

интонационных элементов пьесы и спектакля. Этот второй текст, по-видимому, есть окончательным решением задач постановки (принадлежит в основном Чехову). Такая игра денотаций и коннотаций обеспечивает классическому тексту глубинную философскую неоднозначность. Так уже в 20-е годы Чехов подошел к той проблеме, которая возникла в теории только в 70-е годы. Это проблема интертекста. Интертекст становится пространством, в котором пересекаются текстовые плоскости и возникает диалог различных видов “письма”. Интертекст создается в процессе считывания чужих текстов, когда возникает новый текст, новое слово. Понятие интертекстуальности у Крыстевой, Барта, Дарриды видит смысл в различии, напряженности контекста, в комбинировании того, что С. Малларме называл “духовными мизансценами”. Следует отметить, что так понятая идея интертекстуальности Р. Барта подсказана грандиозным замыслом Малларме “Книги” и поэмы “Бросок играль-ных костей никогда не упразднит случай” (1897). Недаром, по замыслу Малларме, чтение “Книги” должно было превращаться в свободное, коллективное действие. Именно это и было

генеральной установкой М. Чехова. Более того, подобно как Малларме не хотел признавать себя автором, “текст в ней говорит сам за себя”, и Чехов устраняет себя из авторов спектакля (ср. противоположную позицию Мейерхольда).

Так идея “рассыпанного текста” (Р. Барт) была как бы осуществлена Чеховым в его репетициях. Для него также всякий ход текста — перекресток, предвещающий ряд решений. По его глубокому убеждению, игра в театре возможна потому, что таит неопределенность, поведение в “поле возможностей” и само созерцание мира приобретает характер игры возможностей.

В репетициях (особенно М. Чехова) возникает сложная игра культурных ценностей и знаков, позволяющих раздвинуть “смысловые блоки” трагедии Шекспира, найти ее глубинную структуру и вместе сохранить множественность текста. Все это и придает публикуемым протоколам не только практическое и историческое, но и теоретическое значение.

Публикуемый текст — один из замечательнейших документов театра XX века.

Стенограмма репетиций «Гамлета»

В.Шекспира во Втором московском академическом художественном театре

Протоколы репетиций

Протокол № 1

2 октября 1923 г. Начало в 1 ч. дня, кончили в 3 ч. На репетицию вызваны все. Присутствует худ. И.Рабинович.

Пропустившие: В.А.Попов

В.С.Смышляев вторично знакомит всех со своими мыслями о подходе к “Гамлету” и о разрешении этой постановки (более подробно смотри об этом в харьковских протоколах). Основные положения В.С.Смышляева таковы. Как и всегда, для нас наиболее ценной и важной является мысль: “Постановкой “Гамлета” принести нечто зрителю. Подход к “Гамлету” философский: “Гамлет” рассматривается как трагедия о Человеке, переживающем катаклизм. Поэтому в трагедии три куска: 1) предчувствие, предощущение катаклизма; 2) борьба, выполнение миссии, полученной в момент катаклизма, т. е. в момент встречи с Духом, и 3) успокоение через смерть” В.С.Смышляев считает необходимым при подходе к “Гамлету” учесть

непосредственное влияние на Шекспира античной философии и трагедии. В.С.Смышляев говорит о необходимости, чтобы постановка была музыкальной, говорит о ритмах, мелодиях, о музыкальной недосказанности. Кроме того, постановка должна быть монистична, так как это трагедия Человека и все остальное — это лишь “обстоятельства этой трагедии”.

М.А.Чехов. Недосказанность, о которой сказал В.С.Смышляев, нужно понимать так: то, что мы задумываем сыграть, так велико, что “досказать” этого невозможно. Пьесу мы берем, как иероглифы, как знаки, и через них мы сами должны прорваться вверх, в вечность (как говорил Вл. Ив. Немирович-Данченко). В пьесе нет ничего обычного. Во встрече с Духом, например, нужно играть не животный страх, а такое состояние, как будто оказываешься в неведомых дотоле мирах и “не за что ухватиться”. В этом смысле действительно нужно “сойти с ума”. Нужно искать новой актерской техники. Актерски мы воспитаны на эмоциях в области животной.

наслаждение. Для начала нужно брать бессмысленные движения.

Условия:

1. Не впадать в красивость.
2. Не проверять (по глазам других) своих достижений.

(...)

А.И.Чебан. Хочу предложить “провокационный” вопрос. Не лучше ли нам делать “Гамлета” попроще, по-старому? Может быть, это будет наверняка?

(Ответ на эту “провокацию” был молчаливый, но ясный — “Нет!”)

А.И.Чебан. Вот! Значит всем нам ясно сквозное действие в нашей работе, а ваш молчаливый ответ я понимаю как полную готовность держаться этого направления, преодолевая все мучения и трудности.

В.Тронов

Протокол N 2

3 октября 1923 г. Начало в 1 ч. дня, кончили в 3.50. Вызваны все. Пропустившие: В.Попов, Жилинский, Соловьева (вызваны в ГПУ).

Работа над образами

В.С.Смышляев. Все персонажи делятся на друзей и врагов Гамлета. Стража — это друзья Гамлета, они первые, кто начал предощущать катаклизмы Гамлета. Эта связь дружбы проходит через всю пьесу, выявляясь, главным образом, через Горацио.

Весь двор, король, Полоний — все это отдельные, конкретные препятствия на пути Гамлета к Свету.

Главное, основное препятствие — король, и прямо на него указывает Дух. Королева, Лаэрт — тоже препятствия, но совсем иного порядка.

Офелия стоит рядом с Гамлетом, она из друзей Гамлета, и в то же время она — препятствие, почему Гамлет и отказывается от Офелии. Полоний — пассивное орудие в руках Короля.

Главное, следовательно, Король. Причем это не схема, Король — человек, воплощающий устремление зла.

Вот все сказанное нам хотелось бы положить в основу образов. Нужно, чтоб все рассматривать сквозь призму Гамлета, через его трагедию, потому что ведь это “Гамлет”.

А.И.Чебан. Наша беседа есть путь общих, совместных исканий. Поэтому я спрашиваю: что такое препятствия? Мне представляется это сложнее, так: Гамлет — центр. И Двор мне представляется на периферии, как Дух и Стража. И все это есть клубок стихий, тот мир, который заставляет Гамлета мучиться, искать, бороться.

Гамлет — центр, раздираемый клубком этих стихий.

М.П.Чупров. Образы должны быть поданы объективно или с точки зрения Гамлета (монистически)?

М.А.Чехов. Тема данного спектакля — устремление души Гамлета к Свету. Все остальное постольку индивидуально, поскольку отражает Гамлета. Все для Гамлета, для его трагедии, для его радости. А точка зрения на образы дана Шекспиром. Каждый образ такой, каким он виделся Шекспиру. Монизм же для меня прежде всего звучит как сквозное действие.

В.С.Смышляев. Что было бы без окружения, без обстоятельств, без препятствий? Был бы монолог, поэма, стихотворение. В пьесе же мы имеем полную драматическую картину борения, пути Гамлета. И чем ярче, чем определеннее каждый отдельный образ, тем выгоднее это для основной линии, для линии Гамлета. Важно найти общую композицию, основную линию, а это есть, несомненно, Гамлет. Ведь так писал автор, создававший каждую сцену для Гамлета. Говоря о монизме, я хочу наибольшего, максимального проведения Гамлета как сквозного действия, и во внутренней линии и во всем внешнем рисунке. О “клубке стихий”, — мне кажется, что мы можем подойти к осуществлению этого клубка через какое-то разложение этих стихий.

М.А.Чехов. Сквозное действие — Гамлет. Мы выяснили вчера, что обычных “животных” чувств нет, а есть стихийные, необычайные течения. Предлагаю пойти по сценам и выяснить интуитивно, что каждая из них дает для сквозного действия.

(Читают I сцену.)

М.А.Чехов. Вот элементы музыки этой сцены:

1. “Стой”.
2. “И на душе так жутко”.
3. “Спокойно, как в гробу”.
4. “Он!”

Они стихийно заражают своей мукой, своим ужасом всякого другого. При появлении Духа — сумасшедше ищут отношения к нему.

5. Бедой неведомой, бедой ужасной.

Снова ищут отношения, не найдя, впадают как в безумие. “Ударь его!” — и как разрешение: “Идем к Гамлету, расскажем!”

А.И.Чебан. “Шествие духовной грозы на Гамлета”. Горацио выходит не веря, но уже с ощущением: “Что-то есть”.

Гамлет здесь показан как тот, на кого надвигается эта гроза. Фраза: “Пойдем к Гамлету, расскажем!” — огромной важности, т. е. этим показывается, что в “Гамлете” центр, в Гамлете все они видят разрешение случившегося.

М.А.Чехов. Нет в этой пьесе ни одного места необычного. Здесь весь фокус в том, что Король чувствует, что с ним идет борьба могущественного, т. е. известного Духа. И Король изо всех сил борется с этим Духом из-за Двора (это символ земного благополучия, величия). Одно присутствие Гамлета потрясает Короля. В этом связь с I сценой.

Теперь нужно достичь того, чтобы не мы играли, а через нас играли силы, выше нас стоящие, мы же должны жертвенно отдаваться этим силам. Для этого нужно: 1) проникнуться очарованием этой тайны, этой недосказанности и 2) почувствовать отвращение к так называемой “тонкой игре”, так как такая игра находится целиком в животном плане и не годится для “Гамлета”. Нужно настолько проникнуться “Гамлетом”, чтобы мы могли сыграть без слов. Для этого нужно к “Гамлету” подойти с “одухотворенной логикой”. От актера требуется катарсис, очищение — иначе мы не сможем принести очищения публике. “Вдохновение — это мгновенное проникновение в истину”. Все необходимые элементы в нас, конечно, имеются, нужно только постепенно вызвать их к жизни.

