Александр Михайлович Поламишев

Мастерство режиссера:

ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ

 Введение

Драматургия и искусство театра. Учение К. С. Станиславского и регламентирующие схемы драматургии (Г. Фрейтаг и другие). К истории создания метода действенного анализа. «Событие» — основной инструмент метода

 История русского и советского театра со всей очевидностью свидетельствует, насколько важным, определяющим для успешного и плодотворного развития театрального искусства является признание ведущей роли драматургии, ее примата в решении основных вопросов актерской и режиссерской практики.

 Наиболее яркие страницы сценической культуры прошлого связаны с поиском и воплощением тех глубин идейного, общественно значимого и художественного, которые выносил на свет творческий гений драматурга. Именно тогда, когда искусство живого слова, жеста, действия — искусство актера — шло от острейших жизненных проблем, решаемых драматургом в подлинно художественной форме, — именно тогда и рождалось «чудо сцены», надолго оставлявшее след в жизни человека.

 В тесном слиянии драмы и исполнительского мастерства заключалась и заключается сила неповторимого эмоционального воздействия, которое делает древнейшее искусство театра вечно молодым, неразрывно связанным с воспитанием эмоций, чувств. В. И. Ленин отмечал, что «без «человеческих эмоций» никогда не бывало, нет и быть не может человеческого искания истины»[1]. Другими словами, эмоциональная сфера активно воздействует на все сферы духовного мира человека, на глубину его убеждений, на его нравственный, эстетический облик. И здесь театру наряду с другими видами массового искусства принадлежит своя большая и неповторимая роль.

 Как составная часть театрального искусства, драматургия всегда определяла его духовную наполненность, взлеты или падения.

 Передовая русская эстетическая мысль именно так и рассматривала взаимоотношения драмы и театра. Достаточно вспомнить статьи В. Г. Белинского: «Мочалов в роли Гамлета» («…благодаря гению Шекспира раскрывается гений г-на Мочалова!»), «Об Александрийском театре», «И мое мнение о Каратыгине». Герцен в «Письмах о французском театре» утверждал, что господствовавшая манера игры современных ему французских актеров определялась популярной тогда драматургией Скриба.

 Примерно в эти же 40-е годы прошлого века в России все более утверждалось новое, антиклассицистское, реалистическое направление театра, во многом определявшееся возрастающим влиянием пьес Островского. Позднее великий драматург справедливо отметит: «Школа естественной и выразительной игры на сцене, которой прославилась московская труппа и которой представителем в Петербурге был Мартынов, образовалась одновременно с появлением моих первых комедий и не без моего участия»[2].

 О влиянии А. П. Чехова на становление и развитие искусства Московского Художественного театра написано чрезвычайно много. Это влияние новаторской драмы Чехова исследовано полностью и всесторонне.

 Знаменательно, что уже в начале века один из известных критиков отмечал: «Ненависть Станиславского к «штампам», из которой родилась вся его теория сценической игры, вся его «система», — она, может быть, даже незаметно для него самого выросла из чеховских спектаклей»[3].

 Представляется очевидным, что драматургия является первоосновой и для искусства современного театра. Неповторимость произведений драматурга должна рассматриваться как данность, долженствующая определять направление работы театра при воплощении пьесы. Велика роль такого понимания взаимоотношений театра и драматурга, когда мы обращаемся к классике.

 В данном случае основополагающими для понимания существа этой проблемы должны быть положения В. И. Ленина о классическом наследии и его роли в деле воспитания человека новой, социалистической формации. Поэтому ленинская мысль о необходимости освоения и развития «лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма…»[4] является направляющей в предлагаемой читателю книге.

 Особенно важно для практики современного театра умение ответственно и вместе с тем бережно подойти к появлению нового драматургического произведения. «Настоящий талант встречается редко. Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние»[5] — эти слова Л. И. Брежнева должны стать основополагающими для поступательного развития нашего театрального дела. Не навязывать автору готовых рецептов, идущих от уже привычного, бывшего и до него драматургического и театрального опыта, а суметь разгадать его собственную художественную индивидуальность, его своеобразие — вот в чем состоит задача. Анализ произведения драмы, помогающий театру в решении этой задачи, может иметь серьезное практическое значение.

 Еще в 1911 году К. С. Станиславский писал: «Литературный анализ не входит в область моей компетенции.

 Я могу только пожелать, чтоб кто-нибудь из специалистов пришел на помощь артистам и выработал бы, создал бы метод, облегчающий и направляющий литературный анализ пьесы и роли… Необходимо пойти за автором по проложенному им пути для того, чтобы не только понять, но и пережить задачи и намерения поэта…

 Артист, подобный мастеру, должен знать строение пьесы: он должен уметь сразу угадывать главные двигательные центры литературного организма пьесы, в которых узлом завязаны все нервы поэтического создания поэта»[6].

 Эти пожелания Станиславского прозвучали в то время, когда чрезвычайно популярны были теоретические установки Г. Фрейтага («Техника драмы»). У Фрейтага, как отмечали современники, были последователи не только в области теории, но его положениями увлекались и практики театра[7].

 Жанр так называемой «хорошо скроенной драмы» победно шествовал по сценам Европы и России; помимо Э. Скриба, достаточно вспомнить популярную тогда драматургию Э. Ожье или Дюма-сына…

 Станиславский утверждал, что схематизм господствующих в то время «теорий» нанес огромный вред художественной практике: «По этому заготовленному трафарету в первом акте должна была быть завязка или экспозиция, во втором — развитие, в третьем — кульминационный пункт, в четвертом — событие, подготавливающее развязку, и в пятом — развязка и мораль…»[8].

 Отношение Станиславского к подобным регламентирующим, схематическим положениям оставалось неизменным на протяжении всей его жизни.

 О несостоятельности схематической теории Г. Фрейтага и его последователей написано немало, и можно было считать тему исчерпанной, если бы не… С полным основанием один из теоретиков восклицает: «Художественная практика последнего столетия опровергла схемы Г. Фрейтага как догматические и нормативистские. Но и в наши дни в науке о драме, правда, в иных формах, тоже продолжается борьба между теми, для кого на первом месте именно «техника», и теми, кто думает о теории»[9].

 Действительно, казалось бы, нормативистские теории типа Фрейтаговской должны были бы отмереть вместе с уходом из широкой практики современного театра драматургии Дюма-сына и т.п. Но на самом деле этого не произошло. Свидетельством тому может служить весьма типичное высказывание специалиста: «…драма интриги остается в арсенале современного театра. Она оказывается здесь к услугам всякого рода поверхностности и безыдейности. Ее влияние продолжает сказываться на наших теоретических представлениях о природе драмы. Таковы, например, укоренившиеся взгляды на композицию пьесы как на определенную схему развития действия. Они восходят к Фрейтагу и его последователям…»[10].

 «Трагедия есть подражание действию»[11], — утверждал Аристотель. Он предлагал рассматривать действие в драме не только как основной материал драмы, но и как ее художественную особенность. Мудрость прозорливого философа античности отчеканила: «Поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изображать их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры… без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы»[12]. Спустя много веков Гегель сделает вывод о связи действия и характера человека: «Действие является наиболее ясным раскрытием человека…»[13]. Говоря об этом же законе драмы, Лессинг констатировал: «На сцене мы хотим видеть, каковы выведенные личности, а видеть это можно только по их действиям»[14].

 Как видим, с самых своих истоков мировая драматургия давала исследователю, с одной стороны, повод для размышления о ее природе, но, с другой стороны, красота и законченность существующих форм драматургии невольно наталкивала мысль ученого на желание узаконить эту форму — связать ее только с определенным видом действия, т.е. узаконить как неизбежную, единственно возможную форму. Мы говорим об этом столь подробно потому, что дальнейшее развитие теории драмы еще не раз испытает на себе тот же соблазн «регламентации».

 Отвергая или даже ставя под сомнение примат действия при встрече с необычной или просто непривычной формой пьесы (а таких произведений сейчас очень много), режиссер, актер попросту может растеряться перед ее своеобразием и сложностью.

 Те, кто отвергает примат действия как единую «родовую сущность» драмы, часто в виде аргумента приводят невозможность отыскания единой сущности у таких разных драматургов, как, например. Шекспир, Гоголь, Островский, Метерлинк, Чехов. Между тем сам А. П. Чехов. судя по всему не чувствовал обособленности своего положения, когда писал A. Кони словно бы подытоживая своя раздумья о природе драмы: «Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожим друг на друга и что обусловливает их ценность. Это общее и будет законом»[15]. М. Строева в своей книге «Режиссерские искания Станиславского» убедительно доказывает, что постановка в МХТ пьес Метерлинка следом за пьесами Чехова была не случайным явлением, а естественным продолжением поиска единого поэтического направления Художественного театра. Более того, сам Чехов долго и настойчиво уговаривал Станиславского обратиться к драматургии Метерлинка[16].

 Конечно, далеко не просто найти единую, объединяющую сущность таких разных по форме явлений, как, допустим, пьесы Шекспира, Метерлинка, Пушкина, Островского, Чехова. И когда пробуют разную драматургическую сущность подменить найденной однажды формой, то терпят поражение. Та манера, которая была найдена в чеховских спектаклях, помогала иногда раннему МХТ в подходе к драматургии, близкой по своей жанрово-стилистической природе Чехову.

 Но когда актеры МХТ пытались таким же путем открыть секреты Шекспира или Пушкина, то заходили в тупик.

 Тонко чувствовавший природу жанра и стиля, Вл. И. Немирович-Данченко уже в 1913 году испытывал тревогу: «…Это вовсе не значит, что с Чеховым театр нашел такие сценические формы, в которые старается втиснуть произведения других драматургов… Впадая в такую ошибку, театр, очевидно, подчиняется нажитым в пьесах Чехова приемам и теряет глубокий художественный смысл основных качеств Чехова-драматурга»[17].

 «Открывать» автора, находить сценическое выражение «художественного смысла» разных писателей — вот задача, которую постоянно ставили перед собою руководители МХАТа. Долгие, настойчивые поиски привели К. С. Станиславского к поразительным открытиям. Г. А. Товстоногов считает, что Станиславский «…на старости лет пришел к выводу, что все сделанное им за полвека совсем не итог, а только начало пути… Именно в это время им были развиты основы высшей правды о природе театрального искусства»[18].

 Что же это за «основы высшей правды о природе» театра, как связаны они с природой драмы? Ученица великого реформатора сцены М. О. Кнебель утверждает: «Станиславский долгие годы искал ключ к тайне анализа пьесы и нашел его только в последние годы жизни…»[19].

 Надо сразу же сказать, что работы современных исследователей театрального искусства, особенно работы советских ученых, отмечены безусловным интересом к наследию Станиславского. Даже в тех случаях, когда нет прямых ссылок на труды Станиславского или на отдельные положения его системы, исследователями все равно признается прямо или косвенно суть его учения. Всех их, пишущих о разных аспектах драматургии и театра, тем не менее сближает стремление рассматривать драму не со стороны ее внешних формальных признаков, а понять ее действенную сущность.

 Но, к сожалению, то, что было сделано в области анализа драмы Станиславским в последние годы жизни, изучено теоретиками чрезвычайно мало.

 Практики театра преуспели в этом значительно больше: Н. М. Горчаков, А. Д. Попов, Г. А. Товстоногов, А. М. Гончаров выступали и выступают не только как пропагандисты последних достижений Станиславского, но и развивали и развивают их дальше. Усилиями этих мастеров советского театра, и прежде всего благодаря огромной теоретической и педагогической работе М. О. Кнебель, в живую практику не только отечественного, но и мирового театра вошел сегодня «метод действенного анализа».

 Всякое большое открытие, несмотря на преемственность всего ценного, созданного до него, обязательно революционно.

 Революционность этого «метода» наиболее ярко и наглядно проявляется в момент, когда актер совместно с режиссером осуществляет анализ пьесы действием на сценической площадке, а не путем длительных рассуждений, сидя за столом, как это было при работе старой методикой (так называемый «застольный период»).

 Очевидно, понимая заранее и зная по опыту (в МХАТе), что даже приверженцам его «системы» не так-то просто будет принять новую методику, особенно эту «совместную, рабочую» часть методики, К. С. Станиславский в своих теоретических работах все внимание, весь свой темперамент направил на утверждение именно этой «совместной» аналитической части нового метода.

 Так в чем же суть нового метода, или, как в театре принято говорить, новой методики?

 Отвечая на этот вопрос, М. О. Кнебель высказала следующую мысль: «Речь идет о репетиционном приеме (курсив мой. — А. П.), предложенном Станиславским, — о так называемом действенном анализе пьесы и роли»[20]. Г. А. Товстоногов также утверждает: «…метод действенного анализа представляется мне самым совершенным на сегодняшний день приемом работы с актером…»[21] (курсив мой. — А. П.).

 Но так ли это, только ли «репетиционным приемом» является новый метод?

 Вл. Блок в книге «Система Станиславского и проблемы драматургии» делает очень серьезную, с нашей точки зрения, попытку доказать, какие большие и принципиально новые возможности открывает метод и для литературного анализа пьесы. Новый метод, по мнению Блока, «объясняет многие драматические явления, необъяснимые с позиций канонической теории драмы»[22].

 Что же в методе является ведущим, рациональным зерном? То, что можно назвать конкретизацией действия, его квинтэссенцией, — событийный ряд пьесы.

 Знаменательно, что значение «событийного ряда», «события» подчеркивают и все практики театра.

 Мы уже отмечали выше, что направление поисков Станиславского в области анализа всегда определялось желанием найти прямой, естественный путь к обнаружению неповторимых особенностей, отличающих художественный мир одного автора от другого. Свою новую методику Станиславский считал важным, решающим шагом, сделанным именно в этом направлении[23]. Останавливаясь на сущности самой методики, Станиславский писал: «Новый вид анализа или познавания пьесы заключается в так называемом процессе оценки фактов… «Изучить» означает на нашем языке не только констатировать наличность, рассмотреть, понять, но и оценить по достоинству и значению каждое событие»[24].

 Как видим и Станиславский, и его последователи выделяют «факт», «событие» как нечто определяющее суть самой методики. Очевидно, мы вправе предположить, что именно событие явилось ключом к тайне анализа и дало возможность Станиславскому «развить основы высшей правды о природе театрального искусства».

 Поэтому прежде всего постараемся понять, какова природа события в драме, какое качество отличает его от всех остальных элементов драмы. Речь пойдет о предмете весьма сложном, требующем всестороннего подхода.

 Придется обращаться к самым различным областям человеческих знаний: к театроведению и литературоведению, к философии и истории… Подобное обращение позволит полнее выявить суть того или иного вопроса теории и практики сценического искусства.

 Постижение «секретов» профессионального мастерства, выработка практических навыков будущим режиссерам немыслимы без вдумчивого, творческого отношения ко всему, что уже стало частью нашей театральной культуры — этого воплощения коллективного опыта. «Мы располагаем большими материальными и духовными возможностями для все более полного развития личности и будем наращивать их впредь, — говорилось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии. — Но важно вместе с тем, чтобы каждый человек умел ими разумно пользоваться»[25]. Такому умению можно и должно научить каждого.

 ГЛАВА I.

 «СОБЫТИЕ» И «ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА»

ьесах

 Прежде чем анализировать свойства какого-либо предмета или явления, следует, очевидно, условиться, каков же сам предмет или явление.

 Что мы должны понимать под определением «событие»? Каковы отличительные признаки «события» в драме?

 В словаре русского языка С. И. Ожегова находим: «Событие — то, что произошло, то или иное значительное явление, факт общественной, личной жизни».

 Отличить в окружающей нас действительности событие от заурядного факта — дело в общем несложное. Станиславский советовал оглянуться на какой-нибудь этап собственной жизни, чтобы вспомнить, какое событие на этом отрезке времени было главным, тогда можно понять, как оно отразилось на отношениях с людьми. Действительно, любому человеку нетрудно оценить значимость того или иного факта в его собственной жизни. Но достаточно нам попытаться оценить значение подобного же факта не для себя, а для другого человека, как мы тут же можем ошибиться, ибо оценить факт с позиций другого, даже близкого человека — дело совсем не простое. Для того чтобы попытаться это сделать, нам придется, очевидно, очень внимательно изучить все обстоятельства, предопределившие случившийся факт, все мотивы, приведшие человека к совершению того или иного поступка; нам потребуются для этого, возможно, очень искренние собеседования с этим человеком, его исповедальные откровения.

 Но как же быть с «искусственно созданной жизнью» — с пьесой, в которой действуют совершенно нам незнакомые персонажи; какие из фактов пьесы являются для них главными, какие — второстепенными? Как определить, является ли то или иное обстоятельство пьесы событием или преходящим фактом, эпизодом для действующих лиц?

 Станиславский для определения значимости события рекомендовал поступать следующим образом: «Сама техника процесса оценки фактов поначалу проста. Для этого следует устранить оцениваемый факт, после постараться понять, как это отразится на жизни человеческого духа роли»[26].

 Известный советский режиссер и педагог М. О. Кнебель, следуя совету Станиславского, спрашивает: «…что было бы, скажем, если бы Паратов не появился в городе как раз в ту пору, когда брак Ларисы с Карандышевым был наконец решен? Очевидно, у нее была бы иная судьба, достаточно безрадостная, достаточно несправедливая, но, может быть, не такая трагическая; не было бы той вспышки, того пожара, в пламени которого сгорели последние иллюзии Ларисы, озарилась страшная истина: «Я — вещь»[27].

 Действительно, как связана дальнейшая судьба Ларисы с появлением в городе Паратова?

 Для того чтобы проверить значимость для Ларисы факта появления Паратова накануне ее свадьбы с Карандышевым, попробуем сделать несколько предположений:

 1. Если бы Паратов вообще не появился? Очевидно, в данном случае рассказанная автором история не состоялась бы, и судьба Ларисы могла бы сложиться в общем достаточно типичной для женщины ее круга и времени.

 2. Допустим, Паратов приехал в город до того, как Лариса дала согласие на брак с Карандышевым. В этом случае все события, вероятно, развернулись бы иначе.

 Можно строить самые различные предположения, но один факт при всех вариантах изменился бы несомненно: пока Лариса не стала невестой Карандышева, у последнего не было бы оснований давать в честь нее обед. Если бы он все-таки дал обед (случилось бы такое невероятное событие при всей бедности Карандышева!) и Лариса почему-то явилась бы на этот обед, то отъезд ее с этого обеда за Волгу с Паратовым был бы совершенно естественным, ординарным фактом и не вызвал бы столь трагических последствий.

 3. Еще один вариант: Паратов приезжает уже после того, как Лариса вышла замуж за Карандышева.

 В таком случае вполне возможно, что их встреча вообще не состоялась бы. Но если бы Паратов все-таки искал встречи, добивался бы ее, преследовал бы Ларису, то, по всей вероятности, отношения у Ларисы с Паратовым сложились бы совсем иначе. Если бы Лариса даже поняла всю глубину сделанной ею ошибки, то ее возвращение к Паратову было бы, очевидно, еще более сложным, более мучительным, — в этом случае автор написал бы иную пьесу.

 4. А если бы накануне свадьбы Ларисы в город приехал бы не Паратов, а кто-то другой? Пусть этот приехавший даже понравился бы Ларисе, был бы богат и красив. Могла бы Лариса в таком случае убежать на прогулку, за Волгу с почти незнакомым человеком? Совершенно очевидно, что если бы она это совершила, то это была бы уже не Лариса Огудалова, т.е. не тот характер, каким написал ее автор.

 Итак, говоря словами Станиславского, если устранить факт приезда Паратова накануне свадьбы Ларисы, то «жизнь человеческого духа роли» Ларисы изменится до неузнаваемости.

 Следовательно, для дальнейшей судьбы Ларисы чрезвычайно важными оказались два обстоятельства: первое — данное ею согласие на брак с Карандышевым, второе — приезд Паратова.

 Какое же из этих двух, одинаково важных и одновременно действующих, предлагаемых автором обстоятельств мы должны считать «событием»?

 «Как в самой ткани пьесы предлагаемые обстоятельства связаны с событиями? — пишет Кнебель. — Я объясняю так: все подробности жизни героев, их прошлое, обстановка, в которой они живут или жили, все то, что составляет их внутренний мир, их поведение, их мысли и чувства, все, что постепенно формировало их индивидуальность, все это — предлагаемые обстоятельства жизни героев. Но вот в этой жизни случается что-то, что все меняет — вызывает новые мысли и чувства, заставляет по-новому всматриваться в жизнь, меняет русло этой жизни. Это происшествие мы и называем событием»[28].

 Если полагать, что событие отличается от иных предлагаемых обстоятельств своей значимостью, то в нашем случае, очевидно, трудно будет только по этому признаку определить «событие»: ведь и согласие Ларисы на брак с Карандышевым, и приезд Паратова имеют одинаково важное значение, как мы выяснили, для судьбы Ларисы. И лишь при наличии этих двух «происшествий» судьба Ларисы могла сложиться именно так, как мы видим в пьесе Островского.

 В реальной жизни нас окружают порой много разных обстоятельств. Бывает, что даже не два из них, а несколько кажутся очень важными для нашей жизни. Но, как правило, совершаем мы поступок все-таки под влиянием только одного, решающего для нас обстоятельства. Таким же путем должны, очевидно, поступать и герои пьесы.

 Поэтому чрезвычайно важно уметь выделить из всех обстоятельств одно, решающее событие, которое предопределяет поступок (или поступки) действующего лица.

 Существует весьма распространенная точка зрения, что «событие» — это то, что должно произойти сейчас, в данный момент. Если это не происходит сейчас, то это уже не событие, а, наверное, предлагаемое обстоятельство. «Пережитые события, подернувшись пеленой времени, из событий превратились в предлагаемые обстоятельства»[29].

 Попробуем определить событие с помощью предлагаемого нам признака — фактора времени происшедшего.

 Действительно, Лариса согласилась на брак с Карандышевым значительно раньше, нежели в городе появился Паратов. Очевидно, в тот момент, когда Лариса давала согласие на брак, это было очень значительным событием и для нее, и для Карандышева, и для многих других. Но прошло время, и, хотя значительность этого факта для Ларисы нисколько не уменьшилась, новизна случившегося уже несколько потускнела и оно вроде бы уже перестало быть событием, а стало фактом повседневного быта Ларисы. Приезд же Паратова — факт абсолютно новый, только что случившийся и потому, возможно, вытесняющий своей новизной и неожиданностью все, чем жила Лариса до сего момента.

 Очевидно, у нас есть основания полагать, что факт времени происшедшего является в данном случае определяющим моментом, по которому мы можем отличить событие от предлагаемого обстоятельства.

 Пользуясь положением Станиславского, а также фактором времени происшедшего, попробуем определить: является ли приезд в город Бряхимов событием и для самого Паратова?

 Допустим, перед женитьбой на «миллионной невесте» Паратов не приехал бы в Бряхимов. Изменилось бы что-нибудь?

 Да, изменилась бы, очевидно, судьба Ларисы, Карандышева. Но разве что-нибудь меняется в судьбе самого Паратова в результате его приезда в Бряхимов? Нет, ничего: он как собирался жениться на богатой невесте, так, очевидно, и поступит после гибели Ларисы.

 Следовательно, «устранив» этот факт, нам трудно понять, насколько значителен для самого Паратова его приезд в Бряхимов. А может ли помочь здесь фактор времени происшествия? Приезд Паратова случается явно после того, как он заполучил богатую невесту. Вправе ли мы считать, судя по этому признаку, что именно приезд в Бряхимов является для Паратова фактом, определившим его поступки, т.е. «событием»?

 Заметим, что приезд Паратова накануне его женитьбы в город, где у него была столь известная всем скандальная история с Ларисой, — дело довольно рискованное. Ведь если дойдут до его будущего тестя — «важного чиновного господина, старика строгого» — слухи о «художествах», которые Паратов по его же словам собирается устроить в Бряхимове, то вряд ли, мягко говоря, это будет способствовать успешному завершению его брачных дел.

 Следовательно, Паратов рискует. Когда-то он, который «было чуть не женился на Ларисе», сбежал, чтобы спасти себя от разорения. Теперь же он, наконец, женится на «миллионах» и перед самой женитьбой… сбегает покутить в город, где живет Лариса. Можем ли мы считать, что «прощание с холостой жизнью» важнее для Паратова, чем «женитьба на миллионах»? Если «женитьба на миллионах» стала для Паратова предлагаемым обстоятельством (т.е. тем, что уже «подернулось пеленой времени»), то все его поступки здесь, в Бряхимове, должны диктоваться только фактом приезда и всем, что связано с этим фактом. Но мы ведь знаем, что при всем том, что он здесь натворит в течение суток, он не забудет о своих «миллионах» — Лариса ведь и погибнет-то вследствие того, что он не захотел расстаться со своими миллионами!..

 Можно ли в таком случае только потому, что «приезд» случается по времени позже, чем «паратовское сватовство», считать приезд фактом, определяющим действия Паратова, т.е. действенным фактом («событием»)? Думается, что и по такому признаку ответить утвердительно трудно. Следовательно, ни «устранение факта» приезда Паратова, ни время происшествия этого факта не дали нам возможности установить, какое из двух важных для Паратова предлагаемых обстоятельств является самым важным, самым действенным, т.е. «событием».

 Обратимся к другому автору: Шекспир. «Гамлет».

 Скончался отец Гамлета. Прошло около двух месяцев. Мать выходит замуж за дядю, ставшего вследствие этого брака королем. В королевском замке устраивается по этому поводу пышный прием. Новый король держит тронную речь. Зал полон придворных. Один Гамлет в подавленном состоянии. Король и королева пытаются отвлечь Гамлета от тяжких дум, убедить его в том, что нельзя так долго предаваться печали, изнурять себя из-за смерти отца…

 Король.

 На некоторый срок

 Обязанность осиротевших близких

 Блюсти печаль. Но утверждаться в ней

 С закоренелым рвеньем — нечестиво[30].

 Но душевная боль Гамлета глубока и неизбывна.

 Гамлет.

 …Ни мрачность

 Плаща на мне, ни платья чернота,

 Ни хриплая прерывистость дыханья,

 Ни слезы в три ручья, ни худоба,

 Ни прочие свидетельства страданья

 Не в силах выразить моей души.

 Вряд ли мы сможем утверждать, что факт смерти отца, происшедший ранее замужества матери, уже потерял для Гамлета свою остроту и не является фактом, определяющим его действия. Как будто можно сказать с полной уверенностью, что, несмотря на «некоторый срок», Гамлет продолжает жить страшной для него утратой.

 Но вот король и королева уходят.

 Гамлет.

 Два месяца, как умер… Двух не будет.

 Такой король! Как светлый Аполлон

 В сравнении с сатиром. Так ревниво

 Любивший мать, что ветрам не давал

 Дышать в лицо ей. О земля и небо!

 Что поминать! Она к нему влеклась,

 Как будто голод рос от утоленья.

 И что ж, чрез месяц… Лучше не вникать!

 О женщины, вам имя, — вероломство!

 Нет месяца! И целы башмаки,

 В которых гроб отца сопровождала

 В слезах, как Ниобея. И она…

 О боже, зверь, лишенный разуменья,

 Томился б дольше! — Замужем! За кем!

 За дядею, который схож с покойным,

 Как я с Гераклом! В месяц с небольшим!

 Создается впечатление, что все-таки скорое замужество матери и то, что мужем ее стал не кто иной, как Клавдий, — эти обстоятельства также являются причиной страданий Гамлета…

 Что же из всех обстоятельств является основной причиной для действий Гамлета? Как мы уже убедились, по фактору времени происшествия нам трудно предположить, что не «смерть отца» является причиной страдания Гамлета.

 Попробуем «устранять факты» по отдельности, чтобы оценить их значимость для «жизни человеческого духа роли» Гамлета. Совершенно очевидно, что факт смерти отца устранить невозможно. Мать не могла бы при живом отце выйти за Клавдия, т.е. пьесы Шекспира попросту не было бы. Ну, а если предположить, что Гертруда спустя два месяца после смерти короля вышла бы не за презираемого Гамлетом Клавдия, а за человека, который, с точки зрения Гамлета, был бы достоин соперничать с его покойным отцом и как человек, и как король? Очень может быть, что от всего монолога Гамлета остались бы только слова:

 …Нет месяца! И целы башмаки,

 В которых гроб отца сопровождала

 В слезах, как Ниобея. И она…

 О боже, зверь, лишенный разуменья,

 Томился б дольше! — Замужем!..

 В таком случае решающим фактом для страданий Гамлета было бы то, что мать скоро забыла отца, — только это, очевидно, и могло бы мучить его.

 Но если бы прошел не месяц? Допустим, что спустя два-три года мать вышла замуж за вполне достойного человека.

 Совершенно очевидно, что от знаменитого гамлетовского монолога ничего бы не осталось.

 Следовательно, для Гамлета одинаково важны все обстоятельства: и «смерть отца», и «поспешное замужество матери», и «муж матери и ныне король — Клавдий». Только сочетание всех этих обстоятельств независимо от очередности их происшествия — только они являются причиной страданий Гамлета.

 Что же, каждый из означенных фактов является «событием»? Или все эти факты суть предлагаемые обстоятельства, а событием является какой-то иной факт? Как его определить?

 Обратимся к Чехову. «Дядя Ваня».

 Какое из обстоятельств является решающим для Ивана Петровича Войницкого, стреляющего в профессора Серебрякова? Обусловлен ли поступок Войницкого тем, что он окончательно убедился, как глупо прожил жизнь, и что виной всему — Серебряков? Или тем, что Елена Андреевна предпочла ему, Войницкому, Астрова? А может быть, предложение Серебрякова о продаже имения, этот последний по времени происшествия факт стал причиной выстрела?

 Иван Петрович Войницкий в течение всего лета добивался любви Елены Андреевны. Наступил сентябрь. В ответ на очередное объяснение в любви Войницкий получает от Елены Андреевны:

 «Оставьте меня в покое! Как это жестоко! (Хочет уйти.)

 Войницкий (не пускает ее). Ну, ну, моя радость, простите… Извиняюсь. (Целует руку.) Мир.

 Елена Андреевна. У ангела не хватило бы терпения, согласитесь.

 Войницкий. В знак мира и согласия я принесу сейчас букет роз; еще утром для вас приготовил… Осенние розы — прелестные, грустные розы… (уходит)»[31].

 Возвращаясь, Войницкий застает Елену Андреевну в объятиях Астрова. Затем появляется Серебряков и сообщает свой план продажи имения. Войницкий обвиняет Серебрякова в том, что тот искалечил ему жизнь, и затем, несколько позже, пытается убить профессора выстрелом из пистолета.

 Самый последний по времени, факт — это предложение Серебрякова продать имение. Вправе ли мы считать, что именно этот факт явился решающим для поступка Войницкого?

 А что, если бы перед тем, как пришел Серебряков, Елена Андреевна наконец ответила бы на любовь Войницкого? И не дядя Ваня, а вошедший Астров увидел бы Елену Андреевну в объятиях у Войницкого?

 Пусть затем все было бы точно так же, как в пьесе, т.е. Серебряков предложил бы продать имение. Можем ли мы с уверенностью сказать, что за этим последовал бы выстрел счастливого дяди Ванн? Очевидно, нет.

 Думается, что в пьесе Чехова ни по фактору значимости обстоятельства, ни по фактору времени происшествия вряд ли мы сможем отделить предлагаемые обстоятельства от события.

 Таким образом, возможность оценить значимость факта путем его устранения позволяет выделить важнейшие предлагаемые обстоятельства среди менее важных. Фактор «времени происшествия» в некоторых случаях (как, например, приезд Паратова для Ларисы), очевидно, может являться признаком события, но, к сожалению, этот признак не безусловный…

 Но есть ли все-таки у события какое-то качество, которое бы, безусловно, отделяло его от всех прочих предлагаемых обстоятельств? Почему представляется столь важным обнаружить это качество?

 Напомним, что значимость предлагаемых автором обстоятельств для жизни «человеческого духа роли» была доказана Станиславским еще в начале создания его «системы».

 Говоря же о новой методике, и сам Станиславский, и все его последователи связывают ее прежде всего с важностью понимания значения события.

 «Я считаю, что вопрос раскрытия события является сейчас кардинальным для современного искусства. От того, как мы будем относиться в дальнейшем к этому вопросу, зависит, куда будет развиваться искусство театра», — пишет в одной из своих последних работ М. О. Кнебель[32].

 ГЛАВА II.

 «СОБЫТИЕ» И «КОНФЛИКТ»

Событие в жизни и «событие» в драме. Конфликтность развития жизненного процесса и конфликтность развития действия в драме. «Событие» или «конфликтный факт»?

 Что же это за категория — «событие в драме»? Как обнаружить ее корни, истоки?

 Искусство, как известно, является одним из способов познания человеком действительности. Следовательно, вся разновидность форм, жанров, стилей искусства является отражением многообразия и сложности самой жизни. С. Владимиров, говоря в этой связи о драме, полагает, что «драма сложилась как специфическая художественная форма выявления драматического содержания жизни»[33]. В чем же проявляется драматизм жизни? Очевидно, в ее постоянной конфликтности. Один из основных законов диалектики говорит о том, что развитие жизни происходит в силу заложенных в ней противоположностей, в результате борьбы этих противоположностей. Ф. Энгельс в своей характеристике исторического процесса развития человечества подчеркивал: «…история делается таким образом, что конечный результат всегда получается от столкновений множества отдельных воль… Таким образом, имеется бесконечное количество перекрещивающихся сил… И из этого перекрещивания выходит одна равнодействующая — историческое событие… Ведь то, чего хочет один, встречает противодействие со стороны всякого другого, и в конечном результате появляется нечто такое, чего никто не хотел»[34].

 Но, очевидно, не только историческое событие является результатом борьбы «перекрещивающихся сил».

 Если считать, что любое жизненное событие выражает драматическую конфликтность процесса развития жизни, то, очевидно, мы вправе полагать, что и событие в драме является выразителем конфликтного развития действия пьесы.

 Говоря о новой методике Станиславского, Г. А. Товстоногов усматривает в прослеживании связи «события» и «конфликта» одну из ее самых существенных сторон: «…существо метода заключается в том, что каждая минута, каждая секунда сценического действия есть беспрерывный поединок. Режиссеру нужно помнить, что вообще не существует сценической жизни вне конфликта… Построив цепочку событий, надо обнаружить в них ту последовательную цепь конфликтов, из которых возникает действие»[35].

 Но ведь для возникновения конфликта в пьесе, так же как и для любого жизненного конфликта, необходимо, чтобы «то, чего хочет один, встречало препятствие со стороны всякого другого». Беспрерывный поединок может возникнуть только между «перекрещивающимися силами», персонофицирующимися в пьесе, как правило, в разных действующих лицах.

 Следовательно, в любом конфликтном событии пьесы обязательно должно участвовать несколько (хотя бы двое) действующих лиц. Факт, выявляющий конфликтные отношения нескольких действующих лиц и побуждающий их к действию, — не является ли именно это условие признаком, отличающим «событие в драме» от всех иных «предлагаемых обстоятельств»?

 Попробуем проверить. Вернемся еще раз к «Бесприданнице».

 Нам удалось установить, что для Паратова наиболее важными предлагаемыми обстоятельствами являются «женитьба на миллионной невесте» и «приезд в г. Бряхимов». Попробуем рассмотреть оба обстоятельства с точки зрения поединка, т.е. конфликта между Паратовым и другими действующими лицами.

 Рассмотрим первое обстоятельство — «женитьбу Паратова на миллионной невесте». Прежде всего следует ответить на вопрос: кто из действующих лиц пьесы, кроме самого Паратова, знает о факте его женитьбы до того, как он сам об этом сообщает? Никто! Следовательно, это обстоятельство никак не может быть конфликтным между Паратовым и кем-либо еще из присутствующих действующих лиц.

 Рассмотрим теперь второе обстоятельство — «приезд в г. Бряхимов». Вспомним момент появления Паратова с самых, так сказать, его первых шагов вступления на бряхимовскую землю.

 На Волге пушечный выстрел.

 (Гаврило и Иван выходят из кофейной.)

 Иван. Пушка! Барин приехал, барин приехал, Сергей Сергеич.

 Гаврило. Я говорил, что он. Уж я знаю: видно сокола по полету.

 Иван. Коляска пустая в гору едет, значит, господа пешком идут… Да вон они! (Убегает в кофейную.)

 Гаврило. Милости просим. Чем только их попотчевать-то, не сообразишь.

 Совершенно очевидно, что и для Гаврилы, и для Ивана приезд Паратова открывает возможности заработать: Паратов — известный кутила! И заработать им, безусловно, хочется как можно больше. Как это сделать? Что для этого предпринять? «Чем только их попотчевать-то, не сообразишь», — восклицает Гаврило.

 Как видим, сам факт приезда Паратова, хотя тот еще и не появился в заведении Гаврилы, служит для Гаврилы конфликтным обстоятельством. Причем Гаврило не торопится выйти из этого конфликта, ждет своего часа. Несколько позже, когда Вожеватов предложит Паратову «сочинить… вечером прогулочку за Волгу…», Гаврило и начнет действовать: «А у меня, Сергей Сергеевич, два ананасика давно вас дожидаются: надо их нарушить для вашего приезда».

 Паратов (Гавриле). Хорошо, срежь! (Вожеватову.) Делайте, господа, со мной, что хотите!

 Гаврило. Да уж я, Василий Данилович, все заготовлю, что требуется: у меня и кастрюлечка серебряная водится для таких оказий: уж я и своих людей с вами отпущу.

 Вожеватов. Ну, ладно. Чтобы к шести часам все было готово; коли что лишнее припасешь, взыску не будет, а за недостачу ответишь.

 Гаврило. Понимаем.

 Как видим, Гаврило добился своего — конфликт разрешился в его пользу: он сумел перехватить у всех остальных возможных претендентов заказ на проведение загородного пикника!

 Но посмотрим, является ли факт приезда Паратова конфликтным и для других действующих лиц.

 Входят: Паратов (черный однобортный сюртук в обтяжку, высокие лаковые сапоги, белая фуражка, через плечо дорожная сумка), Робинзон (в плаще, правая пола закинута на левое плечо, мягкая высокая шляпа надета набок), Кнуров, Вожеватов. Иван выбегает из кофейной с веничком и бросается обметать Паратова.

 Паратов (Ивану). Да что ты! Я с воды, на Волге-то не пыльно.

 Иван. Все-таки, сударь, нельзя же… Порядок требует. Целый год-то вас не видели, да чтобы… С приездом, сударь.

 Паратов. Ну, хорошо, спасибо! На! (Дает ему рублевую бумажку.)

 Иван. Покорнейше благодарим-с (отходит).

 Как видим, Иван не отказался от чаевых, следовательно, его «обметание» Паратова не было бескорыстным актом внимания. А раз так, то, «обметая», Иван ждал: даст Паратов или нет, а если даст, то сколько? Заметим, что Паратов сразу же запротестовал против этих «обметаний», следовательно, Иванну для достижения своей цели пришлось преодолевать действия Паратова, т.е. один «хотел одного», но это «встречало препятствие со стороны… другого».

 Совершенно очевидно, что в этой маленькой по объему сцене есть конфликт между Иваном и Паратовым. Фактом, порождающим этот конфликт, является «приезд Паратова».

 Начало действия пьесы происходит примерно в первом часу воскресного дня (об этом мы узнаем из диалога Гаврилы и Ивана).

 В самом начале пьесы Вожеватов сообщил Кнурову, что ходил встречать Паратова к прибытию парохода «Самолет», но Паратов не приехал, хотя и дал телеграмму о своем приезде. Паратов появляется в конце первого акта, т.е. примерно спустя два-три часа после прибытия «Самолета». Самый момент встречи Паратова с Вожеватовым и Кнуровым мы не видим — они входят, продолжая разговор.

 Паратов. Так вы меня, Василий Данилович, с «Самолетом» ждали?

 Вожеватов. Да ведь я не знал, что вы на своей «Ласточке» прилетите; я думал, что она с баржами идет.

 Паратов. Нет, я баржи продал, Я думал нынче рано утром приехать, мне хотелось обогнать «Самолет», да трус машинист. Кричу кочегарам: «Шуруй!», а он у них дрова отнимает. Вылез из своей мурьи: «Если вы, говорит, хоть полено еще подкинете, я за борт выброшусь». Боялся, что котел не выдержит, цифры мне какие-то на бумажке выводил, давление рассчитывал. Иностранец, голландец он, душа коротка; у них арифметика вместо души-то.

 В чем суть происходящего, разобраться несложно: Паратов извиняется за свое опоздание, объясняет причины случившегося; Вожеватову же, очевидно, неловко, что поставил Паратова в положение извиняющегося, и потому сам оправдывается в сложившейся ситуации. Следовательно, с самого момента своего появления Паратов попадает в конфликтную ситуацию. с Вожеватовым. Любопытно, что далее ни Паратов, ни Вожеватов ни разу так и не заговорили о «деле» — продаже «Ласточки». Оба они почему-то так заняты Робинзоном, как будто Вожеватов только и ждал появления Робинзона, а Паратов затем и приехал, чтобы познакомить обитателей Бряхимова с Робинзоном. Кнуров, все время молчавший, возвращает обоих к «делу»:

 Кнуров. Как это вам, Сергей Сергеевич, не жаль «Ласточку» продавать?

 Паратов. Что такое «жаль», этого я не знаю. У меня, Мокий Парменыч, ничего заветного нет; найду выгоду, так все продам, что угодно. А теперь, господа, у меня другие дела и другие расчеты. Я женюсь на девушке очень богатой, беру в приданое золотые прииски.

 Далее Паратов сообщает, что прибыл сюда, чтобы «проститься с свободой, с… веселой жизнью». Вожеватов строит планы вечерней прогулки за Волгу и заодно сообщает о предстоящем замужестве Ларисы.

 Паратов. Лариса выходит замуж! (Задумывается.) Что ж… Бог с ней! Это даже лучше. Я немножко виноват перед ней, то есть так виноват, что не должен бы и носу к ним показывать; ну а теперь она выходит замуж, значит, старые счеты покончены, и я могу опять явиться и поцеловать ручки… Ведь я было чуть не женился на Ларисе — вот бы людей-то насмешил! Да, разыграл было дурака. Замуж выходит… это очень мило с ее стороны; все-таки на душе у меня немного полегче… и дай ей бог здоровья и всякого благополучия! Заеду я к ним, заеду; любопытно, очень любопытно поглядеть на нее.

 Почему так странно ведет себя Вожеватов: ведь он не знает истинной причины приезда Паратова, почему же он не заговаривает о «Ласточке»? Почему продажей «Ласточки» интересуется именно Кнуров, который не имеет никакого отношения к пароходу?

