса Филипповна>): После, как принял вас в свои объятия Мичурин <Калабушкин> – сейчас же встает, идет мимо Ильинского к Логинову <Елпидий>, а то слишком длинный путь.

(Шаховой <Зинка Падеспань>.) После фразы Мологина <Аристарх Доминикович> стойте спиной. Покачивание делаете для Мичурина <Калабушкин>, а с другой стороны для Бузанова <Пугачев>. К публике же вы стоите спиной, а то получается позирование для публики, и это отвлекает от мологинской игры.

<Степану Васильевичу.> Когда спрашиваете: *«За границу...»* – громче.

(Логинову <Елпидий>.) Про Пушкина похабнее говорите. *«Ну, Пушкин снимает подштанники...»*

(Показ Атьясовой <Раиса Филипповна>.) Во время смеха вы не садитесь на стул, а только присела и вскочила – она гомерически хохочет и от того на минутку как бы присела. Если вы сядете, то вы у себя воруете следующий эффект, когда будете подсаживаться к Ильинскому.

Я сокращаю специально остановку для смеха. Она в смехе идет и укладывает фразы, где вам удобно.

(Мологину <Аристарх Доминикович>.) Говорит тостообразно, постукивая ножом. *«На своем поместье можно остановиться»*, – все смеются, он не смеется.

(Гусеву <Гость>.) Хватает Атьясову за ноги. Когда уходит, все время смотрит на страшные глаза Мичурина <Калабушкин>, вы поэтому и садитесь, что он смотрит и бутылку держит, может быть, он саданет.

(Бузанову <Пугачев>.) *«Ну-ка, хором, за десять рублей <про душу>...»* – впал в задушевность, этим вы перебрасываете мост к будущему вашему плачу, это первый намек, что вы способны не только кричать, но и плакать.

Pro memoria

А Бат <Груня> уже добавляет просто: «*Про душу <мне не рассказывайте>...*» – она душу конкретно ощущает, вроде щипцов, которыми она вынимает ребят.

(Мологину <Аристарх Доминикович>.) «*Я не плакал, когда умерла моя бедная мать...*» – чувствительно.

(Атьясовой <Раиса Филипповна>.) «*Кому это нужно?*» – не нужно так неистово требовать, как будто для вас это цель. Она говорит совсем не для того, чтобы выяснить, а так: «*Революция...*» – пауза. Потом: «*А кому это нужно...*» – мимоходом.

Берет стаканчик, пьет. Для него (Виктора Викторовича) это проблема, а для вас – так. Случилось, что вы лягнули.

Вы же так говорите, как будто для вас это мучительный вопрос.

Стоит Атьясова, отпивает из стаканчика сладкое, липкое, а Виктор Викторович говорит свой монолог.

(Зайчикову <Егорушка>.) После слов Виктора Викторовича маленькая пауза. Отсчитайте раз, два, три и – «*Прямо в милицию*». Потом проходит мимо Виктора Викторовича, смазывая его монолог.

В каждом вопросе больше безапелляционности, крепче, а то нет твердости, упорства.

Монолог Мологина <Аристарха>: «*...Я вам поясню свою мысль аллегорией*» все слушают. Он говорит, тянется через весь стол, больше всего смотрит на Ильинского и Виктора Викторовича – тогда будет хороший ракурс, будут жесты сильные. «*Понимаете аллегорию?*» – подсаживается к Ильинскому, смотрит на него и на Виктора Викторовича. Говорит то одному, то другому. Последняя фраза Ильинскому в упор: «*Что бы вы сделали?*»

(Ильинскому): «*Как, уже половина двенадцатого?*» (Показ.) Хватается за голову.

Мичурин <Калабушкин> уходит со смехом на место, по дороге поправляет стул для следующей сцены Ильинского.

(Бузанову <Пугачеву>.) «*До чего я люблю красоту...*» – есть ответ на слова, произнесенные Ильинским, <на его оценку предсмертной записки, сочиненной для него Аристархом>. Вы слушаете фразу <Подсекальников>, чтобы ваша фраза была ответом на <его> слова: «*<Замечательно.> Красота...*»

(Атьясовой <Раиса Филипповна>.) «*А какие груди носят парижанки*», – быстро, не надо размусоливать.

<Пугачев>: «*Мы сейчас проститутток будем покупать*», – Атьясова <Раиса Филипповна> и Шахова <Зинка Падеспань> должны резко реагировать на этот возмутительный факт. Они обе плеснут ему в лицо



Мастер-класс

вино, нужно вскочить с каким-то возгласом: «Черт!» или «Сволочь!» А то вы страшно пассивно это воспринимаете. Атьясова может крикнуть: «Пижон!» – плеснув вино.

Плач Бузанова <Пугачев> – все изумлены.

Как только он упал на колени – грохот посуды, и тогда резкий бросок скатерти через голову Атьясовой <Раисы Филипповны>, чтобы скатерть буквально летела, бросок сильным ударом, бросить надо высоко.

Во время паузы Ильинского все замерли.

«Я диктатор», – <Ильинский> перелезает через стол.

«Я сейчас позвоню в Кремль!» – все: «Что вы, что вы!..»

Ильинский говорит это, ни к кому не обращаясь, с безумными глазами.

И. Лейстиков
Эскиз к 5-му акту
спектакля ГостИМа
«Самоубийца»



Pro memoria
РАСПЛЮЕВ – РЕВАНШ ЗА ПОДСЕКАЛЬНИКОВА

**Из стенограммы выступления В.Э.Мейерхольда
на Художественно-политическом совете ГостИМа¹³
Октябрь 1932 г.**

Мы потерпели, как вы знаете, некоторое фиаско с пьесой «Самоубийца» Н. Эрдмана, которую мы уже почти сработали, но мы показали ее нашим товарищам, старшим партийцам, которые не нашли возможным ее разрешить в силу всяких неловкостей, которые там будто бы есть, и эта пьеса отпала.

Когда эта пьеса отпала, получилась неловкость следующего рода: один из ведущих актеров нашей труппы, который долгое время сидел без работы и который играл в этой пьесе главную роль, очень болезненно перенес снятие этой пьесы, и нужно было придумать, как бы его утешить.

Для актера, который долго не имел хорошей роли, актера, достигшего большой квалификации, сидеть без работы весьма и весьма трудно. Так как мы ставим главные установки не на художника, не на конструкции и т.д., а главную установку делаем на игру актера, надо внимательно относиться к актеру, педагогически, потому что мы заинтересованы в росте наших актерских кадров.

Мне пришло в голову, так как наша партия делает установку на необходимость помимо советской тематики время от времени давать какую-нибудь пьесу классическую, чтобы учились и актеры, и драматурги, то мне пришло в голову – не поставить ли нам «Свадьбу Кречинского» Сухова-Кобылина. <...> Для актера, о котором я говорил, там очень хорошая роль, о которой он давно мечтает.

¹³ Машинопись: РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.55, л.40–41.

И.В. Ильинский –
Расплюев. 1933 г.