А.И.Чебан. Целый период у Шекспира называется “гамлетовским периодом”. Это время написания “Гамлета”, “Короля Лира” и “Макбета”. В этот период Шекспир ставит вопросы бытия. И не ждет ответа — в этом-то и заключается тайна, недосказанность данных произведений. “Гамлет” — трагедия в духовной области человека. В “Гамлете” важны не образы, а дали, которые за образами открываются. Чтобы сыграть это, нужно в основу всего класть стихийные стремления. Так, например, сам Гамлет не бытовой человек, а избранник, герой, гений человека. Нужно раскрыть в себе какие-то тайники, чтобы сыграть эту трагедию в области духа. “Гамлет” — это движущийся миф, конкретная философия. Поэтому мы говорим о музыкальности, о музыке, так как музыка сильнее всего вводит нас в область Духа.

М.А.Чехов. Гейне сначала слышал реальную мелодию, а потом сами подбирались у него слова стихотворения. Так и через нас должна петься мелодия.

В.Н.Татаринов. “Кончилось восприятие мира интеллектом, началось восприятие интуицией”. Это прежде всего должно потрясти нас. “Гамлет” — это есть новое восприятие мира Шекспиром. Шекспиру становится ясным, что человек обладает новой силой восприятия. И все прежнее становится ненужным. Начинается борьба интеллекта и интуиции. Все видится в интеллектуальном плане, и потому наступает одиночество, которое тем больше, что Гамлет не в силах рассказать о своем новом мировосприятии. Это можно спеть, сыграть, простонать, но рассказать этого человек не в силах. Нас должно потрясти то, что распалась связь времен, что с какого-то момента у человека за плечами как бы стоит какое-то новое существо.

Искусство — предвосхищение будущего, и в “Гамлете” будущее предвосхищено с особой силой.

М.А.Чехов. Мне кажется, что все мучается, рождаясь в новый мир, в такое новое мировосприятие. И если почувствуем наличие этого нового существа

— мы перестанем сметь быть такими, какие мы сейчас.

С.Г.Бирман. Я боюсь, чтобы при чистой мистике и философии не потерялось актерское искусство. Ведь именно актер своим искусством создает те условия, при которых рождаются активные сны. Я боюсь туманного “ничто”.

М.А.Чехов. Мы не потеряем техники прежней, а усилим ее во много раз. В этом отношении мы ищем скорее стихийности, а никак уж какого-то “монастыря, святошества, воздуха”. Театр мастерства непременно должен стать во сто крат больше.

В.С.Смышляев. Перед нами новая порода мрамора. Мы умеем владеть резцом, и нам нужно попробовать на этом новом мраморе новые способы работы (“химические реактивы”).

А.И.Чебан. Скрыбин был учеником Римского-Корсакова.

И.Рабинович. В искусстве страшен закон инерции, в силу которого художник может устремиться в сторону “каллиграфичности” — своего мастерства, забыв о расширении и углублении внутренней сущности своего дарования. Я не могу признать Фрезера незначительным произведением творчества, но то, что вы, Михаил Александрович, так о нем говорите, доказывает вашу победу над этим законом инерции. Я бы не хотел отрывать театра от земли, так как боюсь, что тогда получится уже не актерское искусство, а личная жизнь данного индивидуума (может быть, очень насыщенная). Поэтому мне кажется, что просто должна очень повыситься актерская техника, должен будет беспрерывно происходить “отбор актерских средств выразительности”. В частности о чувствах — нужно очень четко нащупать корни, так как без ментального ощущения “Гамлет” может не пройти.

О тексте: мне кажется очень вялым этот словесный покров. Нужно радикально переработать текст.

М.А.Чехов. Да, текст будет переработан.
(...)

М.А.Чехов. В связи с работой над “Гамлетом” я должен давать вам упражнения. Я рассчитываю на добровольное желание заниматься. Рассказать о смысле, об огромном значении и об источнике, из которого они исходят, я могу лишь в том случае, если ваша воля к этим упражнениям и искренняя вера в них дадут мне разрешение заговорить об этом. Пока могу сказать только, что если система Станиславского есть гимназия, то эти упражнения по значительности своей являются университетом.

1 упражнение

Обычно в жизни мы делаем движения под давлением внешних обстоятельств, нам “нужно” бывает сделать то или иное движение. Теперь мы должны упражняться в том, чтобы делать движения ради движения и при этом получать эстетическое

В.С.Смышляев. Это еще не гроза, а предгрозовая духота. Все это еще не осознано, только предощущается.

М.А.Чехов. Недоигранность в том, что ведь Духа не доиграешь. Очень важна фраза: “Не кажется, а есть на самом деле”. Гамлет ощущает присутствие Духа.

А.И.Чебан. Фразу: “Я слишком солнцем озарен” — я понимаю не как иронию, а как неприятие всего окружающего, как противоборство тем силам, которые уже поднимаются в Гамлете, хотя еще и смутно.

В.С.Смышляев. Дух Короля живет в Гамлете, как светлое, большое воспоминание. Смерть отца, идеала, озаряет Гамлета предгрозовой радостью. Уже от этого начинается одиночество.

А.И.Чебан. Я протестую против такой иронии: “Ты, Король, Солнце, и ты меня ослепляешь”. Непременно нужно в этой фразе дать борьбу сквозного действия с контрдействием.

В.С.Смышляев. Эта фраза написана музыкально, она написана больше обычного смысла, эта фраза интуитивна — в ней все эти затронуты элементы. Это мелодия Гамлета. “Мелодия за гранью разума”.

(Читают дальше: “О, если б вы, души моей оковы...”)

М.А.Чехов. Момент, необычайный тем, что соединяется Дух и Гамлет.

А.И.Чебан. Мне важно в монологе Гамлета показать динамитное состояние, чтобы было страшно одно появление стражи. Встреча Гамлета и Горацио — это ритуал, полный значения. Задержка только момента. В этой сцене у Гамлета потрясение и устремление, а во встрече с Духом будет разрешение, сам катаклизм. Общий темперамент сцены значительно выше I сцены.

(Читают II сцену: Лаэрт, Офелия, Полоний.)

Эта сцена труднее предыдущих по отношению к сквозному действию: здесь важен страх Лаэрта перед Гамлетом. Офелия — нужно призвать всю неопытность сердца, до необычайных пределов любит. На глазах публики Офелию растерзывают. Лаэрт говорит: “Не люби Гамлета!” Офелии, человеку, который не понимает этого, как можно не любить Гамлета. Эта сцена: земное о Гамлете. Здесь Дух нависает над Офелией, он зовет ее на помощь Гамлету. Они все боятся Духа, боятся одухотворенного, или, по-ихнему, одержимого Гамлета. Здесь в этой комнате Дух властвует вполне, а Лаэрт и Полоний мечутся, не знают, как говорить с Офелией, с любовью готовой идти к Гамлету. И они раздирают Офелию. Дух до них доходит, как страх перед одержимым Гамлетом. Все по-своему не умеют обращаться с Духом. Полоний притворяется “благополучным”. Эта сцена: неприятие Гамлета землей, земным. Лаэрт сам боится, и Офелии говорит только: “Бойся, бойся Гамлета!” Офелия —

это огромная, интуитивная мудрость, чистота, стихия любви. И вместе с тем огромная наивность: она верит всему. Она как бы только родилась. За эту стихию и борются Лаэрт и Полоний. Здесь также стихия брата, борющегося с Гамлетом. Его наполняет плохо сознаваемый страх.

Полоний. Лаэрт благороднее отца, а потому не понимает. А отец передать хочет Офелии свою ретроградную земную опытность. Он чувствует Духа и по-своему прочно и уверенно протестует против Духа. Он чувствует страшную опасность от Духа. Он страшно убедительно настаивает, долбит Офелии про опасность Духа.

А.И.Чебан. Мне представляется Полоний узкой материалистической стихией. Хаос земли он уладить хочет.

М.А.Чехов. Такой Полоний может выпасть из общей линии. У Полония должен непременно быть вопрос о Духе. Каждым образом, и Полонием мы должны показать существование Духа. Полоний, конечно, чувствует Духа, чувствует врага своего и борется с этой противопоставленной ему силой. У Полония не непосредственный, а косвенный, отраженный испуг. У Полония страх перед непонятностью. Стихия его: я хочу доказать, что я выше этой непонятности, хочу быть выше ее. Вопрос в пьесе для всех один, громадный вопрос, но публика увидит, что у Полония этот вопрос превращается в вопросик. Почему Полоний должен быть вне сферы этого вопроса? Ведь нужно выяснить, как же Полоний относится к происходящему катаклизму. Если же взять Полония не верящим в Духа, он не будет ни стихией, ни активен.

М.А.Чехов. Будут ли по Полонию чувствовать присутствие Духа в замке?

В.Н.Татаринов и А.И.Чебан. Конечно! Но Полоний не размышляет о Духе. Иначе одинаковость с Королем.

М.А.Чехов. Атеизм может быть стихией только в момент отрицания. Полоний говорит: “То, что вы называете Духом, есть сумасшествие в вас”. Неверие Полония в Духа умалит Духа. Такого Полония можно было бы выбросить.

В.Н.Татаринов. Разве не страшно, что один Полоний не имеет чем услышать Духа? Дело в том, что Полоний собой усиливает реакцию других на Духа.

М.А.Чехов. Может войти сейчас к нам в комнату человек, не чувствующий нашего настроения, и начинает болтать вздор. Тогда будет вздор, дисгармония. И может войти другой, кто почувствует наше настроение, и станет его разбивать. Таков Полоний. Нужно показать изумительный тип атеиста. Он всех прежде почувствовал присутствие Духа и испугался.

В.А.Подгорный. Глаз у меня должен быть испуганный. Чего испугался? Я, как актер, отвечаю:

“Испугался Духа!” А Полоний скажет: “Испугался того, что все сошли с ума”.

В.Тронов

Протокол N 3

4 октября 1923 г. Начало в 1 ч. дня. Кончили в 4 ч. дня. Вызваны все. Пропустившие: В.Попов. (Читают IV сцену 1 акта.)

Дальнейшее раскрытие элементов I сцены.

Эта сцена как бы выясняет, опускает на землю то, что предощущалось в 1 картине. Здесь Дух захватывает и время, и землю. Все начинают реально ощущать Духа. Важно, что Гамлет идет за Духом. Все сконцентрировалось к тому, чтобы не пустить Гамлета к Духу.