 По пьесе мы знаем, что встреча Паратова с Ларисой сыграла в дальнейшем роль не только в судьбе Ларисы. Кнуров и Вожеватов, убежденные, что после происшедшего на пикнике за Волгой Лариса уже не вернется к Карандышеву, мечут жребий — кому из них достанется Лариса? Но ведь пикник за Волгой организовали они и все делали для того, чтобы Паратов мог увезти Ларису на этот пикник. Похоже на то, что как только оба узнали о приезде Паратова, то у них появились планы, связанные с этим приездом. Ведь, очевидно, недаром Кнуров, едва узнав, что Паратов женится на «миллионной невесте», тотчас же побежал к Огудаловым, чтобы сообщить Харите Игнатьевне, что в случае, если Лариса «догадается поскорее бросить мужа», то они могут рассчитывать на «теплое участие сильного, богатого человека…» Если наши предположения верны, то в таком случае можно понять столь, казалось бы, нелогичное поведение Вожеватова и Кнурова при встрече с Паратовым. Очевидно, им обоим очень важно знать: зачем на самом деле приехал Паратов?

 Судя по поведению Паратова, Кнуров и Вожеватов вряд ли могли бы предположить, что Паратову действительно жизненно необходимо продать «Ласточку»: Паратов о продаже ни разу не заговорил; более того, он так невыгодно описал «Ласточку» (опоздала она потому, что машинист боялся, «что котел не выдержит»!). Если человек заинтересован в продаже товара, то станет ли ой его показывать со столь невыгодной стороны?

 Но поскольку они оба знают, что год назад Паратов «было чуть не женился на Ларисе», то разве они не могут предположить, что приезд Паратова как-то связан с прежними отношениями Паратова и Ларисы? Может быть, Паратов приехал исправить то, что сделал раньше, приехал жениться на Ларисе…

 В таком случае, разумеется, всем планам Кнурова с Вожеватовым не суждено было бы осуществиться. Поэтому такая причина приезда Паратова их, очевидно, менее всего бы устраивала. Но, может быть, Паратов приехал потому, что, узнав о предстоящем замужестве Ларисы, решил напоследок провести с ней время…

 Вот этот вариант, очевидно, более всего бы устроил Кнурова с Вожеватовым. Поэтому Кнурова и Вожеватова при встрече с Паратовым занимает, очевидно, только один вопрос: зачем явился Паратов?

 А чем определяется поведение Паратова?

 Прежде всего надо понять, почему Паратов так стремился «приехать рано утром», т.е. в то время, когда ему вряд ли кто-нибудь мог бы встретиться на пристани. Может быть, и это связано с отношениями Паратова и Ларисы? Ведь эти отношения развивались на глазах у всего бряхимовского «света». Как ни бедна была Лариса, но она девушка «хорошей фамилии», и дворянин Паратов, «человек чести», должен был либо жениться на ней, либо не заходить в отношениях с ней так далеко. Паратов же, «чуть не женившись», сбежал… Возможно, что, возвращаясь в Бряхимов спустя год, Паратов хотел прежде чем кого-либо видеть (в том числе и Вожеватова), узнать, какова атмосфера в городе: помнят ли бряхимовцы о происшедшем год назад, каково нынче положение Ларисы?.. Поэтому в планы Паратова менее всего входила неожиданная встреча на набережной с Кнуровым и Вожеватовым. Ведь Паратов прибыл спустя два часа после «Самолета». Почему же Вожеватов, да еще и Кнуров дожидаются его?

 Очень может быть, что Паратов не случайно выбрал местом для «прощания с… веселой жизнью» именно Бряхимов — город, где живет Лариса. Глубоко и серьезно ли Лариса продолжает занимать воображение Паратова или сообщение о ее предстоящем замужестве ранит только лишь самолюбие Паратова — судить не будем. Но нельзя и пройти мимо того, как воспринимает Паратов само сообщение о замужестве Ларисы:

 Паратов. Лариса выходит замуж! (Задумывается.) Что ж… Бог с ней! Это даже лучше…

 Во-первых, отметим, что Паратов ничего не знал о предстоящем замужестве Ларисы; во-вторых, его фраза — «это даже лучше» — явно говорит, что Паратов, когда ехал сюда, рассчитывал на что-то иное, худшее. Может быть, он мысленно искал пути, как показаться ему на глаза опозоренной им Ларисы. Он, очевидно, понимал, как трудно ему будет найти что-либо в свое оправдание. «Ну, а теперь, она выходит замуж, значит, старые счеты покончены…» Следовательно, «старые счеты» не выходили у Паратова из головы — он все время думал о них, когда ехал сюда.

 Мог ли Паратов мечтать о встрече с уже замужней Ларисой, поскольку не надо было бы ни в чем оправдываться? Думается, что вряд ли подобное возможно: где гарантия, что Лариса не вышла бы замуж по любви? В таком случае приезд Паратова был бы бессмыслен.

 Но, может быть, Паратов рассчитывал именно на то, что Лариса, по-прежнему любя его, тем не менее вынуждена по необходимости выйти замуж за какого-нибудь случайного человека, Карандышева или еще кого-либо вроде этого? В таком случае все бы могло сложиться далее именно так, как это и случилось в пьесе… Но если бы подобное действительно входило в планы Паратова, то, очевидно, тотчас же после сообщения о замужестве Ларисы он должен был сразу задать бы вопрос: за кого она выходит? Ибо это было бы для него чрезвычайно важно. Но Паратов об этом так ни разу и не спросил!.. Совершенно очевидно, что не только не было у Паратова подобных планов. Наоборот, мы видим, что сообщение о предстоящем замужестве Ларисы повергло Паратова в состояние полной растерянности. Думается, что нет необходимости доказывать, что ни один человек (тем более самолюбивый барин Паратов!) не любит, когда его видят посторонние люди в таком состоянии, более того, знают даже причину этого: женщина, которую когда-то он бросил, теперь предпочла другого!

 Очевидно, именно подобной сцены более всего и опасался Паратов, когда стремился приехать в этот город незамеченным. Отсюда понятно, почему бряхимовский гость при встрече с Кнуровым и Вожеватовым болтает бог знает о чем, но только не о предмете, всего сильнее его интересующем, — о Ларисе. Более того, ничего еще не зная о Ларисе, он уже торопится сообщить о том, что женится на богатой невесте! К чему это хвастовство? Полезно ли оно ему?

 Выше уже говорилось о риске, которому подвергает Паратов свои матримониальные дела самим фактом приезда. Разумно ли сообщать Кнурову с Вожеватовым еще и то, что может быть использовано против него же самого? Ведь куда спокойнее было бы, безопаснее для Паратова, чтобы никто в Бряхимове не знал о его женитьбе. Но он почему-то с этим не считается. Следовательно, есть что-то, что в данный момент ему представляется более важным. Он, очевидно, хочет изучающим, ждущим чего-то от него Кнурову и Вожеватову доказать, что его совершенно не интересует Лариса, и, что бы в настоящий момент они ему ни сообщили о ней, для него не играет никакой роли!

 Перед нами налицо довольно любопытная психологическая ситуация. Никто из встречающих Паратова не задает ему впрямую вопроса: «Вы приехали из-за Ларисы?» Паратов тоже не отвечает впрямую: «Пошли к черту! Не ваше дело, зачем я приехал!» Но примерно эти подтексты и звучат в этой сцене.

 Думается, что у нас есть теперь основания полагать, что в пресловутой «экспозиционной» сцене автором заложен очень острый конфликт. «Приезд Паратова» выявляет конфликтные взаимоотношения всех действующих лиц: и Гаврилы, и Ивана, и Кнурова с Вожеватовым, и самого Паратова. Поэтому «приезд Паратова» для всех этих лиц является фактом, порождающим их действия, т.е. действенным фактом, событием.

 А что означает для Карандышева приезд в город бывшего возлюбленного его невесты? Еще в начале пьесы, когда ни Карандышев, ни Лариса не только не знают, но даже и не подозревают о возможности приезда Паратова, Карандышев ревнует Ларису к ее прошлому.

 Карандышев. Лариса Дмитриевна, скажите мне, только прошу вас, говорите откровенно!.. Ну чем я хуже Паратова?

 Лариса. Ах, нет! Оставьте!.. Не спрашивайте, не нужно!

 Карандышев. Да почему же?

 Лариса. Потому что сравнение не будет в вашу пользу. От сравнения с Сергей Сергеевичем вы теряете все…

 Карандышев. А если бы явился Паратов?

 Лариса. Разумеется, если б явился Сергей Сергеевич и был свободен, так довольно одного его взгляда…

 Казалось бы, после таких невыгодных для него сравнений и предупреждений Карандышеву следовало бы избегать встреч с Паратовым. Узнав о приезде Паратова, Карандышеву следовало бы схватить Ларису, умчаться скорей с ней в деревню, обвенчаться там и тихо наслаждаться своим счастьем!..

 Карандышев еще утром, во время прогулки на бульваре, очень был занят предстоящим званым обедом, который сегодня должен состояться в его доме. Карандышев долго готовился к этому обеду. Кроме Огудаловых, он пригласил таких солидных, важных гостей, как Кнуров, Вожеватов. Ему, очевидно, очень надо было бы проследить, чтобы обед был подготовлен как следует. Ведь не сможет одна тетка Ефросинья Потаповна во всем этом разобраться и все как следует устроить (что впоследствии и обнаружилось!). И, несмотря на столь важные обстоятельства, Карандышев, узнав о приезде Паратова, бросает все предобеденные заботы и прибегает к Огудаловым. Но не затем, чтобы вместе с Ларисой поскорее уехать из города!

 Карандышев не только не стремится увезти Ларису, пока она еще, возможно, не узнала о приезде Паратова, пока она не встретилась с Паратовым, наоборот, Карандышев настаивает и на свадьбе в городе, и на проведении сегодня званого обеда!

 Заметим, что к моменту появления Карандышева в доме Огудаловых весь город уже гудит, точно улей. Карандышев так прямо и сообщает: «… что в городе делается, какая радость на лицах! Извозчики все повеселели, скачут по улицам, кричат друг другу. «Барин приехал, барин приехал». Половые в трактирах тоже сияют, выбегают на улицу, из трактира в трактир, перекликаются: «Барин приехал, барин приехал». Цыгане с ума сошли, все вдруг галдят, машут руками».

 Цыган Илья перед самым приходом Карандышева сообщил обеим женщинам о приезде в город какого-то богатого барина, который очень любит цыган и которого не было в городе «целый год». Между матерью и дочерью происходит бурная сцена. Огудалова готова тотчас же отказаться от свадьбы с Карандышевым и почти требует того же от Ларисы — для нее совершенно очевидно: раз приехавшему рады цыгане, значит, «богат и холост», т.е. возможный жених! Устала ли Лариса от бесконечных притязаний матери или сообщение Ильи натолкнуло ее на мысль о возможном появлении Паратова, но, как только входит Карандышев, Лариса тотчас бросается к нему за помощью.

 Огудалова же, очевидно, хочет по-своему использовать приход Карандышева.

 Входит Карандышев.

 Огудалова. Юлий Капитонович, Лариса у нас в деревню собралась, вот и корзинку для грибов приготовила!

 Лариса. Да, сделайте для меня эту милость, поедемте поскорей!

 Карандышев. Я вас не понимаю; куда вы торопитесь, зачем?

 Лариса. Мне так хочется бежать отсюда.

 Карандышев (запальчиво). От кого бежать? Кто вас гонит? Или вы стыдитесь за меня, что ли?

 Далее действия всех троих — Карандышева, Ларисы и Огудаловой — обусловлены одним фактом — «приездом в город какого-то барина!» И хотя один Карандышев знает точно, что барин — Паратов, это не меняет сущности конфликта. Именно благодаря появлению барина Огудалова далее делает все, чтобы всячески оттянуть отъезд Ларисы из города. Ради этой цели она идет даже на союз с Карандышевым против дочери. И именно из-за появления в городе барина Лариса умоляет Карандышева поскорее увезти ее из города. Именно из-за появления в городе барина Паратова Карандышев идет на союз с Огудаловой против Ларисы, чтобы не уехать из города до свадьбы, чтобы «свадьба была здесь», чтобы он мог до конца насладиться своим торжеством над Паратовым.

 Следовательно, «приезд Паратова» — факт, ставящий в конфликтное положение и Карандышева, и Ларису, и Огудалову.

 Даже для, казалось бы, столь незначительной по объему роли, как цыган Илья — и для него «приезд Паратова» — повод для конфликта.

 Илья… А у нас беда, ах, беда!

 Огудалова. Какая беда?

 Илья. Антон у нас есть, тенором поет… Пополам перегнуло набок, совсем углом; так глаголем и ходит, другая неделя. Ах, беда! Теперь в хоре всякий лишний человек дорого стоит, а без тенора как быть!.. Ах, беда, ах, беда! Теперь сто рублей человек стоит, вот какое дело у нас; такого барина ждем…

 Илья знает, что Паратов — щедрый кутила, большой любитель цыган. С минуты на минуту цыганский хор во главе с Ильей может потребоваться барину. Илье сейчас не до Огудаловых. Поэтому Илья, не успев войти в дом Огудаловой, тотчас же сообщает о своих неотложных заботах; он как бы извиняется, что не сможет много времени уделить хозяевам. И как только ему сообщают, что к ним, цыганам, барин приехал, он тотчас же убегает. Конфликт для Ильи заключается в том, что Огудаловы попросили его помочь настроить гитару в то время, как ему необходимо встречать Паратова.

 А для Робинзона прибытие в город, где местная знать приехала на пристань встречать его «друга» Паратова, может ли служить фактом, выявляющим конфликт Робинзона с кем-либо? Часто ли он, незадачливый актер, бывает в таком обществе, да еще на правах друга богатого барина? Почувствовал ли себя Робинзон человеком или откровенно пользуется тем, что Паратов представил его всем как своего друга? Как бы то ни было, но Робинзон тотчас же входит в конфликт с Вожеватовым.

 Вожеватов. Мы, Робинзон, тебя не выдадим, ты у нас так за англичанина и пойдешь.

 Робинзон. Как, сразу на «ты»? Мы с вами на брудершафт не пили.

 Вожеватов. Это все равно… Что за церемонии! Робинзон. Но я фамильярности не терплю и не позволю всякому…

 Вожеватов. Да я не всякий…

 Поскольку в планы Вожеватова входили «забавы», связанные с Робинзоном, конфликт разрешился простейшим образом: Робинзон позволил обращаться к нему на «ты», но за это пошел пить за счет Вожеватова.

 Итак, факт приезда Паратова в г. Бряхимов сразу же создает конфликтную ситуацию для всех действующих лиц, занятых в первых двух актах пьесы.

 Заметим, однако, что для всех этих действующих лиц существуют, помимо этого факта, и другие, не менее важные предлагаемые обстоятельства:

 для Ларисы — факт предстоящего замужества и отъезда в Заболотье (Лариса мечтает об этом как о возможности скорее вырваться из ненавистного ей Бряхимова);

 для Огудаловой — день рождения Ларисы (под этим предлогом она совершает свои «поборы»);

 для Карандышева — предстоящий обед (на который он впервые пригласил всю знать города);

 для Паратова — женитьба на «миллионной» невесте (это единственное, что может спасти его от разорения).

 Хотелось бы подчеркнуть, что каждое из этих обстоятельств чрезвычайно важно для каждого из этих действующих лиц (именно для каждого!), но ни одно из этих обстоятельств не выявляет конфликта, существующего между действующими лицами. И только одно обстоятельство — «приезд Паратова» — ставит всех в конфликтное положение, при котором «то, чего хочет один, встречает препятствие со стороны… другого».

 Если мы согласны со Станиславским и Товстоноговым в том, что только через конфликты происходят развитие действия в драме, то мы вправе считать, что факт «приезда Паратова» отличается от всех прочих предлагаемых обстоятельств именно тем, что благодаря этому факту происходит конфликт и развитие действия.

 Следовательно, мы можем считать этот факт действенным фактом, событием для всех лиц, действующих в I и II акте.

 В анализируемой пьесе Островского отличить «событие» от всех иных важных предлагаемых фактов нам помогло только одно качество этого факта — он создает конфликтную ситуацию для всех действующих лиц.

 Является ли это качество решающим в определении «события» в пьесах других авторов?

 Обратимся опять к Шекспиру. «Гамлет».

 Акт 1. Сцена 2. Зал для приемов в замке.

 Трубы. Входят Король, королева, Гамлет, Полоний, Лаэрт, Вольт и манд, Корнелий, придворные и свита.

 Король. Хоть смертью брата Гамлета родного

 Полна душа и всем нам надлежит

 Печалиться, а королевству в скорби

 Избороздить морщинами чело,

 Но ум настолько справился с природой,

 Что надо будет сдержаннее впредь

 Скорбеть о нем, себя не забывая.

 С тем и решили мы в супруги взять

 Сестру и ныне королеву нашу,

 Наследницу военных рубежей,

 Со смешанными чувствами печали

 И радости, с улыбкой и в слезах.

 При этом шаге мы не погнушались

 Содействием советников, во всем

 Нам давших одобрение. Всем спасибо.

 Второе. Королевич Фортинбрас,

 Не чтя нас ни во что и полагая,

 Что после смерти братниной у нас

 Развал в стране и все в разъединеньи.

 Далее Клавдий сообщает о захватнических намерениях Фортинбраса. Клавдий заявляет, что «сущность собранья» сегодняшнего заключается в том, чтобы все узнали о письме, которое двое придворных отвезут сегодня же к «старцу королю» норвежцев, чтобы тот образумил племянника. Затем Клавдий обращается к Лаэрту:

 Итак, Лаэрт, что нового услышим?

 Шла речь о просьбе. В чем она, Лаэрт?

 С чем дельным вы б ни обратились к трону,

 Отказа не получите ни в чем.

 Отец ваш так же связан с датским троном,

 Как с сердцем голова и как со ртом

 К нему с едою поднятые руки.

 Что вам угодно?

 Лаэрт. Дайте разрешенье

 Во Францию вернуться, государь

 Полоний не сразу, но все-таки поддерживает просьбу сына. Клавдий отпускает Лаэрта и далее начинает с помощью королевы просить Гамлета перестать печалиться по поводу смерти отца. Гамлет резко, почти грубо отвечает на «заботы» о нем.

 Король и королева, несмотря на то что не очень преуспели в проявлениях своего внимания к Гамлету, тем не менее продолжают:

 Король. Что до надежд вернуться в Виттенберг

 И продолжать ученье, эти планы

 Нам положительно не по душе,

 И я прошу, раздумай и останься

 Пред нами, здесь, под лаской наших глаз,

 Как первый в роде, сын наш и сановник.

 Королева. Не заставляй меня просить напрасно.

 Останься здесь, не езди в Виттенберг!

 Гамлет. Сударыня, всецело повинуюсь.

 Король и королева уходят со всеми придворными пиршествовать. Далее у автора следует монолог Гамлета, в котором выявляются страдания, испытываемые Гамлетом на протяжении всего королевского приема.

 Попробуем разобраться, что происходит в этой сцене.

 На королевском приеме все действие ведет король (иногда с помощью королевы). Какие поступки он совершает?

 1. Объясняет поспешность свадьбы и принятие королевской короны необходимостью срочного объединения всех сил страны для борьбы с Фортинбрасом. 2. Отправляет гонцов к старому королю Норвегии — дяде Фортиибраса. 3. Разрешает сыну Полония Лаэрту вернуться во Францию. 4. Пытается уговорить Гамлета перестать печалиться по поводу смерти отца. 5. Просит Гамлета не возвращаться в Виттенберг.

 Все ли из перечисленных поступков необходимо было королю совершать публично — на приеме? Разумеется, свой первый поступок — объяснение поспешной свадьбы и коронования — король мог совершить только публично, чтобы попытаться убедить всех в необходимости свершенного. Но все остальные дела, вынесенные на этот прием, как будто не требуют публичного их свершения. Почему же все-таки король поступает именно так? Разве такое обычное дело, как, например, посылка гонцов к королю норвежцев, необходимо делать на приеме? Не проще ли и не оперативнее ли было дать им поручение в обычном, как теперь говорится, «рабочем порядке»? А разве король не мог через Полония разрешить отъезд Лаэрту — ведь просьба от Лаэрта поступила до приема? Не больше ли шансов на успех имели бы усилия короля, если бы все свои просьбы к Гамлету он делал бы в интимной, семейной обстановке? Попробуем разобраться в каждом из этих поступков.

 Может быть, посылая гонцов к старику королю норвежцев и сообщая всем о содержании письма, Клавдий прежде всего стремится продемонстрировать перед подданными свою твердость по отношению к внешним врагам? Если это так, тогда понятна публичность этого акта.

 Вместе с тем Клавдию, может быть, важно продемонстрировать мягкость и доброжелательность по отношению к верноподданным? Для этой цели прекрасно подошло публичное разрешение Лаэрту вернуться во Францию.

 Действительно ли взволнован Клавдий тяжелым настроением Гамлета или ему важно, чтобы все видели, как он внимателен и заботлив по отношению к пасынку? Если второе, то и в этом, случае понятны его публичные проявления внимания и ласки. О своем намерении вернуться в Виттенберг Гамлет, очевидно, сообщил матери (ведь вряд ли бы он стал об этом советоваться с Клавдием). Зачем же Клавдий стал обсуждать с Гамлетом вопрос, по которому Гамлет к нему не обращался, да еще сделал это обсуждение публичным?

 Допустим, если бы в интимной обстановке Клавдий и королева попросили бы Гамлета не уезжать и, допустим, Гамлет ответил бы согласием. Разве не могла бы тотчас же услужливая молва объявить, что Клавдий специально не выпускает Гамлета из Эльсинора? А если бы, наоборот, на желание Гамлета уехать Клавдий тоже ответил бы согласием? Вполне возможно, что и в этом случае Клавдию могли бы приписать насильственную высылку Гамлета.

 Не будем сейчас строить догадки, насколько важно Клавдию, чтобы Гамлет обязательно остался в Эльсиноре[36] (этот вопрос нас сейчас не интересует). Отметим лишь, что при любом решении Гамлета Клавдию важно было, чтобы все знали о самостоятельности принятого Гамлетом решения.

 Как мы теперь видим, все дела, вынесенные на этот прием, важны для короля не столько деловой сутью их решения, сколь фактом присутствия при процессе их решения всей свиты и придворных. Очевидно, смерть короля и все, что произошло вслед за нею, является предметом постоянных толков и обсуждений свиты, придворных и всего народа. Королю и его приближенным необходимо покончить со всем этим. Королю важно, чтобы все знали его версию поспешной женитьбы, знали о его отношении к внешним врагам, о том, как он милостив к тем, кто услужлив (Полоний и его семья), о его любви к пасынку Гамлету.

 Этот прием король устроил, очевидно, именно для того, чтобы кого-то успокоить, кого-то ублажить, а кого-то и припугнуть.

 А что для Гамлета означает этот прием? Выше мы пытались понять, какое из всех важных предлагаемых обстоятельств является для Гамлета в данный момент фактом, побуждающим к определенным действиям. Попробуем теперь связать поступки Гамлета с поступками других лиц.

 Гамлет среди тех, кто присутствует на этом первом королевском приеме. Зачем, почему он здесь? Зная о всех, столь омрачающих его жизнь обстоятельствах, мы не ошибемся в утверждений: Гамлету менее всего хотелось бы сейчас быть на этом королевском приеме. Следовательно, он здесь по необходимости, очевидно, и по необходимости соблюдения дворцового этикета и, возможно, из-за настойчивой просьбы матери.

 В таком случае уже сам факт вынужденного присутствия на приеме ставит Гамлета в конфликт с этим «приемом». Все то, что король начинает вершить на этом «приеме», не может не вызвать у Гамлета чувства протеста. В состоянии ли он быть спокойным к тому, что это ничтожество Клавдий смеет поучать его в присутствии всех, как ему, Гамлету, следует относиться к смерти отца?! А фальшивое внимание к Гамлету, выставляемое для всеобщего обозрения, может ли оно доставить хоть малейшее успокоение? И кто просил Клавдия делать всеобщим достоянием намерение Гамлета уехать в Виттенберг?!

 Совершенно очевидно, что, чем дольше Гамлет вынужден оставаться на этом приеме, тем более он вступает в конфликт со всем тем «спектаклем», который устраивает Клавдий. Наверное, желанием Гамлета было бы прекратить все это: незаметно уйти с приема или сорвать прием. Желанием же Клавдия и его приближенных, очевидно, является заставить Гамлета пробыть на этом приеме до конца и выполнить отведенную ему роль.

 Свита и придворные не просто присутствуют при борьбе нового короля и сына покойного короля. Всем им необходимо решить, чью сторону принять. Это ведь для них Клавдий устроил демонстрацию своей решительности по отношению к врагам (Фортинбрас!), им же Клавдий посоветовал искать его покровительства (Полоний и его семья!).

 Как мы теперь видим, и у Шекспира «экспозиционная» сцена наполнена острым конфликтом, порождающим необходимость действия всех, занятых в этой сцене лиц. Казалось бы, зачем нужна была драматургу эта сцена «приема»? Ведь все трагические обстоятельства, мучающие Гамлета, совершились до этого «приема» — можно было бы сразу начать с монолога Гамлета, в котором выражается вся его боль от потери отца и отчаяние в связи с поведением матери.

 Но Шекспиру показались, очевидно, недостаточными эти обстоятельства — он создал сцену, в центре которой цинизм Клавдия сталкивается с нравственностью Гамлета.

 И следствием первой победы цинизма в этом конфликте являются первые ноты отчаянья Гамлета: О тело, если б ты само могло

 Стать паром, в воздухе росой растечься!

 О, если бы предвечный не занес

 В грехи самоубийство! Боже! Боже!

 Каким ничтожным, плоским и тупым

 Мне кажется весь свет в своих стремленьях!

 О мерзость! Как невыполотый сад,

 Дай волю травам — зарастет бурьяном,

 С такой же безраздельностью весь мир

 Заполнили грубые начала…

 «Лучше всего, когда форма и содержание находятся в прямом соответствии. В таких произведениях жизнь человеческого духа роли неотделима от факта и фабулы.

 В большинстве пьес Шекспира… существует полное соответствие и взаимодействие внешней, фактической и внутренней линии»[37].

 Это высказывание Станиславского представляется чрезвычайно верным. Действительно «сцена приема» — та часть фабулы, которую нельзя изъять из пьесы, не нарушив при этом жизнь человеческого духа многих ролей.

 «Первый прием нового короля Клавдия» — конфликтный факт, рождающий действия всех занятых в сцене лиц, и, думается, с определенностью может быть охарактеризован как действенный факт или событие. И у Шекспира, как и у Островского, конфликтное свойство, как видим, выделяет событие среди прочих предлагаемых обстоятельств.

 Выше уже говорилось о том, как часто противопоставляют Шекспира Чехову, не находя в их драматургии общих закономерностей. Существует ли конфликтное качество события в пьесах Чехова?

 Попробуем вернуться к сцене выстрела Войницкого. Какое из всех вышеперечисленных предлагаемых обстоятельств обладает конфликтным свойством и потому является фактом, порождающим выстрел Ивана Петровича?

 Вспомним, что в «Лешем» Войницкий стреляет не в Серебрякова, а в себя. Причем вся сцена, предшествующая самоубийству (в «Лешем»), и сцена, предшествующая выстрелу в Серебрякова («Дядя Ваня»), абсолютно идентичны, повторены почти дословно. И Войницкий в обеих пьесах в этих сценах ведет себя совершенно одинаково. Более того, перед уходом в свою комнату он произносит один и тот же текст.

 Войницкий. Матушка! Что мне делать? Не нужно, не говорите! Я сам знаю, что мне делать! (Серебрякову) Будешь ты меня помнить! (Уходит в среднюю дверь.)

 Но вот после этого действие в обеих пьесах развивается по-разному. В «Лешем» никто из присутствующих лиц не обращает внимания на то отчаяние, какое овладело уходящим в свою комнату Войницким. Все заняты только своими делами, и проходит довольно много времени, прежде чем раздается за сценой выстрел.

 В «Дяде Ване» после ухода Войницкого Соня и Елена Андреевна тотчас же начинают уговаривать Серебрякова проявить по отношению к дяде Ване «милосердие», пойти «успокоить» его. Серебряков соглашается и с Еленой Андреевной отправляется в комнату Войницкого. Проходит очень немного времени, Соня и няня успевают обменяться несколькими фразами, как за сценой раздается выстрел, на сей раз направленный уже в сторону Серебрякова. Следовательно, Чехов по сравнению с «Лешим» изменил совсем немногое: он лишь внес только одно обстоятельство — чета Серебряковых отправилась в комнату Войницкого, чтобы его утешить. В «Лешем» Войницкий, пригрозив Серебрякову: «Будешь ты меня помнить!», пошел к себе, достал пистолет и застрелился. В «Дяде Ване» Войницкий также угрожает, тоже идет к себе, тоже, очевидно, думает о самоубийстве, но… в это время входят Серебряковы.

 Возможны, очевидно, различные объяснения непосредственной причины выстрела Войницкого в Серебрякова. Но не подлежит сомнению, что выстрел в «Дяде Ване» — поступок, выражающий характер иного Войницкого, нежели в «Лешем». Поэтому новый факт, который внес Чехов в «Дядю Ваню» («Серебряковы не вовремя вошли в комнату Войницкого»), является конфликтным фактом, меняющим ход действия пьесы. При любом толковании игнорировать этот факт невозможно. А незначительность на первый взгляд этого факта, может быть, как раз и является приметой жанрово-стилистической особенности второй, более поздней пьесы Чехова.

 Интересно, что как раз в период разработки своей новой методики анализа Станиславский писал: «Нередко сама фабула и ее факты не представляют значения. Они не могут создать ведущей линии спектакля, за которой с замиранием следит зритель. В таких пьесах не сами факты, а отношение к ним действующих лиц становится главным центром, сущностью, за которой с биением сердца следит зритель. В таких пьесах факты нужны, поскольку они дают повод и место для наполнения их внутренним содержанием. Таковы, например, пьесы Чехова»[38].

 Напомним об отношении самого Чехова к масштабности факта: «Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешнем проявлении. Драма была… до этого момента, драма будет и после этого… а выстрел ведь не драма, а случай»[39].

 Мы рассмотрели природу «событий» столь разных авторов — Шекспира, Островского, Чехова.

 И очевидно, можем отметить, что, несмотря на разный характер и масштаб, решающее событие у этих авторов всегда выражает, воплощает конфликт всех лиц, которые одновременно выведены автором для действия.

 Необходимость единого повода для действия отмечена еще Станиславским. В рассказе М. О. Кнебель о том, как Станиславский с учениками и молодыми педагогами «леонтьевской студии» определял первое событие «Горе от ума», есть косвенное признание этого момента. Анализируя поведение начинающей действие пьесы Лизы, все пришли к выводу, что ее поступки определяются тем обстоятельством, что Молчалин находится у Софьи. «Наконец-то, — сказал Станиславский. — Назовем это событие так: «Ночное свидание Софьи с Молчалиным. Оно затянулось до утра». Теперь подумаем, какие действия возникают в связи с этим событием; определяя эти действия, мы, естественно, начнем думать и о предлагаемых обстоятельствах. Подумайте, велик ли риск для Софьи, Молчалина и Лизы. Очень велик. Молчалин может лишиться места, которым он очень дорожит. Лиза крепостная, и ее могут отправить на конюшню и выпороть. Софью ожидает гнев Фамусова, может быть, ее отдадут насильно замуж за кого-то, а может быть, как это и получилось в конце пьесы, отправят «к тетке, в глушь, в Саратов…»[40].

 Вспомним, что в этот ранний час Софья с Молчалиным занимаются музицированием: «то флейта слышится, то будто фортепьяно», Станиславский связывал с этим же фактом «ночного затянувшегося свидания» и действия Фамусова: «Появление Фамусова в неурочный час на половине Софьи. Бой часов, смешанный со звуками фортепьяно и флейты, разбудил хозяина дома. Он застает Лизу…»[41].

 Хотя Станиславский не сформулировал вывода о событии как об обязательном, едином поводе для конфликта действующих лиц, тем не менее его практический анализ начала «Горя от ума» подсказывает нам такой вывод.

 Педагогическая и режиссерская практика М. О. Кнебель, ее теоретические работы также подводят нас к закономерности, которую мы пытались сформулировать выше.

 Рассказывая о том, как она и ее ученики определяли первое событие в «Последних» Горького, М. О. Кнебель пишет: «Исходное событие было оговорено раньше, и, естественно, первая картина (тем более, первая сцена) целиком определялась им… Коль скоро все живут исходным событием пьесы, этот момент очень серьезен и важен, потому что именно выстрел в Коломийцева и последовавшая за ним отставка привели к нынешнему положению»[42].

 Нам представляется чрезвычайно важным утверждение, что событие «целиком» определяет целую картину и то, что «все живут исходным событием». Совершенно очевидна объединяющая роль события для разных действующих лиц, хотя и не отмечается его роль как конфликтного факта. Думается, что когда в «Последних» прозвучал «выстрел», то для всей семьи Коломийцевых он был Живым поводом для конфликта. Таким же поводом в свое время была и «отставка». Но ведь, говоря словами Кнебель, оба эти факта уже, наверное, «подернувшись пеленой времени, из событий превратились в обстоятельства…». Какой же факт в «нынешнем положения» является единым поводом для конфликта в семье Коломийцевых? Это, очевидно, следует все-таки решить, ибо без проникновения в конфликт нельзя постичь суть действий персонажей.

 Говоря об определяющем конфликтном качестве события, необходимо отметить, что этим качеством искусственно созданные автором «события» пьесы могут отличаться от существующих в реальной жизни событий.

 В реальной жизни часто встречаются ситуации, когда какой-то факт, происшествие или событие, чрезвычайно взволновавшие определенную группу лиц, другую группу лиц присутствующих при этом же, оставляют совершенно равнодушной. Кто-то… «может сказать, что он видел такую сцену… Нужды нет: сцена тем не менее остается психологически неверною… у действительности — свои законы, у искусства — свои… (Художник) должен писать не с события, а с отражения его в своей творческой фантазии, т.е. должен создать правдоподобия, которые бы оправдывали события в его художественном произведении»[43], — утверждал И. А. Гончаров. Совсем еще юный Пушкин писал о драматургии Шаховского: «Шаховской никогда не хотел учиться своему искусству… Он худой писатель. Что ж он такой? Неглупый человек, который, замечая все смешное или замысловатое в обществах, пришед домой, все записывает и потом, как ни попало, вклеивает в свои комедии»[44]. У самого же Пушкина процесс «переплавки» исторических, жизненных фактов был очень сложным, но вместе с тем показательным с точки зрения отбора событий. Е. Добин в книге «Герой. Сюжет. Деталь» прослеживает, как поэт работал над «Капитанской дочкой». Исследователь показывает, как из множества жизненных фактов, подлинных поступков Пушкин отбирал только те факты и поступки, которые ему необходимы были для создания своей концепции по поводу происшедших в жизни реальных событий[45].

 Конечно, зарождение замысла у каждого художника и в каждом отдельном случае происходит по-разному. Но во всех случаях обязательно наступает момент отбора, т.е. момент, когда автор отбирает только то, что ему необходимо для утверждения своей мысли. Писатель всегда строит свое произведение так, чтобы его тенденция (пусть глубоко скрытая) была бы обязательно почувствована читателями, зрителями.

 У драматического писателя основное средство для выражения своей идеи — это создание борьбы, происходящей на глазах у зрителя и заставляющей зрителя принять участие в этой борьбе, т.е. зритель должен «обратить свои симпатии» на одну из борющихся сторон. Борьба эта может быть самой разнообразной. Могут бороться противоборствующие группы людей, может один человек бороться против всех остальных, могут все бороться с кем-то или с чем-то, находящимся вне реальной досягаемости всех действующих лиц.

 Но в драме, очевидно, не может быть ни одного действующего лица, которое бы не принимало участия в борьбе. Каждое, появляющееся действующее лицо, очевидно, необходимо автору только для того, чтобы оно, участвуя в конфликте, либо привлекло зрителя на свою сторону, либо, наоборот, оттолкнуло. И через создание этой борьбы автор незаметно для зрителя проводит свою идею. А. Н. Островский писал о повести А. Писемского «Тюфяк»: «Эта повесть — истинно художественное произведение… Вы видите, что в основании произведения лежит глубокая мысль, и вместе с тем так ясно для вас, что зачалась она в голове автора не в отвлеченной форме, не в виде сентенции, а в живых образах, для первого взгляда как будто случайно сошедшихся в одном интересе»[46].

 Однако разные авторы выбирают разные поводы, вокруг которых сталкивают «единые интересы» своих персонажей. Героев Шекспира волнует необычное, даже скандальное происшествие: «Поправ все нормы траура по умершему королю, новоиспеченный король Клавдий устраивает торжественный прием во дворце!»

 Но является ли, например, событием для собирающегося на выставку в Париж миллионера Кнурова приезд в город некоего Паратова? Возможно, что благодаря появлению Паратова Кнурову в дальнейшем легче будет прихватить с собой на выставку Ларису Огудалову, и потому факт — приятный, но уж, конечно, ничего существенного не меняющий в жизни Кнурова.

 А герои пьесы Чехова? Думали ли они, что их столь естественный приход в комнату расстроенного дяди Вани явится поводом для покушения на жизнь одного из них? Разве то, что Серебряковы не вовремя вошли в комнату Войницкого, можно назвать событием?

 Нам думается, что сам термин «событие» несовершенен и потому не всегда способствует пониманию всех тех возможностей, которые открывает новая методика Станиславского.

 Бытующий сегодня термин «событие» (и в теоретической литературе, и в среде практиков театра) чаще всего употребляется в смысле «происшествие» и именно этим якобы отделяется от «предлагаемых обстоятельств». В тех видах драмы, где происшествия явны и ярки, событийность развития действия очевидна.

 Но далеко не всех драматургов интересуют исключительные факты — «происшествия». В таких пьесах значение для действующих лиц того или иного случившегося факта далеко не всегда правильно можно оценить. И потому не так-то просто понять и характер действия, и идею произведения и, следовательно, верно ощутить жанр и стиль. Представляется весьма знаменательным, что такой серьезный приверженец методики Станиславского, каким является Г. Л. Товстоногов, заменяет порой «событие» ведущим предлагаемым обстоятельством[47]. Очевидно, суть «действенного факта» иногда ближе к обыденному «предлагаемому обстоятельству», нежели к выходящему из ряда вон «происшествию».

 Сам Станиславский не очень настаивал на термине «событие», у него встречается и «действенный факт» и просто «факт» и «действенное событие»… Станиславский, возможно, сам ощущал относительность точности собственной терминологии.

 Может быть, в данном случае этимология слова сыграла какую-то роль. «Событие» в смысле «происшествие» стало употребляться сравнительно недавно. Первоначальный смысл слова «событие» был иным. И. И. Срезневский отмечает, что впервые «событие» встречается в летописях XI века и употребляется оно в значении «то, что сбылось»[48]. У Даля «событие» толкуется как «событность кого-то с кем, чего с чем. Пребывание вместе какое-то время». Даль отделяет «событие» от «происшествия», ибо у него есть понятие «событное происшествие — современное, совместно случившееся…». Представляется чрезвычайно важною для методики анализа драмы выделяемая Далем сторона «событности» — «совместности». Действительно, для того, чтобы внимание зрителей (читателей) направить в нужном для автора направлении, любой автор выводит на сцену только тех действующих лиц, чьи действия являются следствием общей, «совместной» жизни. Общее бытие — «событность» — неизбежно насыщено конфликтами.

 Очевидно, факты, какими бы значительными они ни были для одного или даже нескольких персонажей, но не выражающие конфликта всех, одновременно действующих на сцене лиц, точнее, целесообразнее называть не «действенными фактами», а с предлагаемыми обстоятельствами». Предлагаемые обстоятельства важны тем, что они подготавливают появление факта, выражающего общий конфликт.

 Для большей точности обозначения функций этого элемента драмы мы предлагаем называть его «конфликтным фактом». Такой термин, очевидно, более универсален, ибо он скромнее по требованию, чем «событие», но вместе с тем он вмещает в себя и «событие», и «происшествие», и какое-то «явление», и «случай», и «ведущее предлагаемое обстоятельство», и «действенный факт», и просто «факт», и множество других самых разных проявлений конфликта. Предлагаемый термин, на наш взгляд, помогает точнее проникнуть в сущность действия пьесы. Значение «конфликтного факта» особенно наглядно проявляется при последовательном вскрытии всех конфликтных фактов пьесы. Начнем с первого.

 ГЛАВА III.

 ПЕРВЫЙ КОНФЛИКТНЫЙ ФАКТ

*«Экспозиция» или действие? Значение первого конфликтного факта для развития последующего действия пьесы и формирования ее жанрово-стилистических особенностей. «Исходное событие» или «первый конфликтный факт»?*

 Вот как анализировал начало действия «Отелло» К. С. Станиславский: «… вместо скучной экспозиции, которая у малоопытных драматургов наивно производится в разговоре на авансцене двух действующих лиц, вроде лакея и горничной, или двух нарочито неловко встретившихся пейзан, Шекспир создает целую сцену с интересным и важным действенным событием. Дело в том, что Яго готовит скандал, но Родриго упрямится. Приходится его убеждать, а мотивом этого убеждения является как раз то, что вводит в пьесу… Сценическое действие двинуто с первого момента открытия занавеса»[49].

 Как мы знаем, поводом для конфликта между Яго и Родриго является «действенное событие»: «дочь сенатора Дездемона сбежала к мавру Отелло!». Отметим, что это же событие станет затем поводом для конфликта между Отелло и Брабанцио, между Отелло и всем сенатом. Мотивом же Яго для увещаний Родриго в необходимости действовать является их общая ненависть к «черномазому… толстогубому черту!». Думается, нет необходимости доказывать, что расовая принадлежность Отелло имеет важнейшее значение для идеи этой пьесы Шекспира. Следовательно, Станиславский именно поэтому говорит о мотиве убеждения Яго как о мотиве, «вводящем в пьесу».

 Противопоставляя «скучной экспозиции» первое действенное событие пьесы Шекспира, Станиславский, как видим, выделяет его из-за конфликтности — «действие двинуто с первого момента открытия занавеса», а также и потому, что мы имеем возможность прикоснуться к «мотиву», вводящему в пьесу.

 Но, увы! — далеко не все пьесы начинаются со столь яркого и явно действенного факта, как в пьесе Шекспира.