А.И.Чебан. Какова значимость куска? “Не ходите! Он вас лишит владычества рассудка?” Это боязнь, страх за Гамлета перед непостижимым. Весомость всей сцены в героическом броске Гамлета к постижению. И очень важно, что он отказывается от мудрых (земных) предостережений Горацио: в том смысл сцены и героизм Гамлета. И благодаря этой муке Гамлета является и достижение. В сцене есть, несомненно, в смысле отказа, есть последняя черта: от себя отказался, отрешился.

V сцена

“Куда ведешь? я далее нейдю!” — это ощущение Гамлетом предела сил своих, ощущение бесконечности. Нет слов для определения этой сцены — одно можно сказать, что это высочайшая точка. Чрезвычайно важно: “Распалась связь времен!” Это потеря Гамлетом земного фундамента. Гамлет не может сказать, не имеет слов, чтобы рассказать. И слова: “Нет в Дании...” — и попытка выразить невыразимое. “Зачем же я связать ее рожден?” — острейший момент осознания миссии. Моление о чаше. Гамлет принимает свой Крест. Откуда появляется необходимость “покаяться на мече и молчать до смерти”? Это Гамлет оберегает свое право действовать, чтобы неосторожность не нарушила миссии. Гамлет заставляет друзей клясться трижды, потому что ему мало одной клятвы. Монолог: “Я буду помнить о тебе...” есть отречение Гамлета от прежнего и принятие миссии. Как же все-таки объяснить сцену клятвы в плане необычного? Как назвать сцену? Почему так настойчиво написана сцена? Это первый момент возвращения на землю. Для предыдущих всех сцен “Гамлета” очень важна фраза: “О вы, предчувствия моей души, сбылись”.

I сцена 2 акта

М.А.Чехов. Офелия исходит из добра и неспособна еще различать добро и зло на земле. Это такой силы стихия любви, наивности, чистоты, что она не понимает земного. Ее всячески портят землей; получается издевательство над ребенком. Офелия — часть души Гамлета, находящаяся в руках земли. Есть два Гамлета: одного зовут Гамлет, а

другого — Офелия. Для чего написана Офелия? Чтобы показать другой план, и как вы (люди земли) ни старайтесь ее и испортить, она не очитится на земле, а оторвется от нее, “сойдет с ума”. Офелия — это действие. Почему же Гамлет от нее отказывается? Гамлет отказывается от воплощения этой стихии. “Иди в монастырь!” — это должно звучать: “Не воплощайся, не упади на землю!” Если Гамлет отказывается от Офелии из-за своей миссии, то чем же Офелия мешает Гамлету? Тем, что эта любовь земная, любовь тела к телу. Кроме того Гамлет не может ни на кого возложить хотя часть своей миссии. Любовь к Офелии — это препятствие миссии Гамлета. Отказ от Офелии — это первый шаг тернистого пути Гамлета. Когда человек от чего-то отказался, он как бы ясновидчески прозревает жизнь Офелии. Но Гамлет не разочаровался в Офелии. Вся трагедия в том, что он любит и отказывается. Есть глубокая мудрость в отказе, но мудрость побеждающая, а не побеждаемая. Акт отказа, жертвы — усиливает любовь Гамлета к Офелии; он любит ее любовью, прошедшей через отречение. Когда Гамлет отказывается от Офелии, в чем боль Гамлета? В том, что он любит ее до конца, до последнего вздоха. Что дает эта сцена для сквозного действия? Публика видит, как Офелия предчувствует, что она потеряет Гамлета. Публика должна увидеть, какое препятствие в лице Офелии побеждается Гамлетом. Страдания этой девушки — есть то, что Гамлет преступает, от чего он отказывается. У Офелии есть какая-то интуитивная покорность судьбе. Значит, Офелия есть жертва на пути Гамлета вверх! Чем же Офелия помогает и мешает Гамлету в его пути? Эта сцена написана и для того, чтобы показать, как Гамлет и Офелия любили друг друга. Что эта сцена только драматургический прием усиления, или здесь рисуется миссия Офелии? В чем же ее миссия? Офелия (и в частности эта сцена) написана для того, чтобы показать диапазон отказа Гамлета, высоту его взлета: Гамлет отказывается и от Короля, и от Офелии. А линия Офелии в том, что это момент слияния Офелии с духом Гамлета. Гамлет как бы взял ангела из души Офелии и унес с собой. В этом трагедия, раздираемость Офелии. Сцену можно назвать: “Отказ Гамлета от прекрасного земли”.

II сцена 2 акта

Почему без королевы нельзя играть “Гамлета”? Какова миссия этой роли? Королева — это инстинктивное стремление поддержать моральные устои, традиции. Гамлету нужно простить грех матери. Королева должна быть стихией женщины. То, что она мать, это заостряет копье мира, направленное против Гамлета. Мать — это тот

объект, на котором происходит борьба Духа, пришедшего на землю через Гамлета. Очищенная ли она умирает? Это единственный человек, от которого Гамлет не отказывается. Факт очищения не важен, важен факт воздействия Гамлета на Королеву, важна происшедшая в ней от этого трагедия, ее раздираемость между злом Короля и духом Гамлета; стихия женщины к Королю и стихия матери к Гамлету. Королева не нашла в себе сил победить себя до конца. Королева не знает о том, что Клавдий убил Гамлета-отца. Чем вызвано предостережение Духа относительно матери? Дух хочет, чтоб Гамлет принял грех матери и простил ее. Если Гамлет простит мать, это значит Гамлет прощает человека и не принимает зла в лице Короля. В миссию Гамлета входит найти отношение к человеку: “Направь его и прости!”

В чем градация линии Короля в этой сцене? Король ожесточился и начинает действовать отвратительными и земными средствами. В противоположность началу — Король здесь задушил в себе голос Духа, ожесточился и совершенно ясно, без колебаний действует. Раз уж Королева находится под влиянием зла, нужно показать это, нужно показать ее загнивающим существом; стихией слабости, рабства. В чтении письма пошлость должна дойти до таких границ, чтобы перестать быть смешной, а стала страшной по концентрации Гойя’евского порядка. Страшно должно быть оттого, что отец смеется над такой дочерью, как Офелия. В этом концентрация зла. Полоний очень активен в созидании Гойя’евских ценностей. Он творит на глазах у зрителей свою стихию сладострастной гнусности; жажда разложения. По отношению к Королю, к Вельзевулу — это мелкий бес. Полоний должен быть неуправляемым бесом, чтобы у публики было желание остановить его. Ничего святого. В разговоре с Гамлетом Полоний думает, что он разыгрывает Гамлета. Смерть его — деревянная кончина: иначе Полоний и погибнуть не мог. Зло, как Король, погибает тяжело, а зло меньше, как Полоний, погибает от щелчка.

Розенкранц и Гильденштерн

Может быть, это будущие Полонии. Это только орудия в руках Короля. Почему их два? Потому что их легионы. Они совершенно без лица, потрясающе одинаковы. Это пешки шахматной игры. В этом еще новая сторона зла: страшно, когда отсутствует “я”, индивидуальность.

В.Тронов

Протокол N 4

5 октября 1923 г. Начало в 1 ч. Конец в 4 ч. Вызваны все. Пропустившие: В.Попов, Ильинский.

II сцена 2 акта

Эта сцена — параллель, противоположение I сцене: как в I сцене Дух все насыщает добром, так здесь все насыщается духом зла. Это мобилизация всех темных сил. (Сыскное отделение начинает работать.) Вся сцена пропитана желанием,

стремлением познать, разведать своего врага. Король в такой же мере действует под влиянием Духа-отца. В связи с этим и Полоний не только приходит на сцену, чтоб разрушать влияние доброго Духа, но и приносит с собой темного духа. Лаэрт — почему нужна эта фигура в пьесе? Лаэрт противопоставлен героической фигуре Гамлета как мещанин. Его страдание, его борьба — все находится в очень примитивном, земном плане. Это вспышкающийся темперамент. В Лаэрте скорее не мещанство, а блестящее, великолепное земное начало, слепое в духовном отношении. А поединок и отравленная шпага объясняются влиянием Короля. И если скорбь и слезы Лаэрта на кладбище очень искренни, то они совсем ступшеваются перед глубиной духовной скорбью Гамлета. На физическом плане Лаэрт более чем зрячий, но слеп в духовном. Лаэрт — стихия земли, и смерть его — смерть просветленного, другого Лаэрта. Чрезвычайно важна фраза Гамлета перед дуэлью: “Дай руку мне, Лаэрт”. Эта фраза ранит Лаэрта, выбивает у него почву из-под ног, и на дуэли Лаэрт борется уже побежденный духовностью Гамлета. А Гамлет, как частицу, включает в себя Лаэрта.

(Появление Гамлета.)

Это растерзанное одиночество Гамлета. Это первая стычка, начало борьбы. Полоний для Гамлета сейчас — это суетные пустышки повседневщины. В чем стихийность момента? Это звено цепи, ведущей Гамлета к свету. В чем динамика сцены? Что “делает” здесь Гамлет? Что и почему Гамлет читает? Гамлет тоже начинает борьбу; книга только маскировка; видя насквозь Полония, он хочет обойти его как только периферию Короля, потому Гамлет идет на Короля, на борьбу с ним. Гамлет хочет быть один или с Королем. Не начинается ли в этой сцене и в последующих отыскивания Гамлетом средств, чтобы бороться с Королем? Несомненно это есть, равно как в этой сцене есть и отзвук прощания с Офелией — но все это не есть динамика сцены. Эта сцена ведется контрдействием (*Гамлет в сыскном отделении*). В этом динамика и необычайность сцены: небо арестовано землей. Гамлет здесь стихийно отсутствует: тело допрашивают, а самого Гамлета нет. Он, если и борется, то главным образом своей пассивностью. Гамлет весь устремлен к Королю и “по пути” сбивает эти препятствия. А Полоний совершенно иступленно работает. Король старается по кусочкам растащить силы Гамлета, Гамлет же старается “донести” до Короля, не расплескать свои силы.

(Выход Розенкранца и Гильденштерна и актеров.)

В этой сцене продолжение предыдущей линии. Актеры — это “белые герои”; это идеальный образ искусства. Очень ярко должны быть поданы все три элемента: радость, мудрость, воля. Весь зал должен подняться, заплодировать, захваченный этим мощным излучением.

Розенкранц и Гильденштерн — азбука земной жизни; они слишком просто работают; они убивают

своей простотой. В этой сцене они вышли как сыщики и потерпели фиаско, признались: “Да, мы шпики!”

Гамлет ухватился за актеров не головой, не сознанием: он почувствовал приток сил из духовного мира. Встреча с актерами приятна Гамлету, как встреча с кастой, не замешанной в окружающее Гамлета зло. Гамлет просит читать, так как ему этого как бы не хватает; Гамлет хочет прикоснуться к этому источнику. Фраза о “мечтаниях бесплодных” может быть объяснена так: стремление Гамлета выполнить миссию так велико, что всякое ощущение своего стремления самому Гамлету кажется недостаточным.

Необходимо принять во внимание, что после получения миссии Гамлет проходит тернистый путь распада, формирования; это не шествие уже сформировавшегося светлого рыцаря. Ведь Гамлет получил от Духа не только миссию: “Пойди и убей Короля!” Гамлету открылось, что весь мир — зло. Самые главные тернии на пути Гамлета — это сомнение в том, какой был Дух.

Путь богоискательства, богоборчества — это путь трагедии; а несение бога — есть не трагедия, есть шествие.

Гамлет, получив миссию от Духа, еще не знает, как действовать, и потому в душе его, переполненной активностью, накапливается мрак, который и выливается в монолог об актере. Гамлет говорит о бесплодности слов своих, всего, что он делал в поисках средств.

В.Транов

Протокол N 5

6 октября 1923 г. Начало в 1 ч. Конец в 4 ч. 15 м. Вызваны все. Пропустившие: В.Попов, Ильинский.

О монологе Гамлета в конце 2 акта

В перечислении Гамлетом того, что сделал бы актер, мы имеем яркую иллюстрацию, что Гамлет сам не знает конкретно, что он должен делать. Этот монолог и важен как искание средств, как трагический тернистый путь. Эти искания обостряются еще и тем, что Гамлет еще не уверен, против чего он борется.

О Короле

Злой дух, влекущий Короля, несомненно принимает самые привлекательные (для Короля) формы. Сознательно творя зло, он стремится к (своему) Прекрасному.

1 сцена 3 акта

Это отказ, отречение от прекрасного земного. Гамлет не о себе заботится, а об Офелии: он хочет облегчить ей этот отказ, свой уход. Смысл сцены в том, что бой продолжается. Острота же сцены в том, что враждебные центры приближаются друг к другу. Здесь уже сам Король в роли сыщика. Гамлету готовится самое страшное искушение: Офелия. Здесь вкрапляется новая, очень важная нота: начинает говорить совесть Короля. Поэтому Король идет в

наступление, чтобы в случае, если Гамлет знает об его преступлении, принять самые решительные меры. От этой сцены хочется зерна момента, когда хирург накладывает нож. В этот момент как бы два острия: у Короля в этот момент звучит в душе свое: “Быть или не быть?” В монологе “Быть или не быть?” — Гамлет постигает бытие человека и принимает путь, принимает бытие. Ценность этого монолога не в мечтаниях о самоубийстве, а в постановке вопроса бытия, разрешает его и принимает бытие. Что касается ответа, то в этом важнее внутреннее постижение, а не слова, при помощи которых можно было бы выразить ответ. Ответ же ясен: “Быть! и действовать!” — отсюда же и “Мышеловка”, и разговор с Королевой. В этом монологе Гамлет не жизнь принимает, а принимает свой крест, необходимость борьбы: “Вот отчего страдания долговечны!” — этими словами Гамлет принимает страдания и идет на страдания. “Быть или не быть?” — есть непосредственное продолжение монолога “Какое я ничтожное создание!..” Офелия соглашается участвовать в замысле Короля и Полония, потому что она верит им, потому что она думает, что они хотят помочь Гамлету, вылечить его от безумия. Офелия хочет спасти Гамлета и все, что она делает, чтобы лучше было Гамлету. Ужасный момент пьесы, когда Офелия слышит сама от Гамлета: “Я не люблю тебя!”

Отдавание вещей — это естественное следствие того слияния Офелии с Гамлетом, которое зритель видит в I сцене 2 акта. И сквозное желание Офелии помочь Гамлету, облегчить его страдания. И слова, которым ее, может быть, научили Король, Полоний — все эти слова звучат по-земному. Главное в Офелии: отречением от себя облегчить страдания Гамлета, все сделать и перенести для него, и только в словах: “Какой высокий омрачился дух!” — Офелия остается со своим страданием. Разрешения нет. Офелия знает только, что она сделала все, что могла, знает, что этого мало, и потому молится: “О, силы неба, помогите ему!” В связи со всем этим фраза Офелии: “Тем более я была обманута!” — должна звучать как радостная жертва огромной любви. И как Офелия о Гамлете, так Гамлет трепетно заботится об Офелии и хочет сберечь ее от влияния отца. Это должно быть “величайшей сценой любви”. Их “ангелы” вместе, слились, и снова земные, странные для постороннего уха. Король должен испугаться той духовной высоты, которую он почувствовал во встрече Гамлета и Офелии. “Офелия, о нимфа!” — это обращение к “ангелу” Офелии. С момента ухода Гамлета Полоний и Король также не нужны Офелии, как и она им. Монолог Офелии: “Какой высокий омрачился дух!” — это есть первая ступень “сумасшествия” Офелии. После ухода Гамлета Король весь наполнен предощущением, что Гамлет знает об его преступлении, а Полоний продолжает упорствовать в своем и ищет средств доказать, что Гамлет безумен

от любви. В чем стихия Горацио? Это луна Гамлета, это спутник души Гамлета, его охранитель. Единственное настоящее око на Гамлета и единственный, кому верит Гамлет. Горацио нужен для того, чтобы были места, где звучит настоящий Гамлет, так как с одним Горацио Гамлет говорит открыто.

II сцена 3 акта

Чрезвычайно важно для линии Горацио, что Гамлет рассказал ему о том, что открыл ему Дух, о злодейском убийстве отца. Горацио сопереживает все то, что проходит Гамлет, и разница лишь в степени восприятия. Горацио несет в себе стихию истинной, чистой и жертвенной дружбы. Если Гамлет герой, то в Горацио есть нечто, что не дает ему возможность быть героем. Он не борется, только охраняет борьбу. В Горацио есть уже сложившаяся мудрость, которая и диктует ему его линию поведения по отношению к Гамлету. Можно так сказать: мудрость (Горацио) принимает Гамлета, она за Гамлета. В этом оправдание Гамлета.

М.А.Чехов. Горацио — это великолепный земной рассудок, премудрость земная. Таков Горацио до встречи Гамлета с Духом и становится другим по мере развития трагедии Гамлета. Стихия дружбы пронизывает весь путь Горацио. Горацио в пьесе затем, чтобы показать, что Гамлет выше мудрости. Не нужно слишком высоко ставить Горацио. Он прекрасен, мудр, но по-земному. Он может только принять мудрость Гамлета, но отнюдь не может сам того же дать, того же пережить. Можно думать, что Горацио когда-то пройдет то, что проходит Гамлет. Но именно когда-то, а сейчас это “мудрый друг” Гамлета. Можно быть эпичным (и это Горацио), а можно быть одухотворенным (это Гамлет).

Высшее, что можно достичь в земной этике и мудрости, есть в Горацио. Гамлет же прорывается в духовные, неизмеримо более высокие планы. Горацио за Гамлетом идет, и, конечно, катаклизма, переживаемого Гамлетом, у Горацио никогда не было. Горацио имеет право войти в духовные планы, но сейчас Гамлет и Горацио на разных планах. Иначе вся структура пьесы ломается. Героя трагедии на его пути сопровождают все элементы земли от самых низких до высочайших (это Горацио).

В.Транов

Протокол N 6

7 октября 1923 г. Начало в 1 ч. Конец в 4 ч.
Вызваны все.

“Мышеловка”

Интересно отметить развитие действия по кускам: 1. Горацио. 2. Офелия. 3. “Мышеловка”.

В динамике всей этой сцены неясен только кусок разговора с Полонием. Это момент самовыявления,

момент потрясения. Здесь неважно, что он разговаривает, важно то, что Гамлет только что (во время “Мышеловки”) пережил. Сил нет сейчас же идти к матери: “Легко сказать — сию минуту!” Наряду с подъемом у Гамлета в данную минуту есть и страшная раздавленность. Сцена с Полонием дана как бы для того, чтобы показать, в каком состоянии Гамлет идет к матери. Также и сцена с Розенкранцем и Гильденштерном дана для того, чтобы показать момент, когда душа Гамлета поседела, поднялась дыбом от всего только что пережитого. Потому что нельзя поверить в такую динамику, что Гамлет может сейчас же после “Олея ранили стрелой!” — пойти к матери. Ведь “Мышеловка” — это момент открытия всех духов, всех гробов.

Как объяснить разговор с Офелией? Гамлет всеми этими разговорами прикрывается на земном плане. Он внешне приспособляется к этой “тюрьме”. Это намеренное шутовство. А вся душа, вся стихия Гамлета устремлена к “Мышеловке”. Состояние Офелии в этот момент есть приятие безумия Гамлета, покой страдания. Но и это приятие и этот покой такие, от которых Офелия сойдет с ума.

Очень важно для всей этой сцены, что Гамлет здесь начинает какую-то магическую операцию, уже начинает открывать злых духов.

Линия Короля в данной сцене — это дальнейшее развитие зародившихся в его душе предчувствий, подозрений, пробуждается совесть. Он к спектаклю относится дружелюбно, он хватается за него, как за соломинку, желая отвлечь, развлечь Гамлета. Король и Гамлет друг друга как бы исследуют этим спектаклем. Король уже приходит на спектакль обреченный, очень настороже. В этой сцене присутствуют оба духа и между ними, собственно, идет борьба. И все, кто в этой сцене, захлестнуты этой борьбой, безотчетно ей подвластны, подчинены.