 Неспешность разворачивания действия, подспудность конфликта, отсутствие яркого события вначале характерны для многих пьес. Очевидно, эти, как нам кажется чисто внешние свойства смущают многих исследователей, заставляют их наделять эту первую часть пьесы какими-то особыми свойствами, подчас совершенно далекими от основы искусства драмы — действия. «Экспозиция» — производное от латинского «expositto», т.е. изложение, объяснение. В словаре иностранных слов термин «экспозиция» расшифровывается так: «Часть литературного произведения, в которой характеризуется обстановка, предшествующая началу действия». Г. Фрейтаг механически перенес этот термин в теорию драмы: «Экспозиция — статистическая часть пьесы». С его «легкой» руки не только сам термин, но, к сожалению, и суть этого термина довольно прочно вошли и в теорию, и, что особенно вредно, в практику театрального дела.

 В этой связи необходимо еще раз обратиться к рассказу М. О. Кнебель о том, как Станиславский анализировал начало «Горе от ума»: «…однажды Станиславский замучил и учащихся, и педагогов …заставлял нас назвать первое событие «Горе от ума». После длительных дебатов мы назвали «приезд Чацкого». «Это очень важное событие, — сказал Станиславский, — может быть, самое важное. Но чем прикажете жить актерам до неожиданного приезда Чацкого? Каждый миг сценического действия таит в себе какое-то событие — вот и вскройте его». Один из учащихся стал говорить о том, что начало «Горе от ума» — это экспозиция, в которой Грибоедов хочет рассказать зрителям о быте фамусовской Москвы. «А как прикажете сыграть? — спросил, смеясь, Станиславский. — Экспозиция! Ну, а какое дело актерам до этого литературного термина? Актер должен знать, что он делает в каждую секунду, а вы ему предлагаете «экспозицию»! Вне конкретного действия нет театра, нет подлинной сценической жизни… Забудьте такое слово, как «экспозиция»![50]»

 Напомним, что этот диалог происходил не в середине XIX века, а в 1935 году! Казалось бы, учение о действии как об основе драмы давно стало аксиомой и для практиков, и для теоретиков. Казалось бы, здесь нет никакой проблемы: как нельзя исключить звук из любой части музыкального произведения, цвет — из живописи, объем — из скульптуры, так невозможно изъять действие из любой части пьесы! И тем не менее начало пьесы до сих пор является предметом для обсуждения с точки зрения его действенной сути.

 Ленинградский ученый В. Сахновский-Панкеев пишет: «…драматическое движение начинается уже в экспозиции… Г. Фрейтаг именовал завязку «первым моментом движения». Эти концепции опровергаются драматургической практикой, противоречат природе драматического»[51]. Что же, как будто исследователь отвергает статику в драме, и само слово «экспозиция» в данном случае употреблено только лишь в смысле «начало драмы»? Увы! Вот как анализирует В. СахновскиЙ-Панкеев начало пьесы «Бесприданница»: «Бесприданница» открывается диалогом содержателя кофейной Гаврилы и слуги Ивана… Непосредственная драматическая борьба еще не началась, не столкнулись различные намерения и интересы… С приходом Кнурова и Вожеватова на сцене воцаряется драматическое напряжение…»[52]. Как видим, ученый оспаривал теоретическое положение, но, перейдя к анализу конкретного произведения — «Бесприданницы», по существу повторил Фрейтага, только отвел «статической части — экспозиции» более скромную часть — диалог Гаврилы и Ивана.

 Ленинградский театровед и драматург В. Волькенштейн, во многом спорящий (и не безуспешно!) с другими положениями схематической теории, допускает, что «есть пьесы, где… в первом акте изображаются обстоятельства и нарастающие события, способствующие возникновению единого действия, но это действие еще не начинается»[53]. Следовательно, с одной стороны, «единое действие еще не начинается», но, с другой стороны, «нарастающие события» уже происходят? Очевидно, допускается мысль, что не всякое происходящее в пьесе событие является частью общего единого действия и что именно такие события характерны для начала некоторых пьес.

 Может быть, действительно, то, что свойственно Шекспиру, не свойственно другим драматургам?

 Еще раз обратимся к началу «Горе от ума» Грибоедова. Вспомним, что «первое событие» пьесы было определено Станиславским и его учениками таким образом: «Ночное свидание Софьи с Молчалиным затянулось до утра!» Мы уже видели, какое конфликтное значение имеет это событие для таких действующих лиц комедии, как Софья, Молчалин, Лиза, Фамусов. А для Чацкого? Если бы он не приехал в это роковое утро «затянувшегося свидания», возможно, он был бы встречен и Софьей, и Фамусовым значительно приветливее. Очевидно, Грибоедову очень важно было, чтобы Чацкий явился в дом Фамусова в самое неподходящее время, совсем некстати. Чацкий сразу же попадает из-за этого «действенного факта» в конфликт и с Софьей, и с Фамусовым:

 Чуть свет — уж на ногах! И я у ваших ног!

 Ну поцелуйте же, не ждали? говорите!

 Что ж, ради? Нет? В лицо мне посмотрите.

 Удивлены? и только? вот прием!..

 Чацкий не только приезжает «некстати», он оказывается затем «некстати» и в этом доме, и вообще во всей дворянской Москве! «Вон из Москвы! Сюда я больше не ездок!..» бегством из Москвы завершается конфликт Чацкого с дворянской Москвой.

 То, что пьеса начинается со свидания Софьи с Молчалиным, имеет принципиальное значение. Избрание Софьей Молчалина для Грибоедова не было случайностью, определяющейся прихотью избалованной барышни. Нет, Молчалин для Грибоедова — это типичное явление той жизни: «Молчалины блаженствуют на свете!» Дочь Фамусова должна была избрать органичного для ее общества Молчалина, а не чужеродного Чацкого. Конфликт Чацкого с Молчалиным — сначала заочный, а затем прямой — это не только конфликт двух конкурирующих мужчин.

 «Эти бытовые ходы — лишь хорошая, прочная канва, на которой… вышит… сюжет пьесы: тот «мильон терзаний», который неизбежно должен был испытать всякий передовой, свободомыслящий человек, столкнувшись с косностью, реакционностью русского дворянского «общества» 20-х годов прошлого столетия. Вот эта драма, я бы даже сказал, трагедия Чацкого (и ему подобных)…»[54] — утверждал Станиславский. Но ведь начало всего этого масштабного конфликта, который раскрыл перед нами Грибоедов, было чрезвычайно немасштабным, скорее тривиальным.

 Очевидно, первый конфликтный факт пьесы важен Грибоедову прежде всего потому, что он (несмотря на свою «немасштабность») сразу же ставит всех основных действующих лиц в конфликтные отношения, приводящие в конечном итоге к главному конфликту пьесы — конфликту Чацкого с «дворянским обществом» Москвы! Первый конфликт пьесы Грибоедова, так же как и у Шекспира, погружает нас через действие в начало развития идеи пьесы, являет собой начало сквозного действия.

 Обратимся к началу еще одного произведения русской классики.

 Пушкин. «Борис Годунов».

 Кремлевские палаты. (1598 года, 20 февраля)

 Князья Шуйский и Воротынский.

 Воротынский.

 Наряжены мы вместе город ведать.

 Но, кажется, нам не за кем смотреть:

 Москва пуста; вослед за патриархом

 К монастырю пошел и весь народ.

 Как думаешь, чем кончится тревога?

 Шуйский. Чем кончится? Узнать не мудрено:

 Народ еще повоет да поплачет,

 Борис еще поморщится немного,

 Что пьяница перед чаркою вина,

 И, наконец, по милости своей

 Принять венец смиренно согласится;

 А там — а там он будет нами править

 По-прежнему.

 Воротынский. Но месяц уж протек,

Как, затворясь в монастыре с сестрою,

 Он, кажется, покинул все мирское.

 Ни патриарх, ни думные бояре

 Склонить его доселе не могли;

 Не внемлет он ни слезным увещаньям,

 Ни их мольбам, ни воплям всей Москвы…

 Далее Воротынский подробно перечисляет все, что произошло за истекший месяц, т.е. все то, что Шуйский прекрасно знает и без него.

 Шуйский в свою очередь сообщает Воротынскому о том, что он, Шуйский, был послан когда-то в Углич на расследование, и о всех остальных подробностях убийства царевича, о которых Воротынский знал и прежде (сам Годунов говорит позже о том, что молва приписывала убийство царевича ему).

 Воротынский затем обвиняет Шуйского в том, что тот не изобличил вовремя «губителя», Шуйский оправдывается. Затем оба, перебивая друг друга, начинают выражать свою неприязнь к Борису.

 Шуйский. Какая честь для нас, для всей Руси!

 Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,

 Зять палача и сам в душе палач,

 Возьмет венец и бармы Мономаха…

 Воротынский. Так, родом он не знатен; мы знатнее.

 Шуйский. Да, кажется.

Воротынский. Ведь Шуйский, Воротынский…

Легко сказать, природные князья.

Шуйский. Природные, и Рюриковой крови.

Воротынский. А слушай, князь, ведь мы б имели право

Наследовать Феодору.

 Шуйский. Да, боле,

 Чем Годунов.

 Воротынский.

Ведь в самом деле!

 Далее Шуйский предлагает начать настраивать народ против Бориса, с тем чтобы избрали на трон кого-либо из князей. Воротынский почему-то вдруг отступает, ссылаясь на популярность Бориса в народе. Шуйский прекращает разговор.

 Что происходит в этой первой сцене? Есть ли тут какой-либо конфликт, в нем он состоит и между кем происходит?

 Пушкин, вероятно, не случайно указал в начале пьесы точную дату происходящих событий — день, предшествующий избранию Бориса на царство. Из истории мы знаем, что умерший царь Федор не оставил после себя наследника. Неродовитый боярин Борис Годунов, бывший в последние годы жизни Федора фактическим правителем России, делал все, чтобы занять царский трон. Родовитое боярство этому противилось; князья Шуйские были среди тех, кто сами претендовали на царскую власть. Борис действовал довольно хитро: публично он отказывался от притязаний на трон, но люди, верные Борису, и прежде всего патриарх Иов, вели активную агитацию в народе за избрание Бориса.

 Именно этот момент и изображен поэтом в начале пьесы. Очевидно, известные нам обстоятельства и должны побуждать к действию и Шуйского, и Воротынского. Но понять, в чем суть их действия, далеко не просто. Зачем они сообщают друг другу то, что оба отлично знают? Может быть, они, желая объединить свои силы в борьбе против Годунова, предварительно проверяют, выясняют позиции друг друга? Но тогда непонятно, почему такой опытный, хитрый политикан, каким был Шуйский (он таким и раскрывается далее в пьесе), почему он, не услышав ни одного слова от Воротынского против Бориса, вдруг совершенно откровенно, не боясь никаких последствий, начинает поносить Бориса последними словами («татарин, зять Малюты, зять палача и сам в душе палач…»)?

 Непонятно и поведение Воротынского. Почему он, едва успев предложить «наследовать Феодору», тут же пасует:

…немало нас наследников Варяга,

 Да трудно нам тягаться с Годуновым:

 Народ отвык в нас видеть древню отрасль

 Воинственных властителей своих…

 …а он умел и страхом, и любовыо,

 И славою народ очаровать.

 Что же, минуту назад он не знал о том, как народ относится и к боярам, и к Годунову? Может быть, действия Воротынского есть следствие трусливого характера, жаждущего власти, но боящегося что-либо предпринять для этого? В таком случае все действия Шуйского направлены на то, чтобы снять всяческие опасения у Воротынского. Шуйский поэтому так откровенно высказывает свою ненависть к Годунову, чтобы призывать к действию против него. И это ему удается: Воротынский все более смелеет и, наконец, откровенно заявляет о правах наследия на трон. Правда, он вдруг неожиданно пасует. Если действие пьесы в этой сцене именно таково, то конфликтным моментом между боярами является нерешительность Воротынского. Иными словами, если бы не характер Воротынского, то они объединились бы с Шуйским и тогда неизвестно, чем бы кончилась история избрания Бориса на царский престол.

 В таком случае первая сцена, вводящая нас в пьесу, говорит о том, что одной из важнейших причин избрания Бориса на власть было то обстоятельство, что среди бояр были подчас трусливые, никчемные люди, и потому боярство представляло собой разрозненную массу, не способную к объединению. Но в этом ли видел Пушкин причину удачи Бориса? И, вообще, эта ли проблема интересовала создателя «Комедии о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и Гришке Отрепьеве, писанной рабом Божиим Александром сыном Сергеевым Пушкиным в лето 7333 на городище Ворониче»?

 В этом первоначальном варианте названия пьесы есть указание на то, что речь идет прежде всего о «беде Московскому государству», а потом уже о царе Борисе. В самой пьесе бесконечны ссылки на «народ», на «мнение народное», на «народную волю»[55].

 Мысль исследователей и практиков театра давно уже пришла к выводу, что в основе пьесы лежит проблема «народа и власти»[56]. И если этот вывод справедлив, то основной конфликт пьесы должен происходить между «народом» и «властью». Все действие пьесы должно вырастать именно из этого конфликта, т.е. действенно раскрывать мысль автора. В таком случае либо ошибаются все предыдущие исследователи либо конфликт между Шуйским и Воротынским и то, обнаруженное нами действие первой сцены, раскрывающее характер Воротынского, не относятся, очевидно, к единому, основному действию всей пьесы. Какое же из этих двух положений ближе к истине? Рассмотрим первое.

 Если В. Волькенштейн прав, то, может быть, эта пьеса Пушкина относится именно к тем пьесам, где «в первом акте изображаются обстоятельства и нарастающие события, способствующие возникновению единого действия, но это действие еще не начинается»?

 Если так, то, что же, начало пушкинской пьесы построено не столь мастерски, как у Шекспира? Но ведь сам Пушкин уверял, что он «расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира…»[57]. Пушкин множество раз указывает на то, что «Шекспиру я подражал»[58], что именно «изучение Шекспира…»[59] дало ему возможность создать его «Бориса Годунова» таким, каков он есть. Неужели же Пушкин пренебрег столь важной стороной «системы Отца Шекспира», как умение в самом начале пьесы создать такой конфликт, такое «действенное событие», которое сразу же через «единое действие» вводило бы в «основной мотив» (идею!) пьесы?! Неужели та часть диалога Шуйского и Воротынского, в котором они сообщают известные обоим предлагаемые обстоятельства, — это, по выражению Станиславского, именно та «скучная экспозиция, которая у малоопытных драматургов наивно производится в разговоре на авансцене двух действующих лиц»?! К таким драматургам Пушкина, естественно, никак отнести нельзя.

 Теперь рассмотрим, насколько правомочно, истинно может быть второе положение, положение о четкой энергичной действенной основе так называемой экспозиции «Бориса Годунова». Для этого пойдем на следующее допущение, которое лишь поначалу кажется неожиданным.

 Допустим, что оба героя спектакля (пьесы), Шуйский и Воротынский, обращаются к зрителям с целью убедить их в чем-то. В таком случае мы уже имеем дело с каким-то определенным действием, пусть не совсем привычным театральным действием, но все-таки действием! В таком случае вполне очевидно, что между представителями «высшей власти» — Шуйским и Воротынским и рядовыми зрителями не может не существовать конфликта. Правда, конфликт этот будет несколько необычен для общепринятых правил сцены, согласно которым конфликт обычно происходит между действующими лицами.

 Насколько вышеприведенное допущение может опираться на реальные, историко-документальные факты? — Посмотрим.

 В письме к Н. Н. Раевскому (от июля 1825 г.) Пушкин заметил: «С отвращением решаюсь я выдать в свет свою трагедию. и, хотя я вообще всегда был довольно равнодушен к успеху иль неудаче своих сочинении, но, признаюсь, неудача «Бориса Годунова» будет мне чувствительна, а в ней я почти уверен…. Неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены…»[60].

 Отчего происходили опасения Пушкина относительно возможного неуспеха «Бориса Годунова»? Они были обусловлены мнением публики, привыкшей к придворным обычаям трагедии Расина, господствовавшей в то время, а не к «народным законам драмы Шекспировой»? Поэт отчетливо видел и понимал сословно-историческую ограниченность обветшавшей театральной эстетики своей эпохи; с горечью он писал:

 «Трагедия наша… может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади?.. где, у кого выучиться наречию, понятному народу?»[61]

 Итак, публика времен Пушкина не ведала «откровенного» разговора со сцены? И то, что хотел сказать поэт в своей драме, было чересчур «неблагопристойно» для ушей и умов света? Именно поэтому Пушкин был «почти уверен, что его «Борис Годунов» может оказаться «неудачным опытом» в «преобразовании нашей сцены»? Кроме того, можно ли было сбрасывать со счетов господствующие эстетические правила тогдашнего театра, которые были для поэта во многом неприемлемы?

 Имеется немало свидетельств стремления Пушкина вырваться из тесных рамок этих правил. Так, далеко не случайными были его признания: «…правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает праводоподобие!»[62], «создавая моего Годунова, я размышлял о трагедии — и если бы вздумал написать предисловие, то вызвал бы скандал — это может бить, наименее понятный жанр. Законы его старались обосновать на правдоподобии, а оно-то именно и исключается самою сущностью драмы, не говоря уже о времени, месте и проч., какое, черт возьми, правдоподобие в зале, разделенной на две части, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках?»[63]

 Здесь перед нами уже определенная позиция, выражающая не только драматургическое кредо поэта, но и его понимание искусства театра. Пушкин протестует против правил такого театра, в котором «будто бы невидимые» для актера зрители исключены из акта творчества актера. Для поэта «самой сущностью» драматического искусства является, очевидно, публичность актерского творчества. Пушкинские высказывания подводят нас к определенному стилю актерской игры, «способу существования» актера в таком театре, для которого, очевидно, и написан «Борис Годунов». Это театр откровенной театральности с элементами площадной сцены, где зрители не только чувствуют, что они находятся в театре, но и постоянно втягиваются актерами в само театральное действо.

 Пушкин неоднократно подчеркивал именно такую трактовку целей и задач подлинной массовой, народной сцены, четко формулируя свое, ныне общеизвестное: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия… Драма предоставляет ему необыкновенное, странное происшествие…

 …Драма оставила площадь и перенеслася в чертоги по требованию образованного избранного общества… Между тем драма остается верною первоначальному своему назначению — действовать на толпу, на множество, занимать его любопытство…»[64].

 Все вышеприведенное и позволяет обосновать предположение, что пушкинский «Борис Годунов» — это опыт возвращения драмы к «народным законам» площадного театра.

 В таком случае становится понятным и первоначальное название пьесы. Ведь это название довольно долго не отпускало от себя Пушкина: и в списках, которые ходили по рукам до того, как пьеса была напечатана, и в письмах (к друзьям), в которых поэт упорно (с различными вариантами) именует свою пьесу комедией. А сам характер названия?! Зазывный, скомороший, кажется, что его непременно надо прокричать с подмостков, дескать: «Заходите к нам, люди добрые, мы вам расскажем и о «беде Московскому Государству», и «о царе Борисе, и о Гришке Отрепьеве», и еще о многом занимательном!

 Итак, если мы попробуем пойти за поэтом, попробуем поверить ему в том, что его пьеса написана именно для площадного театра. В такой случае сцена Шуйского и Воротынского — это начало представления площадного театра. А если так, то разумеется, ни о каком «публичном одиночестве» не может быть и речи, наоборот, Шуйский и Воротынский с первых же фраз могут обращаться прямо к зрителям.

 Что в таком случае представляют собой зрители? Какова здесь природа общения со зрительным залом? Мы уже говорили выше о том, как часто принято ссылаться в пьесе на «народ», на «мнение народное». Но где этот «народ», на который все ссылаются, к «мнению» которого все апеллируют, с которым то заигрывают, то его устрашают, с которым можно и «поинтимничать», если необходимо завоевать его доверие? У Пушкина весь народ — это «один», «другой», «третий» и «баба с ребенком», да и появляется этот «народ» только в четырех сценах (из 23!).

 Вот это крайне немаловажное обстоятельство также принято зачастую не замечать или упоминать о нем вскользь. Но зададимся вопросом: мог ли такой тонкий знаток театра и проницательный художник, каким был Пушкин, случайно «обойтись» столь незначительным числом представителей народа — народа, который есть главный идейный, смысловой и образный стержень этой пьесы? Конечно же, нет! К тому же не следует забывать, что в пушкинские времена театральные подмостки уже хорошо знали «тяжесть» массовок; толпы статистов на сцене были для зрителей не в диковинку.

 Не лишне добавить, что дух, традиции площадного народного театра со специфической ролью его исполнителей были достаточно хорошо известны культурной среде России начала прошлого века. Уже в то время принято было считать началом площадного народного театра первые представления бродячих скоморохов и глумцов.

 Скоморохи и глумцы не только вставляли в канву своего действия конкретные события, происшедшие в том или ином городе, но и, обращаясь к непосредственным участникам этих событий — зрителям, вызывали, провоцировали ответную реакцию последних.

 Шекспир, например, прекрасно знал приемы площадного театра и откровенно ими пользовался (вспомним, хотя бы подготовленное Гамлетом театральное представление — «сцена мышеловки»). В народных по существу комедиях Шекспира, а в дальнейшем и в пьесах Мольера, Бомарше театрально-площадной прием обращения к зрителям изменялся и углублялся: зрителя все более посвящали не только в ход интриги, но и в существо авторской проблематики. Таким образом, зритель становился как бы нравственным судьей происходящего на сцене.

 Если допустить, что пушкинский «Борис Годунов» — это опыт художественного развития народных истоков площадного театра, то, очевидно, в нем должны быть я признаки развития приема обращения к зрителям. Вполне допустимо, что для героев «Бориса Годунова» зрители не просто «народ», пришедший посмотреть на представление, а лучшая его часть, то, что принято называть «совестью народа», «мнением народным». Обращение к этой «совести» есть апелляция к высшей справедливости, к высшей нравственности. К «совести народной» можно обращаться, жалуясь и на несправедливость царей, равно как и на несправедливость какой-то части самого народа…

 Возможно, что борьба Шуйского и Воротынского за завоевание «народной совести», находящейся по ту сторону рампы, и составляет суть начала действия пьесы. Поэтому бояре не просто сообщают зрителям о том, что произошло, нет — с самого начала они хотят зрителя сделать своим союзником; идет борьба, борьба за «мнение народное». Оба хитрят, стараются действовать по-разному на воображение этой лучшей части народа и, наконец, отбросив всякую дипломатию, совершенно откровенно заявляют:

 Шуйский. Какая честь для нас, для всей Руси!

 Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,

 Зять палача и сам в душе палач,

 Возьмет венец и бармы Мономаха…

 Воротынский. Так, родом он не знатен; мы знатнее.

 Шуйский. Да, кажется.

 Воротынский. Ведь Шуйский, Воротынский…

Легко сказать, природные князья!

Шуйский. При родные, и Рюриковой крови.

Воротынский. А, слушай, князь, ведь мы б имели право наследовать Феодору.

Шуйский. Да боле, Чем Годунов.

Воротынский. Ведь в самом деле!

 Коли это борьба за мнение народа, то становится понятным и дальнейшее, прямое обращение к лучшей его части:

…Своих князей у них довольно, пусть

 себе в цари любого изберут.

 Но у боярина Воротынского, не получившего поддержки народного мнения, есть, очевидно, все основания для огорчения:

 Немало нас, наследников Варяга,

 Да трудно нам тягаться с Годуновым:

 Народ отвык в нас видеть древню отрасль

 Воинственных властителей своих.

 Если полагать, что конфликт в этой первой сцене прежде всего между боярами и народным мнением, то действие, как и у Шекспира, «…двинуто с первого момента открытия занавеса»: бояре пытались завоевать народ, но это им не удалось. Причем, что особенно обидно, не удалось завоевать мнение лучшей для бояр части народа.

 Станиславский усматривал в «бытовых ходах» начала «Горе от ума» прямую связь с основным действием пьесы, приведшим Чацкого к «мильону терзаний».

 Интересно проследить, связан ли конфликт начала «Бориса Годунова» с главным конфликтом пьесы.

 Для этой цели вскроем цепь основных конфликтных фактов. Так как техника определения конфликтного факта, очевидно, уже ясна, то мы не будем утомлять читателя повторением. Просто перечислим основные конфликтные факты пьесы:

 — Москва пуста, так как народ пошел просить Бориса Годунова «на царство».

 — Борис — новый царь России!

 — По прошествии пяти лет народ и царь недовольны друг другом.

 — Отрепьев бежал из Москвы.

 — Царевич Дмитрий жив!

 — Войска Бориса не хотят воевать против Дмитрия.

 — Смерть Бориса.

 — Измена Басманова; войска переходят на сторону самозванца.

 — Народ против Феодора Годунова.

 — Люди Дмитрия убили Феодора Годунова.

 — Народ не принял провозглашение Лжедмитрия царем.

 Какую историю можно рассказать, основываясь на этих конфликтах?

 При поддержке народа Годунов стал царем; потеряв эту поддержку, Годунов потерпел крах. При поддержке народа Лжедмитрий пришел к власти, но после убийства ни в чем не повинного Феодора Годунова он подорвал доверие к себе народа.

 Как видим, основной конфликт пьесы — это конфликт между теми, кто жаждет властвовать народом, и самим народом.

 То, что конфликт пьесы именно таков, давно признано многими исследователями (об этом мы уже говорили выше). Но беда в том, что при постановке пьесы на сцене этот конфликт как правило, подменяется другим конфликтом между лицами и группами, борющимися за власть.

 Сюжет «народной драмы» превращается в сюжет дворцового переворота. И очевидно, такое воплощение пьесы неизбежно, если не вскрыть природу конфликта между действующими лицами и «народным мнением».

 Думается, что первый конфликтный факт пьесы, вскрывающий конфликт между боярами и народом сразу же, с начала действия дает возможность ощутить направление главного конфликта пьесы — «народ и власть».

 Но заметим, этот первый конфликтный факт требует выполнения определенных жанровых условий — условий «площадного театра», тогда наиболее наглядно прояснится содержание самого конфликта.

 Если теперь перечитать пьесу, все время при этом ощущая законы жанра площадного театра, то многие места пьесы осветятся совершенно неожиданным светом. Могут ли, например, в природе такого театра существовать монологи, т.е. самые яркие моменты, когда между действующим лицом и зрителем как бы опускается «четвертая стена» и герой, теперь уже абсолютно не замечая зрителей, разговаривает сам с собой? По всей вероятности, площадной театр исключает такой способ существования актера. И очевидно, все знаменитые пушкинские монологи (монолог Пимена, монолог Бориса «Достиг я высшей власти…» и др.) не монологи, а прямое обращение к зрителю. «Изображение же страстей и излияний души человеческой для него (воображения зрителя. — А. П.) всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно»[65]. Очевидно, что у Пушкина так называемые монологи — не монологи, а «излияния души». Изливать же душу можно только кому-то, а не самому себе. И если это так, то каким острым смыслом, какой взволнованностью наполнено такое обращение к залу, как, например, «излияние» Пимена.

 По Пушкину, Пимен пишет свою летопись ночью. Напомним, что Чудов монастырь, в котором пишется эта летопись, находился в Кремле, почти рядом с палатами царя Бориса… И вот Пимен, по соседству с царем, ночью заканчивает «последнее сказанье» — подробное описание убийства царевича Дмитрия «людьми Борисовыми».

 Пимен. Еще одно последнее сказанье, —

 И летопись окончена моя.

 Исполнен долг, завещанный от бога

 Мне грешному. Недаром многих лет

 Свидетелем господь меня поставил

 И книжному искусству вразумил;

 Когда-нибудь монах трудолюбивый

 Найдет мой труд усердный, безымянный,

 Засветит он, как я, свою лампаду —

 И, пыль веков от хартий отряхнув,

 Правдивое сказанье перепишет.

 Да ведают потомки православных

 Земли родной минувшую судьбу,

 Своих царей великих поминают

 За их труды, за славу, за добро, —

 А за грехи, за темные деянья

 Спасителя смеренно умоляют.

 Если это не разговор с самим собой, а обращение к суду будущих поколений, т.е. к тем, кому адресован сей поневоле «безымянный» труд, писанный по необходимости ночами, то открывается смысл этого обращения. Оказывается, Пимен не нейтральный наблюдатель — ему важно, чтобы его будущие соотечественники (а ведь поколение Пушкина для Пимена тоже поколение далекого будущего) отчетливо различали, где добро и где зло. Очевидно, Пимен надеется, что его «правдивые сказанья» помогут людям будущего не повторять «грехи», научат противостоять «темным деяниям» таких властителей, как Борис… Если бы не эта страстная вера в смысл своих «усердных трудов», то Пимену проще всего было бы самому «Спасителя смиренно умолять», а не заниматься столь опасным для него «книжным искусством»…

 Но Пимен — писатель, он не может молчать. Обращаясь к далеким потомкам, он, очевидно, очень хочет, чтобы они поняли самый сокровенный смысл всего того, что он написал. Поэтому разговор Пимена со зрительным залом, очевидно, очень взволнованное обращение к совести будущих поколений.

 Если попробовать сопоставить суть «излияний души» Бориса: (первое — «Достиг я высшей власти…» и второе, начинающееся словами: «Ух, тяжело!.. Дай дух переведу…»), то получится картина, проливающая свет на суть характера Бориса. В первом излиянии Борис утверждает, что «ни власть, ни жизнь» его «не веселят» и что он «рад бежать». Во втором же, когда появилась реальная угроза его власти, и, казалось бы, самое время отдать эту власть и «бежать», Борис ведет себя совершенно иначе:

 Кто на меня? Пустое: имя, тень —

 Ужели тень сорвет с меня порфиру,

 Иль звук лишит детей моих наследства?

 Безумец я! Чего ж я испугался?

 На призрак сей подуй — и нет его…

 Не правда ли, чрезвычайно противоречиво? Но если признать, что и первое обращение, и второе адресовано к совести народной, то бросающаяся в глаза непоследовательность поведения Бориса окажется чисто внешней. При соблюдении жанра площадного театра выявляется сквозное действие Бориса: оказывается, что бы ни происходило с Борисом Годуновым, в какие бы ситуации он ни попадал, он всегда при этом жаждал одного — власти, только власти, любой ценой! Правда, он притом еще очень хотел, чтобы все внешне выглядело пристойно. На ханжескую сторону его характера обратил внимание еще Карамзин, а затем и Пушкин. П. Вяземский, ссылаясь на Карамзина, писал поэту: «В Борисе Годунове дикая смесь: набожности и преступных страстей. Он беспрестанно перечитывал библию и искал в ней оправдания себе. Это противоположность драматическая».

 Вот что в ответ писал Пушкин: «…благодарю тебя и за замечания Карамзина о Борисе. Я смотрел на него с политической точки, не замечая поэтической его стороны; я его засажу за евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное… Ты хочешь плана? Возьми X и XI том («Истории государства Российского» Карамзина. — А. П.). Вот тебе и план»[66].

 Народ устами юродивого высказал в пьесе свое отношение к царю-убийце.

 Царь.…Молись за меня, бедный Николка.

Юродивый. Нет, нет! Нельзя молиться за

 царя Ирода — Богородица не велит…

 Похоже, что такова позиция и самого поэта.

 В письме к П. А. Вяземскому он пишет: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хотя она и в хорошем духе написана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого! Торчат!»[67]

 Теперь становится понятно, почему Пушкин так написал «излияния» Борисовы. В первом — «Достиг я высшей власти…» — Борис, очевидно, хочет хитрым ходом, раскаяньем завоевать симпатии зрителей — обмануть совесть народа. Когда все вокруг чуть ли ни в открытую говорят о его участии в убийстве царевича Дмитрия, то Годунову ничего другого не остается, как косвенно признать этот факт, но при этом оправдывать себя: вот ведь де какой я совестливый человек — ради блага своего народа неосмотрительно сделал один «случайный» поступок («…Единое пятно, единое случайно завелося…»), а вот теперь так страдаю, что «ни власть, ни жизнь… не веселят» и что «рад бежать» от всего этого. Заметим, что так называемое раскаянье Бориса происходит тогда, когда власти Бориса ничто реально не угрожает, по сему он может позволить себе такую роскошь — признать свою некоторую вину, при этом обвинив народ в непонимании сложности его, Борисова, положения.

 Но второй монолог — «излияние» Годунова в зал — происходит в момент нависшей над ним реальной опасности: появился в Польше Лжедмитрий! Тут уже не до кокетства с народом, обращение в зал наполнено и угрозами, и бахвальством. Борису надо, чтобы все убедились в его силе; наверное, ему надо кое-кого в зале и припугнуть. Следовательно, при соблюдении и в этих сценах законов площадного театра также открывается смысл и поведения Бориса.

 Очевидно, и «народные сцены» при этом жанре могут наполниться особым смыслом. Взять, например, одну из первых «народных» сцен — «Девичье поле».

 Народ.

 (на коленях. Вой и плач).

 Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами!

 Будь наш отец! наш царь!

 Один.

 (тихо). О чем там плачут?

 Другой.

 А как нам знать? то ведают бояре,

 Не нам чета.

 Один.

 Все плачут, заплачем, брат, и мы.

 Другой.

 Я силюсь, брат,

 Да не могу.

 Первый.

 Я также. Нет ли луку?

 Потрем глаза.

 Второй.

 Нет, я слюной помажу.

 Что там еще?

 Первый.

 Да кто их разберет?

 Если все вопросы и рекомендации поведения адресованы зрителям, то зритель будет либо соглашаться, либо внутренне протестовать. Вряд ли Пушкин рассчитывал на откровенные высказывания зрителей. Смех или молчание — но любая реакция зрительного зала в ответ на прямое к нему обращение — это каждый раз действие, имеющее реальный смысл, который зритель — «народная совесть» может истолковывать, как ему выгоднее…

 Народ. Венец за ним! Он царь! он согласился!

 Борис наш царь! Да здравствует Борис!

 При таком ощущении жанра по особому может зазвучать и сцена пьесы, в которой приходящие к власти сторонники Отрепьева заявляют, указывая при этом на молчащий зрительный зал как на своих союзников:

 …Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?

 Не войском, нет, не польскою подмогой,

 А мнением: да! мнением народным!

 О значении знаменитой финальной ремарки Пушкина: «Народ безмолвствует» — написаны тома исследований. Тем не менее сценическая история пьесы не помнит, чтобы эту ремарку когда-нибудь более или менее убедительно удавалось осуществить. Да и может ли быть иначе, если «безмолвствующего народа» почти нет на сцене. (Увеличение «массовки» тоже не приносило желаемого результата.) Но если зрителя на протяжении всего спектакля заставляют «участвовать» в действии, то у него постепенно появляется понимание той роли, которая ему отводится в этом необычном представлении — почти скоморошьем действе. После того как убьют ни в чем не повинного и милого (таким его написал автор) Феодора Годунова, отношение зрителя к Отрепьеву и его сторонникам может быть по существу только отрицательным. Поэтому, когда в финале пьесы к зрителям обратится боярин Мосальский: «Народ!.. Что ж вы молчите? Кричите: да здравствует царь Дмитрий Иванович!» — вряд ли кому-либо из зрителей захочется выразить свою радость по этому поводу. Мрачная безмолвная тишина зрительного зала, очевидно, будет ответом боярину.

 При таком понимании жанра пьесы становится понятным, почему автору для изображения народа потребовалось всего три персонажа. Ведь остальной «народ» — зрительный зал.

 Нам представляется возможным констатировать, что «первый конфликтный факт» пьесы Пушкина, как и у Шекспира, и у Грибоедова, является проявлением «единого действия» сразу вводящего нас в «основной мотив пьесы».

 Нам представляется также чрезвычайно важным отметить что у Пушкина в характере первого конфликтного факта и вытекающего из него действия, возможно, заложены основные жанровые признаки пьесы.

 Но, может быть, не только приметы жанра заложены в начале пьесы Пушкина, но и другие элементы стиля?

 Первая сцена пьесы написана стихами. Впрочем, как и большинство сцен: из 23 только пять сцен написаны прозой, а одна — и стихами, и прозой.

 Чем это вызвано? Что вообще означает стих на сцене?

 «Мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе… Почему статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами?»[68] — пишет Пушкин, размышляя о законах народной драмы. И далее: «Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические… ибо зритель должен забыть по большей части время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам»[69].

 Для чего же поэт не только читал «Историю…» Карамзина и его «приложения», но и изучал летописи, если полагал, что «зритель должен забыть… время… место?»

 «Что нужно драматическому писателю? Философия, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любой мысли, свобода!»[70]

 Итак, свобода творческого процесса, основанная и на философии, и на знании истории, и на живости воображения, но все-таки свобода, а не рабское «подражание изящной природе». Вместо буквального «подражания» Пушкин предлагает обобщенные образы, выраженные в условной форме — стихе. Почему поэт в этой пьесе преимущественно «предпочитает выражать мысли свои стихами» и почему настаивает на том, что зрителю необходимо «усилием воображения согласиться… к стихам»? Действительно, в реальной жизни никто стихами не разговаривает; стихи — это уже преувеличение, гротеск. Чем вызвана необходимость такой условной формы?

 «…Стиль трагедии смешанный. Он… низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых…»[71] — отмечал Пушкин.

 Говоря о «простых и грубых» людях, поэт, очевидно, менее всего предполагал их социальное положение: почти все народные сцены написаны стихами, а патриарх, бояре и даже сам царь иногда говорят «презренной прозой». Более того, одни и те же действующие лица говорят то стихами, то прозой. Следовательно, «простые и грубые» — это не есть характеристика того или иного персонажа. Очевидно, одни и те же люди бывают у Пушкина либо «простыми и грубыми», либо какими-то иными. Может быть, «стиль низкий» там, где люди пребывают в «простом и грубом» состоянии души, т.е. когда они поступают обыденно, просто; их действия и эмоциональное состояние не требуют, как казалось поэту, выражения в какой-то особой, строго зафиксированной ритмической форме. В этих случаях, наверное, поэт писал прозой.

 Но для действий, обусловливаемых не обычными обстоятельствами, а «предполагаемыми воображением» поэта, для выражения не обыкновенных, а «истинных страстей» требуется, очевидно, форма, тождественная этим «неправдоподобным сочинениям… вымыслам».

 Еще Андрей Белый заметил, что у Пушкина «…стихи, форма… удивительно естественна. Она тождественна смыслу»[72].

 Поэтому разгадать пушкинскую форму — стихи, быть может, означает разгадать многое из того, что считается неясным и после анализа действия.

 Давно отметили сходство стихов с музыкой: в основе обоих искусств лежат законы ритма и звуковых сочетаний.

 Замечено также, что музыка — одно из самых доступных искусств. Для восприятия музыки слушателю не требуется ни знание языка, ни конкретное понимание идей автора — музыка обращена непосредственно к чувствам. Поэтому героическая музыка немца Бетховена придает силу духа русскому слушателю, а грусть и страдания русского Чайковского могут заставить плакать немца.

 Чем пленяют нас стихи? Одним ли образным смыслом или чем-то еще иным? Не заключена ли сила стиха еще и в его сходстве с музыкой, т.е. воздействия на слушателя законами ритма и звуковых сочетаний?

 Если вспомнить, как сами поэты читают стихи, то мы отметим, что они прежде всего подчеркивают их ритмическую структуру, их звуковое сочетание.

 Андрей Белый, например, считает, что в процессе творчества поэта эта сторона первична: «…рождается ритмо-звуковая метафора, уже из нее — смысловая; если бы обратно, то термин «мышление» в образах был бы бессодержателен… Ритм и есть в нас интонация, предшествующая отбору слов и строк; эту напевность всякий поэт в себе называет ритмом. Пушкин полагает звук первее образа и познавательной тенденции…»[73].

 Известный советский чтец и педагог по художественному слову, профессор Я. М. Смоленский пишет: «…в отличие от прозы, которую мы воспринимаем как речь, текущую естественно, «как в жизни», стихи представляют собой речь искусственную. Основу этой речи составляет ритм»[74].

 Значит ли, что эта «искусственная», ритмически организованная речь совершенно оторвана от реальной жизни? Очевидно, как и всякий род искусства, стихи имеют свою определенную жизненную основу. Иногда человеку в моменты волнения необходимо идти, шагать неважно куда, но шагать. Очевидно таким образом он выливает ритм своего волнения.

 Наверное, многие могут припомнить случай из собственной жизни, когда в минуты особого волнения, особого душевного подъема хотелось что-то пропеть или что-то ритмически продекламировать — даже необязательно связанное по смыслу с теми обстоятельствами, которые вызвали само волнение!

 Бывает и так, что люди, никогда прежде не писавшие стихов, влюбившись, пытаются выразить свое отношение к любимой именно стихами, очевидно, есть потребность выразить свой внутренний напряженный ритм в стихотворной ритмической строчке, а в сочетании звуков передать эмоции, которые можно выразить только музыкальными средствами. Очевидно, сама жизнь полна ритмов, часто скрытых для нашего повседневного их восприятия. Стихи, как и музыка, открывают нам эту сторону самой жизни. И очевидно, актеру следом за поэтом надо пытаться выразить такие моменты жизни, которые требуют действия особого, ритмически строго организованного. Конечно, это далеко не просто.

 В архивах К. С. Станиславского сохранился набросок статьи, названной «Из последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым»: «Вы говорите, что Пушкина надо играть в XX веке совсем иначе, исчерпывающе, как он и написан. Иначе созданные им образы измельчают до простого частного исторического лица бытового типа? И поэтому Пушкин может быть представлен только как трагический… гротеск[75]. Вы хотите эту высшую степень нашего искусства, к которой, поверьте мне, я всю жизнь стремился совершенно так же, как и вы и другие новаторы, вы хотите такие совершенные художественные создания называть гротеском. На это я вам отвечу: «Пускай называется!» Не все ли равно? Разве дело в названии?.. Кто же может отрицать такой гротеск?! Я подписываюсь под ним без малейшего сомнения. Меня интригует, когда начинают говорить о том, что это сверхсознательное совершенное создание истинного художника, которое вам угодно называть гротеском могут создавать ваши ученики, ничем себя не проявившие… абсолютно никакой техники не имеющие… не умеющие говорить так чтобы чувствовалась внутренняя суть фразы или слова, идущего из тех глубин, которые могут выражать общечеловеческие мысли и чувства… эти очаровательные «щенята» с еще слипшимися глазами, лепечут о гротеске»[76].

 В комментариях собрания сочинений Станиславского, где помещена эта статья, отмечается: «Резкие слова Станиславского по адресу учеников студии Вахтангова, делавших в то время первые свои творческие шаги на сцене, объясняются полемичностью и страстностью спора. Мы знаем, что из числа учеников Вахтангова выросли впоследствии такие деятели советского театра, как Б. В, Щукин, Ю. А. Завадский, Р. Н. Симонов, Б. Е. Захава и другие».

 Художественный руководитель театра нм. Евг. Вахтангова народный артист СССР Рубен Николаевич Симонов, блистательно владевший искусством чтения стиха, много времени уделял тому, чтобы передать накопленный им опыт. Как-то на занятиях с молодыми актерами вахтанговского театра и учениками старших курсов театрального училища имени Щукина Р. Н. Симонов говорил, что по степени сложности театр можно грубо разделить на три категории:

 1. Театр психологический, бытовой, играемый прозой. Такой театр требует от актера прежде всего чувства правды и внутренней техники.