Состояние Королевы: она как бы близка к пробуждению, проблеск, какое-то воспоминание. И от этого, от одновременного влияния обоих духов, Королева мечется и беспокойнее, чем кто-нибудь в этой сцене. Обращение к Гамлету — это желание Королевы приблизить к себе светлого духа. Королева — это единственный человек, человек, в котором происходит борьба всех добрых и злых существ. Зритель должен любить Королеву, как жертву, как арену этой борьбы. Она не поддерживает то Короля, то Гамлета, она под обаянием то того, то другого. У ней отнята своя воля. Но такой “колпак”, такая “спутанность” не мешает, конечно, активности, рождающейся из стихий женщины и матери. До момента “пробуждения” перед двумя портретами в спальне Королева не может оторвать от сердца ни Короля, ни Гамлета. Королева, конечно, не понимает,

чем раздосадован Король, она обижена за него. Чтобы сыграть Королеву, нужно перестрадать за нее, плакать за нее. Только тогда можно принять в себя эту стихию.

Перед представлением у Гамлета “ужас ожидания”. Ужас и после представления. “Слова Духа — истина” — это не восторг, а ужас. Состояние Королевы во время представления таково: “Я очень беспокоюсь спать! Какой-то кошмарный случай!” Офелия уже не тут: она наполовину сходит с ума. Слова: “Король встает!” — есть нечто большее, чем простое констатирование. Офелия видит больше, чем остальные. Актеры не знают, зачем играют. Они представители настоящего, чистого, аполитичного в самом широком смысле, искусства.

Горацио

Вот момент, когда они слились с Гамлетом. Они оба в бою. Монолог “О час теней!” является противовесом другим местам, в частности монологу: “Какое я ничтожное создание!” Это монолог активности. Это переход, начало действия. Гамлет “Мышеловкой” вознесен на острие событий, он запыхал своей миссией, и вот перед началом, перед тем, как ринуться действовать, Гамлет должен остановиться, осознать как действовать: победить зло и простить человека.

(Молитва Короля.)

В.Н.Татарин предлагает взять монолог Гамлета очень сокращенно.

А.И.Чебан. Монолог необходим, как последнее заострение того состояния, какое наступило после “Мышеловки” — тернистый путь Гамлета таков, что он может быть жесток.

Вопрос о монологе оставляют до выяснения на работе.

Смысл молитвы Короля в том, что после молитвы, после этой попытки Король падает еще ниже. Он даже не молится, он только пробует молиться. Король в этой сцене — “на костре своей совести”. Он хочет избавиться от муки, чтобы все было хорошо, чтобы скорее царствовать, властвовать. Зерно: “О, мука страшная! Ведь я же не отдам!”

(Читают сцену у Королевы.)

Здесь высшая точка — это после появления Духа слова Гамлета: “Мать, поведай Господу грехи твои!”

М.А.Чехов предлагает выбросить: “Известно ль вам, что в Англию я еду?” — чтобы не нарушать того, что удалось Гамлету сделать с Королевой.

Чем одержим Гамлет в разговоре с матерью? Какой характер его грубости? Это запал, идущий от “Мышеловки”. В момент “мышь!” Гамлет выполняет миссию, делает то, что не сделал во время молитвы. Это момент, который был бы завершением пьесы, если бы за портьерой оказался Король. Королева, конечно, узнает в этой сцене от Гамлета, что Король — убийца. И трагедия Королевы заостряется от того, что она

знает о преступлении и не может отказаться от Короля. После этого сообщения Королева еще совсем другая. Амплитуда ее колебаний между Королем и Гамлетом становится еще огромнее. Королева освещается этим светом, который принес ей Гамлет, но сильно влияние зла, что Королева снова погружается в “сомнамбулизм”. Может быть, Королева не вполне поверила Гамлету, приняв значительную часть его слов за бред сумасшедшего. Гамлет раскрывает перед Королевой все пути и сквозное стремление его, чтоб Королева пошла за ним. А линия Королевы дальше в том, что замкнула в себе то, что открыл ей Гамлет.

Решают: переработать текст этой сцены, чтобы передать, что Гамлет выполнил миссию по отношению к Королеве, простил ее и ждет ее как союзницу.

Протокол 7

9 октября 1923 г. Начало в 1 ч. Конец в 4 ч. 15 м. Вызваны все.

Продельвается упражнение “Перебрасывание мячей”.

Здесь торжество материалистических приемов борьбы. Ополчились против духа пиками, стражами и т. д. Всю картину назвать хорошо бы: “Стража”. Эта сцена марш на все земные способы борьбы. Это машинные способы борьбы с Духом, потому все усилия и пропадают даром, не достигая цели. От этого есть в сцене какой-то оттенок комизма: с духом борются как бы машиной. Король хочет “нечто убрать с пути”, и весь комизм в том, что именно Король может убрать с пути.

Линия Гамлета. Гамлет взят под стражу. Физически Гамлет в данную минуту ничего не может сделать. И Гамлет, и Король до крайности наэлектризованы. Энергия Гамлета возрастает от этих физических препятствий. Весь тон Гамлета в этой сцене обусловлен повышающимся “Активом”. Он показывает Королю, что не только все ухищрения, но и сам Король бессилен против Духа. Смысл разговора в том, что Дух говорит о материи. Это творческий момент у Гамлета. Характерно для сцены: Король очень бережет свое тело и нападает на тело Гамлета. Гамлет же никак не думает о теле и нападает на дух Короля. По линии роста Гамлета — эта сцена важна как момент борьбы со злом.

Встреча Гамлета с квинтэссенцией зла. В этой сцене стихийность борьбы подчеркивается: 1) необычайной скованностью в материи (у Короля) и 2) моментом гениальности (у Гамлета). В “Мышеловке” Гамлет постиг стихию зла, а отсюда стихийная борьба с ним. Эта сцена “Мышеловка контрдействия” — “Король ловит Гамлета. Если вообще в этой сцене, как и в ряде других, чувствуется какая-то “маска” у Гамлета, это объясняется тем,

что гениальность есть всегда “маска” для толпы. при разборе не нужно искать этой маски, она сама получится в результате всей линии Гамлета. Это есть не больше, чем “характерность” Гамлета.

I сцена 4 акта

В этой сцене важно выступление против Гамлета новой земной стихии — Лаэрта. Важно письмо Гамлета как еще новый прорыв к центру. Когда является Лаэрт, он становится центром, стержнем сцены. И вокруг этого стержня обвивается Король, берущий Лаэрта в свой лагерь. И с самого начала Король внешне, может быть, очень спокойный, уже “прицеливается”, идет средства сделать Лаэрта из врага своим сотрудником. В этой сцене Король, несомненно, “делает ход”. (“Оставь его! Не бойся за меня: вокруг Короля такая дышит святость”.) И Лаэрт покорен “святостью” Короля.

Сцена получения письма от Гамлета ради цельности стихий должна пойти после слов “И искренне, глубоко огорчен!” После слов Королевы “Умерла!” — необходима вставка — “Уход Лаэрта”.

Линия Королевы. В предыдущей сцене мы оставили Королеву прозревшей и растерянной. Необходимо напомнить об этом ее состоянии, так как в данной сцене это состояние продолжается, еще обостряясь. Королева здесь еще более раздражена вспыхнувшей совестью и силой, влекущей ее к Королю. Интерес сцены Королевы с Офелией, в частности, в том, что здесь перед нами “две сумасшедшие”.

Линия Офелии. После сцены: “Офелия, иди в монастырь!” — Офелия как бы кончает свою линию, она идет за Гамлетом. И данная сцена есть дорисовка этой линии слияния с Гамлетом. Королева нужна Офелии, как совесть, действует на Королеву. Гамлет бросил семя в душу матери, но это семя нужно взрастить, и Офелия взращивает это семя. Офелию к Королеве привлекает возможность чистоты в Короле (так сказать, Гамлет в Королеве). Конечно, любовь пронизывает всю эту сцену. Это не “сумасшествие”, а мудрость, прозрение. Эта сцена должна быть обаятельна — прекрасной, трогательной. Здесь нет отвратительной эмоции страдания, слез, истерики, не должно быть жалобы. Страдание Офелии всю ее сдвинуло с места; это страдание, перешедшее за грань покоя. В этой сцене больше всего Духа, которым хотим пронизать всю постановку. Офелия в этой сцене отсутствует, она нездешняя. Она как бы найти не может чего-то на земле.

Три момента: 1) любовь, 2) страдание, 3) отсутствие успокоения на земле. И через все это прозрение, мудрость. Королева — жертва, а Офелия — приносящая себя в жертву. Страдание здесь так велико, что вместе сочетались мука и радость страдания. Сцена “отлетания души Офелии”. Офелия видит бесконечность. А впечатление от этой отлетающей души: пленительнейшая музыка.

Король в этой сцене только присутствует, он смотрит оловянными мертвыми глазами, он как бы ничего не понимает. Публика должна видеть человека, который смотрит на непонятное. Король “ослеплен светом”. В этом стихийное столкновение Короля со светом. И только после ухода Офелии наступает осознание, реакция на свет. И насколько Королева есть тьма колеблющаяся, рассеиваемая светом, настолько Король есть тьма, только ступающая от присутствия Офелии. У Короля цель: “Все скрыть!”, и потому ему так неприятно, что все происшествие с Полонием стало известным народу (“Полицмейстер боится гласности”).

В.Тронов

Протокол N 8

10 октября 1923 г. Начало в 1 ч. Конец в 4 ч. 15 м. Вызваны все. Болен В.С.Смышляев.

Делают упражнения “Игры в мяч” под музыку.

В этом упражнении нужно искать как бы какой-то центр в груди, как бы присутствие какого-то существа в груди. Второе упражнение состоит в том, чтобы представить себе, что руки — два длинных луча, исходящие из этого центра в груди.

М.А.Чехов просит упражняться, стремясь облагородить руки, так как руки имеют огромное значение в нашей работе и мы должны начать хотя бы с того, чтобы избегать привычных, обыденных движений руками. Что касается результатов, они обнаружатся по мере работы: руки сами ответят на эту работу о них.

Читают сцену на кладбище.

Что дает эта сцена в смысле сквозного действия? Мысль, заложенная в этой сцене: “Как пусто и ничтожно все земное!” Гамлет еще раз отказывается от земного, постигает ничтожество земного. И это постижение земного, прощение зла здесь так велико у Гамлета, что он как бы теряет острое желание убить Короля. Письмо Гамлета своим тоном ясно показывает, что в Гамлете произошла перемена, в тоне его появилось новое. Действие не падает, потому что здесь мы видим Гамлета не гуляющим, а “летающим на курьерском” к завершению своей миссии (убийству Короля). Эта сцена важна как развитие предыдущих линий Лаэрта и Гамлета, как момент столкновения этих двух стихий, как “трамплин” для последующих событий. У Гамлета очень важно отметить новую линию “покаяния” по отношению к Лаэрту. Но бой с Лаэртом, столкновение, конечно, есть.