 2. Театр психологический, но при этом и романтический — театр стиха. Такой театр, помимо чувства правды и внутренней техники, требует от актера очень развитого чувства ритма, чувства формы и отточенной внешней техники.

 3. Театр психологический, но при этом еще и поющий, т.е. опера (речь шла о высшей форме этого искусства — о Театре Шаляпина).

 Такой театр, помимо перечисленных выше требований, предъявляет к актеру еще и требование органической музыкальности, т.е. не только наличия актерского и певческого дарования, но и владения высшей формой техники.

 Помнится, Рубен Николаевич говорил, что такая опера — высшая форма театрального гротеска.

 Театр Пушкина по своей сложности Р. Н. Симонов ставил почти на один уровень с требованиями оперы. Действительно, гротеск пушкинской пьесы предъявляет огромные требования и к актеру, и к режиссеру.

 Объем и задачи данной книги не позволяют подробно остановиться на актерской технике стихотворного действия[77].

 Зафиксируем только следующее: стих на сцене требует действия, подчиненного строгому ритму, наполненного поэтому особой эмоциональностью.

 Попробуем теперь, после всех наших исследований, вернуться к первому конфликтному факту «Бориса Годунова».

 Теперь, очевидно, помимо самого конфликта, мы сможем ощутить и характер действия. Ведь оба персонажа — и Шуйский, и Воротынский — должны вести диалог со зрителем, будучи в очень возбужденном состоянии, — этого требует ритм стиха. С другой же стороны, возникает вопрос: можно ли было в день избрания Годунова на царство, когда повсюду сновали агенты Годунова, по выражению летописца: «аки псы и палкой, и ласковым словом народ толкающие Борису челом бить», можно ли было боярам так откровенно, с таким темпераментом вести агитацию среди народа? Пушкин, прекрасно знающий обстановку того времени, возможно, умышленно допускает такое преувеличение?

 Если так, то характер действия бояр может быть примерно таким: взволнованно, возможно, перебивая друг друга, бояре в бурном темпе спешат переубедить народ, лучшую часть народа — зрителя. Но временами они, очевидно, могут, оглядываясь по сторонам, переходить чуть ли ни на шепот. Не правда ли, секретничать с толпой народа — дело очень наивное и поэтому носящее явно юмористический оттенок.

 «Народ, как дети, — пишет Пушкин, — требует занимательности действия. Драма предоставляет ему необыкновенное, странное происшествие… Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим действием…» Возможно, что начинает Пушкин свою площадную комедию «о великой беде»… с гротескной сцены, обращенной к «струне смеха».

 Вот какое неожиданное ощущение жанрово-стилистических особенностей начала пушкинской пьесы может дать сочетание смысла первого конфликтного факта и его формы — стиха.

 Позвольте, могут возразить, речь идет о методе действенного анализа как о методе, в котором все анализируется прежде всего с помощью определенного конфликтного факта («события») и действия, вытекающего из него, а между тем для определения только первого конфликтного факта мы занялись изучением не только почти всех предлагаемых обстоятельств пьесы, но и подняли массу исторического материала, изучили эпоху, быт, проштудировали высказывания автора, его письма и письма к нему!

 Да, все это так, но наше изучение всего этого было строго целенаправленным: первый конфликтный факт ставил перед нами вопросы, мы искали на них ответы, для этого нам пришлось расширять круг своих знаний. Имея в виду именно эту часть методики работы режиссера над пьесой, ролью. Станиславский писал: «Большая разница — изучать предмет только ради знания или же ради необходимых для дела нужд. В первом случае не находишь в себе места для них, во втором же, напротив, места заранее заготовлены, и узнаваемое сразу же попадает на свое место, точно вода в предназначенные для нее русла и бассейны»[78].

 «Станиславский не случайно избрал событие в качестве исходного момента всей работы режиссера и актера над пьесой и ролью, — утверждает М. О. Кнебель и добавляет, — определяя событие и действие, режиссер невольно выхватывает все более широкие пласты предлагаемых обстоятельств, все более погружается в мир пьесы… (Но) если мы с самого начала окунемся во все богатство предлагаемых обстоятельств, лексики, характеров, — у нас разбегутся глаза… Ставя себе вопрос: «Что происходит в пьесе?» — и отвечая на него, мы дисциплинируем свое воображение, не даем себе права бродить вокруг и около пьесы. Мы призываем свое воображение к объективным фактам. Мы в какой-то мере следователи фактов»[79].

 Еще раз отметим, что исследование первого конфликтного факта «Бориса Годунова» дало нам возможность ощутить жанрово-стилистические признаки начала пьесы.

 Но существует ли такая же закономерность связи содержания и формы в других сценах пьесы?

 Царские палаты.

 Царевич чертит географическую карту. Царевна. Мамка царевны.

 Ксения (целует портрет). Милый мой жених, прекрасный королевич, не мне ты достался, не своей невесте, а темной могилке на чужой сторонке. Никогда не утешусь, вечно буду по тебе плакать.

 Мамка. И, царевна! девица плачет, что роса падет: взойдет солнце, росу высушит. Будет и у тебя другой жених, и прекрасный, и приветливый. Полюбишь его, дитя наше ненаглядное, забудешь своего королевича.

 Ксения. Нет, матушка, я и мертвому буду ему верна.

 Входит Борис

 Борис. Что, Ксения? что, милая моя?

 В невестах уж печальная вдовица!

 Все плачешь ты о мертвом женихе.

 Дитя мое: судьба мне не судила

 Виновником быть вашего блаженства.

 Я, может быть, прогневал небеса,

 Я счастие твое не мог устроить.

 Безвинная, зачем же ты страдаешь?

 А ты, мой сын, чем занят? Это что?

 Феодор. Чертеж земли московской…

 Как видим, сцена начинается с того, что Ксения плачет по погибшему жениху, а мамка пытается ее утешить. Причем речь как Ксении, так и мамки образна, поэтична: «…не мне ты достался, не своей невесте, а темной могилке на чужой сторонке…» Или: «…И, царевна! девица плачет, что роса падет: взойдет солнце, росу высушит…» Не правда ли, кажется, что это стихи, только почему-то записанные не столбиком, а длинными строками во всю страницу, т.е. прозой.

 Но вот входит царь Борис, и строки сразу становятся короткими начались стихи. Может быть, речь Бориса значительно поэтичнее, образнее, чем у Ксении и мамки? Если так, то, может быть, именно поэтому Пушкин перешел к стихам? Ничуть не бывало — речь Бориса суха, обыденна. Да и стихи ли это? Ведь никаких рифмованных слов нет в конце строк!.. Зачем же понадобилось Пушкину образный, поэтичный язык мамки и Ксении писать прозой, а деловые, сухие фразы Бориса записать в виде каких-то коротких строк? Очевидно, поэту необходимо было выделить ритмически и приход Бориса, и его дальнейшее поведение… Действительно, когда мы читаем глазами диалог Ксении и мамки, то при всей его красоте мы почти не чувствуем какого-то определенного ритма их разговора, его можно прочитать и медленно, и чуть быстрее; паузы мы можем делать в любом месте. Но почему-то с момента прихода Бориса нас начинает подчинять себе какой-то определенный ритм. Может быть, секрет заключается в самой форме — в этих коротких строках, написанных столбиком?

 Давайте проследим внимательнее за тем, как мы читаем эти строки. Оказывается, когда мы дочитываем строчку до конца и переносим наш взгляд с конца этой строки на начало следующей, проходит какое-то определенное время. Хотим мы этого или не хотим, помимо нашей воли образуется каждый раз пауза. Взгляните еще раз на строчки — они все примерно одинаковой длины, в каждой из них примерно одинаковое количество слов — 4–5, редко 6. Следовательно, каждая строчка требует примерно одинаковой траты времени на ее произнесение.

 Вот, оказывается, в чем секрет подчинившего нас ритма — строгое временное чередование звучащих слов и пауз.

 Зачем же Пушкину понадобилось подчинить поведение Бориса определенному ритму? Оказывается, Борис находится в очень взволнованном состоянии: народ голодный (три года подряд — засуха!), бояре собираются в разных домах — о чем-то шепчутся; лазутчики Годунова доносят ему обо всех этих смутных настроениях… (следующая сцена — приход начальника сыскного приказа Семена Годунова — полностью раскрывает все то, чем заняты мысли Бориса). А тут еще этот королевич, о котором плачет Ксения, свалился на голову царя Бориса!..

 Вот о чем говорит летопись, на которой основывал свою версию событий Карамзин и которую читал Пушкин:

 «В лето 1602 засла Великий князь Борис Федорович сватов в королевство Датское, мня блеск царства своего браком дщери Ксении с королевичем Иоаном возвысити и получи согласие. И еха Иоан в карете царской в Ивангород, а после в Новгород, да в Валдай, да в Торжек… Здоровьем же хорош бы и нравом весел, и полюбился он всея земли русской. Дойде же до царя Бориса то, наполнился яростию и гневом и зависти, то чаяще того, что по смерти моей не посадят сына моего на царство… И не пощади дщери своея, повеле царь Борис Семену Годунову, как бы над ним промыслити… И посла Семен к королевичу дохтуров. И умре королевич не крещен».

 Обо всех этих событиях ползли слухи. Пушкинский Борис сам об этом говорит в своем «излиянии»: «И тут молва лукаво нарекает виновником дочернего вдовства меня, меня, нечестного отца!» Поэтому совершенно очевидно, что всякое напоминание о датском королевиче не могло доставлять Борису удовольствие. Посмотрите, как ведет себя с Ксенией Борис. Быстро, в ритме задав ей несколько вопросов, не выслушав на них никакого ответа, сам за нее ответив, тут же переключается на разговор с сыном. Да, очевидно, Пушкин полностью разделял версию летописца об убиенном королевиче, иначе пушкинский Борис вел бы себя совсем по-иному с Ксенией: делил бы с нею ее горе по-настоящему, не торопясь. И наверное, в этом случае Пушкину не потребовалось при появлении царя переходить со спокойной прозы на ритмический Борисов стих.

 Дальнейшее эмоционально-ритмическое поведение Бориса в этой сцене подтверждает смысл происходящего. Едва Борис успел узнать, что его сын чертит карту «земли московской», как тут же в присутствии зрителей — полпредов «совести народа» торопится утвердить права наследной власти своего сына Феодора:

 …Когда-нибудь, и скоро, может быть,

 Все области, которые ты ныне

 Изобразил так хитро на бумаге,

 Все под руку достанутся твою.

 Учись, мой сын, и легче и яснее

 Державный труд ты будешь постигать.

 Вот как, оказывается, у Пушкина неразрывно связан смысл и ритм.

 Большой знаток стиха, поэт, переводчик и режиссер С. В. Шервинский в своей книге, посвященной исследованию поэтики Пушкина, утверждает, что «в гармонических произведениях поэта высшего дарования взаимосвязь содержания и формы должна быть органической и постоянной. Никакие формальные явления не могут возникать в ней без внутренних смысловых обоснований; думать иначе значило бы предположить в Пушкине формалистический произвол»[80].

 Увы! Как часто мы видим на сценах даже столичных театров и на экранах Центрального телевидения спектакли по произведениям Пушкина, в которых полностью игнорируются законы пушкинского стиха и, очевидно, поэтому пушкинский смысл!

 Вполне возможно, что в отдельных сценах «Бориса Годунова» характер связи содержания и формы может быть разным, но, очевидно, при этом он всегда должен быть проявлением единого стиля пьесы.

 Чтобы уяснить себе это, нам представляется необходимым задержать внимание читателя еще на одной сцене.

 Граница Литовская

 (1604 года, 16 октября)

 Князь Курбский и Самозванец, оба верхами.

 Полки приближаются к границе.

 Курбский (прискакав первый).

 Вот, вот она! Вот русская граница!

 Святая Русь, отечество! я твой!

 Чужбины прах с презреньем отряхаю

 С моих одежд — пью жадно воздух новый:

 Он мне родной!.. теперь твоя душа,

 О мой отец, утешится, и в гробе

 Опальные возрадуются кости!

 Блеснул опять наследственный наш меч,

 Сей славный меч, гроза Казани темной,

 Сей добрый меч, слуга царей московских!

 В своем пиру теперь он загуляет

 За своего надежу-государя!

 Самозванец (едет тихо с поникшей головой).

 Как счастлив он! Как чистая душа

 В нем радостью и славой разыгралась!

 О витязь мой! завидую тебе.

 Сын Курбского, воспитанный в изгнанье,

 Забыв отцом снесенные обиды,

 Его вину за гробом искупив,

 Ты кровь излить за сына Иоанна

 Готовишься; законного царя

 Ты возвратить отечеству… ты прав,

 Душа твоя должна пылать весельем.

 Курбский. Ужель и ты не весилишься духом?

 Вот наша Русь; она твоя, царевич.

 Там ждут тебя сердца твоих людей;

 Твоя Москва, твой Кремль, твоя держава.

 Самозванец. Кровь русская, о, Курбский, потечет!

 Вы за царя подъяли меч, вы чисты.

 Я ж вас веду на братьев; я Литву

 Позвал на Русь, я в Красную Москву

 Кажу врагам заветную дорогу!..

 Но пусть мой грех падет не на меня —

 А на тебя, Борис-цареубийца! —

 Вперед!

 Курбский. Вперед! И горе Годунову! (Скачут. Полки переходят границу.)

 Итак, Самозванец и Курбский, «оба верхами». Курбский, по ремарке Пушкина, «прискакал первым». Самозванец едет на лошади более медленно. В конце сцены оба «скачут». Как так «скачут»? Что же, они на живых лошадях выезжают на подмостки? Но если Пушкин действительно писал своего «Бориса Годунова» для площадного театра, буквально для площади, то на площадь можно выскочить и на живой лошади. Попробуйте «снять» Курбского и Самозванца с лошадей, и вы увидите, что вся атмосфера сцены исчезнет, длинные строчки стихов этой сцены, требующие быстрого, нервного ритма, тотчас же превратятся в напыщенные фразы. Но, очевидно, перед пушкинским взором были два всадника, сдерживающие нервно гарцующих лошадей, — вот оба подошли к границе России, еще мгновение — и начнется война! И Курбский, и Самозванец хотя и по разным причинам, но оба находятся в очень необычном состоянии. Лошади — чрезвычайно чуткие животные — ощущают состояние своих всадников. Всадники чуть ли не ссориться начинают. И все кончается криком:

 «Вперед!

 Вперед! И горе Годунову!»

 Оба пускают лошадей во весь опор вперед!

 Попробуйте сыграть эту сцену без лошадей, вне той атмосферы, которую ощущал поэт, и сцена разрушится.

 Но как же сегодня играть эту сцену? Выезжать на подмостки на живой лошади? Невозможно — живая лошадь на сцене вызовет у зрителей: «Ух ты, на что решились!..» Вряд ли подобные мысли помогут созданию нужной атмосферы спектакля.

 Да и может ли соседствовать искусственная, гротескная речь — стихи рядом с крупом живой, потной, натуральной лошади?! Вряд ли. Но, может быть, стиль площадного театра открывает возможности для проявления самой высокой театральной условности? Представим себе: если бы актеры, играющие Курбского и Самозванца, прибегли к средствам своей пластики и так двигались на сцене, что у зрителей, создавалось бы полное впечатление, что оба скачут на лошадях; оба скачут и при этом ведут свой взволнованный спор, а затем «их лошади» на галопе пересекают границу! Атмосфера сцены, ее смысл были бы вскрыты полностью.

 Думается, что можно сделать еще один вывод: стиль площадного гротеска у Пушкина диктует свои законы не только в раскрытии смысла, ритма, манеры общения и характера действия. Этот стиль требует и определенного пластического решения.

 Итак, отметим, что жанрово-стилистические особенности, заданные первым конфликтным фактом пьесы Пушкина, оказались присущи и другим сценам «Бориса Годунова».

 Как мы видим теперь, стиль пушкинской драматургии предъявляет театру требования очень высокого порядка. Режиссер должен быть вооружен знанием законов этой драматургии. А от актера она требует не только совершенного, психологически правдоподобного, но порой и эмоционально преувеличенного, выполняемого в строго определенном темпо-ритме словесного действия, т.е. виртуозного владения стихом. Тело актера в пушкинском театре, очевидно, должно быть так подготовлено, чтобы суметь выполнить физические действия, которые подчас близки технике балетного артиста.

 Разумеется, требования эти не простые. Но еще в 1932 году Станиславский писал: «Не вдаваясь в подробную оценку современного советского театра, я должен указать, что основной задачей я считаю поднятие и углубление актерского мастерства. Без полноценного и глубокого мастерства актера до зрителя не дойдут ни идея пьесы, ни ее тема, ни живое образное содержание. Нельзя поэтому смотреть на актерское мастерство как на что-то самодовлеющее, — оно служит выражением смысла спектакля»[81].

 О сути и уровне мастерства, которые необходимы актеру, речь пойдет позже. Сейчас же мы хотим продолжить разговор о значении первого конфликтного факта для верного направления анализа всей остальной части пьесы.

 Только ли для драматургии Пушкина характерна смысловая и жанрово-стилистическая связь первого конфликтного факта со всей пьесой или эта закономерность свойственна пьесам и других авторов?

 Вновь обратимся к «Бесприданнице».

 Пьесу А. Н. Островского открывают два персонажа: «Гаврило, клубный буфетчик и содержатель кофейной на бульваре» и «Иван, слуга в кофейной».

 Действие первое

 Городской бульвар на высоком берегу Волги с площадкой перед кофейной. Напротив от актеров вход в кофейную, налево деревья; в глубине низкая чугунная решетка, за ней вид на Волгу — на большое пространство: леса, села и прочее. На площадке столы и стулья: один стол на правой стороне, подле кофейной, другой — на левой.)

 Явление I

 Гаврило стоит в дверях кофейной. Иван приводит в порядок мебель на площадке.

 Иван. Никого народу-то нет на бульваре.

 Гаврило. По праздникам всегда так. По старине живем: от поздней обедни все к пирогу, да ко щам, а потом после хлеба-соли семь часов отдых!

 Иван. Уж и семь! Часика три-четыре. Хорошее это заведение.

 Гаврило. А вот около вечерен проснутся, попьют чайку до третьей тоски…

 Иван. До тоски! Об чем тосковать-то?

 Гаврило. Посиди за самоваром поплотнее, поглотай часа два кипятку, так узнаешь. После шестого пота первая-то тоска подступает… Расстанутся с чаем и выползут на бульвар раздышаться, да разгуляться. Теперь чистая публика гуляет: вон Мокий Парменьич Кнуров проминает себя.

 Иван. Он каждое утро бульвар-то меряет взад и вперед, точно по обещанию. И для чего это он так себя утруждает?

 Гавряло. Для моциону.

 Иван. А моцион-то для чего?

 Гаврило. Для аппетиту. А аппетит нужен ему для обеду. Какие обеды-то у него. Разве без моциону такой обед съешь?

 Совершаются ли какие-нибудь поступки?

 По ремарке автора, Иван приводит в порядок мебель, а Гаврило стоит. Разговор идет, о нравах горожан по воскресным дням: мы узнаем, что сегодня воскресенье и что сейчас около 12 часов дня («поздняя обедня» кончается примерно в это время) и что в этот час почти никто никогда не выходит на бульвар… Но что же все-таки происходит в пьесе по действию?

 Никакого видимого конфликта между Гаврилой и Иваном как будто бы нет…

 Создается даже впечатление, что Иван и Гаврило оба знают обо всем, что сообщают друг другу, т.е. будто бы ведут диалог не друг с другом, а сообщают что-то публике…

 Но если это, как и у Пушкина, стилистический прием, диктующий манеру общения с зрительным залом, то он должен был бы возникать по ходу пьесы неоднократно. По скольку нам пришлось уже анализировать действие других сцен пьесы, мы, очевидно, вправе констатировать, что ни в одной другой части пьесы у нас не появлялось ощущения, что действующие лица вступают в конфликт со зрителями или говорят что-то для них, а не действуют между собой.

 Иван. Отчего это он все молчит?

 Гаврило. «Молчит»! Чудак ты… Как же ты хочешь, чтоб он разговаривал, коли у него миллионы? С кем ему разговаривать? Есть человека два-три в городе, с ними он разговаривает, а больше не с кем; ну, он и молчит. Он и живет здесь неподолгу от этого самого, да и не жил бы, кабы не дела. А разговаривать он ездит в Москву, в Петербург, за границу. Там ему просторнее.

 Иван. А вот Василий Данилыч из-под горы идет. Вот тоже богатый человек, а разговорчив.

 Гаврило. Василий Данилыч еще молод, малодушеством занимается, мало себя понимает, а в лета войдет, такой же идол будет.

 Слева выходит Кнуров и, не обращая внимания на поклоны Гаврилы и Ивана, садится к столу, вынимает из кармана французскую газету и читает. Справа входит Вожеватов.

 Явление II

 Вожеватов (почтительно кланяясь). Мокий Парменьич, честь имею кланяться.

 Кнуров. А! Василий Данилыч! (Подает руку.) Откуда?

 Вожеватов. С пристани. (Садится.)

 Кнуров. Встречали кого-нибудь?

 Вожеватов. Встречал, да не встретил. Я вчера от Сергея Сергеевича Паратова телеграмму получил. Я у него пароход покупаю.

 Гаврило. Не «Ласточку» ли Василий Данилыч?

 Вожеватов. Да, «Ласточку». А что?

 Гаврило. Резво бегает, сильный пароход.

 Вожеватов. Да вот обманул Сергей Сергеевич, не приехал.

 Гаврило. Вы их с «Самолетом» ждали, а они, может, на своем приедут, на «Ласточке».

 С приходом Кнурова и Вожеватова становится совершенно очевидно, что прием прямого обращения в зал, равно как и диалог для зала, не подразумевался автором.

 В чем же состоит конфликт этой первой сцены пьесы?

 Чем занят Гаврило? Знает ли он о приезде Паратова? Нет. Следовательно, пока это не может быть поводом для конфликта. Знает ли он о готовящейся свадьбе Карандышева и Ларисы или о сегодняшнем обеде Карандышева? Ни он, ни Иван об этом не упоминают, да и никаких приготовлений к обеду Карандышева они делать не могут, так как (это выясняется в III акте) тетка Карандышева сама покупала продукты и наняла какого-то повара. (Ивана же Карандышев приглашает «служить у стола» только в конце I акта.)

 Стало быть, ни готовящаяся свадьба, ни карандышевский обед не могут быть конфликтными фактами, порождающими поступки Гаврилы и Ивана.

 Попробуем еще раз попристальнее взглянуть па предлагаемые обстоятельства и на отношение к ним Гаврилы и Ивана.

 Может быть, какое-нибудь из предлагаемых обстоятельств, кажущееся на первый взгляд не столь значительным, на самом деле является поводом для конфликта и определяет поведение и Гаврилы, и Ивана. По ремарке Островского, «содержатель кофейной на бульваре» Гаврило «стоит в дверях кофейной, Иван приводит в порядок мебель на площадке». Для кого готовит Иван мебель? Очевидно, для посетителей, которые, по мнению Ивана, могут прийти. А Гаврило принимает ли какое-нибудь участие в приготовлении? Нет, он просто «стоит»… и спорит с Иваном. Последний хотя и сетует, что «никого народу-то нет на бульваре», но все-таки устанавливает мебель в надежде, что «часика через три-четыре» после «поздней обедни» кто-нибудь может и появятся. Гаврило же убежден, что обыватели Бряхимова к ним не придут, ибо сегодня «около вечерен проснутся». Гаврило и «чистую публику», которая сейчас гуляет по бульвару, тоже поминает недобрым словом: Кнурова, например, почему-то «идолом» обзывает. Итак, как будто мы можем сделать уже некоторый вывод. И Иван, и Гаврило заняты определенным фактом: «к ним в кофейню сегодня никто не идет!»

 По опыту поиска конфликтных фактов в пьесах Шекспира, Грибоедова и Пушкина мы уже заметили некоторую закономерность: верно вскрытый конфликт лиц, начинающих пьесу, как правило, является таковым еще для целой группы действующих в начале пьесы персонажей. Является ли факт — «в кофейную сегодня никто не идет» — конфликтным фактом для всех приходящих сюда лиц: Вожеватова, Кнурова, Ларисы Огудаловой, Карандышева?

 Для Вожеватова факт прихода его в кофейню почти ничего не означает. Он совершенно не этим занят — он ходил встречать Паратова и зашел сюда по дороге на обратном пути. Кнуров тоже не придает никакого значения ни тому факту, что «никого нет в кофейне», ни своему приходу сюда.

 Только после сообщения Вожеватова о возможном приезде Паратова, о готовящейся свадьбе Ларисы и о том, что было год назад между Ларисой и Паратовым, только после всего этого между Кнуровым и Вожеватовым начинается какое-то взаимодействие. Но это взаимодействие, как мы уже знаем, определяется фактом «приезд Паратова», но совсем не фактом «в кофейню никто не идет». Факт же «приезд Паратова» является действенным фактом для обоих.

 Может быть, прав В. Сахновский-Панкеев, утверждающий, что только «с приходом Кнурова и Вожеватова на сцене воцаряется драматическое напряжение», а до той поры «непосредственная драматическая борьба еще не началась»?..

 Входят в кофейню Карандышев и Огудалова («Лариса садится в глубине на скамейку и смотрит за Волгу»). Знает ли кто-нибудь из пришедших о возможном приезде Паратова? Судя по их поведению, нет, не знают. Является ли для них факт «никого нет в кофейной» конфликтным фактом? Совершенно очевидно, что тоже не является таковым, так как они встречаются с Кнуровым и Вожеватовым, находящимися именно в кофейной. Из дальнейшего хода действия мы узнаем, что все мысли и желания Ларисы связаны только с одним фактом — «возможным отъездом из Бряхимова». Поэтому для нее факт «никто не идет в кофейню» не может быть поводом для какого-либо конфликта.

 А чем заняты Карандышев и Огудалова?

 Сегодня обед, который Карандышев устраивает в честь Ларисы. Карандышеву очень бы хотелось, чтобы такие люди, как Кнуров и Вожеватов, были сегодня у него на обеде. Огудалова помогает Карандышеву в приглашении Кнурова и Вожеватова. Очевидно, для Карандышева и для Огудаловой факт, определяющий их поступки, — «сегодня обед в честь Ларисы»!

 А важен ли этот факт, например, для Кнурова? Почему он принимает приглашение Карандышева? Ведь только что перед самым приходом Карандышева Кнуров говорил Вожеватову:

 «…Вам, например, частое посещение этого семейства (Огудаловых. — А. П.) не дешево обходится.

 Вожеватов. Не разорюсь, Мокий Парменьич. Что же делать! За удовольствия платить надо, они даром не достаются, а бывать у них в доме — большое удовольствие!

 Кнуров. Действительно, удовольствие. Это вы правду говорите.

 Вожеватов. А сами почти никогда не бываете.

 Кнуров. Да неловко… Много у них всякого сброду бывает, потом встречаются, кланяются, разговаривать лезут. Вот, например, Карандышев. Ну, что за знакомство для меня!

 И после такой характеристики Кнуров все-таки соглашается прийти к Карандышеву в дом! Почему? Только потому, что попросила Огудалова? Но ведь очевидно, что Огудалова и прежде приглашала Кнурова, причем не в дом Карандышева, а к себе, и тем не менее Кнуров часто не принимал ее приглашения, избегая встреч с людьми, подобными Карандышеву.

 Следовательно, если бы не «приезд Паратова», Кнуров не пошел в дом Карандышева. Очевидно также, что все происшедшее затем на обеде у Карандышева созревало, как возможный вариант в голове у Кнурова. Ведь не случайно Кнуров, узнав всю ситуацию («приезд Паратова накануне свадьбы Ларисы»), подытоживает с Вожеватовым и ситуацию, и возможную участь Карандышева.

 Вожеватов. Ему бы жениться поскорей, да уехать в свое именьишко, пока разговоры утихнут… так и Огудаловым хотелось… А он таскает Ларису на бульвар… Голову так поднял высоко, что того и гляди наткнется на кого-нибудь…

 Кнуров. Как мужик русский: мало радости, что пьян, надо поломаться, чтоб все видели; поломается, поколотят его раза два… Ну, он и доволен, и идет спать…

 Вожеватов. Да, кажется, и Карандышеву не миновать…

 Похоже, что Кнуров и Вожеватов чуть ли не обладают даром предвидения: тщеславие Карандышева, обед, который он устроил в честь своего торжества, и погубили его! И финал этот произошел не без деятельного участия и Кнурова, и Вожеватова. Очевидно, обед, на который их пригласил Карандышев, Кнурову и Вожеватову представился удобным местом для осуществления их планов. Если бы Карандышев не устраивал обед, то, возможно, сам Кнуров или Вожеватов в связи с приездом Паратова устроили бы обед и всех пригласили. Во всяком случае, Кнуров и Вожеватов искали бы, очевидно, предлога для того, чтобы Паратову были созданы условия для его сближения с Ларисой. Таким образом, приглашение Карандышевым их на обед не является для них важным конфликтным фактом, а лишь предлагаемым обстоятельством в связи с большим событием — «приездом Паратова».

 Получается довольно странная картина: в начале пьесы два лица живут фактом — «никто сегодня не идет в кофейню»; затем появляются лица, поступки которых определяются фактом — «приезд Паратова»; появляется еще группа лиц, которая ничего не знает об этих «событиях» и живет совершенно другим фактом — «обед в честь Ларисы!».

 Может быть, прав Волькенштейн, утверждающий, что все-таки «есть пьесы, где в первом акте изображаются обстоятельства и нарастающие события, способствующие возникновению единого действия, но это действие еще не начинается»? Может быть, «Бесприданница» относится к категории таких пьес Может быть, «Бесприданница» — такая пьеса, где разные действующие лица живут разными «ведущими предлагаемыми обстоятельствами»[82] или правило обязательности единого конфликтного факта для всех лиц, начинающих действие, не относятся к началу пьесы «Бесприданница»?

 Но ведь не кто иной, как Островский, утверждал, что именно «единый интерес» всех действующих лиц является признаком «художественности». И уж коли авторство этого положения принадлежит Островскому, то стоит ли предполагать, что в своей художественной практике Островский отступал от самим же им открытого важнейшего драматургического правила?

 Пьесу «Бесприданница» начинают два человека, которые вовсе не являются главными действующими лицами пьесы. Но ведь Островский, очевидно, не случайно начинает пьесу с забот буфетчика Гаврилы и слуги Ивана. Ведь не стал бы Островский выводить на сцену персонажи, которые заняты проблемами, совершенно не связанными с главной проблемой произведения.

 Наверняка интересы начинающих пьесу персонажей Гаврилы и Ивана должны «сойтись в одном интересе» со всеми другими, более важными персонажами пьесы, чтобы мысль автора была «выражена не в виде сентенции». Мы пришли к выводу, что фактом, ставящим в конфликт Гаврилу и Ивана, является то, что «никто не идет сегодня в кофейню». Но почему сегодня никто ее идет в кофейню Гаврилы и зачем Гаврило все-таки открывает кофейню, если убежден, что никто до «вечерен» не придет к ним?

 Чтобы ответить на эти вопросы, прежде всего надо попытаться понять, кто такой Гаврило? Островский в перечне действующих лиц пишет: «Гаврило — клубный буфетчик и содержатель кофейной на бульваре». Почему Островский указывает на то, что Гаврило — клубный буфетчик? Ведь в пьесе ни разу он не действует как клубный буфетчик. Вообще, слово «клуб» произносится в пьесе всего один раз (Кнуров, недовольный обедом у Карандышева, говорит: «Я, господа, в клуб обедать поеду, я не ел ничего»).

 Зритель, который не прочтет афишу или программку, никак не сможет догадаться, что, помимо того, что Гаврило владеет бульварной кофейной, он еще и служит в каком-то клубном буфете.

 Правда, Б. Томашевский, например, считает, что «не следует упускать из виду, что у автора весьма часто присутствует расчет на предварительное знакомство зрителя с афишей». Очень может быть, что во времена Островского для зрителя, читателя или актера, прочитавшего рядом с именем Гаврило — «клубный буфетчик и содержатель кофейной на бульваре», эти слова наполнялись каким-то живым смыслом. Возникало, очевидно, что-то очень знакомое, часто встречающееся.

 Вспомним, что такое был «клуб»? Какие были клубы в то время? В Москве — знаменитый Английский клуб. Попасть в члены этого клуба было далеко не просто и дворянам. Членство, принадлежность к этому клубу служили часто предметом гордости. Английский клуб был одним из наиболее старых московских клубов. Позже, во времена, описываемые Островским, помимо дворянского клуба, появились и другие клубы: офицерские собрания, клубы для нижних чинов, приказчичьи и купеческие клубы…

 В 80-е годы прошлого века (время написания «Бесприданницы») новый класс России — молодая буржуазия наступала «на пятки дворянам» во всех сферах жизни. Купеческие клубы в крупных городах не только ни в чем не уступали дворянским, но часто и превосходили их по своей роскоши, по той бурной жизни, которая проходила в стенах этих клубов. Клубы часто служили местом, где заключались миллионные сделки и тут же по этому поводу устраивались грандиозные пиршества и веселье. Конечно, на этих пирушках наживались в основном владельцы клубов, хозяева ресторана, но кое-что, конечно же, перепадало и буфетчикам.

 Возможно, в подобном купеческом клубе долгие годы работает и Гаврило. Накопив денег, он открыл свое маленькое дельце — кофейню на бульваре. Случайно ли он выбрал именно это место? Где обычно устраивались и устраиваются подобные заведения? Во-первых, в месте большого сосредоточения людей, а во-вторых, только там, где у людей может возникнуть потребность посидеть на досуге за рюмкой вина, чашкой чая, поговорить о делах или просто провести время. Очевидно, место на бульваре, на берегу Волги, недалеко от пароходной пристани, и привлекло Гаврилу: люди, встречающие, ожидающие пароход или просто приехавшие в город, могут зайти в кофейню; проезжающие мимо города во время стоянки парохода также могут здесь перекусить (ведь в те времена далеко не на всех пароходах были буфеты!). А сколько на пароходах уже в то время перевозилось грузов! Почему бы дельцам не обмывать свои сделки тут же у Волги, в кофейне у Гаврилы, — не обязательно же ехать для этого непременно в клуб. А захотят устроить пикничок с выездом на ту сторону Волги — опять же заведение Гаврилы все может исполнить в лучшем виде! Почему бы и гуляющей по бульвару публике не зайти в заведение Гаврилы? Ведь какая прекрасная публика расхаживает вечерами (а по воскресеньям и днем) по бульвару! В таких городах, как Москва, Петербург, все, по мнению Гаврилы, открыто свободно в любой день и в любое время могут войти в кофейню или кондитерскую и выпить шампанского. Но здесь, в Бряхимове, по воскресным дням никто открыто не пьет: «по воскресным дням надо богу молиться, а не водку пить!» Поэтому простой люд «с тоски» напивается после обедни дома, а «чистая публика» заходит в кофейню Гаврилы только… чтобы газетку почитать французскую. В воскресенье чопорно гуляют парочки по бряхимовскому бульвару и следят за нравственностью друг друга. Даже такие состоятельные и, казалось бы, независимые люди, как Вожеватов и Кнуров, и те вынуждены считаться с мнением, общества: не дай бог, чтобы никто не узнал, что они «с утра пьют шампанское!..».

 Пустует заведение Гаврилы по воскресеньям! Ах, как ненавидит Гаврило своих земляков за их темноту. И как он завидует тем, кто может уехать отсюда в Петербург или за границу, завидует он Кнурову: «…С кем ему разговаривать?.. Он и живет здесь не подолгу от этого самого, да и не жил бы, кабы не дела. А разговаривать он ездит в Москву, в Петербург да за границу, там ему просторнее…» Поэтому и не любит Гаврила Кнурова, за глаза обзывает «идолом», что в любую минуту может Кнуров уехать отсюда туда, где есть «с кем разговаривать».

 Особенно погано Гавриле в «праздники» — воскресные дни, в час после поздней обедни, т.е. в 12 часов дня: «…По праздникам всегда так. По старине живем: от поздней обедни все к пирогу да ко щам, а потом после хлеба-соли семь часов отдых…» Вот почему Гаврило так желчно ругает всех горожан за их воскресные обычаи!

 Слуга Иван, он молод, еще надеется, что скоро кто-то придет к ним: вот и Кнуров показался, может быть, и Вожеватов зайдет. Иван расставляет стулья, а Гаврило стоит неподвижно и только «поливает» всех и вся. Конфликт Гаврилы, очевидно, не столько с Иваном, как со всем Бряхимовым, с его порядками, с его обычаями.

 Казалось бы, такое заурядное предлагаемое обстоятельство — «опять полдень воскресного дня!», а оно, пожалуй, является единственным «ведущим предлагаемым обстоятельством», вследствие которого возникает сегодня конфликт Гаврилы с этим распроклятым городом Бряхимовым.

 «Опять полдень воскресного дня!» — является ли это «конфликтным фактом» и для Кнурова? Попробуем разобраться.

 Судя по всем дальнейшим поступкам, Кнуров очень хочет добиться близости Ларисы. Если воображение Кнурова еще до встречи с Вожеватовым действительно уже было целиком занято Ларисой, то, очевидно, он должен был знать, что в последние дни, примерно в это время, Карандышев, по выражению Вожеватова, «таскает Ларису на бульвар». А коли так, то, возможно, поэтому Кнуров в последние дни именно в это время прогуливается по бульвару, чтобы лишний раз увидеть Ларису? Но если бы дело обстояло именно таким образом, то Кнуров не мог бы не заметить то, что замечают давно другие: с каким победным видом в последнее время рядом с Ларисой шагает Карандышев, который, по выражению Вожеватова, «голову так высоко поднял, что того гляди наткнется на кого-нибудь». У Кнурова, естественно, должен был бы возникнуть вопрос: почему в последнее время Огудаловых в их прогулках постоянно сопровождает именно Карандышев? А коли такой вопрос возник бы, то он тут же узнал бы о готовящейся свадьбе Ларисы с Карандышевым. По автору же, не только о свадьбе Ларисы, но и о прогулках Карандышева с Ларисой по бульвару Кнуров ничего не знал. Он впервые услышал обо всем от Вожеватова. Следовательно, если даже Лариса и занимает воображение Кнурова, то все-таки не она причина того, что в этот воскресный час он (по выражению Ивана) «бульвар-то меряет взад и вперед, точно по обещанию…».

 Проверим другую версию: Гаврило утверждает, что прогулки Кнурова вызваны необходимостью «нагулять аппетит» перед едой. Если он прав, то какая пунктуальная забота о своем здоровье должна быть определенной чертой характера Кнурова. Человек, внимательно следящий за своим аппетитом, постоянно, изо дня в день, в определенные часы гуляющий ради этого, вряд ли станет без серьезных поводов нарушать свой режим…

 Как же поступает Кнуров? Сначала, нарушая прогулку, он садится читать газету… Впрочем, он, может быть, устал и решил немного передохнуть, а затем вновь приняться за свой «моцион».

 Но вот приходит Вожеватов, и Кнуров не только вступает с ним в длительную, причем поначалу совсем не обязательную болтовню «о том и сем», но и начинает вместе с Вожеватовым («с утра!») пить шампанское! Причем, его совершенно не беспокоит, что такие возлияния натощак (в его возрасте!) не «очень полезны» для здоровья. Где же тут забота о здоровье? Похоже, что Гаврило ошибается, не забота о здоровье, а что-то иное гонит Кнурова к Волге.

 В перечислении действующих лиц Островский пишет так: «Мокий Парменович Кнуров, из крупных дельцов последнего времени, пожилой человек с громадным состоянием».

 Первому исполнителю Кнурова на петербургской сцене Ф. А. Бурдину Островский писал: «…я более года думал, чтобы написать для тебя роль …типичную, т.е. живую; я тебе вперед говорил о ней; в Москве эту роль исполняет Самарин, он горячо благодарил меня, что я даю ему возможность представить живой, современный тип»[83] (курсив мой. — А. П.)

 В чем же Островский видел «типичную» современность Кнурова? Что это были за «крупные дельцы последнего времени»?

 Восьмидесятые годы прошлого столетия — время бурного роста российской буржуазии. Потомки бывших купцов уже забыли про «смазные сапоги» и «бороды лопатой». Это были люди, как правило, получившие образование, владеющие языками, часто меценатствующие. Они уже давно не занимаются мелкой торговлей, их капиталы вложены в заводы, мануфактуры, пароходные компании. Они члены различных акционерных обществ. У них свои банки.

 Возможно, что в молодые годы у Кнурова еще была жажда накопления богатств, жажда расширения сферы своего влияния, возможно, подобная деятельность приносила ему удовлетворение. Но, бывает, что человек, всю жизнь бывший далеко от какой-либо духовной жизни, далекий от волнений при встрече с красотой, с искусством, — этот-то человек с возрастом иногда начинает достигать что-то такое, мимо чего он проходил почти всю свою жизнь. Например, владелец мануфактур Третьяков — тот картины начал скупать у русских художников; Мамонтов — частную оперу в Москве создает, да и скульптурой увлекается, художникам меценатствует; молодой совсем Савва Морозов и тот радость в меценатстве находит. Но это все в Москве, да в Петербурге, а в Бряхимове?! Вспомним реплику о Кнурове: «…С кем ему тут разговаривать? Есть человека два-три в городе, с ними он и разговаривает, а больше не с кем; ну, он и молчит… Он и живет здесь не подолгу от этого самого. Да и не жил бы, кабы не дела. А разговаривать он ездит в Москву в Петербург да за границу, там ему просторнее…» Просторнее ли? Чем еще может удивить Кнурова Петербург или Париж, Цюрих или любой другой уголок мира? Красоты самых фешенебельных курортов, самые прекрасные театры, лучшие оперные певцы, злачные места и продажная любовь самых дорогих парижских кокоток — все увлечения и удовольствия, очевидно, перепробовал Кнуров, уже давно для него «невозможного мало…». Все довольно однообразно вокруг, а уж в родимом-то Бряхимове такая тощища — выть хочется!

 Есть, правда, один дом в этом городе — дом Огудаловых. Обнищавшие дворяне. Харита Игнатьевна крутится, еле сводит концы с концами, чтобы хоть как-то прилично содержать дочерей. Их надо выдавать. Старших выдала, а вот младшую… Младшая дочь ее Лариса — необычное создание, не такая, как все девушки ее возраста и ее круга: она напрочь лишена жеманства, абсолютно не чувствует никакого смущения перед миллионерами (хотя сама нищая), всегда естественна со всеми.  В ней… «хитрости нет, не в матушку… Вдруг ни с того, ни с сего и скажет, что не надо…».

 Кнуров. То есть правду?

 Вожеватов. Да, правду… К кому расположена, нисколько этого не скрывает…

 Благодаря Ларисе в ее доме какая-то особая атмосфера простоты, естественности и… красоты.

 Вожеватов. …Хорошенькая, играет на разных инструментах, поет, обращение свободное, оно и тянет… бывать у них в доме большое удовольствие…

 Кнуров. Действительно, удовольствие — это вы правду говорите.

 Ах, как поет Лариса!.. В чем секрет привлекательности ее пения?! Ведь Кнуров в Милане, наверное, слушал куда более лучших итальянских певиц! И сама-то она хоть и красива, но Кнуров за свою долгую жизнь, наверное, и не таких красоток повидал?!

 Чем же притягивает к себе Лариса? Может быть, тем, что так мало наблюдает Кнуров у других женщин, когда они встречаются с ним — миллионером; у Ларисы абсолютно естественное, органичное чувство человеческого достоинства, и в людях она ценит не «миллионы», а только истинные качества: смелость, благородство, доброту, чуткость (вспомним ее рассказ о достоинствах Паратова). Лариса не только красивая женщина, Лариса — личность! В сочетании с художественным дарованием сила воздействия такой личности-художника на окружающих людей очень велика. Именно это весьма редкое свойство, присущее немногим, имел в виду Островский, когда писал: «Высшая творческая натура влечет… к себе всех …ведет за собою… в незнакомую страну изящного, в какой-то рай, в тонкой и благоухающей атмосфере которого возвышается душа, улучшаются помыслы, утончаются чувства… Это ощущение есть начало перестройки души»[84].

 Вспомним, как и Вожеватов, и Паратов, и Кнуров уговаривают Ларису «спеть хоть что-нибудь», и какое восхищение вызывает пение Ларисы.

 Кнуров (Ларисе). Велико наслаждение видеть вас, а еще больше наслаждение — слушать вас.

 Паратов (с мрачным видом). Мне кажется, я с ума сойду.

 Вожеватов. Послушать да и умереть — вот оно что!

 Возможно, тяга Кнурова к Ларисе — это не просто страсть пожилого человека к молоденькой барышне, а нечто и иное — более сложное. Человеку, привыкшему, что для него «невозможного мало», сознавать, что есть что-то или кто-то, чем он Кнуров, несмотря на все свои капиталы, не может обладать — это, согласитесь, нелегко! Это раздражает, беспокоит. Привычка подчинять все своим желаниям, прихотям настоятельно требует от Кнурова приобретения Ларисы, но, увы! Лариса не покупается! Очевидно, потому и перестал Кнуров бывать в доме Огудаловых, что не хочется ему расписываться в собственной несостоятельности. Но, конечно, об этом он не только никому не расскажет, но и не решит признаться даже самому себе. Поэтому, когда Вожеватов интересуется, почему он не бывает у Огудаловых, Кнуров лишь отмахнется: «…много у них всякого сброду бывает; потом встречаются, кланяются, разговаривать лезут…»

 Нет, неинтересно, тоскливо Кнурову в родном Бряхимове. Впрочем, как всюду! И от этой неизбывной тоски и собственного бессилия впоследствии, правда в иных исторических обстоятельствах, какой-нибудь потомок Кнурова, вроде горьковского Булычова, в голос завоет: «Не на той улице живу!..»

 Но Кнуров пока еще, возможно, стыдится своей тоски, не сознает ее до конца. Он только бродит пока молча, как «идол», по бульвару «взад и вперед». Будни еще как-то заполнены: управляющие докладывают, письма, телеграммы надо просмотреть… А в воскресенье совсем плохо: тихо, пусто, одиноко — девать себя некуда. А сейчас только полдень: начинается эта воскресная пытка ничегонеделанья!

 Судя по ремарке автора, молчаливый, ни с кем не общающийся «входит Кнуров и, не обращая внимания на поклоны Гаврилы и Ивана, садится к столу, вынимает из кармана французскую газету и читает. Справа входит Вожеватов». Вожеватов сообщает, что он встречал пароход, на котором должен был приехать Паратов… Это сообщение абсолютно безразлично Кнурову.

 Далее разговор продолжается только между Вожеватовым, Гаврилой и Иваном, а Кнуров все это время молчит.

 Очевидно, «опять воскресный полдень!» — это факт, ставящий и Кнурова в конфликтное положение с Бряхимовым и определяющий его поступки.

 А Вожеватов? Чем он занят в это воскресенье? Какое обстоятельство руководит его поступками? Покупка «Ласточки»? Но ведь в момент приезда Паратова, равно как и на протяжении всей пьесы, Вожеватов ни разу даже не вспомнил о «Ласточке»! Может быть, приезд Паратова радует Вожеватова возможностью кутнуть за чужой счет? Но ведь Вожеватова сам богатейший человек (богаче Паратова), могущий «кутнуть» в любую минуту, было бы желание и повод. Может быть, прав Кнуров, подозревающий, что у Вожеватова серьезные планы увезти с собой в Париж Ларису Огудалову? Если это так, то, вероятно, действительно Вожеватов все продумал заранее и организовал всю «операцию», т.е. он специально договорился с Паратовым о покупке «Ласточки». В таком случае план Вожеватова был примерно таков:

 а) приезд Паратова расстроит свадьбу Ларисы;

 б) Паратов, сделав свое грязное дело, укатит (ведь Лариса — бесприданница, а Паратову явно нужны деньги — «Ласточку» продает!);

 в) тут-то является старый друг Вася Вожеватов и «пригревает» Ларису на своей груди.

 Кстати, почти все так и получается. И Лариса действительно перед самой гибелью бросается к Вожеватову за помощью. Но Вожеватов не может ей ничем помочь, ибо… проиграл ее только что Кнурову в орлянку и дал честное купеческое слово не мешать!

 Если Вожеватов все так ловко задумал и организовал для своей выгоды, то зачем же он сам создал условия, при которых он «проиграл» Ларису Кнурову? Действительно, зачем он, не успев встретиться с Кнуровым, спешит посвятить последнего во все новости: сообщает и о приезде Паратова, и о готовящейся свадьбе Ларисы, и о давнем романе Паратова с Ларисой: ведь ни о чем об этом Кнуров прежде не знал?! Может быть, Вожеватов так действует по наивности, не понимая, что Кнуров может ему помешать? Но как-то трудно поверить, чтобы деловой человек, искушенный в ведении сложных финансовых и психологических операций («представитель богатейшей торговой фирмы»), мог быть столь неосторожен в сравнительно простом для него деле. В чем же тогда причина столь нелогичного поведения Вожеватова? Попробуем тщательно и последовательно проследить все поступки Вожеватова по ходу пьесы.

 Что он делает? Поначалу встречает Паратова. Встреча не состоялась, и он сплетничает о городских новостях, при этом с удовольствием насмехается над всеми, в том числе и над Ларисой: «Она простовата… А бесприданницам так нельзя. К кому расположена, нисколько этого не скрывает. Вот Сергей Сергеевич Паратов в прошлом году появился, наглядеться на него не могла… Уж как она его любила, чуть не умерла с горя… Какая чувствительная! (Смеется.) …Потом вдруг появился этот кассир… Вот бросал деньги-то!.. У них в доме его арестовали… Скандалище здоровый! (Смеется.) С месяц Огудаловым глаз показать было нельзя…

 И все это Вожеватов сообщил постороннему человеку о людях, которые считают его близким человеком! (О Вожеватове Лариса говорит: «Мы с малолетства знакомы, еще маленькими играли вместе… Мы почти родные!..»)

 Над Карандышевым Вожеватов издевается и за глаза, и совершенно откровенно при всех — при Ларисе, при Огудаловой, т.е. при людях, которые почти уже являются родственниками Карандышева.

 Вожеватов (Карандышеву).  …Пожил бы, кажется, денек на вашем месте. Водочки да винца! Нам так нельзя, пожалуй разум потеряешь. Вам можно все: вы капиталу не проживете, потому его нет, а уж мы такие горькие зародились на свете — у нас дела очень велики, так нам разума-то терять и нельзя.

 Приезжает Паратов. Но он приезжает не один, а с актером-бродяжкой, называемым Робинзоном.

 Паратов. …В дороге скука смертная, всякому товарищу рад.

 Кнуров. Еще бы, конечно.

 Вожеватов. Это такое счастье, такое счастье! Вот находка-то золотая!.. Эко вам счастье, Сергей Сергеич! Кажется, ничего бы не пожалел за такого человека!.. Веселый?.. И пошутить с ним можно?

 Паратов. Ничего, он не обидчив. Вот отводите свою душу. Могу его вам дня на два, на три предоставить.

 Вожеватов. Очень благодарен, коли придет по нраву, так не останется в накладе…

 Совершенно очевидно, что Вожеватов забыл о покупке «Ласточки». Начинается вожеватовская потеха: возит он Робинзона по городу, дурачит всех горожан, выдавая Робинзона за англичанина…

 Следующая «забава» — пирушка за Волгой. Но чтобы Ларису увезти с обеда, даваемого женихом в ее честь, для этого надо как следует напоить Карандышева. Вожеватов организовывает эту акцию с помощью Робинзона.

 Карандышев пьян, Робинзон более не нужен. Пообещав Робинзону, что отправится завтра с ним в Париж, Вожеватов уезжает кутить за Волгу.

 Кутеж окончен…

 Кнуров. Кажется, драма начинается.

 Вожеватов. Похоже.

 Кнуров. Я уж у Ларисы Дмитриевны слезки видел.

 Вожеватов. Да, ведь они у них дешевы.

 Кнуров. Как хотите, а положение ее незавидное…

 Вожеватов. Дело обойдется, как-нибудь… Что делать-то!

 Мы не виноваты, наше дело сторона.

 Почему Вожеватов уходит от обсуждения положения Ларисы? Может быть, он это делает умышленно, чтобы усыпить бдительность Кнурова, а самому, выждав момент, протянуть «руку помощи» Ларисе? Остается только устранять с дороги Кнурова! Вот он, решительный момент! Очевидно, сейчас Вожеватов даст бой Кнурову: ведь не ради же Кнурова он проделал столько трудов и совершил столько предательств!! Но Вожеватов почему-то предлагает разыграть Ларису в «орлянку». Как так? Столько усилий затрачено только затем, чтобы так рискованно предоставить все воле случая?!

 Мы опять возвращаемся к тому, с чего начали задавать себе вопрос: зачем Вожеватов с самого начала посвятил Кнурова во все то, что Кнуров не знал? Ведь не будь этого, очень может статься, что Кнуров, по неведению, остался бы в стороне и тогда Вожеватову не пришлось бы цель всех своих усилий — Ларису — подвергать такому риску — разыгрывать в «орлянку». Удивительно нелогичное поведение для делового человека! Но ведь все-таки какая-то, пусть своеобразная, но должна же быть логика в поведении Вожеватова… Как ее нащупать?

 В перечне действующих лиц Островский дает такую краткую справку о Вожеватове: «очень молодой человек, один из представителей богатой торговой фирмы, по костюму — европеец». Почему Островский настаивает на том, что Вожеватов «очень молодой человек»? Почему Островскому важно такое сочетание: богатство и «очень молодой» возраст? Чтобы ответить на этот вопрос, прервем ход нашего анализа небольшим отступлением.

 Островскому — тонкому исследователю общественных страстей и нравов, художнику, проникшему в суть психологии своих героев и стремившемуся отразить их в виде социально типизированных образов при сохранении богатства индивидуальных красок, — не случайно принадлежат такие слова: «…дети получили в наследство, вместе с миллионами, некультивированный мозг, неспособный к пониманию отвлеченностей, и такое воспитание, при котором умственная лень и льготы от труда, дисциплины и всякого рода обязанностей считались благополучием. Явилось поколение, вялое умственно и нравственно…»[85].

 Да, в русской буржуазно-купеческой среде конца 70-х — начала 80-х годов уже сравнительно массовым явлением стали эти «умственно и нравственно вялые» молодые люди. Типичным было (как, впрочем, и в более поздние времена), когда у молодого человека, выросшего в среде, где материальное благополучие, «процветание» — смысл жизни, когда при этом у такого молодого человека почти неограниченные материальные возможности, когда уже с детского возраста «невозможного мало», то очень часто у подобных молодых людей не вырабатывалось ни по отношению к другим, ни по отношению к себе никаких обязанностей. У таких людей не возникает сильных стремлений, даже желаний: зачем им что-то делать, чего-то добиваться, если и так все доступно? Многие из них вообще перестают понимать, для чего живут на свете. Таким молодым людям, как правило, очень рано становится скучно жить; еще ничего по существу не познав, они успевают остыть уже ко всему. И тогда появляется потребность каких-то новых ощущений, чтобы избежать той тоски, скуки, которые к ним постоянно подступают. Эти люди пресыщены, и поэтому их развлечения порой приобретают характер ужасный: вроде «шутки» с Робинзоном или «шутки» с подругой детства — Ларисой. У таких молодых баловней цинизм и бездушие постепенно становятся нормой и смыслом жизни.

 Еще раз перечислим поступки Вожеватова в пьесе. Вначале Вожеватов все рассказал Кнурову, затем сделал все, чтобы увезти Ларису с карандышевского обеда, потом, почти не споря, уступил Ларису Кнурову. Не свидетельствуют ли эти факты о том, что заинтересованность Вожеватова состоит совсем не в том, чтобы заполучить Ларису? Может быть, этот циничный и бездушный «очень молодой человек» получает некоторое удовольствие, когда ему удается кого-то развенчать или сделать таким же циничным и потому таким же обделенным, как он сам? Если сегодня в связи с приездом Паратова ему удастся всех столкнуть друг с другом — всем пустить немножко крови, а эту «беспорочную» зазнайку Ларису довести до полного падения, то «смеху-то» будет! Не удастся вся эта карусель полностью — не страшно: хоть что-то все-таки обязательно удастся!..

 Возвращаясь теперь к началу пьесы, можно, очевидно, предположить следующее: Вожеватов ожидал приезда Паратова, конечно, не столько из-за «Ласточки», сколько в надежде «развлечься».

 Вожеватов получил телеграмму от Паратова, подтверждающую его приезд в воскресенье. В воскресенье приходит сверху по Волге только один пароход — «Самолет» — он всегда приходит в полдень. Вожеватов специально поехал на пристань встречать Паратова. «Самолет» пришел вовремя, но Паратов не приехал. Все «развлекательные» планы «этого воскресного дня» рухнули. Начинается еще один скучный «воскресный день». Как его заполнить? Чем Вожеватову развлечься в этом скучнейшем Бряхимове? «Опять полдень воскресного дня!» — это обстоятельство, очевидно, ставит Вожеватова в конфликт с бряхимовской скукой.

 Позвольте, могут опять возразить, — в чем же преимущество метода действенного анализа, если, для того чтобы определить действие персонажа в начале пьесы, необходимо тщательно изучить его поведение во всей пьесе? Но именно по такому поводу Станиславский утверждал:

 «Разве может быть настоящее без прошлого? Попробуйте-ка отнять от вашего настоящего все предшествующее… Не чувствуете ли вы, что такое настоящее совершенно обесценивается, что оно, как растение без корней, должно засохнуть и обречено на погибель?

 Этого мало: настоящее не может существовать не только без прошлого, но и без будущего…

 Если в жизни не может быть настоящего без прошлого и без будущего, то и на сцене, отражающей жизнь, не может быть иначе.

 Драматург дает нам настоящее и кое-какие намеки на прошлое и будущее.

 …Давайте же мечтать и сочинять то, что не дописал автор. Приготовьтесь как следует, потому что это долгая и трудная работа»[86].

 Надо понять, что метод действенного анализа — это не волшебная палочка, которая избавляет нас от серьезной исследовательской и теоретической работы, — нет, он только делает эту работу более целенаправленной. Наши мечтания и фантазирования вокруг роли происходят теперь не «вообще»; мы пытаемся как бы заполнить пустоты в нашем понимании поступков персонажа. Метод предлагает нам фантазировать по существу — исследовать причинную связь цели, поступка и результата. Умение мыслить категорией «конфликтных фактов» только облегчает нам эту задачу.

 Еще раз хотим подчеркнуть, что метод действенного анализа не отменяет и не пересматривает ничего из сути и целей «системы», метод является по существу, только более усовершенствованным инструментом самой «системы».

 Автор «системы» ненавидел лютой ненавистью любое проявление актерского и режиссерского дилетантизма. Предполагать, что в конце своего пути Станиславский придумал новый метод — эдакую хитроумную штуку, позволяющую актерам, работая поменьше, достичь большего, — такое предположение, по меньшей мере, наивно. Ценность метода действенного анализа, его огромные возможности могут по-настоящему оценить только те, кто по-настоящему интересуется своей профессией, кто жаждет познать все новое, что связано с проблемой взаимоотношений «драматургия — театр».

 Итак, продолжим наши рассуждения.

 Является ли «Опять полдень воскресного дня!» конфликтным фактором не только для Гаврилы, Ивана, Кнурова, Вожеватова, но и для других действующих лиц, появляющихся в это воскресенье на приволжском бульваре?

 Гаврило говорит, что в воскресенье в это время всегда «чистая публика» гуляет по бульвару.

 Карандышев тоже «…таскает Ларису на бульвар, ходит с ней под руку, голову поднял, что того и, гляди наткнется на кого-нибудь… Кланяется — едва кивает…».

 Правда, к сожалению, в будни, в те часы, когда вся «чистая публика» — на бульваре, Карандышев — на службе. Поэтому воскресные прогулки под руку с Ларисой по бульвару (где в это время все сливки бряхимовского общества) для Карандышева — почти исполнение его розовой мечты. Вспомним его признание-мольбу: «…дайте мне возможность почувствовать всю приятность моего положения!.. Я много, очень много перенес уколов для своего самолюбия, моя гордость не раз была оскорблена, теперь я хочу и в праве гордиться и повеличиться… Три года я сносил насмешки… Надо же и мне, в свою очередь, посмеяться над ними».

 К тому же описываемая воскресная прогулка приобретает для нашего героя особый смысл: когда Карандышев встретит кого-нибудь из «сильных мира сего», то обязательно постарается пригласить их к себе на обед — теперь, когда он заполучил Ларису (и в присутствии Огудаловых), его приглашение вряд ли будет отвергнуто!

 Совершенно очевидно, что «полдень этого воскресного дня!» — событие, наполненное конфликтом и для Карандышева.

 А для Хариты Игнатьевны Огудаловой? Давно ли она имела возможность с чувством собственного достоинства появиться на глаза всей бряхимовской публике? Увы, совсем наоборот. Со слов Вожеватова мы знаем причину этого: «Сергей Сергеевич Паратов в прошлом году появился… месяца два поездил, женихов всех отбил, да и след его простыл, исчез, неизвестно куда… (Лариса) бросилась за ним, догонять, уж мать со второй станции воротила… Потом вдруг появился этот кассир… Вот бросал деньги, так и засыпал Хариту Игнатьевну. Отбил всех, да недолго покуражился: у них в доме его и арестовали. Скандалище здоровый! С месяц Огудаловым никуда глаз показать было нельзя…»

 Теперь, наконец, Лариса все-таки выходит замуж. Какой ни есть Карандышев, а все-таки жених! Прекратятся, наконец, эти насмешки и разговоры вокруг семьи Огудаловых!

 Очевидно, что появление после вынужденного длительного перерыва на воскресном бульваре, в обществе жениха дочери — событие и для Огудаловой, так как в ее конфликте с бряхимовским «светом» она сегодня одержит верх.

 А для Ларисы? Что значат для нее эти воскресные прогулки во бульвару в обществе Карандышева? Почему, видя, что Карандышев и Огудалова направляются к Кнурову с Вожеватовым, Лариса, даже не поздоровавшись ни с кем, по ремарке автора, «в глубине садится на скамейку у решетки и смотрит в бинокль за Волгу…»? Огудалова, Карандышев, Вожеватов и Кнуров ведут оживленную беседу — Лариса продолжает сидеть в стороне. Она подходит к Карандышеву только после того, как все уходят.

 Что означает ее чуть ли не демонстративное игнорирование «лучших людей города?»

 (Огудалова, Вожеватов и Кнуров уходят. Лариса подходит к Карандышеву.)

 Лариса. Я сейчас все за Волгу смотрела, как там хорошо на той стороне! Поедемте поскорей в деревню!

 Карандышев. Вы за Волгу смотрели? А что с вами Вожеватов говорил?

 Лариса. Ничего, так, пустяки какие-то. Меня так и манит за Волгу, в лес… (Задумчиво.) Уедемте, уедемте отсюда!

 Почему она не могла обратиться со своей просьбой к Карандышеву в присутствии всех? Почему для этого ей необходимо было уединение? Может быть, потому, что, когда она просит Карандышева: «Уедемте, уедемте отсюда!» — она просит увезти ее именно от общества Кнуровых, Вожеватовых и им подобных?

 Лариса. Юлий Капитонович хочет в мировые судьи балатироваться… В Заболотье…

 Огудалова. Ай, в лес ведь это…

 Лариса. Мне бы хоть в лес, да только поскорей отсюда выбраться… Я ослепла, я все чувства потеряла… Давно уж точно во сне вижу, что кругом меня происходит. Нет, уехать надо, вырваться отсюда… Там спокойствие, тишина.

 Огудалова. А вот сентябрь настанет… ветер-то загудит в окна… Волки завоют на разные голоса.

 Лариса. Все-таки лучше, чем здесь. Я, по крайней мере, душой отдохну… Пусть там и дико, и глухо, и холодно; для меня после той жизни, которую я здесь испытала, всякий тихий уголок покажется раем…

 И когда появляется Карандышев, Лариса опять к нему с той же просьбой: «…сделайте для меня эту милость, поедемте поскорей!.. Мне так хочется бежать отсюда…»

 Почему Ларисе так хочется «бежать отсюда»? Какую жизнь она «здесь испытала»?

 Кнуров. …Много у них всякого сброду бывает, потом встречаются, кланяются, разговаривать лезут… Ну, что за знакомство для меня!

 Вожеватов. Да, у них в доме на базар похоже.

 Кнуров. Ну, что хорошего! Тот лезет к Ларисе Дмитриевне с комплиментами, другой с нежностями, так и жужжат…

 Вожеватов. Уж Ларисе и не до них, а любезничать надо было, маменька приказывает.

 Кнуров. Однако положение ее незавидное.

 Вожеватов. …У ней иногда слезинки на глазах, а маменька улыбаться велит…

 Карандышеву тоже омерзительна вся та атмосфера, в которой жила Лариса.

 Карандышев. Нельзя же терпеть то, что у вас до сих пор было… Был цыганский табор-с, вот что было…

 Лариса. Зачем вы постоянно попрекаете меня этим табором? Разве мне самой такая жизнь нравилась? Мне было приказано, так нужно было маменьке…

 Значит, Лариса бежит от той обстановки, которая царит у них в доме? Но ведь Лариса теперь уже невеста. Совершенно очевидно, что этих сборищ в доме у молодых Карандышевых не будет. Почему же именно теперь Лариса умоляет Карандышева поскорее увезти ее отсюда? Может быть, потому, что гнетет ее не только и не столько обстановка дома, как вся атмосфера Бряхимова — города, где значимость человека, его ценность определяется не его духовной красотой, не глубиной ума, а только тем местом, которое он занимает в иерархической лестнице сильных мира сего? Может быть, Лариса хочет бежать из города, где красота женщины — это тоже товар, который продается? Некрасивые женщины мало привлекают внимание, а Лариса Огудалова — красавица, вокруг нее постоянная толпа поклонников, с удовольствием купивших бы ее красоту. Но, увы! Лариса из другого мира — мира иных ценностей: она может быть только с тем, кого любит или… «по крайней мере, уважает…». Ах, как не угодны для некоторых людей те, кого трудно унизить, т.е. те, для кого человеческое достоинство — самая высшая ценность! Не любят обыватели Ларису! Неталантливый, неяркий человек живет тихо, незаметно, о нем никто не знает, а Лариса все делает так, чтобы как будто бы нарочно эпатировать бряхимовскую «нравственность»: полюбив Паратова, бросается «за ним догонять, уж мать со второй станции вернула…»; решив выйти за Карандышева, «гуляет с ним под руку по бульвару!..». Ползут о Ларисе по городу отвратительные сплетни, месяцами обсуждается все, что связано с ее именем во всех бряхимовских домах и уж, конечно, на приволжском бульваре. Беспросветная обывательская пошлость окружает Ларису. Ненавидит эту пошлость Лариса, только и остается ей, что «бежать из дому и даже из города!»[87].

 И Лариса нашла средство убежать из этого города — тихий, скромный, как будто интеллигентный человек Карандышев давно в нее влюблен. Он так же, как и она, терпеть не может всю пошлость бряхимовской жизни. Он также настрадался здесь. Он будет баллотироваться на место мирового судьи в маленький уездный городишко, где тихо, где нет этого «бряхимовского света…». Уж очень много унижений Карандышев вытерпел от этого «света» и очень бы хотел хоть как-то «отомстить им всем…». Лариса видит, с каким удовольствием Карандышев читает зависть на лицах бряхимовских обывателей, когда она идет с ним под руку по бульвару. Эта черта Карандышева вряд ли может радовать Ларису: мелко, недостойно становиться на один уровень с теми, кого осуждаешь! Зачем идти на этот бульвар, если являешься при этом предметом сплетен?! Но сегодня прогулка для Карандышева имеет особое значение — он хочет устроить в честь Ларисы обед и пригласить кое-кого из отцов города. Эти люди сегодня наверняка в полдень все будут на бульваре! Ну, что же, раз ему так надо, пусть так будет: Лариса вынесет сегодня и это!

 И вот Лариса под руку с Карандышевым идет по воскресному приволжскому бульвару! А вокруг… вокруг шуршит, шипит, извивается сплетня:

 — Ну, что такое этот Карандышев! Ведь не пара он ей! Откуда взялся этот Карандышев?

 — А кассира-то у них в доме… и арестовали. Скандалище здоровый!

 — Тут уж Лариса наотрез матери объявила: «Довольно, — говорит, — с нас сраму-то, за первого пойду, кто посватается».

 — А Карандышев и тут как тут с предложением.

 — Значит, он за постоянство награжден? Рад, я думаю.

 — Еще как рад-то, сияет, как апельсин. Что смеху-то!.. Очки надел зачем-то. Лошадь из деревни выписал, клячу какую-то разношерстную… и возит на этом верблюде Ларису Дмитриевну.

 — Жаль бедную Ларису Дмитриевну!

 Как сквозь строй под палочными ударами проходит сквозь строй бряхимовской светской черни Лариса! И когда в конце этого «строя», этой прогулки-пытки Лариса сталкивается с людьми, которые при ее приближении явно умолкают («Вожеватов (тихо). Вон они, легки на помине-то!»), нервы Ларисы, очевидно, уже не выдерживают: не поздоровавшись ни с кем, «Лариса в глубине сада садится на скамейку… и смотрит в бинокль за Волгу…» — может быть, там спасенье! Прогулка в «полдень воскресного дня» по бряхимовскому бульвару — мучительное, конфликтное событие и для Ларисы.

 Итак, мы пришли к выводу, что в начале пьесы единственным «ведущим предлагаемым обстоятельством», ставящим всех действующих лиц в конфликтные отношения, является: «Опять полдень воскресного дня!»

 Можно ли сравнить этот факт с теми, с которых начинаются, например, пьесы Шекспира: «Король решил разделить царство!» («Король Лир»), «Дочь сенатора сбежала с мавром!» («Отелло»), «По ночам стал являться призрак покойного короля!» («Гамлет»)? Масштабность этих первых конфликтных фактов очень убедительна — они вполне могли бы называться и «исходными событиями», т.е. событиями, из которых как бы всходит последующее действие.

 Невольно все-таки возникает вопрос: неужели знаменитая драма Островского может начинаться с такого в общем-то обыденного факта: «Опять полдень воскресного дня!»?

 Но, может быть, Остравского в этой пьесе как раз и заинтересовали факты, внешне совсем непримечательные, но за которыми скрывается значительный смысл?..

 Исследователь В. Волькенштейн предполагает, например, что «понятие «событие» в драме весьма относительно. Факты приобретают значительность, становятся более или менее важными драматическими событиями в зависимости от жанра и стиля пьесы, от отношения к ним автора, от идеи произведения»[88] (курсив мой. — А. П.).

 Какова же идея пьесы Островского, о чем он хотел рассказать и какие жанровые средства для этого избрал?

 «Драматический писатель менее всего сочинитель, он не сочиняет, что было — это дает жизнь… Его главное дело — показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие и почему именно так, а не иначе…»[89] — пишет Островский в 1873 году. Спустя несколько лет (именно в период работы над «Бесприданницей») Островский вновь возвращается к размышлениям о природе событии в драме: «…теперь многие условные правила исчезли. Теперь драматические произведения не что иное, как драматизированная жизнь…

 Дело поэта не в том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие… объяснить законами жизни…»[90] (курсив мой. — А. П.).

 Какое же «происшествие» явилось предметом «психологического» исследования автора в пьесе «Бесприданница»? Какое событие он хотел бы «объяснить законами жизни»?

 Совершенно очевидно, что Островский хотел «объяснить» гибель красивой, яркой, талантливой личности Ларисы Огудаловой, происшедшую в приволжском городе Бряхимове. Вопрос заключается в следующем: вследствие чего погибла Лариса, какие, по Островскому, «законы жизни» продиктовали неизбежность этой гибели? Может быть, писатель хотел рассказать о несчастной любви молодой неопытной души, вступающей в мир коварства и подлости… В таком случае, краткое изложение событий свелось бы к следующему.

 Молодая девушка Лариса Огудалова год назад была брошена любимым человеком Паратовым. С отчаяния она теперь выходит замуж за нелюбимого Карандышева. И вот, когда свадьба была уже сговорена, приезжает в город любимый ею еще до сих пор Паратов. Он дает понять Ларисе, что тоже все еще любит ее. Начинается новая «вспышка», даже «пожар» чувства Ларисы к Паратову: бросив жениха, Лариса едет с Паратовым за Волгу… Но, оказывается, Паратов не собирается жениться на Ларисе, он обручен уже с другой богатой невестой!.. Лариса в отчаянии!.. Она пытается, как Катерина, кинуться в Волгу, но… не хватает смелости, воли… Появляется оскорбленный жених Карандышев, который стреляет в Ларису. Со словами благодарности, обращенными к Карандышеву, Лариса умирает…

 Что же, это почти точное изложение фабулы пьесы. Но только «почти» и именно только «фабулы». А между тем Островский считал, что «фабула в драматическом произведении — дело неважное, но только фабула, а не сюжет. Под сюжетом разумеется уж совсем готовое содержание, т.е. сценариум со всеми подробностями»[91].

 Вариант фабулы; который мы только что изложили, страдает отсутствием многих подробностей. В этом варианте фабулы напрочь отсутствовали все поступки не только цыган, Гаврилы, Ивана, Робинзона, но даже поступки Кнурова и Вожеватова, Хариты Огудаловой. Почему это произошло? А потому, что, для того чтобы рассказать историю несчастной любви Ларисы, совершенно не обязательны такие фигуры, как Кнуров, Вожеватов и все остальные обитатели Бряхимова.

 Та фабула, которую мы рассказывали, является по существу фабулой мелодрамы. Трудно представить, чтобы Островский, презрительно отзывавшийся о мелодраме, почти в то же время, когда писал «Бесприданницу», сам мог написать мелодраму. Достаточно вспомнить актуальное для судеб русского театра того времени замечание драматурга: «Русская нация еще складывается, в нее вступают свежие силы. Зачем же нам успокаиваться на пошлостях, тешащих буржуазное безвкусие… Если же не будет образцового театра, то простая публика может принять оперетки и мелодрамы, раздражающие любопытства или чувственность за настоящее, подлинное искусство…

 …Все острое и раздражающее не оставляет в душе ничего, кроме утомления и пресыщения»[92].

 Н. А. Добролюбов утверждал, что «Островский обладает глубоким пониманием русской жизни и великим умением изображать резко и живо самые существенные ее стороны»[93]. Широкий показ «русской жизни», ее «темного царства» должен, по мнению Н. А. Добролюбова, подвести читателя (зрителя) к выводам довольно радикального свойства: «…мы должны сознаться: выхода из «темного царства» мы не нашли в произведениях Островского. Винить ли за это художника? Не оглянуться ли лучше вокруг себя и не обратить ли свои требования к самой жизни, так вяло и однообразно плетущейся вокруг нас…»[94]. По мнению Добролюбова, как видим, Островскому менее всего было свойственно желание растрогать публику, напротив, он вольно или невольно призывал к переделке «законов жизни темного царства» — жизни, «так вяло и однообразно плетущейся вокруг».

 «Законы жизни», уничтожающие яркую, самобытную личность, интересовали Островского на протяжении почти всей творческой жизни. Вспомним хотя бы Катерину («Гроза»), Снегурочку и Мизгиря («Снегурочка»). Если «эти законы» не уничтожали личность физически, то разрушали нравственно, надламывали ее — Жадов («Доходное место»), Кисельников («Пучина»), Тихон («Гроза»)…

 Добролюбов в своей известной статье «Луч света в темном царстве» писал: «…Тихон, бросаясь на труп своей жены, вытащенной из воды, кричит в самозабвении: «Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете, да мучиться!..» Слова Тихона дают ключ к уразумению пьесы… Она заставляет подумать уже не о любовной интриге, а обо всей жизни… Это нравственное растление, это уничтожение человека действует на нас тяжелее всякого самого трагического происшествия: там видишь гибель одновременную, а здесь — постоянную гнетущую боль, расслабление, полутруп, в течение многих лет согнивающий заживо… И думать, что этот живой полутруп — не один, не исключение, а целая масса людей… И не чаять для них избавления — это, согласитесь, ужасно!..»[95].

 Мы позволили себе привести столь длинную цитату, так как нам представляется, что социальность позиции Добролюбова применима при рассмотрении не только «Грозы», но и многих других произведений Островского и, безусловно, при обращении к «Бесприданнице», которую Островский считал одной из самых лучших своих пьес.

 Большинство советских исследователей именно с таких позиций и рассматривают «Бесприданницу» в целом. Но при переходе к отдельным частям действия пьесы порой (возможно, даже незаметно для анализирующего) рассматривается лишь первый слой этой пьесы — интрига. Именно это и произошло, как нам кажется, с В. Сахновским-Панкеевым, когда он утверждает, что только «с приходом Кнурова и Вожеватова на сцене воцаряется драматическое напряжение», т.е. появляется конфликт, связанный с треугольником: Паратов — Лариса — Карандышев.

 Если же Островского интересовала не «любовная интрига», а социальная значимость поведанной нам истории, то, очевидно, он так построил действие, чтобы с самого начала пьесы направить нашу мысль в нужном направлении, т.е. он собрал всех действующих лиц вокруг «единого интереса». Если Лариса, по мнению Островского, гибнет не в результате любовной интриги, а в силу законов жизни этого «темного бряхимовского царства», то автор, очевидно, с самого начала должен создать конфликт между «бряхимовщиной» и своим идеалом — человечностью, красотою.

 И для того чтобы, говоря словами Островского, мысль автора была «ясна и прозрачна», ему необходимо дать почувствовать присутствие этого конфликта в поступках всех действующих лиц. Поэтому, очевидно, даже конфликт Гаврилы с бряхимовцами должен нести на себе печать главного конфликта пьесы.

 Для того чтобы проверить наше предположение, мы вынуждены рассмотреть (разумеется, конспективно) основные поступки всех действующих лиц в ходе действия всей пьесы. На этом пути мы, очевидно, сможем определить и суть главного конфликта пьесы, и связь его с первым конфликтным фактом.

 Возвращаемся к началу пьесы. Скука, тоска бряхимовской жизни. Каждый по-своему ищет выхода из объятий этого «темного бряхимовского царства». Гаврило находит удовлетворение в том, что ругает всю тамошнюю жизнь. Иван делает все, чтобы как-то заработать (он еще питает иллюзии на счет будущего). Вожеватов любыми путями пытается хоть как-то развлечься. Кнуров уже давно знает, что «развлечься» вообще невозможно.

 Вожеватов. Жениться надо.

 Кнуров. Жениться! Жениться! Не всякому можно, да и не всякий захочет… Вот я, например, женатый…

 Как Кнуров может решиться жениться на Ларисе?! Он ведь давно женат! Бросить жену — это скандал на всю Россию. Зашатается все финансовое здание под названием «Кнуров». Деньги! Держат они Кнурова в своих тисках. Не Кнуров власть имеет над своими деньгами — деньги властвуют над Кнуровым. Да, плохо Кнурову в Бряхимове. Впрочем, как и повсюду.

 И Ларисе Огудаловой очень плохо на этой стороне, в Бряхимове! Рвется она из него: кругом сплетни, дома маменька подсовывает разных женихов — ведь у Огудаловых давно нет денег и только выгодное замужество Ларисы может спасти и маменьку, и ее самое.

 Огудаловой тоже здесь плохо — много тяжелых минут пережила она в Бряхимове: и разорение, и неудачное замужество старших дочерей, и позор от поступка Ларисы — ее бегство вслед за Паратовым, и… постоянное унижение ее дворянской гордости бряхимовскими толстосумами.

 Единственный, кому сегодня в Бряхимове «хорошо», — это Карандышев, у которого ни копейки нет за душой, нищий «бесприданник», он отомстит теперь ненавистному Бряхимову, увезя с собой самое лучшее, самое драгоценное, что есть в этом городе, — Ларису Огудалову!

 Возникает новый факт: «приезжает в город Паратов!»

 Дает ли этот приезд Гавриле надежду столько заработать, чтобы сразу же вырваться из этого паршивого Бряхимова в Москву или в Петербург и открыть настоящее дело? Конечно же, нет.

 Если бы это был водевиль, оперетка или мелодрама, то такая наивность персонажа в этих жанрах закономерна. Но, очевидно, жанр, по выражению самого Островского, «драматизированной жизни» диктовал, что люди зрелого возраста, да еще «клубные буфетчики» не бывают уж столь наивны. Приезд Паратова даст возможность Гавриле подзаработать, поэтому он постарается угодить Паратову, т.е. Гаврила будет делать все то, что он делал до сих пор по отношению ко всем посетителям его заведения, только на сей раз он постарается проделать все это (зная щедрость и размах Паратова) наиболее выгодно для себя. Следовательно, приезд Паратова хотя и меняет поведение Гаврилы, но меняет не кардинально.

 С приездом Паратова Кнурову, крупному дельцу, привыкшему думать «на десять ходов вперед», померещилось, что теперь все-таки может наступить момент, когда Лариса с отчаяния, может быть, пойдет к нему на содержание.

 Вожеватову приезд Паратова дает возможность как-то «развлечься» в этот воскресный день. Пустота воскресного полудня, окружающая Вожеватова с момента «приезда Паратова», заполняется для него видимостью какой-то деятельности.

 Харита Игнатьевна Огудалова выдает свою дочь замуж за нищего Карандышева. Брак этот ничего радостного не сулит ни ей, ни, как ей кажется, дочери, И вот приезжает в город неожиданно Паратов. Он тут же является в дом Огудаловых! Паратов, который столько причинил горя и Ларисе, и ее матери, посмел явиться как ни в чем не бывало в дом Огудаловых!

 Очевидно, поведение Паратова обусловлено тем, что он знает, как надо и можно вести себя с Харитой Игнатьевной.

 Долгие годы бесправия, постоянного унижения, постоянной денежной зависимости от всех превратили «тетеньку» из бывшей «порядочной женщины» в попрошайку, которая чуть ли на паперть готова выйти с протянутой рукой. Кнуров сделал ей неприличное предложение — намекнул, что в случае чего готов взять дочь ее на содержание, а Харита Игнатьевна не только не оскорбилась, а тут же… выпросила у Кнурова триста рублей.

 Поначалу, когда Паратов заявил, что он «нарочно» приехал в город и «первый визит к ним», возможно, у Хариты Игнатьевны мелькнула надежда, что что-то может быть еще переменится в их судьбе. Но сообщение Паратова о том, что он женится на «миллионной невесте», освобождает Огудалову от последних иллюзий. Можно сказать, что «приезд Паратова» подталкивает Хариту Игнатьевну к последней и неизбежной стадии унижения — свадьбе дочери с «этим Карандышевым» и отъезду с ними в Заболотье с последующим затем прозябанием и нищетой.

 До приезда Паратова Лариса стремилась вырваться из объятий «темного Бряхимовского царства». С приездом Паратова это стремление усилилось. Как только Лариса узнала о приезде, она тотчас же бросилась умолять Карандышева: «Поедемте в деревню, сейчас поедемте!.. Что вы меня не слушаете! Топите вы меня, толкаете в пропасть!.. Я не за себя, я за вас боюсь!.. Пойдемте ко мне в комнату. Мама… пожалуйста, отделайся от его визитов!»

 Отчего так боится Лариса встречи с Паратовым? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нам необходимо еще раз просмотреть все, что было связано с взаимоотношениями Ларисы и Паратова до этой встречи.

 Мы знаем, что Лариса любила Паратова. Паратов говорит, что и он «чуть было не женился на Ларисе», т.е. любовь была сильной с обеих сторон. И вдруг, когда казалось, что все должно завершиться браком, Паратов внезапно исчез. Ошеломленная, ничего не понимающая Лариса поехала следом за ним. Она, очевидно, была убеждена, что у Паратова случилось какое-то несчастье и ее место рядом с ним! Мать бросилась за Ларисой и насильно привезла ее домой. Проходит время, идут месяцы, от Паратова ни весточки, ни одного письма… Почему ее оставил любимый и любящий Паратов? Ответ на мучающий ее вопрос Лариса могла, очевидно, найти только в личном жизненном опыте, в опыте ее матери, наконец, в той жизни, которую она постоянно видит вокруг себя. Очевидно, она думала, что и Паратова подмяли под себя какие-то жизненные обстоятельства. «Оказывается, даже такого смелого, такого мужественного, такого «идеального» мужчину может что-то сломить, заставить поступить вопреки его сердцу…» — вот что, возможно, думала Лариса о Паратове. Наши предположения основаны не на отвлеченном рассуждении — ход подобных размышлений проявляется у Ларисы в самой пьесе.

 Еще до приезда Паратова Карандышев попытался осудить Паратова: «…Разве он хорошо поступил с вами?»

 Лариса. Это уж мое дело. Если я боюсь и не смею осуждать его, так не позволю и вам… Сергей Сергеич — это идеал мужчины… Это мнение изменить во мне нельзя. Оно умрет со мной.

 Карандышев. А если бы явился Паратов?