Азанчевский. Трагедия Гамлета, по-моему, в борьбе с самим собой, со всеми своими страстями. По нашей линии получается как бы триумфальное шествие и борьба только с внешними препятствиями. На это перенесен центр тяжести трагедии.

Ответ. Человеческое (при нашей линии) не пропадает у Гамлета. Борьба с внешними препятствиями и есть борьба с самим собой, со своими страстями.

Азанчевский. Мне представляется чрезвычайно важным самое острое выявление куска: “Распалась связь времен”. Это кусок полного распада и борений Гамлета продолжается до момента смерти Гамлета, в таком случае еще более выиграет смерть его, как просветление. При нашем толковании получается Гамлет, действующий без ошибок. Мне представляется, что Гамлет к моменту смерти запутан максимально в этих своих исканиях и борениях.

М.А.Чехов. Расхождение наше только в том, что вы всю трагедию хотите видеть в одной личности. Мы же стремимся достичь этого всеми персонажами, всей сценой. В первом акте Гамлет запутан, а по мере выполнения своей миссии он не запутывается, а распутывает все и переходит через смерть в другой план. Путь Гамлета тернист, труден, а не триумфальное шествие, так как каждый шаг дается Гамлету с борьбой. Именно тернии-то нас занимают в этой постановке.

В сцене с Лаэртом не только столкновение с Лаэртом, но и еще одна победа Гамлета: зритель должен увидеть, насколько выше скорбь Гамлета, чем слезы Лаэрта. Это очередное отношение к людям, как к Полонию, к Розенкранцу и Гильдерштерну и т. д. Столкновение с Лаэртом — это сцена, где мы видим Гамлета негодующим (за Офелию). Это рыцарь, защищающий свою святыню, не рыцарь духа, а рыцарь любви. Мы видим здесь всю полноту сердца Гамлета. И весь Гамлет здесь другой, новые ноты, новый звук голоса. Эта сцена: — “Внезапный торжественный прорыв тайны любви Гамлета к Офелии”. Сопоставлением любви своей и Лаэрта Гамлет выполняет свою миссию: он Лаэрта ведет к духу. Развитие пьесы через эту сцену заключается в том, что это “шпора” к дальнейшему, что это “разорванный мост”, через который должен пролететь “курьерский поезд Гамлета”.

Сцена могильщиков

Как трактовать могильщиков?

В.С.Смышляев трактует их как шутов, вставленных для того, чтобы дать отдых публике.

Еще одно толкование: доведенное до гротеска начало Полония, Короля и т. д. Пляска страшных сатанинских существ над могилой.

Третье, неинтересное, толкование: две бытовых фигуры. Бытового смеха быть не может.

Очень интересно было бы сочетать: комизм и сатанизм. Не опасно ли это, не оскорбительно ли для Офелии? Эти фигуры должны быть юмористичны. Если первый могильщик — философ, то второй — это сама непосредственность, правда, жизнь, цветок, выросший на могиле. Только избежать русского быта. Первый могильщик определенный философ, циник, софист. Какие это стихи? Может быть, это стихи цинизма и глупости, противостоящие мудрости Гамлета и чистоте Офелии. Могильщики как бы разрешают все

вопросы. В их глупости есть какая-то мудрость, простота.

Есть замысел, когда найден будет корень, сцена должна быть импровизационной. Несомненно, в них есть легкомыслие. В них отсутствуют “вопросы”. Но они не тупы. Это дети, стихия ребячества.

Во встрече с могильщиками Гамлет настойчиво постигает какую-то идею. И она не столько Гамлету нужна, сколько нужно, чтоб в этом месте пьесы была постигнута эта идея. И Гамлет постигает эту идею.

III сцена 4 акта

В этой сцене страшные судороги Короля и особенный тихий, просветленный Гамлет. Вообще в этом акте судорога в окружении Гамлета. Но начинается это с торжества благополучия. Это как бы “финиш”, к которому Король стремился. С момента, когда Королева выпивает отравленный кубок, начинается судорога Короля. Король спасает что может в этой катастрофе, и главным образом, самого себя.

По линии Гамлета. “Курьерский поезд” не останавливается. Гамлет сразу не убивает Короля, потому что он сначала должен уплатить долг, биться на поединке с Лаэртом. Как пьеса кончается? Выполняет ли Гамлет миссию? Фортинбрас, как апофеоз, будет. Но как его сделать — еще не решено.

Вывода мы не делали ни разу, проходя все развитие трагедии. Вывод, ответ, если он и есть, то во всяком случае не полный, не абсолютный. Конечно, должна быть какая-то точка. Но дается ли здесь ответ на поставленный вопрос бытия, или ответом служит сама постановка вопроса — это все выяснится в процессе работы.

Упражнение

Выучить стихотворение, понять его смысл, начать читать стихотворение со всем проникновением, которое вы можете вложить, и постепенно рядом с собой начать представлять существо, слушающее это чтение, и дойти до того, что ваше “я” совершенно перешло в этого “слушающего”. Упражнение сложное, требующее большого терпения.

Материал: Пушкин, Шекспир (в подлиннике), Новалис (в подлиннике), В.Соловьев.

Стройте свою работу в этом упражнении на доверии: лучше укреплять себя верой, чем ставить себе препятствия неверием, недоверием к тому, что делаешь.

В.Тронов

Протокол N 9

11 октября 1923 г. Начало в 1 ч. Конец в 4 ч. 15 м. Вызваны все. Болен Смышляев.

Делают упражнения:

1. “Игра в мяч”.
2. “Руки-лучи”.
3. “Найти чувство, что поешь руками ту мелодию, которую в это время играют”.

4. “Найти чувство, что у рук есть легкие как бы крылья, и с этим чувством искать различных движений руками”.

Дальнейшая работа над пьесой будет заключаться в том, что мы будем читать по ролям, непременно соблюдая следующие два условия:

1. В первый раз понимать смысл читаемого.

2. Стремиться выполнить основное положение творчества: имитировать свою фантазию.

Главное при этом — легкость. Нужно перенести центр тяжести с самого себя на кого-то другого, на какого-то гения театра, искусства, нашей студии, в частности. Имитируя, изображая то, что дает мне моя фантазия, не стремясь очутиться внутри этого образа, потому при этом актер перестает быть художником, а превращается в сумасшедшего. “Изображать” — не значить наигрывать: имитировать свою фантазию можно лишь тогда, когда действительно увидел или услышал (будет и такая стадия, когда будешь слышать образ). “Задачи”, конечно, остаются, так как без них получится хаотичность. Если вы будете вспоминать лучшие моменты своего творчества, вы увидите, что так у вас процесс творческий и протекал. Шекспир является таким писателем, образы которого приходят очень скоро; с “Детьми Ванюшина” это сделать очень трудно и, может быть, совсем невозможно. Обращаясь с вопросом к своим “образам”, мы должны спрашивать о том, как нам играть “стихию”.

М.А.Чехов предостерегает от ошибки, состоящей в том, что, увидев образ, можно сейчас же начать переделывать его по-своему. Поэтому нужна осторожность и послушание, подглядывание и подслушивание образа.

Пробуют читать так I сцену 1 акта.

Каждое режиссерское замечание передать “ему”, тому образу, который подсматриваешь, и стараться не самому осуществлять это задание, а увидеть и услышать, как это задание выполнит образ. На спектакле же должно получиться непрерывное видение этого образа. Вместе с образом может появиться видение и того места, где происходит действие. “Образ” ответит со временем на все вопросы: какое сквозное действие, какие движения и т. д. Актер должен прийти к тому, чтобы в своем творческом процессе суметь выключить сознание или, вернее, рассудочность. Не забывать, что при нашей работе главное — это легкость.

Горацио для Бердандо, Франциско, Марцелло является разгадчиком явлений Духа. Есть действенный ритм в этой сцене смены Бернардо и Франциско.

Поскольку режиссер может и обязан делиться своими “ответами”, т. е. тем, что режиссер подслушал сам.

Режиссер обязан никак не церемониться; режиссер предъявляет актеру прежние требования. Весь человеческий язык годится: требовать,

показывать, добиваться нужно по-прежнему. Все эти требования режиссерские только вдохновить могут актера, заставляя его еще и еще активнее обращаться к “образу”. Конечно, не может быть и речи о том, что эти останавливания режиссера могут сбить актера: можно сбить человека, сбить же “образ” невозможно.

Вопрос: “Ждет ли Франциско появления Духа? Не звучат ли его слова как вопрос к Духу? Откуда и с чем приходит Бернардо? На задаваемый режиссером “собирает материал”, останавливается на мгновение, прежде чем ринуться действовать.

Молитва Короля.

Искать стихийности. Король не осознает до конца своей вины; молится только от животной боли, страшной, дьявольской муки. Монолог состоит из двух попыток подобраться, подняться к нему — и падений снова, еще глубже, еще более на землю. Король бьется между небом и землей. “Спасите ангелы” — вырывается, как вопль.

“Слова на небе, мысли на земле” — все в Короле застыло, оцепенело, как глыба.

Это единственная и последняя возможность у Короля прорваться к небу — и после того, как это не удалось, наступает окончательное оцепенение, озверение.

Королева. Рисуетя очень меняющейся; в ней как бы проходит стихия Гамлета.

В.Транов

Протокол N 13

16 октября 1923 г. Начало в 4 ч. 10 м.

Вызваны все.

2 акт. “Что вы читаете, принц?”

Упражнения перед репетицией:

1. Игра в мяч под музыку.
2. Слушание аккордов.

Полония: оценить, что это сцена контрдействия. Книгу Гамлет несет, как ширму, на случай приставания с чьей-нибудь стороны. Состояние Гамлета: “один” и отчасти “да минует меня...”

У Полония: выслеживание, допрос Гамлета.

Полоний уходит от Гамлета обрадованным, убедившимся в правоте своих подозрений.