 Лариса. Разумеется, если б явился Сергей Сергеич и был свободен, так довольно одного его взгляда… Успокойтесь, он не явился, а теперь хоть и явится, так уж поздно… Вероятно, мы никогда не увидимся более… (курсив мой. — А. П.).

 (На Волге пушечный выстрел.)

 Лариса. Что это?

 Карандышев. Какой-нибудь купец-самодур слезает со своей баржи. Так в честь его салютуют.

 Лариса. Ах, как я испугалась!

 Карандышев. Чего? Помилуйте!

 Лариса. У меня нервы расстроены.

 Заметим: Лариса почти уверена, что Паратов не свободен! Очевидно, только этим определяется ее убежденность в том, что если бы даже Паратов приехал, то ничего бы уже не изменилось. Все дело именно в том, что Лариса уверена, что Паратов не может быть свободен, иначе «довольно одного его взгляда…».

 Наверное, Лариса помнит все салюты, которые давались с паратовской баржи в честь его приезда. И сейчас пушечный выстрел не может не навести Ларису на мысль: а вдруг это он?! Что тогда?.. Если «свободен», то ни о чем спрашивать его не будет — «достаточно одного его взгляда…». А если «не свободен», то лучше…

 Лариса. Я сейчас с этой скамейки вниз смотрела, и у меня закружилась голова. Тут можно очень ушибиться?

 Карандышев. Ушибиться? Тут верная смерть…

 Лариса (подойдя к решетке). Подождите немного (смотрит вниз). Ай, ай! Держите меня!

 Итак, заметим, что Лариса, только еще предположив возможное появление Паратова, уже думает о смерти, ибо убеждена, что Сергей Сергеевич Паратов мог бы бросить Ларису только в крайних обстоятельствах, т.е. в случае вынужденного брака с другой женщиной. Причем — и это очень важно — Лариса не осуждает его за это, она только боится услышать эту новость. Теперь понятно, почему она так боится встречи с ним. Но встреча все-таки происходит. Заметим, что Паратов при этом не лжет Ларисе, он сразу же намекает ей на всю горечь правды.

 Паратов. Я не писал потому, что не мог сообщить вам ничего приятного.

 Лариса. Я так и думала (курсив мой. — А. П.).

 Но эта искренность и простота существует в данной сцене как будто только вначале. Далее происходит нечто странное.

 Паратов, бросивший, обманувший по существу Ларису, какое право имеет упрекать ее в том, что она спустя год выходит замуж?! Что, собственно, происходит? Фарсовое представление, рассчитанное на глупую, наивную девочку с тем, чтобы выгородить себя, выставить даже в ореоле мученика?! И почему оправдывается Лариса? Ведь целый год от Паратова не было вестей, да и сейчас он сказал ей, что «ничего приятного ей сообщить не мог», т.е. подтвердил самые страшные ее подозрения? Но Лариса не только оправдывается, она признается Паратову в любви!

 Как объяснить эти поступки Ларисы? Одно дело, если бы после событий, вызванных теми сложными обстоятельствами, в которые попал Паратов, он, приехав снова к ней, упал бы на колени, просил ее прощения, молил бы понять и простить его. Тогда поведение Ларисы все-таки было бы более понятным. Но ведь Паратов прямо говорит ей: «Уступить вас я могу, я должен по обстоятельствам…» Что, же, она ничего не понимает?

 Лариса видит перед собой любимого? Любимому достаточно устроить ей сцену ревности, и она тут же готова снова кинуться ему на шею — признаваться в любви! Более того, вскоре она уедет с ним вместе за Волгу, бросив своего жениха! Что ж, жизнь, отражаемая в искусстве, порождает вроде бы и «нелогичные» сюжеты, поступки, чувства. Всепоглощающая страсть, при которой женщина, видя всю подлость мужчины, все его неприглядные стороны, тем не менее любит и готова идти за ним куда угодно… Такие примеры мы знаем и в литературе, например «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова. Для Лескова предметом изучения становится именно эта всепоглощающая страсть. Вспомним, сначала героиня вместе с молодым любовником убивают мужа, затем, когда наступает час расплаты, любовник на следствии ведет себя так, что героиню отправляют на каторгу, в дополнение — по дороге на каторгу любовник изменяет ей. Но героиня, несмотря на все это, любит его до самой последней минуты своей жизни.

 Что же. Островский в данной пьесе тоже занят исследовнием подобной страсти? Если это так, то снова возникает все тот же вопрос: зачем понадобилось Островскому вся остальная бряхимовская публика? Ведь они все не нужны для подобного исследования. Попробуем рассуждать иначе. Если допустить на минуту, что Паратов вовсе не фиглярничает в этой сцене? Что, если он действительно так любит Ларису, что только одно предположение, что она разлюбила его, Паратова, вызывает в нем такое сильное чувство ревности, что он не может сдерживать себя и им овладевает чуть ли не бешенство?! Заметим, что Паратов ни у кого — ни у Вожеватова с Кнуровым, ни у Огудаловой — ни разу не спросил: за кого выходят замуж Лариса. Может быть, она выходит замуж по любви?.. Он узнает о том, что жених Ларисы не кто иной, как Карандышев. только после этой разбираемой нами сейчас сцены. Следовательно, мы можем допустить, что сообщение — «Лариса Дмитриевна выходит замуж!» — ошеломляет Паратова именно потому, что он убежден был, что Лариса не может, не должна любить никого, кроме него! Если любовь Паратова к Ларисе истинная, так же как любовь Ларисы к Паратову, и, несмотря на это, они не могут быть вместе, то нам невольно придется задать себе вопрос: что же это за жизнь, в которой двое взрослых, сильных, неглупых, любящих друг друга людей не могут быть вместе?!

 Следом за Островским нам, очевидно, захочется проследить «законы жизни», в которой происходит такая вопиющая несправедливость.

 Еще раз подчеркнем, что интересоваться этими закономерностями нас только в том случае заставит Островский, если мы увидим, что над Ларисой и Паратовым висит что-то такое, что их любовь не в силах победить! В таком случае данная история, очевидно, была такова: год назад, когда Паратов собирался жениться на Ларисе, он действительно получил телеграмму, извещающую его, «что домок… в ореховую скорлупку-с свели… довели до аукционной продажи… пароходики и все движимое и недвижимое имение…». Он бросился спасать имущество свое, но «брешь порядочная осталась…». Очевидно, с такой «брешью» он не смел и думать жениться на «бесприданнице». И не потому, что Паратов — скряга, скопидом, готовый за деньги что угодно сделать, наоборот, все в пьесе говорит о его широте, щедрости. Мы знаем также, что он смел и рискован (вспомним рассказ Ларисы про то, как Паратов стрелял в монету, которую она держала в руке); мы знаем, что он бывает добр («нищим деньги раздавал»). Мы знаем, что он не глуп. Сам о себе Паратов говорит: «Человек с большими усами и малыми способностями» — иронизировать над своими способностями глупый человек не может. И если согласиться с тем, что он человек, способный сильно и страстно любить, то, наверное, станет понятно, почему для молодой девушки Ларисы, выросшей в Бряхимове, такой мужчина, как Паратов, — «идеал мужчины». Но все свои качества «идеального мужчины» Паратов может проявлять только при одном условии: он должен иметь деньги, причем много, так много, чтобы он мог тратить их сколько угодно, нисколько при этом не заботясь о том, откуда они берутся. Без таких условий нет Паратова; он уже не может быть ни широким, ни щедрым, ни светским (его никуда не пустят, никто не примет), да и удаль свою, и смелость где он будет показывать? В долговой тюрьме?! От одной только мысли о потере всего того, чем он славен, что он любит в себе, чем он в конце концов нравится женщинам — от всего этого Паратов мог прийти в ужас!.. Если он банкрот, то он уже не Паратов! Он перестает быть тем, кто он есть! О какой женитьбе на Ларисе может идти речь?! Он и на глаза не сможет ей более показаться!

 Паратов, «гордый человек», очевидно, не мыслил себе в таком качестве не только показаться Ларисе на глаза, но и напоминать ей о себе. И вот спустя почти год, когда он снова прежний Паратов (без пяти минут миллионер!), он может позволить себе наслаждение иллюзией свободы — он приезжает к любимой женщине! И тут он вдруг узнает, что «предан», что ему «изменили»! Ведь он-то не изменил — он по-прежнему любит Ларису, его женитьба — это только «цепи», это только «гнетущая действительность». Он приехал сюда ради нее, чтобы «видеть (ее), слушать (ее) очаровательный голос, забывать весь мир!..», и вдруг — «Лариса выходит замуж!» Это подлость! Это измена!

 При таком ходе рассуждений вполне понятна эта бурная сцена ревности, которую обрушивает на Ларису Паратов. Понятно теперь и почему оправдывается Лариса: да, она видит человека, который не отрицает ни одного из самых страшных для нее подозрений, но при этом она видит искренне ревнующего и по-прежнему страстно любящего ее человека. Причем оба понимают, что они ничего не могут изменить в этой ужасной ситуации.

 Финал этой сцены полон чувства безысходности…

 Паратов. А теперь я во всю жизнь сохраню самое приятное воспоминание о вас, и мы расстанемся как лучшие друзья.

 Лариса. Значит, пусть женщина плачет, страдает, только бы любила вас?

 Паратов. Что делать, Лариса Дмитриевна!.. Если мужчина заплачет, так его бабой назовут, а эта кличка для мужчины хуже всего, что только может изобресть ум человеческий.

 Как видим, оба убедились, что любят друг друга, но… Ларисе по-прежнему придется выходить замуж за Карандышева, а Паратову жениться на миллионерше.

 С момента приезда Паратова поступки не только Ларисы и Паратова, но и остальных действующих лиц хотя и получили разную окраску, но в своей действенной основе они не изменились: все обитатели Бряхимова (Паратов ведь тоже «бряхимовец») по-прежнему хотят вырваться из объятий бряхимовщины, но пока им это не удается. Атмосфера «бряхимовской безысходности», которую задал первый конфликтный факт: «Опять полдень воскресного дня!», эта атмосфера не разрушена пока еще ничем.

 Но вот обед у Карандышева состоялся. Бедность, все более чем скромно: экономия на сортах вина, на лимонах, копеечные рассуждения по этому поводу тетки Карандышева — Ефросиньи Потаповны… Лариса вдруг воочию встретилась со «скромной семейной жизнью», которая еще сегодня утром казалась ей «раем»:

 Лариса. Что за обед, что за обед! А еще зовет Мокия Парменыча! Что он делает?

 Огудалова. Да, угостил, нечего сказать.

 Лариса. Ах, как нехорошо! Нет хуже этого стыда, когда приходится за других стыдиться… Так бы убежала куда-нибудь. А он как будто не замечает ничего, он даже весел.

 Огудалова. Да ему и заметить нельзя. Он ничего не знает, он никогда и не видывал, как порядочные люди обедают. Он еще думает, что удивил всех своей роскошью: вот он и весел…

 Казалось бы, что позорного в том, что человек смог угостить людей так, как ему позволили средства? Чем можно оправдать такое поведение Ларисы?

 Вот тебе и мечты о скромной семейной жизни?!

 Очевидно, мы в наших рассуждениях все-таки недооценивали те условия, те «законы жизни», в которых выросла Лариса — законы материального благополучия — «бряхимовского» символа веры! Те самые законы, которые Паратова заставили отказаться от женитьбы на Ларисе. Лариса, которая еще совсем недавно (сегодня утром!) осуждала мужчин зато, что ими в их поступках руководит не суть человеческих взаимоотношений, а нечто низменное — деньги, тщеславие, — эта же Лариса стыдится бедности своего жениха Карандышева?! Очевидно, Лариса все-таки тоже дитя Бряхимова. И несмотря на то что она ненавидит «бряхимовские законы жизни», она все-таки их и исповедует… Опять проявление того, что мы обнаружили ища первый конфликтный факт — «бряхимовщину»!

 Посмотрите, как заботится Островский о том, чтобы этот «нищенский карандышевский обед» стал значительным конфликтным фактом: этим обедом (разумеется, по разным причинам) заняты не только все действующие до сего момента лица, но Островский специально выводит на сцену новый персонаж — Ефросинью Потаповну, все заботы которой связаны только с этим обедом. Оказывается, для Островского карандышевский обед — это не только удобное место действия, где можно собрать вместе и жениха, и невесту, и искусителя, чтобы затем разыгралась мелодраматическая ситуация: искуситель увез невесту от жениха; нет, для автора важен именно этот обед, шикарный для Карандышева и его тетушки, нищенский для Ларисы, Паратова, Огудаловой, Кнурова и остальных… Островский пишет специальную сцену, в которой сетованья Ефросиньи Потаповны по поводу «ужасных расходов» приводят Ларису в отчаянье! Ефросиньей Потаповной — этим живым воплощением бряхимовской нищеты — автор как бы добивает Ларису. Если бы Островского интересовала только мелодраматическая сторона событий, то не было бы у автора никакой необходимости устраивать Ларисе встречу с Ефросиньей Потаповной, в результате которой Лариса восклицает: «Бежала бы я отсюда куда глаза глядят». Возможно, если бы Лариса не была уже готова «бежать куда глаза глядят», то предложение Паратова удрать с этого обеда за Волгу было бы воспринято ею по-иному. Чтобы был более понятен ход наших дальнейших рассуждений, мы должны будем привести небольшой кусок еще одной сцены.

 Паратов. Очаровательница!.. Зачем я бежал от вас? На что променял вас?

 Лариса. Зачем же вы это сделали?

 Паратов. Ах, зачем? Конечно, малодушие. Надо было поправить свое состояние… Да бог с ним, с состоянием. Я проиграл больше, чем состояние, я потерял вас; я и сам страдаю, и вас заставил страдать… Погодите винить меня! Я еще не совсем опошлился, не совсем огрубел; во мне врожденного торгашества нет; еще несколько таких минут… я брошу все расчеты, и уж никакая сила не вырвет вас у меня, разве вместе с моей жизнью…

 Лариса. Чего же вы хотите?

 Паратов. Послушайте: мы едем всей компанией кататься по Волге на катерах — поедемте?

 Лариса. Ах, а здесь? Я не знаю, право… Как же здесь?

 Паратов. Что такое «здесь»? Сюда сейчас придут: тетка Карандышева, барыни в крашеных шелковых платьях; разговор будет о соленых грибах.

 Лариса. Когда же ехать?

 Паратов. Сейчас.

 Лариса. Сейчас?

 Паратов. Сейчас или никогда.

 Лариса. Едемте.

 Что это, опять ловкий обман Паратова, опять игра, рассчитанная на легковерного и наивного человека? Ведь тут же, буквально сразу же после этой сцены, вошедшим Кнурову и Вожеватову Паратов победно заявляет: «Она поедет».

 Да, это действительно кажется проявлением откровенного цинизма Паратова. Но, может быть, в основе столь двойственного поведении находится все та же боязнь Паратова выглядеть смешным: в мире, где все продается и покупается, любое проявление искреннего чувства — очевидная нелепость!

 И может быть, в этой сцене Лариса верит Паратову не только потому, что ей хочется верить, но и потому, что видит, как Паратов сам искренне верит в то, что он «не совсем опошлился» и что поэтому сумеет разорвать эти «бряхимовские цепи».

 Если это действительно так, то тогда становится понятным дальнейшее поведение Ларисы: страстное желание Паратова вырваться из этого бряхимовского мира «торгашества» действует на Ларису именно потому, что и она чуть было не задохнулась в этом же бряхимовском мирке — мирке Ефросиньи Потаповны, «крашеных платьев и соленых грибов»!.. Да, очевидно, встреча с карандышевским домом сыграла очень большую роль в судьбе Ларисы!.. И все же трудно себе представить, чтобы Лариса смогла так жестоко поступить по отношению к Карандышеву — бросить его на всеобщее посмешище только за то, что он беден?!..

 Попытаемся еще раз проанализировать весь ход развития отношений Ларисы и Карандышева, приведший Ларису к побегу за Волгу.

 Наше знакомство с Карандышевым началось тогда, когда он был на вершине блаженства. Он, «молодой, небогатый чиновник», женится на первой красавице города! Сколько бряхимовских толстосумов добивалось расположения Ларисы, а она предпочла именно его! Правда, Карандышев знает, что он для Ларисы «только та соломинка, за которую (она) хватается как утопающий»; он знает, что она пока его не любит, что она «только хочет полюбить» его. Но, может быть, Карандышев рассчитывает на то, что его любовь к Ларисе так сильна, что она растопит в конце концов и сердце Ларисы: ведь чуткость любящего человека может творить чудеса!

 В самом начале пьесы Лариса просит Карандышева: «Поедемте поскорее в деревню!» Но Карандышев почему-то не торопится уезжать, наоборот, каждое воскресенье «таскает Ларису на бульвар».

 Ларисе чрезвычайно неприятны напоминания о Паратове.

 Она, очевидно, перебарывает в себе отношение и к такому поведению Карандышева и по-прежнему готова выйти за него замуж, только молит об одном:

 Лариса. …Сделайте для меня эту милость, поедемте поскорей!.. Когда думаете ехать?..

 Карандышев. После свадьбы… хоть на другой день. Только венчаться непременно здесь…

 Лариса. …Ну, пожалуйста, если свадьба будет здесь, так, — пожалуйста, чтобы поменьше было народу, чтобы как можно тише, скромнее!

 Карандышев в ответ на это устраивает званый обед и приглашает всех знатных людей города!

 Все эти поступки Карандышева мало напоминают поступки любящего и потому чуткого человека. Скорее наоборот: так может поступать только очень нечуткий, черствый человек, которому абсолютна наплевать на желания и просьбы другого человека; человек, считающийся только со своими желаниями, короче, глубоко эгоистичный человек, способный любить только себя!

 Но ведь сама Лариса утверждает, что «единственное достоинство…» ее «будущего супруга» в том, что «он любит» ее.

 Может быть, эта уверенность Ларисы происходит оттого, что три года Карандышев безответно ухаживал за ней? Три года он безответно ходил к ним в дом и «бросал на всех зверские взгляды». Но как же совместить это трехлетнее систематическое безответное преследование со столь не менее систематическими эгоистическими поступками? Что это за странная «любовь»? Что заставляло Карандышева три года добиваться Ларисы? Может быть, расчет на то, что с женитьбой улучшится его материальное положение? Но ведь Карандышев, как и весь Бряхимов, знает, что Лариса — бесприданница. Следовательно, ни истинное желание добра и внимания по отношению к Ларисе, ни жажда обогащения не руководят Карандышевым в его стремлении непременно стать мужем Ларисы. Так, что ж, все-таки руководит им?

 По характеристике Островского, «Юлий Капитонович Карандышев — молодой человек, небогатый чиновник». От Вожеватова мы узнаем, что у Карандышева есть какое-то маленькое «родовое именьишко», откуда он «выписал клячу какую-то разношерстную, кучера маленького…». Следовательно, он, потомственный дворянин, вынужден жить в Бряхимове и служить маленьким чиновником, чтобы прирабатывать на жизнь. Он, образованный и неглупый человек (Лариса несколько раз в пьесе говорит, что Карандышев — «неглупый человек»), вынужден в силу своей бедности терпеть постоянные унижения от купчика Вожеватова! Да и от него ли одного?! Миллионер Кнуров даже не удостаивает его при встрече кивком головы… Он «много, очень много перенес уколов для своего самолюбия», (его) «гордость не раз была оскорблена… уж, эти фаты одолели (его) своим фанфаронством». Причем ведь почти никто из этих бряхимовских фанфаронов, с точки зрения Карандышева, вовсе и не достоин своего богатства: «Ведь не сами они наживали богатство, что же они им хвастаются!» Ах, как завидует, очевидно, им всем Карандышев! Как он ненавидит всю эту бряхимовскую буржуазию! Если бы был Карандышев богат, утер бы он нос всем им! И вот вдруг Лариса согласилась принять его предложение! Да, Карандышев знает, что она его вовсе не любит, но, очевидно, желание Карандышева отомстить всем бряхимовским самодовольным рожам столь велико, что для него нелюбовь Ларисы не имеет никакого значения. Для него главное — удовлетворение своего честолюбия!

 Карандышев. …Пусть хоть посторонние-то думают, что вы любите меня, что выбор ваш был свободен.

 Лариса. Зачем это?

 Карандышев. Как зачем? Разве вы уж совсем не допускаете в человеке самолюбия?

 Лариса. Самолюбие! Вы только о себе. Все себя любят! Когда же меня-то будет любить кто-нибудь? Доведете вы меня до погибели.

 Но Карандышев не слышит Ларису. Он весь заполнен грандиозным планом мести бряхимовцам — «сегодня обед», и уж там он отыграется за все. Отчасти он и говорит об этом своей невесте: «Лариса Дмитриевна, три года я терпел унижения, три года я сносил насмешки прямо в лицо от ваших знакомых; надо же и мне в свою очередь посмеяться над ними… все будет очень мирно. Я предложу за вас тост и поблагодарю вас публично за счастье, которое вы делаете мне своим выбором, за то, что вы отнеслись ко мне не так, как другие, что вы оценили меня и поверили в искренность моих чувств. Вот и все, вот и вся моя месть!»

 Поразительно, не правда ли? Человек три года добивался любви женщины. Она наконец согласилась, но просит только об одном — «уехать отсюда поскорее!». Он не только не выполняет никаких ее просьб, но совершенно цинично объясняет ей, что для него самое главное — отомстить всем, «посмеяться над всеми» и чтоб при этом «посторонние думали», что она его любит и что верит в «искренность чувств» его! Как может мужчина сказать такое женщине, которая собирается стать его женой, — если только не специально придумывать изощренное оскорбление?! Но вряд ли Карандышев хотел оскорбить Ларису — зачем ему это? Нет, очевидно, он настолько полон этой своей «местью» бряхимовцам, что не замечает при этом какие ужасающие по своей бесчеловечности удары наносит своей будущей жене! Это похоже на какой-то бред маньяка, ничего не видящего перед собой, кроме одной всепоглощающей страсти — утверждения себя!

 Очевидно, вся эта цепь поступков не могла не дать почувствовать Ларисе, каково истинное отношение к ней Карандышева: «…Вы только о себе. Все себя любят! Когда же меня-то будет любить кто-нибудь?..» Затем — карандышевский дом. нищенский обед и вся атмосфера карандышевского дома подвели Ларису к решению бежать отсюда. Немалую в этом роль сыграло, конечно, и поведение Карандышева на обеде: еще не став мужем, он уже пытался распоряжаться Ларисой, как своей собственностью — пытался запретить ей петь! «Запретить петь» — для Ларисы это все равно что запретить дышать! Ведь пение для Ларисы, очевидно, больше, чем развлечение, — это органическая потребность, ибо она талант! Это понимают все: Кнуров, Паратов, Вожеватов, Робинзон, цыган Илья. Только будущий муж Карандышев ничего не понял.

 Карандышев. …Господа, вы сейчас восхищались талантом Ларисы Дмитриевны… Да-с, талантов у нее действительно много. Но не за них я хочу похвалить ее. Главное, неоценимое достоинство Ларисы Дмитриевны — то, господа… то, господа, что она умеет ценить и выбирать людей. Да-с, Лариса Дмитриевна знает, что не все то золото, что блестит. Она умеет отличить золото от мишуры… Да, господа, я не только смею, я имею право гордиться и горжусь. Она меня поняла, оценила и предпочла всем…

 Оказывается, Лариса сама по себе ничего не значит — все достоинство ее состоит только в том, что она «поняла» и «оценила» подлинное «золото» — Карандышева! Конечно, Карандышев был очень пьян, но ведь именно в пьяном-то виде часто и проявляется в человеке то, что он тщательно прячет, когда он трезв… Во всяком случае, в минуту, когда Карандышеву казалось, что он может позволить себе все, он окончательно открылся перед Ларисой как ничтожный бряхимовец — обыватель, видящий в ней только очень дорогую вещь, обладание которой возвысит его над другими! И то, что именно Карандышев назовет Ларису вскоре «вещью», очевидно, глубоко символично, ибо подготовлено всем ходом развития взаимоотношений Карандышева и Ларисы.

 Если мы правы в наших рассуждениях, то отъезд Ларисы за Волгу — это не только и не столько бегство к Паратову, как бегство от «Бряхимова», от живого его воплощения — Карандышева.

 Уезжая за Волгу, наверное, не случайно Лариса восклицает: «Прощай, мама!»

 Огудалова. Что ты? Куда ты?

 Лариса. Или тебе радоваться, мама, или ищи меня в Волге. …Видно от своей судьбы не уйдешь!

 «Ищи меня в Волге!» — все-таки такой исход допускает Лариса! Стало быть, при всем страстном желании поверить в то, что Паратов найдет в себе силы вырваться из этих «торгашеских цепей», Лариса все-таки допускает мысль, что этого может и не случиться? Но при любом исходе Ларисе ясно одно: жить так, как она еще сегодня утром собиралась, — «тихой семейной» бряхимовской жизнью с Карандышевым, она не сможет! «От своей судьбы не уйдешь!» — лучше «в Волгу!», чем возвращение в Бряхимов — к Карандышеву.

 Для Огудаловой этот карандышевский обед, позор, который она перенесла в нем, — это уже почти Заболотье!.. Этот обед представил ужас ее возможного и скорого будущего!.. Поэтому, очевидно, она воспринимает бегство Ларисы за Волгу как избавленье и для себя: «…Догонять мне ее иль нет? (Ведь один раз Огудалова уже догоняла Ларису! — А. П.) Нет, зачем! Что бы там ни было, все-таки кругом нее люди. А здесь хоть и бросить, так и потеря невелика». Совершенно очевидно, что этот обед избавил и Огудалову от каких бы то ни было иллюзий по поводу возможности жить в Заболотье…

 Если мы будем последовательны в понимании пьесы как социального протеста Островского, то мы неизбежно должны будем рассматривать поступки всех «бряхимовцев» с точки зрения конфликта: или «Бряхимов», или «человечность»! В этой связи у нас нет основания отказывать и Паратову в искренности желания порвать со своим «торгашеством», т.е. порвать с «миллионной невестой» ради своего чувства к Ларисе. Если мы поверим ему в этом, то, очевидно, должны будем сделать вывод: все, что произошло на «карандышевском обеде», коренным образом повлияло на дальнейшее поведение Паратова. Ведь еще сегодня утром он не мог Ларисе «сообщить ничего хорошего», а на обеде он пообещал ей, что бросит «все расчеты и уж никакая сила не вырвет вас у меня; разве что вместе с моей жизнью». Что подтолкнуло Паратова к такому решению? Ответ очевиден: реальность того, что Лариса действительно выходит замуж за Карандышева, — последний устраивает уже званый обед в ее честь и ведет себя как полный хозяин судьбы Ларисы. Очевидно, самолюбие Паратова не может с этим смириться: он — Паратов! — должен уступить любимую женщину какому-то Карандышеву (которого, конечно же, Лариса не любит!), а сам должен жениться на какой-то нелюбимой «миллионной невесте»?! Не бывать этому! Он порвет эти «золотые цепи»!

 При таком ходе рассуждений Паратов не мелодраматический злодей-искуситель, а человек, не сумевший возвыситься над господствующим социальным злом.

 А разве роль, которую избрал для себя Кнуров, не драматична по-своему? Он всесильный миллионер, ради того чтобы заполучить то, что ему представляется сегодня вопросом жизненной необходимости, — Ларису, он вынужден обречь себя на роль… гиены, которая подберет то, что останется после другого… Более того, он и прибыл-то на карандышевский обед, чтобы способствовать приближению того момента, после которого он сумеет исполнить свою роль…

 На этом обеде жизнь Вожеватова заполнена энергичной деятельностью: с помощью Робинзона он спаивает Карандышева, долго и последовательно травит самолюбие последнего (насмешки над качеством вина, сигар, всего обеда), затем делает все, чтобы оставить Ларису с Паратовым вдвоем, с одной стороны, а с другой — подсовывает пьяному Карандышеву мысль о возможностях, связанных с пистолетом («Ну, нет, не скажите! По русской пословице: на грех и из палки выстрелишь»), затем отправляет Робинзона в «Париж», чтобы не мешал более, и, наконец, организовывает всю практическую сторону увоза Ларисы за Волгу!

 Для Робинзона этот обед — вершина его бряхимовского блаженства! Весь день Вожеватов таскал его по разным трактирам, вместе пили, вместе дурачили всех Робинзоном — «англичанином». И вот он попал в семейный дом, где не только сидит за одним столом с Паратовым, Кнуровым, Ларисой, но он еще как равный участвует в унижении Карандышева! Более того, на этом обеде он получает от друга (в этом он теперь не сомневается!) Вожеватова приглашение поехать вместе в Париж! Робинзону, как, впрочем, и Карандышеву, кажется, что сегодня он достиг вершины — завтра начнется новая прекрасная жизнь!

 Для трактирного слуги Ивана карандышевский обед — полное фиаско, завершающее сегодняшнее «пустое» воскресенье. Утром Иван ждал гостей в кофейной — никто, по существу, не появился. Обрадовался предложению Карандышева служить за обедом, а обед-то оказался таким, что «ни гостям, ни слугам…». А из-за этого паршивого обеда пропустил Иван возможность хорошо заработать на паратовском заволжском пикнике, где господа «важно разгулялись»: «и цыгане, и музыка с ними — все как следует…».

 Но вот совершается новый факт: «Лариса вместе со всеми уехала с карандышевского, бряхимовского обеда на ту сторону Волги!». Уехала, наконец, туда, куда рвалась с первой минуты своего сегодняшнего появления на Бряхимовском бульваре — «как там хорошо на той стороне!..».

 Что произошло «на той стороне», мы не знаем — мы можем только догадываться.

 Чтобы как можно точнее были сформулированы наши «догадки», обратимся вновь к тексту пьесы.

 Кнуров. Кажется, драма начинается… Я уж Ларисы Дмитриевны слезки видел… Ведь чтоб бросить жениха чуть не накануне свадьбы, надо иметь основания… Значит, она надежду имеет на Сергея Сергеича…

 Вожеватов. Мудреного нет: Сергей Сергеич… человек смелый.

 Кнуров. Да ведь как ни смел, а миллионную невесту на Ларису Дмитриевну не променяет… Так посудите, каково ей, бедной!..

 Надо отдать должное наблюдательности Кнурова — многое понял, понял, что Паратов не бросит миллионную невесту и что Лариса уже не сможет вернуться к Карандышеву. Более того, Кнуров заметил, что и объяснение по этому поводу уже, очевидно, состоялось.

 Действие IV, явление VII.

 Входят Паратов и Лариса.

 Лариса. Ах, как я устала. Я теряю силы, я насилу взошла на гору. (Садится в глубине сцены на скамейку у решетки.)

 Опять — та же скамейка, что и в 1-м действии. И опять Ларису тянет к этой же решетке!

 Паратов. А, Робинзон! Ну, что ж, ты скоро в Париж едешь?

 Робинзон. С кем это? С тобой, ля-Серж, куда хочешь, а уж с купцом я не поеду. Нет, с купцами кончено… Невежи!.. Я всегда за дворян.

 Разлетелся вдребезги «Париж» Робинзона так же, как лопнули паратовские надежды вырваться из золотых цепей «Бряхимова».

 Паратов. Это делает тебе честь, Робинзон. Но ты не по времени горд. Применяйся к обстоятельствам, бедный друг мой! Время просвещенных покровителей, время меценатов прошло. Теперь торжество буржуазии, теперь искусство на вес золота ценится, в полном смысле наступает золотой век…

 О ком же, как не о себе самом говорит Паратов с такой горечью?! Какое презрение к времени «торжества буржуазии» — «золотого века», где все ценится на деньги!

 Если наши рассуждения близки драматургу, то мы вправе полагать, что автор создает интересное драматическое противоречие: Паратов, не мыслящий своего существования без золота, ненавидит время, где все «ценится на вес золота».

 Очевидно, Паратов — сложная по-своему фигура. Не мог же Островский вложить слова, осуждающие «золотой век» в уста человека, который бы чем-то не был ему симпатичен. Может быть, Островский хотел осудить не столько самого Паратова, сколько те «законы жизни», которые так изуродовали психологию сильного и умного человека.

 Итак, Паратов понял, что «суждены… (ему) благие порывы, но свершить ничего не дано…».

 Это поняла, очевидно, и Лариса: свидетельство тому — ее «слезки», которые заметил уже и Кнуров. Следовательно, то, что происходит далее на сцене, — это уже следствие чего-то случившегося там, на той стороне Волги.

 А на сцене происходит что-то в высшей степени некрасивое.

 Лариса, которая, уезжая за Волгу, отлично понимала, на что она шла, почему-то теперь упрекает Паратова в том, что он увез ее от жениха и что «маменька… ждет их… чтобы благословить» (опять ложь!..). А Паратов, который еще несколько часов назад клялся Ларисе в том, что «никакая сила не вырвет вас у меня, разве что вместе с моей жизнью», этот самый Паратов заявляет: «Едва ли вы имеете право быть так требовательны ко мне…»

 Почему же эти люди, совсем еще недавно клявшиеся друг другу в любви, теперь стремятся друг друга уличить в нечестности или в глупости?

 Если дело только в том, что Паратов обманул Ларису — не сказал, что обручен, то вся история не возвышается над примитивом наивного театра. Островский же, как нам представляется, занимался психологическим обоснованием более серьезных причин зла. Поэтому, думается, для Ларисы то обстоятельство, что Паратов до поры до времени скрывал факт своего обручения, не столь существенно. Очевидно, главным предметом драматизма этой истории для Островского является что-то иное.

 Лариса плакала еще до того, как Паратов сообщил ей о своем обручении, следовательно, она уже понимала, что Паратов не в силах порвать с «миллионной невестой» — не в силах возвыситься над «бряхимовщиной». И именно этим Паратов, очевидно, развенчал себя в глазах Ларисы. Если это так, то тогда становится понятным столь оскорбительное по отношению друг к другу поведение и Ларисы, и Паратова. Лариса не может простить Паратову того, что он оказался не тем, за кого она его принимала, что он разрушил «идеал мужчины», т.е. обманул ее тем, что выдавал себя раньше не за того, каков он есть на самом деле — слабый и запутавшийся, такой же, как и все бряхимовцы.

 Паратов же, очевидно, не может простить Ларисе того, что она — женщина, которую он действительно любит, — явилась свидетельницей его бессилия, его окончательного падения.

 И вот оба унижают друг друга, мстят друг другу за то, что не смогли вырваться из цепких бряхимовских объятий! Паратов поедет «жениться на миллионах», а Лариса… для Ларисы — то, что теперь впереди, может быть, страшнее карандышевских обедов, «теток», «соленых грибов».

 Появляется Кнуров, он делает Ларисе предложение «ехать… в Париж», разумеется, вместе с ним, а потом — «полное обеспечение на всю жизнь».

 Как «странно» ведет себя Кнуров! Как же он, уже не молодой человек, владеющий иностранными языками, полжизни проводящий в Петербурге и Европе, тоскующий от «бряхимовщины», тянущийся к красоте, как же такой человек не понимает всей бестактности своего поведения?!

 Может быть, все рассуждения, которые мы вели о Кнурове до сих пор, были ошибочными?

 Может быть, мы неправильно расшифровали характеристику Островского — «крупный делец последнего времени»?

 Может быть, между дельцом Кнуровым и купцом Диким («Гроза») следует поставить знак равенства и Кнуров — такой же самодур и невежда, представитель «темного царства»?

 Но в том-то все и дело, что Кнуров уже из другого «царства», царства «последнего времени», бряхимовских «законов жизни»! В том-то и дело, что чтение «французских газет», посещение Парижа, тяга к красоте не мешают Кнурову быть бряхимовцем. А в Бряхимове все «на вес золота ценится, в полном смысле наступает золотой век». Очевидно, чтобы правильно оценить поступки Кнурова, надо попытаться взглянуть на случившееся с его, кнуровских, позиций: у Ларисы Дмитриевны был небогатый, но жених — Карандышев, она бросила его, так как Паратов обещал жениться на ней («и должно быть, обещания были определенные и серьезные»). Теперь Лариса Дмитриевна осталась у разбитого корыта — ни жениха, ни Паратова, ни вообще каких-либо средств к существованию, «уж у Ларисы Дмитриевны слезки видел!» — ей плохо, ей надо помочь — так пусть знает, что для нее еще не все потеряно в жизни — она может жить прекрасно, жить припеваючи, что будут исполнены «все ее желания и даже капризы, как бы они дороги ни были», и что для нее будет «невозможного мало», и вообще хоть завтра же с ним «на выставку в Париж!»

 Очевидно, Кнурову такое проявление «заботы» о Ларисе представляется не только естественным, но и самым гуманным, самым нравственным. Он искренне «желает ей добра и счастья», ибо она его «вполне заслуживает»! Кнуров — это еще одна разновидность бряхимовского уродства. По-видимому, и в Кнурове Островский осуждает не столько самого сплав признаков культуры с трагическим непониманием основ любой культуры — нравственностью.

 А чем же закончилась для Вожеватова эта поездка за Волгу? Надо вспомнить, что, когда начинался «этот воскресный день», Вожеватов не знал, куда себя девать от скуки, чем заполнить этот предстоящий длинный воскресный день. Но затем, с приездом Паратова, день заполнился длинным рядом «развлечений»: дурачил людей «англичанином» Робинзоном, напоил с помощью все того же Робинзона Карандышева, с помощью Паратова сорвал торжественный карандышевский обед, уехал с Ларисой кутить за Волгу. Лариса-то надеялась, небось, что вырвется с помощью Паратова из Бряхимова, а ей тоже — сиди со своим Карандышевым, кисни здесь, в Бряхимове, как все! А не захочешь, так, как все, то, пожалуйста, иди на содержание к старику! Весь город судить да рядить по ее поводу будет — «вот смеху-то» будет!

 Итак, этот воскресный день заканчивается, а Вожеватову надо все свои «шуточки» довести до конца. Робинзон ждет не дождется, когда он поедет с Вожеватовым в Париж. Ведь Вожеватов так уговаривал его: «Ну, как же такому артисту да в Париже не побывать! После Парижа тебе какая цена-то будет!»

 Вожеватов не только свободно отказывается от своих слов — он даже издевается над простодушием Робинзона! И делает-то он это с каким-то садистическим удовольствием! Паратов по существу продукт той же бряхимовщины, и он с омерзением говорит Робинзону о Вожеватове: «…время просвещенных покровителей, время меценатов прошло; теперь торжество буржуазии… Но, уж не взыщи, подчас и ваксой напоят, и в бочке с горы для собственного удовольствия прокатят — на какого Медичиса нападешь…»

 А как Вожеватов поступает с Ларисой, которая считает его чуть ли не родным?! Мало того, что он сделал все для того, чтобы «старикашка Кнуров» имел все основания пригласить Ларису в содержанки, Вожеватову еще понадобилось лично участвовать в унижении Ларисы — пусть она попросит его помощи, а он откажет ей.

 Вожеватов подходит к Ларисе.

 Лариса. Вася, я погибаю!

 Вожеватов. Лариса Дмитриевна, голубушка моя! Что делать-то? Ничего не поделаешь…

 .............

 Лариса. Да я ничего и не требую от тебя; я прошу только пожалеть меня. Ну, хоть поплачь со мной вместе!

 Вожеватов. Не могу, ничего не могу.

 Ну, коли «ничего не можешь», так зачем же подходить к человеку, когда тот нуждается в помощи?!

 Определяя первый конфликтный факт, мы сделали ряд предположений по поводу основного мотива всех поступков Вожеватова. Сейчас, когда мы подходим к концу анализа действия пьесы, мы можем, очевидно, убедиться в верности предположений, на которые нас натолкнул первый конфликтный факт. Да, действительно Вожеватов — страшная фигура: этот «очень молодой человек» абсолютно бездушен, более того, он ненавидит, презирает всех вокруг себя, для него единственное удовольствие — изощренное унижение других людей. Вожеватов — последняя, свежайшая продукция бряхимовского «золотого века»!

 «Бряхимов» — это страшная, «однообразно плетущаяся», тупая и монотонная сила, всюду проникающая и все перемалывающая. Бряхимовцы оказались сильнее Карандышева. Вместо торжествующей мести Карандышева ему самому уготован позор на весь город: завтра все будут знать о том, как Лариса от жениха уехала кутить за Волгу — вот «смеху-то будет!». Такое пережить невозможно: или вешаться… или все-таки мстить — мстить всем этим бряхимовским рожам!

 Карандышев бегает по городу с пистолетом, ищет «эту шайку», тем временем Кнуров уже успел выиграть Ларису в «орлянку» и сделать ей свое «предложение», тем временем Лариса уже пыталась покончить с собой — броситься с берега в пропасть, как Катерина, но не смогла. Карандышев находит наконец Ларису.

 Начинается последний этап борьбы Карандышева с оскорбившими его бряхимовцами. В этой борьбе Карандышев не брезгует ничем: желая отдалить Ларису от всей этой «шайки», Карандышев сообщает Ларисе, что там ее уже считают по существу содержанкой — «вещью», которую можно выиграть в «орлянку». Как последователен в нелепости своего поведения Карандышев! После всего случившегося ему бы некоторое время не подходить к Ларисе вовсе — дать ей прийти в себя («Ведь не глуп же он!» — утверждала Лариса), и, возможно, Лариса бы оценила и его терпение, и его такт. Но, увы! Карандышев не мог поступить иначе, ибо он был занят не Ларисой, не ее судьбой, а только собой. Желал ли Карандышев или нет, но он сам толкнул Ларису на путь к Кнурову. Он наглядно показал ей, что если она вернется к нему, Карандышеву, то это будет той же самой продажей себя: ведь Лариса и прежде знала, что не любит Карандышева, но «пыталась полюбить», ибо была уверена, что тот ее любит; все поступки, совершенные Карандышевым в этот воскресный день, доказали ей обратное: он не любит ее — Карандышев занят только собой, спасением только себя, своего самолюбия. Следовательно, возвращение к нему равносильно тому, что идти на содержание — только грошевое! Нет, падать с горы, так уж с высокой! И вот уже звучат ее слова-капитуляция: «Сослужите мне последнюю службу; подите, пошлите ко мне Кнурова». Бряхимов сломал, уничтожил нравственно и Ларису — личность с прекрасными человеческими задатками!

 Своим выстрелом в Ларису Карандышев все-таки отомстил Бряхимову — никому не достанется эта дорогая «вещь», никому из тех, кого он так ненавидел всю жизнь!

 Итак, разразилось последнее событие пьесы — «Гибель Ларисы Огудаловой!»

 Для Ларисы приближающаяся смерть — факт, избавляющий от последнего конфликта между тем, что «жить нельзя… жить незачем!» и «жить хоть как-нибудь, да жить» (Кнуров и, может быть, другие «Кнуровы»…). Очевидно, именно этим конфликтом и определяется ее последний поступок; в благодарность Карандышеву за убийство она сообщает всем, что убила себя «сама».