Афонин. Гамлет весь пронизан “стальной” стремительной линией действия, а все хитросплетения Полония он перелистывает и прочитывает, как детскую книжку, как нечто очень ясное, очень примитивное.

К образу Полония: он притворяется, надевает маску (перед Гамлетом), но плохо умеет сдерживаться.

“Быть или не быть?”

Заострить темп: “Сейчас принимаю решение!” Оценить высочайшую действенность этого момента. Держит в руке яд. Решение и отмена решений остро меняют друг друга, и бытие и небытие одинаковы, страстно близки, и как мольба о спасении

выливается: “Офелия, о нимфа...” Кончить монолог активно: “быть” “не быть” равны, Гамлет активно принимает миссию.

“Он любовью болен” — под этим у Короля: 1) решение для самого себя, 2) приказ, 3) желание сделать это как бы для пользы принца (“Быть может, море, новая страна...”).

Полоний не отказывается от своей миссии и предлагает еще попробовать испытать Гамлета. “Ну, что Офелия?” — под этим скрывается неловкость перед Королем и какой-то щипок Офелии (“Вот я был прав!.. Силки для глупых птиц!”). Есть и боязнь новой неприятности от Офелии: “Вот еще эта сойдет с ума! И если Король в панике (“Нет, он не любовью...”), то Полоний в еще большем волнении; стихия рабства должна продолжаться.

Могильщики (В.Попов и В.Громов)

Образы: Земляные люди. Кроты. Только изредка на минуту вылезают на свет. Раса могильщиков — 24 поколения роют могилы. Не родившиеся, не готовые люди, люди без психологии.

Первый могильщик — “гробарь” среди могильщиков.

Гамлет проходит через кладбище — постигает смерть, а могильщик и не думает о смерти.

Юмор должен получиться не столько от игры, сколько от столкновения идей, стихий.

Вместе медитируют (могильщики и Гамлет) над черепом Иорика.

Протокол N 14

17 октября 1923 г. Начало в 2 ч. 30 м. Конец в 1 ч. 30 м. Вызваны все.

Упражнения:

1. Слушание хроматических гамм телом. (Люблю — грудью и животом. Ненавижу — животом и грудью.) Условие: чувствовать себя автором этих звуков.

2. Игра в мяч — под музыку. Музыка нужно слушать центром в груди.

3. Руки-лучи.

4. Двигаться (гуськом), стремясь достичь полной легкости.

Репетиция отменена ввиду отсутствия Чебана, Дурасова, Скуковского, В.Попова и др. (на репетиции “Любовь, книга золотая”).

Протокол N 15

18 октября 1923 г. Начало в 12 ч. 30 м. Конец в 4 ч. 15 м. Вызваны все.

Дается новое упражнение: уметь в любую минуту во всем (в людях, в вещах) находить смешное. Цель упражнения: разбить установившееся мертвое отношение к внешнему миру. Параллельно с этим нужно уметь прекращать произвольный “природный” смех тем, чтобы отыскать в рассмешившем объекте что-нибудь важное, серьезное, значительное. Такое же прекращение

(произвольное) смеха должно быть концом предложенного упражнения, когда оно удастся, когда объект действительно рассмешит вас.

Пробуют отыскать смешное в стуле. (Объяснение: если есть улыбка на этот стул, этого уже достаточно пока, так как важно, что отношение к стулу уже изменилось.)

Упражнение:

1. Слушание хроматических гамм. Прибавляется слушание всем телом.

2. Игра в мяч под музыку. Условие: запретить лицу выражать радость, наслаждение от игры. Стараться ощущать это всем телом, как бы выключая лицо.

3. Ходить с ощущением полной легкости (сначала под музыку, а потом вне ритма, без музыки).

Сцена с Духом

Что значит говорить с Духом? Дух не имеет определенной точки пребывания. “Я далее нейдю” — Гамлет доходит до грани, он не может больше выдержать физически. Слова Духа произносятся не одним человеком, эти слова должны заполнить все пространство. Видимым, как материя. Дух не будет — может быть, это будет световое пятно, луч. Слова Духа — это реальный звук, который и тут и там, везде. Хор — это одна из красок Духа, но нужно еще найти краски. Бытие Духа — реально.

А.А.Гейрот. Нужно ввести зрителя в монодраму; нужно ввести зрителя в то состояние, которое бывает у человека в состоянии ужаса, оцепенения перед неизвестностью, когда слышатся какие-то шумы в ушах, биение крови.

Мне кажется, что мысли (слова) должны доходить до зрителя как отзвук звука, как тень звука. Мысль подается, чтобы толкнуть сознание. И звук значительнее должен быть, чем слова Духа. Должно получиться, что Дух говорит непрерывно, но человек (Гамлет в данном случае) воспринимает лишь отдельные куски.

А.А.Гейрот. Может быть, хор заставит петь с рупорами.

В.С.Смышляев предлагает вместо слов “Когда в саду я спал...” показать картину, которую потом на представлении увидит Король.

М.А.Чехов. Нет, это может разрушить самое главное: важность пребывания Духа. Должна непременно быть градация в появлениях Духа. Что-то должно появляться, матовое световое пятно. Непременно очень тонкий, нежный световой эффект. Сцена мне видится очень темной. Не вижу всей фигуры Гамлета, только одно лицо, которое появляется то там, то здесь.

М.А.Дурасова. Мне кажется, весь фокус заключается в большой простоте. Все шумы так использованы, что они могут все разрушить. Пусть это будет порыв ветра, свист, звук (один) струны. Нужно достичь минимальными средствами. Может быть, дать музыкально “стрелу”, звук очень яркий,

стремящийся вверх, и резко закончить его (может быть, и не разрешать его) и затем открывать занавес, чтобы оттенить тишину. Попробовать первый звук давать не на сцене, а в зрительном зале.

Нужно искать этого необычного звука от ночных шорохов, стуков, каплюющей воды. Не использовать ли запахи.

А.И.Чебан. А если сам Гамлет говорит слова Духа?

М.А.Чехов. Тогда нет реально существующего Духа, а есть состояние души Гамлета, и только.

А.И.Чебан. Так составить этот диалог, чтобы на глазах у публики идет приближение, материализация Духа. Сцена начинается с того, что Гамлет уже слышит Духа, а публика еще не слышит. И только постепенно зритель начинает различать слова Духа и наконец слышит их. Нужно достичь реализации Духа и Гамлета, слияние Духа и Гамлета. Благодаря постепенности момент реализации будет разительным и кратким. Необходимо большое многообразие, чтобы дать только идею Духа. Нужно использовать контрастные средства.

Бунт Лаэрта.

Устанавливают текст сцены. Дополняют текст монолога Королевы. Королева в ее сомнамбулистическом состоянии воскрешает всю картину, видит и переживает поэтически смерть Офелии.

На кладбище.

Работа над текстом.

Протокол N 16

19 октября 1923 г. Начало в 12 ч. 30 м. Конеч...
Вызваны все.

Упражнения:

1. Слушание хроматических гамм. Необходимо знать, что накапливающиеся волевые импульсы нужны нам для эманации, для творческого излучения.

2. Руки-лучи. В этом упражнении также нужно ощущать мощност эманаций. Делают это упражнение с "точками" для еще большего ощущения мощи лучей.

3. Игра в мяч:

а) разделяются на два лагеря; один из них посылает свою мощь, силу — другой принимает; это как бы два лагеря великанов, гигантов;

б) оба лагеря приближаются друг к другу, входят в сферу друг друга — и расходятся; здесь очень важно возможно глубже ощутить это "вхождение в сферу", этот "мировой спектакль".

Сцена перед дуэлью

У Горацио есть предчувствие чего-то надвигающегося большого и грозного. Это вернее не страх, не предчувствие, это "сужу по себе, чему быть должно". Это — тяжесть оттого, что "не могу понять", оттого приближается конец, приближается миссия. Цель Гамлета: стремление к концу (к развязке). И, значит, он очень активен. Вся сцена насыщена "предчувствием окончания роковой борьбы" и, от

этого предвидения "доверие, покорность Провидению".

М.А.Чехов. Я вижу здесь Гамлета возбужденным, не могущим найти точки покоя в противоположность общему ощущению от Гамлета, что не плавный, с точками большой длительности. Гамлет здесь как бы не один, а окружен какими-то существами. Его движения не обрывочны, а потому не мелочны. И после этого (на словах: "Ну протяни руку Лаэрту") наступает полный покой, приятие, начало конца.

А.И.Чебан. Плюс к этим движениям я вижу Гамлета в некоторые моменты этой сцены и совсем застылым, чтобы еще более подчеркнуть эту возбужденность. Если Гамлет двигается, то я вижу Горацио неподвижным.

Дуэль.

При входе Короля у Гамлета "ясная отдала себя Судьбе", поворота уже нет. Кроме того есть, несомненно, физическая тоска, ощущение смерти. "Я примирен в душе" — здесь Лаэрт впервые увидел Гамлета по-новому. И с этого момента Лаэрт как бы отравлен: он вступает в бой с Гамлетом уже сомневающийся, с дрожащей рукой. И эти слова Лаэрта обращает, может быть, к Королю.

Здесь полновластно царит Дух. Поэтому Король здесь опустошенный, одно тело: его духа (злого) нет.

Поединок Гамлета с Лаэртом, по существу, кончился фразой Гамлета: "Прости меня, Лаэрт" — и бой на рапирах — только форма. Гамлет, его Дух, уже победил и "ставит точки". Поэтому здесь есть очень краткий и необыкновенно острый кусок у каждого. Гамлет бьется на рапирах со спокойствием, он уже нездешний. А Лаэрт уже перед дуэлью, как говорят, "потерял сердце", потерял себя, потерял самообладание. Лаэрт делает ряд выпадов, которые Гамлет отражает совершенно спокойно.

Скончался, умер Король раньше смерти, его дух вышел из него. Нужно, чтобы зритель увидел страшную участь зла, совершенно раздавленного, размазанного. Это начинается приблизительно после слов: "Ей дурно: кровь увидела она!" По мере хода пьесы должен меняться способ игры:

1. Черные: начинают очень развязно и заполняют всю сцену. А чем дальше, тем больше они делаются корявыми, деревянными и, наконец, совершенно засыхают.