 А для всех остальных бряхимовцев эта смерть станет ли событием, которое кардинально изменит их жизнь?

 Может быть, Паратов откажется теперь от своей «миллионной невесты» и спасет себя как человек? Вряд ли! Может быть, Вожеватов, потрясенный случившимся и своей ужасной ролью в этом, кардинально пересмотрит все свое поведение и станет совершенно по-иному относиться к людям? Вряд ли — ведь смерть была уже в глазах Ларисы, когда она его молила о сочувствии, но он прошел мимо… Может быть, в жизни Кнурова что-то изменится? Может быть, он отменит хотя бы свою деловую поездку в Париж на выставку? Вряд ли, финансовая корпорация «Кнуров» должна функционировать, и притом бесперебойно. До человечности ли тут?! А что будет с Огудаловой? Наверное, будет катиться к полной потере человеческого достоинства — куда-нибудь в приживалки.

 Что будет с Карандышевым? Сознается ли он в своем преступлении или нет? Возможны разные варианты. Карандышев по трусости может не признаться; и улик против него нет, так как Лариса перед смертью сказала, что «сама» себя убила. Но, может быть, Карандышев поступит и иначе. Поскольку убийство из-за ревности оправдывало убийцу не только юридически, но и создавало в глазах общества ореол мученика и даже героя, то очень может быть, что Карандышев громогласно признается в убийстве, а затем будет жить, упиваясь своей ролью мученика и страдальца, у которого проклятый Бряхимов отнял единственное светлое, что было в его жизни!

 Во всех вариантах Карандышев, наверное, останется таким же уязвленным человеком, каким был и до убийства Ларисы. Может быть, для Робинзона эта смерть внесет какие-то изменения в его жизнь, т.е. уезжающий из Бряхимова Паратов не бросит теперь его здесь на произвол судьбы, а возьмет с собой?

 Вряд ли. Зачем Паратову постоянно иметь перед глазами свидетеля своего окончательного падения?

 Ефросинья Потаповна в душе только порадуется, что теперь уж наверняка в дом не придет такая требовательная невестка.

 Гаврило и Иван по-прежнему будут торговать в своей кофейне. А хор цыган будет петь для всех, кто хорошо платит.

 И наверное, не случайно пьеса кончается у Островского ремаркой — «Громкий хор цыган». Не просто «за сценой пение цыган», а именно «громкий хор», т.е. хор, выражающий радостное настроение: цыгане поют весело, ибо в Бряхимове «искусство на вес золота ценится». Продолжает в Бряхимове торжествовать «золотой век!».

 Следовательно, и последнее событие пьесы — «Гибель Ларисы» — ничего не изменило в Бряхимове.

 Какую историю можно рассказать, основываясь на конфликтных фактах и поступках героев, действующих в силу этих фактов?

 Живут разные люди в Бряхимове, где все «на вес золота ценится». Эти бряхимовские «золотые законы» обесценивают проявление всего естественного, и потому все человеческое в людях унижено, оскорблено. Для кого-то это золото дает неисчерпаемые возможности, и они уже не знают, что делать и с этим золотом, и с самим собою (Кнуров, Вожеватов). Кто-то, стремясь овладеть этим золотом, продает себя (Харита Огудалова, в молодости; Паратов), но эта «продажа» не проходит для них бесследно. Кто-то ради получения хоть малой толики от этого золота крутится около тех, у кого его много (Гаврило, Иван, цыгане, Робинзон). Тот, кто не надеется получить золото, жаждет отомстить хоть как-то тем, у кого есть оно (Карандышев).

 И есть только один человек в Бряхимове — Лариса Огудалова, у которой нет золота, и не к обретению «золота» она стремится. Она больше всего ценит в людях и в себе совсем другие ценности: искренность, доброту, честность, смелость, талант, красоту. Лариса тянется к этим высшим ценностями потому ей так душно в Бряхимове, она пытается вырваться из этой бряхимовской золоченой клетки! И не только она одна. Каждому кажется, что если он добьется своего, то ему, быть может, удастся разорвать эти тягостные, скучные золотые бряхимовские цепи, встать над ними, преодолев их в себе или овладев ими. Но ни у кого ничего не получается. Наоборот, к концу сломлена и Лариса — у нее «перед глазами уже золото заблестело», она готова уже стать такой же бряхимовкой — пойти на содержание к Кнурову. Физическое уничтожение спасает Ларису от полной нравственной и духовной гибели. Ларису уничтожили, а хор бряхимовских цыган «громко поет» — продолжается «однообразно плетущаяся» бряхимовская жизнь.

 Как видим, конфликт между «человеческим началом» и «бряхимовщиной» закончился победой «Бряхимова», но все наши «симпатии» благодаря Островскому, на стороне человеческих идеалов!

 Хотим мы того или нет, но Островский подводят нас к выводам о том, что «бряхимовщина» — это сила, уничтожающая не только все лучшее, что есть в людях, но и лучших из людей!

 Сознательно не стремясь к каким-либо изменениям социального порядка, Островский и в этой пьесе все-таки заставляет зрителя «обратить свои требования к самой жизни, так вяло и однообразно плетущейся вокруг». Это происходит, очевидно, потому, что в пьесе действуют характеры психологически сложные, жизненно глубоко мотивированные.

 Оглянемся назад: что послужило поводом для исследования, приведшего нас к такому взгляду на пьесу? Конфликтность первого факта — «опять полдень воскресного бряхимовского дня!», и вытекающие из него сложно обоснованные поступки заставили взглянуть на все дальнейшее действие пьесы не как на мелодраматическую историю, а как на события социально и психологически значимой драмы.

 Такое понимание жанровой природы «Бесприданницы» смыкается с выводами исследователей, рассматривающих проблему жанра в пьесах Островского средствами литературоведческого сравнения.

 Вл. Блок, например, полагает, что «По методу драматургической техники ближе Чехову «Бесприданница»[96].

 Пушкин, как известно, утверждал, что «автора надо судить но законам, им самим над собою поставленным».

 Думается, что, определяя суть действия начала «Бесприданницы» по принципу «единого конфликта для всех действующих лиц», мы следуем тому теоретическому положению, которое «сам над собою поставил» Островский, — «живые образы, для первого взгляда случайно сошедшиеся в одном интересе». Такой способ определения первого конфликтного факта последовательно и логично привел нас к цепи конфликтов. отвергающих мелодраматическую природу или трактовку фабулы, противоречащей эстетическим привязанностям Островского (последнего периода жизни). Цепь конфликтных фактов привела нас также к выводам, совпадающим с выводами советских исследователей и русской передовой критической мысли в их оценке социальной значимости и жанровой природы последнего периода творчества великого драматурга.

 Очевидно, не следует предполагать, что, определяя у Островского первый конфликтный факт столь обыденно и не «событийно», мы впадаем в ошибку. Все-таки, сам термин событие не совсем совершенен. В частности, для определения конфликта жанра «драматизированной жизни» пьесы Островского этим термином следует пользоваться, очевидно, с оговорками.

 Относительность термина «событие» нам представляется также очевидной, когда мы обращаемся и к драматургии Чехова.

 На одном из старших курсов режиссерского отделения театрального училища им. Щукина (вуз при Гос. театре им. Евг. Вахтангова) нами в качестве дипломного спектакля был взят «Дядя Ваня» Чехова. Студенты этого курса были очень увлечены «методом действенного анализа». Поэтому вся существующая литература, связанная с этой методикой, изучалась студентами. Надо сказать, что среди сторонников этой все еще новой методики существуют, и это совершенно естественно, разные толкования того или иного положения. Существует, например, точка зрения, что, для того чтобы определить «исходное событие», следует ответить на вопрос: «Без чего не началась бы данная история? Какое событие должно было произойти, чтобы она началась?»

 Такое определение как будто бы ни в чем не расходится со всем тем, что было высказано нами по поводу «первого конфликтного факта». Но это только видимое совпадение. В таком способе определения «исходного события» есть очень серьезная, на наш взгляд, опасность: оно позволяет чрезвычайно вольно толковать саму «данную историю». Ведь для того чтобы увидеть, где «начало истории», надо, чтобы вся история была уже обозрима, т.е. мы должны видеть начало истории, ее середину и финал.

 Станиславский полагал, что сразу же увидеть весь сюжет пьесы совсем не так просто, как это может показаться на первый взгляд. Для того чтобы докопаться именно до «авторской истории», а не сочинять ее за автора, для этого Константин Сергеевич и предлагал вскрывать события пьесы в их последовательности, т.е. начинать с «первого действенного факта». Утверждая же, что «исходное событие» пьесы — то, без чего (она) не началась бы, очевидно, предполагают, что весь сюжет пьесы («данная история») можно обозреть сразу же, до начала анализа.

 Между тем некоторой части студентов-режиссеров показалось, что такой способ определения «исходного события» вполне возможен. Мы решили не спорить с ними, напротив, предложили определить исходное событие «Дяди Вани», задав вопрос: «Без чего не началась бы данная история?» В ходе обсуждения студенты пришли к выводу, что «данная история» не могла бы начаться, если бы не произошла отставка профессора Серебрякова. Вследствие этого факта семья Серебряковых оказалась в имении, вследствие этого факта произошел конфликт между Войницким и Серебряковым, развитием которого и являются дальнейшие события пьесы.

 Но, когда мы перешли работать на сценическую площадку, правильность такого определения «исходного события» вызвала у многих сомнения. «Отставка профессора» далеко не всем участникам начала пьесы дала повод для конкретных действий; вернее, действия, появившиеся в этюде и обусловленные ранее принятой трактовкой, вследствие данного события совершенно расходились с теми, что написаны у автора. Что же произошло? Попробуем восстановить весь ход наших репетиций и рассуждений.

 Итак, А. П. Чехов. «Дядя Ваня». Сцены из деревенской жизни. Действие происходит в усадьбе Серебрякова.

 «Сад. Видна часть дома с террасой. На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая. Скамьи, стулья, на одной из скамей лежит гитара. Недалеко от стола качели. Третий час дня. Пасмурно. Марина (сырая, малоподвижная старушка, сидит у самовара; вяжет чулок) и Астров (ходит возле)».

 Этой подробной ремаркой начинается пьеса. Очевидно, автору необходимы для действия и «сервированный для чая стол», и «третий час дня» и то, что нянька Марина «сидит у самовара», а Астров почему-то не сидит, а «ходит возле».

 Только после этих предлагаемых автором бытовых обстоятельств мы можем узнать, что происходит между персонажами. Марина пытается угостить чаем Астрова. Последний отказывается; он расспрашивает няньку, «сильно ли изменился» он за последнее время. Получив неприятный для себя ответ — «сильно», Астров ворчит, обвиняя всех и вся в том, что он преждевременно стареет: виноваты, оказывается, и те, кто поднимает его ночью, чтобы ехать к больным; и скучные «чудаки» — соседи; и мужики, живущие грязно и скученно, следствием чего являются бесконечные эпидемии…

 Появляется «в щеголеватом галстуке» Войницкий. Он тоже ворчит: «С тех пор, как здесь живет профессор со своей супругой, жизнь выбилась из колеи…» Нянька Марина поддерживает его: «Порядки! Профессор встает в двенадцать часов а самовар кипит с утра, все его дожидается. Без них обедали всегда в первом часу, как везде у людей, а при них в седьмом… Вот и теперь. Самовар уже два часа на столе, а они гулять пошли».

 Надо сказать, что в этюдных репетициях поначалу лучше других себя чувствовал исполнитель Войницкого. Он сразу же начинал ругать Серебрякова на чем свет стоит. Правда, было непонятно: если он так недоволен всем, то чего ради он надел «щегольский галстук»?

 Начало сцены (Астров и Марина) никак не выходило. Исполнитель Астрова утверждал, что сегодня его герой приехал в имение потому, что Елена Андреевна, жена профессора, написала ему записку с просьбой, чтобы он приехал к больному мужу. Чуть позже Астров упрекает ее в этом: «Я ведь к вашему мужу. Вы писали, что он очень болен, ревматизм и еще что-то… А оказывается, что он здоровехонек… А я-то сломя голову скакал тридцать верст. Ну, да ничего, не впервой. Зато уж останусь у вас до завтра и, по крайней мере, высплюсь…»

 Исполнитель Астрова настаивал, что для него событием является вовсе не «отставка Серебрякова», а «извещение о болезни Серебрякова…». Правда, при этом весь его диалог с нянькой Мариной выглядел бы не так, как у Чехова: не нужными оказались вопросы о его внешности, не нужны были сетования на его преждевременную старость.

 Исполнительница Марины заявила, что она, Марина, во-первых, даже и не знает ничего ни о какой «отставке»; а во-вторых, если бы Серебряковых здесь вообще не было, то разве бы она ни старалась угостить приехавшего доктора?

 Исполнительница утверждала, что ее героиню, Марину, более всего беспокоит, что все старания по поводу самовара пропали зря: «Вот и теперь. Самовар уже два часа на столе, а они гулять пошли…» Марина потому так усиленно и предлагает Астрову то чаю, то водочки, чтобы хоть о ком-то позаботиться, раз в доме такой беспорядок. Студентка (Марина) убеждена была, что для нее конфликтным является факт: «Самовар уже два часа на столе, а они гулять пошли!..»

 Поскольку студенты уже знали, что конфликт всегда должен быть общим для всех одновременно действующих исполнителей, то мы попытались с ними проверить, является ли факт, предлагаемый исполнительницей Марины, конфликтным и для других действующих лиц пьесы. Что означает для Астрова: «Самовар уже два часа на столе, а они гулять пошли!»? Прежде всего мы пытались понять, знает ли об этом Астров. Ни Серебряков, ни Елена Андреевна, ни Соня, придя чуть позже с прогулки, не поздоровались с Астровым. Судя по этому факту, они, очевидно, уже виделись сегодня. Следовательно, мы имели основания предположить, что Астров прискакал сегодня тогда, когда Серебряковы только отправлялись на прогулку. Может быть, он, устав с дороги, откатался их сопровождать, но обещал при этом подождать… По всей вероятности, Серебряковы очень долго прогуливались, иначе у Марины не было бы оснований приготавливать чай два часа тому назад. И очевидно, Астров тоже ждет эти два часа своего прогуливающегося «больного». Но, если он так долго ждет, почему его интересует вопрос: насколько он постарел и сильно ли изменился?

 Исполнитель Астрова сделал предположение, что его герой «скакал тридцать верст» вовсе не из-за больного Серебрякова, а из желания видеть Елену Андреевну. Более того, Астрову уже две недели кажется, что и он, Астров, небезразличен Елене Андреевне. Вчера поздно вечером, получив записку от нее, он предположил, что Елена Андреевна ищет повода для встречи с ним. «Тридцать верст» он скакал в прекрасном расположении духа. Но вот приехал, увидел ее мельком и ждет, ждет уже два часа. Да, видно, он, по старой привычке к вниманию женщин, позабыл, что стареет и уже, очевидно, желаемое принимает за действительное. «Два часа назад ушла гулять и забыла, что он ее ждет!» — как только исполнитель Астрова произнес эти слова, он сразу же пошел на площадку и стал расспрашивать няньку, как он выглядит.

 При этом (что было довольно смешно) он всячески еще пытался хорохориться и молодиться. Нянька, ставшая что-то подозревать, с хитрецой поглядывая на Астрова, начала говорить ему безжалостные слова о его старении. И здесь каким-то совершенно неожиданным смыслом наполнились слова няньки, что Астров «ездил две зимы», еще когда «жива была Вера Петровна, Сонечкина мать», т.е. первая жена Серебрякава. На эти обстоятельства намек был сделан нянькой с таким явным подтекстом, что Астров неожиданно смутился, а все присутствовавшие на репетиции расхохотались.

 Рассердившись на няньку (а может быть, и на хохочущих товарищей в зале), исполнитель Астрова начал ругать и соседей-«чудаков», и болеющих мужиков. И все это закончилось почти авторскими словами: «…ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю…» Затем Астров, поняв, что напрасно рассердился на няньку, подошел и поцеловал ее: «Вот разве тебя только люблю. У меня в детстве была такая же нянька».

 Когда же вышел в нарядном галстуке Войницкий, который начал ворчать по поводу того, что его заставляют вести теперь праздный образ жизни, Астров совершенно откровенно начал подтрунивать над Войницким и довел его до того, что последний попытался незаметно снять «щегольский галстук». Всем было совершенно ясно, что Войницкий нарядился ради Елены Андреевны и что если он чем-то недоволен, то только тем, что уже два часа ее не видит.

 Оказывается, и для Марины, и для Астрова, и для Войницкого поводом для конфликта является факт «отсутствия Серебряковых».

 Когда закончилась эта сцена, то все единогласно пришли к выводу, что первоначальное определение «исходного события» было ошибочным. «Два часа, как самовар на столе, а Серебряковых все нет!» — вот как мы определили первый конфликтный факт «Дяди Вани».

 И опять, как и в случае с «Бесприданницей», может возникнуть вопрос: но что же это за такое совсем не «событийное» событие?! Думается, что мы только лишний раз имеем возможность убедиться в том, что «событийность» должна определяться прежде всего «конфликтностью», а не масштабом факта. Масштабность всегда относительна.

 Любопытно, что другой постановщик «Дяди Вани» — Л. Хейфец, идя несколько иным путем в своем анализе начала пьесы, приходит к совершенно идентичным выводам по поводу «исходного события». Режиссер замечает: «И если попробовать теперь определить первое событие пьесы» то получается, что опоздание господ к чаю и остывающий самовар и есть маленькое жизненное событие, которое рождает в людях целый рой чувств и мыслей, а также определяет их действие и поведение. Тем и труден и велик Чехов как драматург, что события кажутся очень незначительными, а оценка, восприятие их громадны»[97] (курсив мой. — А. П.). Очевидно, действительно у Чехова все дело в оценках факта[98].

 Когда мы анализировали оценку выстрела Войницкого в Серебрякова, то пришли к выводу, что конфликтным моментом, явившимся непосредственным поводом для выстрела, был также незначительный на первый взгляд факт — Серебряковы вошли в комнату Войницкого не вовремя.

 Нас укрепляет в правильности хода наших рассуждений то, как Л. Хейфец рассматривает дальнейшие факты «Дяди Вани»: «Следующим событием в первом акте будет возвращение с прогулки. Наконец-то состоится чай, это ожидается как праздник. Но чай тоже будет сорван, профессор потребует чай к себе, он не захочет пить со всеми. Это будет событием третьим. Сорванный чай! Какая мелочь! Но эта мелочь так подействует на дядю Ваню, что он почти прокричит свой монолог»[99]. Интересно, что в ходе наших репетиций исполнитель Войницкого в этом месте взбегал на крылечко террасы и кричал вслед ушедшему Серебрякому: «Напрягши ум, наморщивши чело, все оды пишем, пишем и ни себе, ни им похвал нигде не слышим!…»

 В этой сцене, как и в предшествующей ей, студенты не могли отделаться от ощущения, что Чехов несколько грустно улыбается по поводу столь бурных страстей, вызванных не столь уж великими причинами…

 Мы задумались о жанре пьесы. У Чехова жанр не обозначен, просто «сцены из деревенской жизни». Пьесу же чаще всего играли и играют как психологическую драму. Так же играют и «Чайку», хотя Чехов почему-то назвал ее комедией. К жанру комедии Чехов отнес также и «Вишневый сад».

 Каков же жанр рассматриваемой нами чеховской пьесы? Как относится автор к выводимым им на сцену событиям, к людям, участвующим в этих событиях?

 Обычно пьеса «Дядя Ваня» играется как история талантливого дяди Вани, посвятившего по доброте душевной свой талант бездарному профессору Серебрякову. Исполнители роли дяди Вани, как правило, раскрывают перед зрителями драму погибшего таланта.

 Но об этом ли написал Чехов? Мы постарались беспристрастно, объективно взглянуть на происходящие в пьесе события, конфликты и на поступки, порождающие эти события и конфликты, т.е. определить в конечном счете сквозное действие каждой роли и спектакля.

 Да, действительно, несколько лет назад Иван Петрович Войницкий чуть ли не молился на Серебрякова: не только управлял имением, но и переводил необходимые для профессора статьи, собирал все печатные работы Серебрякова, гордился своим родством с ним… Но теперь тот же дядя Ваня поносит Серебрякова в глаза и за глаза на чем свет стоит, называет его «бездарностью, старым сухарем, ученой воблой…».

 Даже если допустить, что дядя Ваня дошел своим умом до этих «открытий» (а не из-за официальной отставки Серебрякова!), то и в этом случае, можно ли извинить подобное поведение Войницкого?! Как бы ни было ему горько оттого, что не тому богу молился всю жизнь, все равно может ли интеллигентный, человек вымещать на ком-то свою личную досаду?! И на ком вымещать? На человеке, которого сам прежде боготворил! Кстати говоря, в «бездарности» Серебрякова убежден только Войницкий, обе жены Серебрякова («умницы», как говорит сам Войницкий) этого почему-то не заметили, равно как и старуха мать. Как не замечал этого долгие годы и сам дядя Ваня. Во всяком случае, какова бы ни была научная ценность профессора Серебрякова, он, кроме всего прочего, несчастный старик, очень болезненно переживающий свою отставку, приехавший искать приюта и понимания у единственно близких ему людей.

 И как же его встретил дядя Ваня? По принципу: «бить лежачего?» К сожалению, профессор тоже в свою очередь ведет себя далеко не интеллигентно. У Серебрякова, помимо старческих болезней, с возрастом развились привычки, которые, конечно, не очень-то удобны в общежитии, но от которых он абсолютно не склонен отказываться: ночью работать, вставать поздно. Отсюда очень поздние завтраки, обеды. Естественно, что это раздражает людей, привыкших в свою очередь к другому распорядку дня. Когда Серебрякова донимают его болезни, он не разрешает домочадцам спать — необходимо дежурить возле него. Правда, может быть, это не столь «болезнь ног», как боль одиночества. Елена Андреевна единственная, кто связывает старика с его лучшими днями, когда он был и известным ученым, и просто любимым мужчиной, — она окружена теперь вниманием других. Ведь Войницкий, как и Астров, совершенно откровенно ухаживают за ней! Нехорошо старому профессору: с Войницким они ссорятся ежечасно, Астрова профессор видеть не может. Из-за того же Астрова влюбленная в него Соня перестала разговаривать с мачехой. Обстановка в доме накаляется. Всем плохо! Вспомним слова Елены Андреевны, обращенные к дяде Ване: «неблагополучно в этом доме. Ваша мать ненавидит все, кроме своих брошюр и профессора. Профессор раздражен, мне не верит, вас боится. Соня злится на отца, злится на меня и не говорит со мною вот уже две недели. Вы ненавидите мужа и открыто презираете свою мать. Я раздражена и сегодня раз двадцать принималась плакать. Неблагополучно в этом доме… Вы, Иван Петрович, образованны и умны, кажется, должны бы понимать, что мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех мелких дрязг…»

 Но отчаянный вопль Елены Андреевны уже никого остановить не может! Безжалостное поведение одних вызывает такой же ответ у других. Серебряков решил расправиться со всеми — продать имение! Но еще до объявления этого решения Войницкого постиг страшный удар: он был свидетелем того, как Астров целовал Елену Андреевну! Теперь же Войницкий не в силах перенести всего происшедшего, он уходит в свою комнату, чтобы покончить с собою. «Будешь ты меня помнить!» — крикнет он в дверях Серебрякову. Но застрелиться не хватило решимости. И возможно, потому, что свидетелями этого стали Елена Андреевна и Серебряков, пуля летит… в сторону Серебрякова!

 Могло ли подобное человеческое поведение вызвать сочувствие Чехова? Мог ли кто-нибудь из героев подобной историй быть по-настоящему симпатичен Чехову, человеку, который считал главным делом жизни — «выдавливать… из себя раба»? Выводя на сцену своих героев — представителей интеллигенций, Чехов предъявлял, как нам показалось, суровые требования к нравственной стороне жизни этих людей. Недаром современник Антона Павловича и летописец Художественного театра Н. Эфрос заметил: «Чехов — писатель очень мягкий по манере, но жестокий по существу». Примечательно, что это определение родилось после первого представления «Дяди Вани» на сцене МХТ в 1899 году[100].

  Против эгоизма, разрушающего человеческую личность, с болью и обидой за людей выступает, как нам кажется в этой пьесе Чехов. Ведь в этих «мелких дрязгах» растворяется все чем одарили этих людей и предыдущие поколения, и все нравственные ценности, которые были завоеваны самими людьми.

 «Мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех мелких дрязг…» — так мы поняли идею этой пьесы Чехова. Трагикомедия о «мелких дрязгах» — так мы определили жанр пьесы.

 И наверное, не случайно начинается пьеса с первой мелкой дрязги: «Самовар уже два часа на столе, а Серебряковы гулять пошли!..»

 Следует отметить, что наши поиски начались потому, что первоначально определенное «исходное событие» — «отставка профессора» — не несло в себе конфликта. Чехову же, как и всем другим великим драматургам, свойственна конфликтность. Только у его героев поводы для конфликтов не столь масштабны, как у героев Шекспира, но сама конфликтность столь же напряженка, столь же страстны желания и порывы, столь же бурно выявляется и отчаяние.

 Наши выводы, сделанные на основе вскрытия конфликтов этой пьесы Чехова, могут вызвать возражения, ибо установилась уже определенная традиция в понимании характера действия чеховских пьес. Но также очевидно, что любая традиция небесспорна. В этом смысле нельзя не согласиться с утверждениями режиссера А. Эфроса: «в «Дяде Ване» не меньше трагедий, чем в «Гамлете», не только по существу, но и по средствам выражения, да-да, и по средствам!.. Но до такого накала чеховской пьесы никто не хочет дойти. Боятся. Боятся упреков в том, что это будет будто «не Чехов».

 А что бы делали физики, если бы боялись тронуть, допустим атом! Если бы слушались только прежних ученых и только внутри прежних законов мыслили дальше…»[101].

 Попытаемся теперь определить характер и значимость первого конфликтного факта в пьесе В. Маяковского «Баня». Пьеса начинается с конфликта между изобретателем «машины времени» Чудаковым и комсомольцем Велосипедкиным. Чудаков пытается доказать Велосипедкину всю «грандиозность» своего изобретения. Велосипедкин же «почти ничего не понимает и во всяком случае совсем ничего не видит». Маяковский начинает пьесу с ремарки, по которой строящий машину «товарищ Фоскин запаивает воздух паяльной лампой». В течение пьесы Маяковский несколько раз указывает на то, что машина эта «невидимая». И начинает он пьесу с конфликта вокруг машины, которая не только невидима, но и явно фантастична! Действительно, может ли понять недавно расставшийся с «беспризорщиной» комсомолец Велосипедкин, как, впрочем, и любой не специально подготовленный зритель, как при помощи «машины времени» можно «…вылазить из дней, как пассажиры из трамваев и автобусов»? Даже если бы зрителю удалось, как Велосипедкину, надев какие-то специальные очки, увидеть «две линейки… с делениями, как на весах», то все равно вряд ли удалось бы постичь суть машины, позволяющей так «взвихрить растянутые тягучие годы горя», чтобы «снаряд солнца приканчивал черные дни».

 В отличие от некоторых сегодняшних авторов, пишущих на производственные темы, Маяковский не только не старается запугать нас сложной технической терминологией, наоборот, он шутит. Он как бы говорит нам: «Никакой машины нет, и дело совсем не в ней, а в людях, умеющих мечтать о ней!»

 Чудаков, живущий в подвале, не имеющий ни копейки в кармане, мечтает не о вилле и не о личной машине, а о «машине времени» — машине, приближающей наступление гармонического времени всего человечества — коммунизма!

 Разве этот прекрасный мечтатель-идеалист не есть уже сам частица этого будущего?!

 Велосипедкин, такой же неустроенный, как и Чудаков, видит будущее через строительство прекрасных инкубаторов, в которых «в пятнадцать минут будем взращивать полпудовую курицу», а затем ее можно «поджарить» и «съесть».

 Конфликт, с которого начинается пьеса, — это конфликт между романтизмом Чудакова и вынужденным, пусть даже оправданным утилитаризмом Велосипедкина!

 Это конфликт, разумеется, близких людей — единомышленников. Но затем суть этого же конфликта переносится в иную область взаимоотношений, приобретает иной масштаб и иную жанровую окраску. С одной стороны, мы видим людей вдохновенной мечты, созидающих ради счастья всего человечества (Чудаков, Велосипедкин, Фоскин и др.), с. другой стороны, — низменную обывательскую «деятельность» бюрократического аппарата (Победоносиков и Ко).

 Если первый конфликтный факт пьесы Маяковского вводит нас и в «основной мотив пьесы», то, может быть, и в дальнейшем идет развитие именно этого конфликта? Может быть, не случайно поэт наделяет Победоносикова романтическим прошлым гражданской войны, когда он «скакал на коне», и «ходил в разведку», и «спал под одной шинелью»? Это славное прошлое вносит какой-то определенный драматизм в положение Победоносикова, когда он, лишенный в финале всего, чего достиг, трагически не понимает, почему его «переехало временем» и почему он «не нужен для коммунизма»?!

 И разве не этот же конфликт лежит в основе пусть относительного, но все-таки одиночества Чудакова, которого не до конца понимают не только Победоносиков и иже с ним, но и друзья — Фоскин, Поля, Двойкин, Тройкин, Велосипедкин.

 Противостояние двух начал — духовного, нравственного, созидающего во имя светлого будущего и, напротив, — устремленного на достижение преходящих, порой низменных интересов и радостей сегодняшнего дня — это противостояние определяет весь спектр конфликтов современной нашей драматургии. В этом смысле пьеса Маяковского сохраняет свою актуальность, остается обращенной в настоящее, в проблематику сегодняшних человеческих отношений, как и в далекие 20-е годы.

 Поэту очень бы хотелось, наверное, чтобы у сегодняшних «и рабочих, и вузовцев» Двойкина и Тройкина не проявились черты «Иван Иванычей» и «мезальянсовых». Для этого нужно им все-таки поскорее увидеть подтверждение реальности прекрасного будущего — «фосфорическую женщину».

 Глубокая взволнованность по поводу того, как пойдет процесс дальнейшего развития революции, прослеживается, как известно, особенно сильно в последнем периоде творчества поэта. Очень может быть, что последняя пьеса Маяковского отражает именно эту проблему. Во всяком случае, все более усложняющийся процесс развития жизни, очевидно, не мог не отразиться и на самом процессе творчества поэта.

 Определенные тенденции в прочтении «Бани» начались сразу же с ее первого воплощения в ГОСТИМе. В. Э. Мейерхольд, приступая к работе над спектаклем, видел в пьесе прежде всего ее сатирическую направленность: «Здесь так блестяще высмеивается бюрократизм, высмеивается целый ряд недостатков нашей действительности, причем все это он делает необычайно остро, с величайшим остроумием»[102]. Мейерхольд сравнивал «блеск остроумия» «Бани» с комедиями Мольера. Он, правда, также отмечал, что Маяковскому удалось и в патетике «не быть ходульным».

 Друзья и недруги мейерхольдовской постановки «Бани», несмотря на противоположность отправных позиций, выделяли как главную, решающую тональность, ее сатирическую сторону. Правда, отбиваясь от нападок, Мейерхольд утверждал, что «В. Маяковский не партперерожденца ставит в «Бане» под сатирический удар, как это старается представить В. Ермилов. У В. Маяковского в пьесе мастерски показан трагический конфликт (курсив мой. — А. П.) рабочего-изобретателя в борьбе с бюрократизмом, волокитой, делячеством»[103].

 Возможно, что этот трагический конфликт был не очень выявлен в спектакле, но то, что Мейерхольд ощущал его присутствие в пьесе, нам представляется знаменательным. Об этом же говорит и один из исследователей творческого наследия Мейерхольда — К. Рудницкий, подчеркивая, что «фантастический прием перемещения в будущее…» дал «возможность условного снятия противоречий — вместо их разрешения в сегодняшней драматической борьбе»[104].

 Романтическая вера в возможность решения еще неразрешимого в реальности конфликта и определила жанр пьесы, который поэт определил как «ДРАМА В 6 ДЕЙСТВИЯХ с цирком и фейерверком». А то, что в осуществленных спектаклях определяющей окраской жанра чаще всего служат «Цирк» и «Фейерверк», нам не кажется признаком подлинного проникновения в поэтику автора. Выгораживание на сцене реальной «машины времени» (благо сегодняшняя техника сцены это позволяет) нам также представляется плодом недоразумения — это столь далеко от основной мысли пьесы.

 Мы полагаем, что первый конфликт пьесы «Баня» помог нам, как и в предыдущих случаях, понять природу главного конфликта пьесы и ощутить ее жанрово-стилистические особенности.

 Для того чтобы иметь возможность более полно рассмотреть прослеживаемую нами закономерность, мы предлагаем обратиться еще к одной современной широко известной пьесе — «Протокол одного заседания» А. Гельмана.

 Постановка этой пьесы была осуществлена и в качестве дипломного спектакля режиссерского факультета Государственного театрального училища им. Щукина.

 Мы позволим себе привести пример анализа, проведенного при постановке этого спектакля, так как он очень точно иллюстрирует мысль. Дело в том, что убежденность в необходимости вскрытия «исходного события» определила весь ход нашего дальнейшего анализа. Совершенная вследствие этого ошибка нам представляется весьма показательной.

 Начиная работу, студенты задали себе вопрос: «Какое событие является поводом для поступков всех действующих лиц, открывающих пьесу?» Ответ был единогласным: «Бригада Потапова отказалась получить премию!»

 При первом прочтении пьесы только этот ответ, очевидно, и возможен. Действительно, именно из-за этого факта собирается срочное заседание парткома, из-за этого факта самые различные люди отрываются от своих неотложных и важных дел, из-за этого факта на партком вызван сам Потапов, из-за этого факта на заседание приезжает управляющий всего строительного треста Батарцев.

 Казалось бы, все дальнейшее действие разворачивается именно из-за события — «отказ от премии!». Значимость этого события еще больше подчеркивается многочисленными телефонными разговорами в прологе. Но так как автор не обозначил, кто из действующих лиц ведет эти разговоры, мы, естественно, решили вернуться к прологу лишь после того, как будет разобрано существо действия самой пьесы, ибо тогда будет легче установить принадлежность текста телефонных разговоров в соответствии с уже более понятными характерами действующих лиц.

 Начало I акта пьесы предваряет очень большая и подробная ремарка. Мы приведем ее только частично:

 «Помещение парткома треста… Айзатуллин (начальник планового отдела), чтобы не терять напрасно времени, деловито ведет какие-то подсчеты в своем блокноте. Любаев (начальник отдела кадров) настроен скептически, но благодушно… атмосфера заседаний для него родная стихия. Крановщица Мотрошилова… устроилась на краю с вязанием — клубки шерсти в продуктовой сумке… Фроловский (диспетчер) негромко разговаривает по телефону. Посреди комнаты — секретарь парткома Соломахин и Сливченко (газосварщик)…»

 Сливченко (Соломахину). Лев Алексеевич! Пожалуйста!

 Исполнитель роли Сливченко сразу же стал утверждать, что событие «бригада Потапова отказалась получать премию» его абсолютно не волнует, ибо он живет фактом — «предстоящий сегодня экзамен своих учениц», и что главное его желание — быть сейчас на экзамене.

 Соломахин. Слушай, прекрати. Сейчас все подойдут, послушаем Потапова — и все, ты свободен! Полчаса ты можешь спокойно посидеть?

 Мотрошилова (укоризненно). Ты прямо, Игорь, как маленький. Сказано — срочное заседание. Как все, так и ты!

 Фроловский (по телефону, негромко)… Так что я тебя очень прошу — зайди, раз такое дело, к дежурной по станции и проследи, чтобы не было составлено акта на простой вагонов! Але! Да, нет, какой кирпич — с кирпичом завтра займемся, я же тебе объясняю — у меня срочное заседание парткома…

 Исполнитель роли Фроловского тоже выразил сомнение по поводу того, что история с премией очень беспокоит его героя, ибо того беспокоит другое. Во-первых, он от сына знает (это видно из дальнейшего хода пьесы), почему бригада отказалась от премии; а во-вторых, у него более важная забота — простой вагонов…

 Сливченко. Лев Алексеевич, вы поймите! Такой день! Они же девчонки совсем! А тут комиссия, чужие люди… Растеряются! Они же сварщицы, еще совсем неопытные — ученицы! Я же помню, как сам первый раз сдавал на разряд! Лев Алексеевич, мне обязательно надо там быть!

 Все остальные студенты стали дружно возражать на доводы этих двух исполнителей. Главным контраргументом было то обстоятельство, что каждый из членов парткома не может не понимать значения такого «ЧП» — «отказ от премии» — для всего треста и, следовательно, в первую очередь для каждого из членов парткома. Довод этот показался всем убедительным Поведение же Сливченко, отпрашивающегося уйти с заседания, представлялось всем лишним доказательством правильности нашего хода рассуждений: Сливченко потому хочет уйти, чтобы не нести потом ответственности за возможные последствия, а история с экзаменом только лишь повод.

 .............

 Соломахин. Да ты и так будешь там через полчаса!

 Сливченко. У них через десять минут начинается! Мне с самого начала нужно!

 Фроловский (по телефону). Нет, сегодня не успеем. Здесь партком на два часа, не меньше. Так что зайди обязательно к дежурной по станции насчет простоев! Подари ей шоколадку от моего имени, ладно? Не забудь!..

 Сливченко. Лев Алексеевич! Отпустите! Вот так надо! Они же мне этого никогда в жизни не простят!

 Комков (резко). Всем надо! Ее вон (на Мотрошилову) с крана сорвали, меня с бригады! Лев Алексеевич, я вообще не понимаю — на черта мы здесь торчим? Смех один — партком целого треста пошел на поводу у Потапова!..

 Этим же мы объяснили нежелание и других членов парткома (Комков, Айзатуллин) рассматривать это «ЧП».

 Айзатуллин (не отрываясь от блокнота). Скоро вообще докатимся, уборщица веник потеряет, а мы будем партком собирать по этому поводу!

 Фроловский (по телефону). Ну если нет простоя — не надо шоколадку дарить, естественно!.. А как цемент — весь разгрузили?

 Событие («отказались от премии») очень долго, как нам казалось, диктует поступки всех действующих лиц пьесы. Но вот во втором акте, после того как Потапов объяснил, что отказ от премии — это акт протеста против беспорядков, творящихся на стройке; после того как он в подтверждение своего обвинения представил тетради с точными расчетами, изобличающими плохую работу руководства треста; после того как Потапов предложил всему тресту «всю премию вернуть обратно в Госбанк», после всего этого поднялся Батарцев.

 Батарцев (старается говорить спокойно). Пока Павла Емельяновича еще не уволили из треста, он, с вашего позволения, скажет несколько слов. Честно говоря, я не ожидал, что наш сегодняшний разговор зайдет так далеко. И я не буду скрывать, я в некоторой растерянности… Вы, товарищ Потапов и понятия не имеете, в какой момент, в какое сложнейшее переплетение обстоятельств вы влезли со своими тетрадками!.. Я собирался доложить об этом членам парткома несколько позже, не сегодня, но вот придется сделать это сейчас. (Пристально посмотрел на Соломахина.) Вы все знаете, что страна ждет от нас пуска комбината. Та продукция, которую будут здесь выпускать, уже разнаряжена, расписана на десятки предприятий. И даже за рубеж! Так вот я должен вам сообщить: пуск комбината под угрозой срыва! (Соломахин вскинул голову.) Да, Лев Алексеевич, к сожалению, дела обстоят именно так… Нам придется пускать комбинат без некоторых объектов. Без центральной лаборатории. Без ремонтно-механической базы. И без очистных сооружений…

 Соломахин. Павел Емельянович, нам никто не позволит пускать комбинат в урезанном виде!

 Батарцев (резко). А почему нам позволили три года назад начинать строить этот комбинат задом наперед?! Труб не было! Технической документации не было! А план был! И вместо того чтобы сначала провести подземные коммуникации, построить дороги, построить базу, я начал возводить здания, цехи, класть стены!.. Вы посмотрите на нашу площадку: все перекопано, перерыто, вся технология нарушена! А почему? Потому что мы так начали!..

 Далее Батарцев объяснил всем собравшимся, что начальник планового отдела Айзатуллин денно и нощно готовит расчеты для представления в главк, доказывающие, что из-за неправильного начала стройки трест не может сдать комбинат целиком и вовремя. И если вместе с расчетами Айзатуллина в главк попадут и расчеты Потапова, то это плохо будет для всей стройки — главк обвинит во всем сам трест, и в результате «будет кошмар штурмовщины, причем бесполезной…». Поэтому Батарцев просит Потапова забрать свои тетрадки и «снять вопрос с повестки дня». По ремарке автора: «Наступило молчание… Потапов, опустив голову, молчит…».

 Мы поняли, что, следовательно, ни для Батарцева, ни для Айзатуллина «отказ от премии» совершенно не является «событием», так как они оба заняты совершенно иным, значительно более важным для них фактом — срывается сдача комбината!

 Вот почему Айзатуллин в самом начале пьесы все время что-то подсчитывает в своем блокноте и выражает такое откровенное недовольство по поводу неуместного заседания парткома. Случай с отказом от премии он, очевидно, действительно рассматривает на уровне «уборщицы, потерявшей веник..» И также, например: почему газосварщик Сливченко должен быть скорее обеспокоен тем, что кто-то отказался от премии, в то время когда его ученицы первый раз в жизни сдают экзамен на разряд? Да и для бригадира Комкова тоже, очевидно, гораздо важнее быть в своей бригаде, чем на этом заседании, ибо Комков убежден, что Потапов и его бригада отказались от премии только потому, что «…мало дали!». Комкову же к Первому мая надо выстроить поликлинику, а «там завал тот еще». Крановщица Мотрошилова тоже как будто не очень взволнована отказом потаповцев от премии — преспокойно «устроилась с вязаньем». Фроловский занят простоем вагонов. Сам секретарь парткома Соломахин и тот, очевидно, убежден, что ничего серьезного не кроется в факте «отказа от премии», иначе, почему же он обещает Сливченко, что тот освободится «через полчаса»?

 Так мы неожиданно пришли к выводу, что у всех, пришедших на это заседание парткома, есть свои неотложные обстоятельства, причем эти обстоятельства каждому представляются значительно более важными, чем факт отказа от премии бригады Потапова.

 Нам показалось, что автор даже настаивает на том, что факт отказа от премии целой бригады для многих членов парткома не представляется важным событием. Ведь не случайно же Гельман ввел такой персонаж, как Сливченко, который показывается только в начале пьесы, и вся его действенная функция заключается в стремлении поскорее уйти с этого заседания. Так же не случайно автор начал пьесу с конфликта между Соломахиным и Сливченко и поводом для конфликта избрал «срочное заседание парткома». Сливченко стремится уйти с заседания, Соломахин — собрать полный состав парткома (или хотя бы, чтобы был «кворум»).