2. Белые: вначале замкнутые, неподвижные (даже плачущие) и к концу они как бы расцветают и занимают всю сцену. "Спасите!" — это встреча Короля с Черным Духом, судорожная попытка Короля спастись от этого Духа.

Горацио — наблюдатель вместе с публикой и с публикой остается, когда закрывается последний занавес.

Где момент слияния Горацио с Гамлетом? Это сцена, когда Гамлет не дает Горацио отравиться, когда говорит ему свои заключительные слова.

Чувствуется ли необходимость апофеоза?

Апофеоз Молчания.

Апофеоз Света: свет становится все ярче на сцене, затем в зрительном зале и при полном свете бодро закрывается занавес. Нужно не забывать важного в пьесе элемента: присутствие Духа. Апофеоз торжественного ритуала (склоняются знамена). Постольку, поскольку мы не хотим похорон Гамлета, а победы Гамлета. От этого нужно искать и точку спектакля.

В.С.Смышляев. По идее я вижу здесь огромный [неразборчиво]

М.А.Чехов. Очень боюсь громоздко-внешнего конца, с фанфарами, прожекторами и т. д.

(Перерыв.)

В спальне королевы.

3 куска:

1. Встреча. Первые фразы. Страстное столкновение.

2. Явление Духа.

3. Гипноз, внушение.

Королева стихийно поработана; она нерассуждающая. Ее стихия в том, что выключили ее рассудок и овладели ее душой. Королева ждет Гамлета с одним самочувствием, но Гамлет переводит ее в совсем другое состояние. Гамлет приходит жестоким, но не для того только, чтоб бичевать Королеву, а для того, чтоб “раскрыть ей бездну”. Вначале Гамлет заблуждается, попав в стихию мести. Неизвестно, чем бы это кончилось, если б не появление Духа. Он мстить приходит, может убить, и только появление Духа и меняет состояние Гамлета. У Королевы в этой сцене происходит как бы “просыпание, расколдование от власти Короля”.

В.Транов

Протокол N 17

20 октября 1923 г. Начало в 12 ч. Конец в 3 ч. Вызваны все.

Упражнение. Мяч. Хроматические гаммы. Тонус. Гиганты. Репетиция. Розенкранц и Гильденштерн по всей пьесе. Они заводные игрушки, имеют в себе элементы: 1) готовность, 2) копирование тона приказа, 3) отражают как зеркало, 4) пешки, 5) пыль, которая легко поддается дуновению ветра.

В.Транов

Протокол N 18

21 октября 1923 г. Начало в 12 ч. 30 м. Конец в 4 ч. 15 м. Вызваны все.

Работа вступает в новую фазу. Каждый день будет проходиться только одна сцена. Упражнения будут отдельные в двух комнатах для занятых в сцене и для незанятых (II гр.). Для II группы: Руки-лучи. Игра в мяч. Походка: ощущать при

походке всю ногу от бедра и нести свободный и спокойный корпус (см. в конце протокола, 2 замечания).

Работа над сценой.

Необычайность всего. Ожидание. Тишина. Ночь. Облака. Ветер. Руки-лучи. Меч-копье — это луч, это мощь, это сила. Нужно упоение всем этим: не думаете о том, как скажете, пусть само скажется.

Есть новое самочувствие, но средств их выразить еще нет. Зерно, ощущение сферы, ценный материал для сцены уже есть. Нужно его организовывать. Прежде всего нужно увлечься, упиться этим образом. От режиссеров должно исходить больше активности, все. Но не из плоскости аффективных воспоминаний и обязанностей, а из плоскости увлечения, упивания образом. Ошибки разрешены. Репетиция должна быть наслаждением. Только тогда удастся соприкоснуться с миром образов.

А.А.Гейрот. Нужно, по-моему, разметить куски и дать актерам возможность упиться содержанием кусков. И позволить играть только тогда, когда это содержание кусков — “завопит” в них. Иначе получится “дунканизм без техники”.

М.А.Чехов. Теоретическую сторону будем обсуждать в специальное время. Сейчас важно пробовать, ошибаться, не раздробить и не запереть природы. Упейтесь всем этим, погрузитесь в это наслаждение. Главное: не выбиться, не впасть в область “психологии”.

Прежде всего нужно вылепить “ритуал”. Необычность “ритуала” взять из упражнения “Гиганты”. Почему ритуал? Потому что опасность.

Периферия, друзья Гамлета — стража. Франциско — застылый, окаменевший великан. Сознание огромной силы, потенция борьбы. Окружают необычайные обстоятельства, стихии.

М.А.Чехов. Есть определенные сферы у нас в теле. О них мы еще будем говорить подробнее. А сейчас пока нужно понять, что эта сцена идет из нижней эротическо-мистической сферы.

Попробуйте провести через все четыре показанные сферы хотя бы: “я не хочу”. Ощутить значительность всего существа, всем телом, каждой точкой его ощущать хроматическую гамму. Напряжение Франциско дошло до последней степени, за ним целая ночь гробовой тишины. Малейший звук звучит как гром. Режиссерские замечания должны делаться “ритмически”. Не забрасывать актера замечаниями, давать ему время и возможность их проверить, пропустить через себя. Режиссер должен “ритмически” добиваться от актера выполнения задания. Спросите: как приходят Горацио и Марцелло?

Режиссерские вопросы задаются по несколько раз для постоянного напоминания — и вовсе не значит, что требуемое должно быть непременно сейчас же найдено и сыграно.

Слова могут также мешать только в том случае, если вы хотите сейчас же, немедленно все сыграть.

Все выявляется не через смысл, а через ритм.

У Франциско все время должен звучать вопрос, так как все существо пронизано ожиданием и вопросом: “Куда? Откуда? Как? — появится Дух”. Всем существом поймать ритм, пульсацию этой встречи, этого тремоло на басах. Выдерживать точки в “этой встрече гигантов”. Дело тут не друг в друге, а в окружении, в ожидаемом Духе. Паузы заполнены Духом; от этого появится и ритм. Все дело в том, что они всем существом всматриваются, ждут Духа.

Замечания к упраниям

1. Отдающая и берущая игра. Существует два типа актеров: одни, играя, как бы “отдают”, “излучают”. Таких актеров зритель смотрит спокойно, созерцательно. Другие актеры как бы властно берут зрителя, увлекают его за собой. Непременно принимая во внимание все ранее сказанное об актерстве, мы должны стремиться ко второму типу игры. И, в частности, уже на упражнениях “игры в мяч” готовить себя к этому.

2. Разница между нашим новым подходом к работе и прежним “переживанием” заключается еще в том, что мы всегда предварительно должны накопить в себе радость, бодрость, волю и только с этим “зарядом спрессованной энергии” приступать к передаче требуемых эмоций.

В.Тронов

Протокол N 19

23 октября 1923 г. Начало в 1 ч. Конец в 4 ч.
Вызваны:

II сцена 1 акта.

Упражнение: “Игра в мяч”. Мяч должен быть выражением того, что Гамлет может послать Полонию, Король Гамлету, Гамлет Королеве и т. д., и наоборот, для ловящего — мяч выражает то, что Полоний может принести от Гамлета, Гамлет от Короля и т. д.

Главное в упражнении обмен тончайшими звучаниями, первыми ощущениями, еще без слов.

III сцена 1 акта

Король первый раз всходит на трон. Наигрывает благополучие. Не знаю, чем все это может кончиться. “За все благодарим!” — перелом, с этого момента утвердился на троне. Радость величественности, стихия власти. Чем больше тревоги от присутствия Гамлета, тем больше внешнего блеска, торжественности тронной речи. И вторая, противоположная краска этой сцены — траур Гамлета. Здесь дается визитная карточка Лаэрта: “Красавец земли”. Он прекрасно просит, прекрасно хочет. Важно для сцены: выражение верноподданничества Королю. Сейчас очень перевешивает подоплека (отношения с Гамлетом)

— нужно обратить внимание на блеск тронной речи. Отметить мгновение, с которого, собственно, вонзается к Королю ощущение опасности от Гамлета. Это чрезвычайно важно, т. к. помогает найти градацию линии Короля.

Королева. Очень страстная, очень темпераментная. Она расцвела махрово в своей радости. И страстно хочет скорее убедить Гамлета, как все прекрасно и благополучно. Она искренне забыла о смерти Гамлета-отца.

Лаэрт прекрасен и тем, что он страстно стремится уехать. Эта сцена должна быть “шиком просьбы”, замечательная, прекрасная просьба. В этом слепота Лаэрта, прекрасно преклоняющемся перед символом земной власти.

Гамлет — здесь оцепеневший от облепившего, ослепившего его королевского блеска. Может быть, даже отходит постепенно от трона. То, что Гамлет здесь увидел, потрясло его до состояния ужаса. Прорыв: “Не кажется, а есть на самом деле”. С этого момента внимание зрительного зала должно перейти на Гамлета, зрителю с этого момента должно стать ясным, что все теперь пойдет от Гамлета, что каждое его слово станет как бы магическим.

Полоний (В.М.Афонин). Очень уверен за Короля, но все время проверяет, как идет, благополучно ли. Из всех Королей Клавдий для Полония особенно “его король”. Выступление Гамлета Полоний отмечает через Короля: “Беспокоит ли это Его Величество?” В чем стихийность Полония?

Выход Горацио, Бернардо, Марцелло.

Встреча с Горацио — стихия дружбы. Да, кто приходит, наполнены тем, что только видели. Горацио еле сдерживается, чтобы сейчас же не рассказать Гамлету все. У Горацио устремление к Гамлету. У Гамлета же от всей предыдущей сцены (монолог) остался “вопль” и какое-то ясновидческое состояние. Естественность, обычность встречи нарушается, потому что встречаются не тела, а разряженные центры. И эти заряды не расплескиваются, а как бы оберегаются. Горацио как бы выжидает, приготовляет Гамлета к той вести, которую принес. Горацио, рассказывая, свято переживает видение Духа.

Здесь происходит как бы передача командования от Горацио к Гамлету. И слияние их в одно. “О говори, скорее говори!” — имеет смысл: “Доскажи скорее то, что я знаю и предчувствую!” Встреча с Горацио — это устремление, бросок Гамлета к Горацио.

В.Тронов

Окончание в следующем номере.