 Зная по опыту анализа других пьес, мы решили проверить, является ли «срочное заседание» поводом для конфликта и для других действующих лиц.

 Для бригадира Комкова (как мы уже выяснили) это заседание очень некстати. Он, правда, не отпрашивается с заседания, но зато делает все, чтобы сорвать это заседание… Крановщица Мотрошилова завтра уезжает в Болгарию и поэтому торопится довязать носки внучке, которые она обычно вяжет, находясь «в простое» у себя наверху — в башенном кране. То, что ей приходится вязать на заседании, разумеется, обстоятельство не очень благоприятное. Недаром, по ремарке автора, когда входит Батарцев, «Мотрошилова, смутившись, сунула не глядя, свое вязание в продуктовую сумку под столом» следовательно, факт «заседания», неожиданно назначенного за день до ее отъезда, — тоже по-своему конфликтный факт и для Мотрошиловой. То, что для Айзатуллина «срочное заседание» является поводом для конфликта с Соломахиным, ясно с первых минут начала действия.

 Батарцеву тоже это заседание совершенно ни к чему, но он понимает, что партийная организация должна откликнуться на факт отказа от премии целой бригады. Поэтому-то Батарцев, чтобы поскорее «свернуть» это заседание, берет бразды правления в свои руки. Этим по существу он сразу же вступает в конфликт с Соломахиным, старающимся провести это заседание самостоятельно.

 Поскольку для начальника отдела кадров Любаева «атмосфера заседаний для него родная стихия», то в конфликте, вызванном самим фактом созыва внеочередного заседания парткома, он на стороне тех, кто хочет заседать.

 Диспетчер Фроловский, единственный из присутствующих членов парткома, предполагает, как далеко может зайти заседание, он знает от сына, члена бригады Потапова, об истинных причинах «отказа от премии». Он все время молчит, ибо, с одной стороны, понимает, что правда на стороне Потапова, но, с другой стороны, он старый товарищ Батарцева, и подвести его он тоже не хочет. Для Фроловского это заседание — большое испытание. По жизненному опыту он надеется, что авось кривая куда-нибудь да вывезет и ему не придется выступать против Батарцева. Его участие в конфликте очень долго внешне никак не выражается, но он себя целиком выдает, когда Сливченко неожиданно восклицает: «Все!»

 Фроловский. Что — все?

 Сливченко. Все — все! Все…

 Фроловский. Ну что, все?

 Сливченко. Экзамен. Тринадцать членов комиссии. Чужие люди. Растеряются. Не сдадут… Все!

 Фроловский, разговаривавший до этого по телефону, очевидно, решил, что заседание отменилось, что и было бы для него очень желанным.

 Итак, установив, что факт «внеочередного заседания парткома» является поводом для конфликта всех действующих лиц, открывающих пьесу, мы пересмотрели весь дальнейший ход анализа. При «исходном событии» — «бригада отказалась от премии» — весь характер действия приобретал несколько детективные свойства. Действительно, когда все что-то знают, но стараются сделать вид, что не знают, а кто-то их разоблачает (в данной истории Потапов), то зритель невольно следит: удается или нет разоблачение? Когда же факт «отказа от премии» никого особенно не волнует, а созванное секретарем парткома по этому поводу срочное заседание многим не только безразлично, но и мешает, то этот факт заставляет взглянуть на дальнейшую историю не как на необычную, а как на заурядную.

 Когда шел анализ «Протокола одного заседания» в училище им. Щукина, спектакль народного артиста СССР О. Н. Ефремова в МХАТе еще репетировался. Но интересно, что ход нашего анализа действенной основы в главной своей сути совпал с ефремовским пониманием и трактовкой пьесы. На первый план в мхатовском спектакле вышла социально-нравственная заостренность пьесы, ее пафос гражданских и общечеловеческих ценностей. Недаром театральная критика отмечала, что ефремовский «спектакль нельзя было назвать «Премия» (как назван был кинофильм. — А. П.). Вопрос о премии слишком побочный и частный для «Заседания парткома».

 Многие из персонажей пьесы, оказавшиеся в зале, по личному опыту, очевидно, знают, сколько ценного времени ими оставлено на не очень важных заседаниях. Очевидно, не только Фроловский, но и многие другие работники этой стройки привыкли к тому, что, как правило, заседания мало что решают, ибо Батарцев все равно сделает так, как ему нужно. Так долго думал и Потапов, пока молодая бригада не заставила его устыдиться собственной бездейственности, постоянного смирения с творящимися вокруг безобразиями. И очевидно, не случайно Гельман строит начало пьесы именно так, что даже «отказ от премии» никого особенно не взволновал, ибо психология, диктующаяся «принципом»: «плетью обуха не перешибешь», господствует на данной стройке. Начальник строительства Батарцев мыслит так же. Ведь если бы он с самого начала не поддался на «нажим» главка и не начинал бы работы, пока они не обеспечены всем, то вся стройка пошла бы иначе. Но Батарцев был убежден, что если бы он до конца сопротивлялся, то его «сняли бы… Пришел бы другой и начал!»

 Мы увидели, что не необыкновенное происшествие — «отказ от премии» — связано с главным конфликтом пьесы, а первый конфликтный факт — «назначено срочное заседание парткома» — связан и с «основным мотивом» пьесы и с ее главным конфликтом. Нам показалось, что жизненность этого конфликта требует предельной узнаваемости и в поведении действующих лиц, и в оформлении сцены, во всей атмосфере спектакля. Нам показалось, что мы поняли, почему автор назвал пьесу «протоколом», — этим он, очевидно, указывает театру жанр пьесы. Автор как бы говорит нам, что он ничего не сочинил, он только протокольно — зафиксировал кусок действительности. Мы пришли к выводу, что Гельмана совершенно не интересует исключительность этой истории, наоборот, в результате жизненной достоверности выбранного им сюжета он как бы обращается к каждому из сидящих в зале с призывом: не идите по наиболее легкому пути, не поддавайтесь инерции, какой бы сильной она ни казалась; только в вашей личной беспредельной честности и принципиальности — залог успеха и общего, и лично вашего!

 Еще раз отметим, что эту идею пьесы мы смогли постичь благодаря вскрытию «первого конфликтного факта». Исключительность же «исходного события» (отказ от премии) направляла бы первоначальный ход анализа в сторону, как нам кажется, далекую от автора.

 Надо сказать, что сам создатель новой методики К. С. Станиславский не во всем успел проследить закономерности, логически вытекающие из существа его новой методики. Так, например, способ определения «исходного события» и его значение для всего последующего анализа не были предметом особого внимания Станиславского. Но вот что любопытно, в «Работе над ролью» («Отелло») (1930–1931 гг.)[105] Станиславский от имени Торцова берет для демонстрации своего нового метода самую первую, сцену пьесы — сцену Яго и Родриго. Тщательно анализируя поступки обоих и конфликт, благодаря которому эти поступки совершаются, Станиславский-Торцов связывает этот первый конфликт с конфликтом всей пьесы и даже с идеей пьесы! Обращаясь к «Горе от ума», Станиславский также занимается тщательным анализом первого события пьесы[106]. Возможно, что это не было до конца осознано Станиславским, но он почему-то именно на примерах анализа начал двух великих пьес демонстрировал значение новой методики.

 М. О. Кнебель, рассказывая о трех разных трактовках «Последних» Горького, останавливается каждый раз на разных трактовках «исходного события»[107].

 Первый «конфликтный факт» пушкинского «Бориса Годунова» дал, как нам кажется, возможность ощутить жанровые и стилистические особенности этой, столь непростой пьесы. Наше понимание «Дяди Вани» тоже выстроилось прежде всего вследствие анализа первого «конфликтного факта» пьесы. Поиски общего — «единого» — конфликта для всех действующих лиц начала «Бесприданницы» дали нам представление о социальной направленности пьесы, ее жанровой принадлежности, об атмосфере ее «бряхимовской» безысходности.

 Возможно потому, что в начале пьесы автором закладываются все те свойства, из которых развивается затем весь художественный организм пьесы, многие исследователи и наделяют начало пьесы какими-то особыми свойствами, отличными от свойств, присущих всей остальной части пьесы. В этой связи нельзя не возвратиться к положению, вытекающему из методики Станиславского об «исходном событии».

 Полагают, что, для того чтобы определить «исходное событие», следует ответить на вопрос: «Без чего не началась бы данная история?»[108]. Мы уже отмечали выше, что такая постановка вопроса требует предварительного знания «данной истории», т.е. прежде чем установить, каково «исходное событие», надо предварительно уже познать всю «историю» — пьесу до конца. Спрашивается в таком случае: зачем, для какой практической цели нужно определять «исходное событие», если и без него можно познать суть всей истории?

 Некоторые исследователи, например Вл. Блок, считают, что «первое событие» «Бесприданницы» — «согласие Ларисы выйти замуж за Карандышева»[109]. Но, помня, что в свете метода действенного анализа «событие» обязательно определяет поступки действующих лиц, посмотрим, чьи же поступки из числа лиц, открывающих пьесу, может определять это событие? Поскольку ни Гаврило, ни Иван, ни Кнуров ничего не знают (как мы выяснили) об этом «событии», то их поступки не могут им определяться. Об этом «событии» знает в начале пьесы лишь Вожеватов. Если исключить из единого действия лиц, не знающих об этом «событии», то действительно можно представить себе «историю», которая «не началась бы», не будь этого «события». История эта, очевидно, могла быть такова: «молодая девушка Лариса Огудалова вследствие ряда неудач дала согласие нелюбимому ею Карандышеву стать его женой. Но приезжает любимый ею до сих пор Паратов, который все разрушает. Лариса поняла, что она не может идти замуж за Карандышева, но Паратов, обманув Ларису, не женится на ней! Лариса в отчаянии готова была покончить с собою, но ее убивает оскорбленный Карандышев…»

 Следовательно, мы опять пришли к той же мелодраматической фабуле, которая, как было выяснено, противоречит эстетике Островского 80-х годов. Но дело не только в этом.

 Когда на примере «Бесприданницы» мы пытались определить «первый конфликтный факт», то мы вынуждены были проделать большую аналитическую работу по определению действенной линии всей пьесы, поскольку были убеждены в необходимости отыскать, по выражению Островского, «общий, единый интерес» для всех действующих лиц, начинающих пьесу.

 Этот анализ позволил нам подойти к выводу о том, что далеко не тождественны такие понятия, как «исходное событие» и «первый конфликтный факт». А ведь именно в смешении или подмене этих понятий в режиссерской практике (как и в теории) часто возникают ошибочные методологические установки со всеми вытекающими отсюда недоразумениями при работе с актерами. Уязвимость распространенного, к сожалению способа определения «исходного события» нам представляется очевидной.

 Определение исходного события как события, «без которого не началась бы данная история», позволяет так толковать начало пьесы, что в нем не обязательно должны принимать участие все действующие лица, занятие в этом куске пьесы, ряд действующих лиц становятся как бы «не участниками» события! Но еще Л. Н. Толстой утверждал: «В настоящем художественном произведении… нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру из своего места… не нарушив значения всего произведения…»[110].

 Говоря о пьесах Островского, один из исследователей его творчества заключает, что они, «производящие обычно впечатление многолюдных, населены… весьма экономно; действующие лица, кажущиеся лишними, на самом деле оказываются необходимыми с точки зрения воплощения идеи в едином драматическом действии»[111]. Мы полагаем, что способ определения исходного события, как такового, «без которого не началась бы данная история», таит в себе большую опасность: он может не только не приблизить к пониманию идеи автора, к миру художественных особенностей данной пьесы, но, наоборот, отдалить…

 Хотим, того или нет, но допуская подобное определение «исходного события», мы, во-первых, можем чрезвычайно упростить суть всего анализа, свести его к отысканию фактов, которых и отыскивать-то не надо, ибо они лежат на поверхности (фабула!), и, во-вторых, выхолостить практическую значимость методики при работе над началом пьесы. Действительно, что может режиссер, пользующийся этим определением, сказать исполнителям ролей, чьи поступки совершенно не связаны с исходным событием? Какие действенные задачи он может им поставить? Если мы разрешаем кому-то из действующих лиц не участвовать в исходном событии, то нам остается констатировать, что эти, персонажи не столь «действующие» лица, сколь «статические, нужные автору для… «экспозиции».

 Опять пресловутая фрейтаговская «экспозиция», над которой так смеялся Станиславский!

 Как это ни парадоксально, но сторонники метода действенного анализа, допускающие возможность подобного способа определения исходного события, незаметно для себя возвращаются к схематизму фрейтаговского анализа, т.е. к таким литературоведческим принципам, которые, по сути, мало что могут дать живой практике театрального дела.

 Способ определения начала действия пьесы через поиск единого, общего для всех лиц, открывающих действие пьесы, первого конфликтного факта представляется нам более верным прежде всего потому, что он не дает возможности отклониться от сути единого действия, предложенного автором.

 Но не только этим исчерпывается значение анализа начала пьесы с помощью определения «первого конфликтного факта». Поиск первого конфликта пьесы таит в себе более верную направленность анализа жанровых и стилистических особенностей пьесы.

 Вспомним, например, сколь не просто оказалось определить исходный «конфликтный факт» «Бесприданницы». Для того чтобы понять мотивы поступков, нам пришлось погрузиться в широкий круг предлагаемых обстоятельств. Стараясь найти приметы единого конфликта, мы должны были не только проанализировать суть поступков, героев, но и внимательно изучить и авторские характеристики, и ремарки.

 Островский, помимо характеристики персонажей, начинает пьесу и с подробнейшей характеристики места действия: «Действие происходит в большом городе Бряхимове на Волге… Городской бульвар на высоком берегу Волги, с площадкой перед кофейной. Направо от актеров — вход в кофейную, налево — деревья; в глубине — низкая чугунная решетка, за ней вид на Волгу — на большое пространство: леса, села и проч…»

 Хотим мы того или нет, но автор с самого начала заставляет нас почувствовать противопоставление: с одной стороны, «большой город Бряхимов», а с другой — «вид на Волгу — на большое пространство: леса, села…». Это противопоставление драматург неизмеримо усиливает введением одной поистине символической философски многозначной детали, решенной в непритязательно бытовом плане. Мы смотрим на дальнее большое пространство Заволжья глазами бряхимовцев через чугунную решетку. К этому большому пространству тянутся жители Бряхимова — они постоянно приходят сюда на бульвар: здесь бродит взад и вперед мрачный идол Кнуров, сюда тащится по воскресеньям «чистая публика», сюда приходит и Лариса… Первые слова, которые она произносит в пьесе: «Я сейчас на Волгу смотрела: как там хорошо на той стороне!» Но Ларисе так и не удается вырваться на большое пространство: между пространством и Бряхимовом — «чугунная решетка». Эта чугунная решетка, заданная автором в самом начале пьесы, постоянно присутствует в действии: Лариса, первый раз появившись на бульваре, тотчас же «садится… у решетки и смотрит…. за Волгу…»; в конце I акта, когда Ларисе первый раз приходит мысль о самоубийстве, она, «подойдя к решетке, смотрит вниз»; в самом конце пьесы, когда Лариса пытается покончить с собой, она опять «подходит к решетке»… Эта чугунная решетка не выпускает Ларису из Бряхимова на «ту сторону!» Эта же решетка не позволяет Ларисе покончить с собой, «когда нельзя жить и не нужно». Тяжелая, неподвижная «бряхимовская решетка» не дает никому из обитателей города вырваться за ее пределы, на «ту сторону» на «большое пространство». Эта «чугунная решетка» как бы еще одно безмолвное лицо, принимающее участие в первом конфликтном факте и связанное с основным конфликтом пьесы[112]. Конфликт этой чугунной решетки с «видом на Волгу», выявленный и в зримой метафоре, и в последующих действиях, сразу же создает ощущение и беспросветной тоски «бряхимовской жизни» и романтического стремления куда-то «на ту сторону», «на большое пространство».

 Как видим, отмеченный исследователями романтизм Островского[113] также выявляется в первом конфликтном факте, причем в нем участвуют не только люди.

 Говоря о «событии» как о совместной «со-бытности», Б. Костелянец, перефразируя Аристотеля, заключает: «Драматическое событие или цепь событий — результат действий не одного, а нескольких лиц и одновременно стечения обстоятельств, случайностей и игры неподвластных человеку сил»[114]. Нам представляется важной мысль о «со-бытности» не только действующих лиц пьесы. В конфликте могут участвовать и места действий, и предметы, и явления природы, и время суток…

 Совершенно очевидно, что подробнейшая ремарка Чехова, предваряющая начало «Дяди Вани», чрезвычайно важна была автору для того, чтобы первый конфликт пьесы мог состояться. Действительно, если бы не было «стола, сервированного для чая», и если бы няня Марина не «сидела у самовара», вряд ли мог состояться конфликтный факт: «Самовар уже два часа на столе, а Серебряковых все еще нет!» В обыденном, но конфликтном факте может принять участие и «самовар» в качестве повода для конфликта, но какое может иметь отношение к «происшествию» спокойно стоящий, никого не обваривший самовар? С позиций понимания «события» как «происшествия» — наиболее распространенной сегодня позиции — исходный, начальный конфликт, связанный с самоваром, вроде бы невозможен. Мы же убеждены, что подобные «незначительные» конфликты составляют особенность не только драматургии Чехова.

 Нельзя, например, понять суть действия начала пьесы А. Вампилова «Старший сын», если искать там происшествие. Никаких происшествий-событий в начале этой пьесы не случается. То, что Бусыгин и «Сильва» опоздали на электричку и им негде ночевать, — это случается не в самом начале пьесы; да и никто из действующих лиц пьесы (кроме них самих) об этом не знает. В начале же пьесы каждое из действующих лиц живет интересами, совершенно отличными от других. Но есть одно общее для всех обстоятельство — «субботний вечер». Этим фактом определяются поступки всех действующих лиц, начинающих пьесу.

 Конечно, «субботний вечер» не может быть событием-происшествием, но конфликтным фактом может. Если же мы обязательно будем искать происшествия, то, конечно, пройдем мимо столь незначительного факта. А для автора этот «субботний вечер» — чрезвычайно важный факт, ибо благодаря ему мы сразу же погружаемся в мир человеческого одиночества. Каждый из персонажей, начинающих пьесу, ищет в эту субботу, как ему уйти от своего одиночества (разумеется, у всех это по-разному происходит).

 Только через внимание к другому, только через добро, проявленное по отношению к другим людям, — только в этом, по утверждению Вампилова, выход из одиночества. Но для того чтобы эта мысль проявилась через действие пьесы, автору было чрезвычайно важно в самом начале пьесы развести всех людей как можно дальше друг от друга. И для этого ему был нужен конфликтный факт — «субботний вечер».

 Свою ставшую уже популярной пьесу «Любовь» молодой драматург Л. Петрушевская начинает так: «Комната, тесно обставленная мебелью; во всяком случае, повернуться буквально негде, и все действие идет вокруг большого стола». Оказывается, то, что в распоряжении только что расписавшихся в ЗАГСе Толи и Светы есть всего лишь крохотная часть комнаты матери Светы, — этот факт является важнейшим «конфликтным фактом», выявляющим главный конфликт пьесы.

 На занятиях режиссерской лаборатории ВТО мы со слушателями занимались анализом этой пьесы и пришли к выводу, что главный конфликт пьесы — это конфликт между подлинной культурой и мнимой. Герои пьесы Света и Толя — люди с высшим гуманитарным образованием! — не могут подняться над трудностями быта.

 В финале пьесы Света и Толя уходят. И виноваты в этом, по мысли автора, и Толя, и Света, и Евгения Ивановна, но не «комната», в которой «повернуться буквально негде».

 Примеров начала подлинно талантливых, высокохудожественных пьес, в которых авторами не заложено никакого видимого «происшествия» и где поводом для конфликта и действия служит обыденное, порой даже едва уловимое обстоятельство можно привести очень много. Тем не менее это не мешает авторам этих пьес говорить о проблемах, которые им представляются значительными. Но вместе с тем, эта видимая обыденность начала, безусловно, говорит об определенных стилистических признаках, подобно тому, как и явная масштабность происшествий в начале пьес Шекспира, Пушкина, Брехта и других авторов говорит о совсем ином стиле этих пьес.

 Выше мы уже рассматривали первые конфликтные факты, выявляющие самые разные жанрово-стилистические признаки пьес.

 Думается, что термин первый конфликтный факт имеет практические преимущества перед термином «исходное событие».

 Очень часто режиссеры и актеры ищут в начале пьесы обязательно крупное, масштабное «событие», мол, именно отсюда должно исходить все дальнейшее действие пьесы! Сам термин настраивает на такой подход к анализу начала действия. Между тем, как мы выяснили, — далеко не всем пьесам, представляющим богатство и разнообразие мировой драматургии, свойственны в начале пьесы масштабные «исходные события». Термин же «первый конфликтный факт» охватывает, выражает сущность любых фактов, с которых начинаются пьесы, вне зависимости от их характера и масштаба.

 Если мы согласимся с известным положением, что система терминов отражает систему понятий, то, очевидно, мы должны будем признать, что первый конфликтный факт и предлагаемый способ его определении, более полно и точно выявляют функциональную суть начала действия любой пьесы, нежели термин «исходное событие» и распространенный способ его выявления.

 Великий биолог начала XIX века Жан Ламарк утверждал, что может только лишь по одной найденной кости животного восстановить весь его внешний облик. Спустя полтора столетия советский антрополог и скульптор А. Герасимов блестяще подтвердил теоретическую посылку Ламарка: по человеческим костям он восстанавливал облик умерших людей. Более того, А. Герасимов создал, четкую методику определения структурно-функциональной зависимости, методику, благодаря которой последователи ученого продолжают и развивают новую область науки и практики.

 Думается, что также как каждому творению природы, так и любому произведению искусства свойственны только ему присущие внутренние структурные связи. Знание законов этих связей может дать возможность постижения всей структуры в целом.

 Нам представляется очевидным, что первый конфликтный факт пьесы (та же «ламарковская кость») открывает возможности для постижения всего драматического произведения.

 Поэтому, определяя первый конфликтный факт, надо быть чрезвычайно требовательным в соблюдении правила — первый конфликтный факт обязательно должен выявлять конфликт всех действующих лиц, занятых в начале пьесы. Надо помнить, что верное определение первого конфликтного факта может верно направить и весь дальнейший ход анализа, дающего понимание и главного конфликта пьесы, и возможность проникновения в жанрово-стилистические особенности произведения.

 ГЛАВА IV.

 ОСНОВНЫЕ КОНФЛИКТНЫЕ ФАКТЫ ПЬЕСЫ

Основные конфликтные факты и микроконфликты. Связи микроконфликтов с основными конфликтами. Способ определения основного конфликта

 Ученик Станиславского, выдающийся советский режиссер, народный артист СССР А. Д. Попов очень осуждал «привычку актера двигаться в роли от куска к куску, играть от сцены к сцене, от одного акта к другому»[115]. Помнится, Алексей Дмитриевич любил говорить, что «пьесу надо увидеть с высоты птичьего полета». Он старался научить студентов режиссерского факультета ГИТИСа умению «строить спектакль и роли по основным вехам — основным событиям».

 Что такое «основное событие?» Чем оно отличается от других событий?

 Вспомним, что для определения первого конфликтного факта мы вынуждены были более или менее подробно (в разных пьесах по-разному) определять для себя всю цепь основных конфликтных фактов пьесы. В «Бесприданнице», например, они были примерно таковыми: 1. Опять полдень воскресного дня. 2. В Бряхимов прибыл Паратов. 3. Карандышев устроил обед в честь Ларисы. 4. Отъезд за Волгу. 5. Смерть Ларисы.

 На примере конфликтных фактов начала II действия «Бесприданницы» попробуем разобраться, в чем отличие «крупных конфликтных фактов» от менее значительных фактов.

 Напомним, что II действие пьесы начинается с того, что вскоре после встречи на набережной (примерно через час) Кнуров приходит к Огудаловой. Он позволяет себе корить Огудалову за то, что она, выдавая Ларису за Карандышева, обрекает дочь на «бедную полумещанскую жизнь», которую Лариса «не вынесет…». Кнуров дает понять, что если Лариса «догадается поскорее бросить мужа и вернуться» к Огудаловой, то он «для Ларисы Дмитриевны ничего не пожалеет».

 Более того, Кнуров прямо говорит: «Вы можете мне сказать, что она еще и замуж-то не вышла, что еще очень далеко то время, когда она сможет разойтись с мужем. Да, пожалуй, может быть, что и очень далеко, а ведь может быть, что и очень близко».

 Заронив, очевидно, в душу Огудаловой тревогу по поводу будущего Ларисы, Кнуров вскоре удалился. Появилась Лариса.

 Явление III

 Лариса. …Юлий Капитонович хочет в мировые судьи баллотироваться.

 Очевидно, до прихода Ларисы Огудалова старается разобраться в причинах тревоги, овладевшей ею.

 Огудалова. Ну, вот и прекрасно. В какой уезд?

 Лариса. В Заболотье!

 Заболотье — вот, очевидно, на что намекал Кнуров!

 Огудалова. Ай, в лес ведь это. Что ему вздумалось в такую даль?

 Лариса. Там кандидатов меньше, наверное, выберут.

 Огудалова. Что ж, ничего, и там люди живут.

 Лариса. Мне хоть бы в лес, да поскорей отсюда вырваться.

 Огудалова. Да оно и хорошо в захолустье пожить, там и твой Карандышев мил покажется; пожалуй, первым человеком в уезде будет; вот помаленьку и привыкнешь к нему.

 Далее Огудалова, возможно, проверяет свою версию… А может быть, и не проверяет, а откровенно пытается отговорить Ларису, пытается отвратить то мрачное будущее, которое нарисовал Кнуров…

 Лариса. Да он и здесь хорош, я в нем ничего не замечаю дурного.

 Огудалова. Ну, что уж! такие ль хорошие-то бывают!

 Лариса. Конечно, есть и лучше, я сама это очень хорошо знаю.

 Огудалова. Есть да не про нашу честь.

 Лариса. Теперь для меня и этот хорош, да что толковать, дело решенное.

 Огудалова. Я ведь только радуюсь, что он тебе нравится. Слава богу. Осуждать его перед тобой я не стану, а и претворяться-то нам друг перед другом нечего — ты сама не слепая.

 Если это так, то нападки Огудаловой на Карандышева не есть следствие ее гипертрофированной меркантильности (как часто играют Огудалову), а пожалуй, естественное выражение тревоги матери. В таком случае Огудалова более наивна, чем хитра, ибо так быстро поверила Кнурову и так близко приняла все к сердцу…

 Лариса. Я ослепла, я все чувства потеряла. Давно уже точно во сне вижу, что кругом меня происходит. Нет, уехать надо, вырваться отсюда. Я стану приставать к Юлию Капитоновичу. Скоро и лето пройдет, я хочу гулять по лесам, собирать ягоды, грибы…

 Огудалова. Вот для чего ты корзиночку-то приготовила!! Понимаю теперь. Ты уж и шляпу соломенную с широкими полями заведи, вот и будешь пастушкой.

 Лариса. И шляпу заведу (запевает). Не искушай меня без нужды… Там спокойствие, тишина.

 Огудалова. А вот сентябрь настанет, так не очень тихо будет, ветер-то загудит в окне.

 Лариса. Все-таки лучше, чем здесь. Я, по крайней мере, душой отдохну.

 Огудалова. Да разве я тебя отговариваю? Поезжай, сделай милость, отдыхай душой! Только знай, что Заболотье не Италия. Это я обязана тебе сказать, а то, как ты разочаруешься, так меня же будешь винить, что я тебя не предупредила.

 Во всяком случае, при любой трактовке конфликтным фактом в этой сцене является «отъезд в Заболотье!».

 Этот факт диктует поведение обеих женщин.

 Лариса. Благодарю тебя… Но пусть там и дико, и холодно; для меня после той жизни, которую я здесь испытала, всякий тихий уголок покажется раем…

 Далее Лариса зовет через окно цыгана Илью. Она просит его помочь настроить ей гитару.

 Явление IV

 (Приводим эту сцену с большими сокращениями.)

 Илья. С праздником! Дай бог здорово, да счастливо!

 Как мы уже говорили выше, Илья знает, что в город приехал Паратов — барин, щедрый кутила, большой любитель цыган.

 Лариса. Илья, наладь мне: «Не искушай меня без нужды!» Все сбиваюсь. (Подает гитару.)

 Илья. Сейчас, барышня. (Берет гитару и настраивает.) Хороша песня. Она в три голоса хороша. Тенор надо: второе колено делает… Больно хороша. А у нас беда, ах, беда!

 С минуты на минуту цыганский хор во главе с Ильей может понадобиться барину. Совершенно очевидно, что именно этого с нетерпением и ожидает Илья. Поэтому он, не успев войти, тотчас же сообщает о своих заботах, из-за которых ему придется покинуть дом Огудаловых. Похоже, что Илья, как бы предвосхищая возможные события, заранее извиняется за то, что не сможет много времени уделить Ларисе.

 Огудалова. Какая беда?

 Илья. Антон у нас есть, тенором поет… Пополам перегнуло набок, совсем углом… Ах, беда! Теперь в хоре всякий лишний человек дорого стоит… …Ах, беда, ах, беда! Теперь сто рублей человек стоит, вот какое дело у нас; такого барина ждем. А Антона набок свело…

 Голос в окно. Илья, поди сюда, поди скорей!

 Илья. Зачем? Что тебе?

 Голос с улицы. Иди, барин приехал!

 Илья. Обманываешь!

 Голос с улицы. Верно, приехал!

 Илья. Некогда, барышня, барин приехал. (Кладет гитару и берет фуражку.)

 Все так и случилось, как предвидел Илья.

 Огудалова. Какой барин?

 Илья. Такой барин, ждем не дождемся: год ждали, вот какой барин! (Уходит.)

 Явление IV

 Огудалова. Кто же бы это приехал? Должно быть, богатый и, вероятно, Лариса, холостой, коли цыгане так ему обрадовались. Видно, уж так у цыган и живет. Ах, Лариса, не прозевали ли мы жениха? Куда торопиться-то было?

 Изменило ли линию поведения Огудаловой и Ларисы сообщение Ильи о приезде важного барина? Конечно, и очень резко. Огудалова почти готова отказаться от брака Ларисы с Карандышевым. Упорное сопротивление Ларисы можно понимать по-разному: то ли ей опостылел Бряхимов со всей его фальшью и ложью, то ли сообщение Ильи настроило ее на мысль о возможном приезде Паратова (а может быть, и то, и другое вместе…).

 Лариса. Ах, мама, мало, что ли, я страдала? Нет, довольно унижаться.

 Огудалова. Экое страшное слово сказала: «унижаться!» Испугать, что ли, меня вздумала? Мы люди бедные, нам унижаться-то всю жизнь. Так уж лучше унижаться смолоду, чтоб потом пожить по-человечески.

 Лариса. Нет, не могу; тяжело, невыносимо тяжело.

 Огудалова. А легко-то ничего не добудешь, всю жизнь и останешься ничем.

 Лариса. Опять притворяться, опять лгать!

 Огудалова. И притворяйся, и лги! Счастье не пойдет за тобою, если ты от него бегаешь.

 (Входит Карандышев.)

 Огудалова почти уже настаивает на отказе от брака с Карандышевым.

 Как развиваются события дальше, мы уже разбирали.

 Итак, заметим, что после появления нового факта — «приезда богатого барина» — конфликт между Огудаловой и Ларисой изменился. Если до этого причиной конфликта был факт «отъезда в Заболотье», то теперь конфликтный факт — «приезд барина».

 Какой же из этих двух конфликтных фактов является «основной вехой», по которой надо строить и роли, и действие?

 В отборе основных конфликтов должен быть принцип следующий: необходимо каждый раз проверять, что является причиной, а что следствием.

 В самом начале II действия и Лариса, и Огудалова жили одним общим фактом — предстоящим вскоре обедом у Карандышева. Таинственное предостережение Кнурова насторожило Огудалову в отношении будущей судьбы Ларисы. Новый факт — «предстоящий отъезд в Заболотье» — выявил конфликт Огудаловой и Ларисы. Но если бы Кнуров предварительно не встревожил Огудалову, то факт отъезда в Заболотье, очевидно, не был бы конфликтным, ведь о возможном отъезде после свадьбы Ларисы с Карандышевым говорится в доме давно и это очевидно, не было прежде поводом для конфликтов. Следовательно, сообщение Кнурова подготовило почву для конфликта. Но уверенность Кнурова в том, что Лариса вскоре «может разойтись с мужем», является в свою очередь следствием факта «приезда в город Паратова». Ведь именно вследствие этого факта Кнуров заторопился предупредить Огудалову о возможной ситуации. Стало быть, если бы не «приезд в город Паратова», то факт «отъезда в Заболотье» не стал бы предметом конфликта.

 Таким образом, между первым крупным конфликтным фактом — «опять полдень бряхимовского воскресного дня!» и фактом «приезда в Бряхимов барина Паратова» нет других крупных конфликтных фактов. Появляющиеся факты становятся конфликтными благодаря этим основным конфликтным фактам.

 Действительно, несмотря на то что ни Огудалова, ни Лариса до сообщения Карандышева не знают о приезде Паратова, тем не менее все факты, вокруг которых у них возникают конфликты, являются следствием «приезда Паратова». Мы понимаем, что Кнуров, узнав о приезде Паратова, намекает Огудаловой на могущие возникнуть неожиданности. Из-за этих намеков возник конфликт между Огудаловой и Ларисой по поводу отъезда в Заболотье. Далее из-за сообщения Ильи о «приезде барина» возникает просто уж бурнейшая сцена, в центре которой все тот же конфликт.

 При появлении Карандышева все тот же конфликт развивается, нарастает до следующего крупного конфликтного факта, который изменит направление действия.

 Итак, очевидно, крупными «основными конфликтными фактами» пьесы следует считать те факты, которые являются причиной конфликтных фактов, следующих за ними.

 Проверяя суть фактов, появляющихся после «приезда Паратова», мы вынуждены будем отметить, что конфликтность они обретают только благодаря «приезду Паратова». И только факт — «обед у Карандышева в честь Ларисы!» — не является следствием «приезда Паратова» — это новый «основной конфликтный факт». А последующие затем конфликтные факты являются следствием нового «основного факта» («обед у Карандышева»).

 ГЛАВА V.

 ГЛАВНЫЙ КОНФЛИКТ ПЬЕСЫ

Идея пьесы и главный конфликт. Главный конфликт и последний конфликтный факт пьесы. «Жизнь человеческого духа роли и пьесы» и последний конфликтный факт

 Вскрыв всю цепь конфликтных фактов «Бесприданницы», мы увидели, что идейный смысл пьесы выявляется в конфликте между человечностью и «бряхимовскими законами жизни» — законами, исключающими человечность.

 Вспомним, что первый конфликтный факт направил наше внимание на начало борьбы между «человечностью» и «бряхимовщиной». В ходе этой борьбы то одно начало побеждало в людях, то другое.

 Если полагать, что способность к добру, к бескорыстной любви, к творчеству, пробуждающему в людях чувство прекрасного, есть выражение «человечности», то, очевидно, поступки Ларисы являлись для нас наиболее полным олицетворением человечности.

 Но мы увидели, как эта «человечность» была в конце концов не только вытеснена в Ларисе бряхимовским цинизмом («…Уж теперь у меня перед глазами заблестело золото, засверкали бриллианты»), но и сама Лариса была физически уничтожена. Убийство Ларисы — это логически завершающее проявление наивысшей формы «бряхимовской» античеловечности!

 Следовательно, главный конфликт пьесы — конфликт между человечностью и всем тем, что мы назвали «бряхимовщиной», — закончился победой «Бряхимова».

 Подумаем теперь: если бы не свершился последний конфликтный факт пьесы — «гибель Ларисы!», был бы нам, ясен до конца смысл того, что хотел сказать этой пьесой Островский? Могли бы мы вместе с Островским сказать: «Бряхимовщина» — это страшная сила! Она уничтожает и все лучшее, что есть в людях, и самых лучших из людей»? Можно ли было сделать такой вывод, пока Лариса еще не попросила Карандышева прислать к ней Кнурова (нравственная гибель Ларисы!) и пока Карандышев не убил Ларису (физическая гибель Ларисы, и полная нравственная гибель Карандышева)? Ответ может быть, очевидно, только отрицательным.

 Конечно, идея автора открылась нам не вдруг: на протяжении всего действия пьесы мы чувствовали, как в нас постоянно нарастает протест против всего «бряхимовского». Но, безусловно, гибель Ларисы в самом конце пьесы заставила нас почувствовать не только всю боль за ее судьбу, но и возненавидеть все, что неизбежно привело Ларису к гибели.

 Следовательно, идея пьесы наиболее полно открылась нам после того, как главный конфликт пьесы выявился в таком факте, который наиболее ярко, наглядно выразил глубинную суть этого конфликта. Нам представляется эта закономерность чрезвычайно важной. Действительно, если не считаться с этим положением, то можно решить, что самый важный момент — это убийство Ларисы. Но ведь до того, как произошел роковой выстрел, автор дал зрителям еще и сцену, в которой Кнуров сделал предложение Ларисе пойти к нему на содержание. И Лариса решилась принять предложение Кнурова! Следовательно, для раскрытия идеи эти сцены были необходимы Островскому! Смерть настигает Ларису только после ее нравственной гибели, и, наверное, не случайно Островский пишет эту сцену так, что для Ларисы не смерть ужасна, скорее наоборот, эта смерть — избавление от пути нравственного падения, разложения, позора на который Лариса уже готова была встать.

 Лариса (со слезами). Уж если быть вещью, так одно утешение — быть дорогой, очень дорогой. Сослужите мне последнюю службу: подите, пошлите ко мне Кнурова.

 Как цинично действовать заставляет Островский  Ларису!

 Карандышев. Что вы, что вы, опомнитесь!

 Лариса. Ну, так я сама пойду.

 Карандышев. Лариса Дмитриевна! Опомнитесь! Я вас прощаю… …Я вас умоляю, осчастливьте меня!

 Лариса. Поздно. Уж теперь у меня перед глазами заблестело золото, засверкали бриллианты.

 Похоже, что она даже наслаждается своим будущим падением… Лариса как бы начинает путь, по которому давно идут многие «бряхимовцы».

 .............

 Карандышев. Я вас люблю, люблю.

 Лариса. Лжете! Я любви искала и не нашла… так буду искать золота…

 Карандышев. Так не доставайся же ты никому! (Стреляет в нее из пистолета.)

 Лариса (хватаясь за грудь). Ах! Благодарю вас! (Опускается на стул.)

 Поразительно: у Ларисы первая же оценка случившегося — положительная оценка!

 Да, действительно, эта смерть — избавление от грядущего позора, падения!.. Иначе вряд ли бы Лариса с такой нежной благодарностью обращалась бы к Карандышеву.

 Карандышев. Что я, что я… ах, безумный! (роняет пистолет.)

 Лариса (нежно). Милый мой, какое благодеяние вы для меня сделали! Пистолет сюда, сюда, на стол! Это я сама… Сама. Ах, какое благодеяние…

 Следовательно, этот конфликтный факт нужен Островскому, чтобы раскрыть, с одной стороны, глубину падения Ларисы, а с другой — глубину падения Карандышева.

 Следовательно, полное нравственное падение героев, выступивших в начале пьесы как чуть ли не само олицетворение человеческого достоинства, очень важно было для Островского, только таким путем автору удалось наиболее полно выразить свою идею.

 Подчеркнем еще раз: если не понимать важность закономерности выявления главного конфликта в конфликтном факте, наиболее полно его выражающем, то можно неверно оценить факт убийства, т.е. оценить его только как факт проявления ревности в мелодраматической истории несчастной любви Ларисы.

 Заметим теперь, что конфликтный факт, выражающий наиболее полно суть главного конфликта пьесы и ее идею, происходит у Островского в самом конце действия пьесы.

 А. Н. Островский, не только прекрасно чувствовавший природу театра, но и много размышлявший о законах сценического искусства, сообщал Н. И. Музилю: «По актам я не могу посылать пьесу (речь идет о «Бесприданнице». — А. П.), потому что пишу не по актам: у меня ни один акт не готов, пока не написано последнее слово последнего акта»[116].

 А. П. Чехов был убежден, что «повесть, как и сцена, имеет свои условия. Так, мне мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести»[117]. И еще одно признание Чехова: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьесы, тот откроет новую эру… Не стану писать ее (пьесу), пока не придумаю конца, такого же заковыристого, как начало. А придумаю конец — напишу ее в две недели»[118].

 Интересно, каков же финал пьесы «Дядя Ваня», удалось ли Чехову открыть «новую эру» или он в чем-то все же традиционен?

 Вспомним, что последнее, четвертое действие начинается с того, что все ожидают подачи лошадей — Серебряковы уезжают в Харьков.

 Астров тоже собирается уезжать, но предварительно ему необходимо, чтобы Войницкий вернул баночку с морфием.

 Войницкий. Оставь меня!

 Астров. С большим удовольствием, мне давно уже нужно уехать отсюда, но, повторяю, я не уеду, пока ты не возвратишь того, что взял у меня.

 Совершенно очевидно, что для обоих конфликтным фактом остается выстрел Войницкого в Серебрякова!

 Войницкий. Я у тебя ничего не брал.

 Войницкий явно спущен всем, что произошло, но пытается прикрыто это бравадой…

 .............

 (Пауза.)

 Разыграть такого дурака: стрелять два раза и не попасть! Этого я себе никогда не прощу!

 Астров. Пришла охота стрелять, ну, и палил бы в лоб самому себе.

 В то, что морфий ему нужен для того, чтобы отравиться, Астров, очевидно, не верит, иначе он не позволил бы себе шутить…

 Войницкий (закрывает лицо руками). Стыдно! Если бы ты знал, как мне стыдно! Это острое чувство стыда не может сравниться ни с какой болью. (С тоской.) Невыносимо! (Склоняется к столу.) Что мне делать? Что делать?

 Войницкому, возможно, хочется, чтобы его пожалели…

 Астров. Ничего.

 Астров, очевидно, понимает, что происходит с Войницким, но ему претит столь немужественное поведение дяди Вани. А вообще вся эта шумиха с выстрелом, наверное, представляется ему пошлейшей мелодрамой. Может быть, устами Астрова Чехов пытается здесь, в конце пьесы, «искусственно сконцентрировать в читателе (или в зрителе. — А. П.) впечатление от всей повести» — повести о человеческой пошлости?

 Войницкий. Дай мне что-нибудь! О боже мой… (Плачет.)… Дай мне чего-нибудь… (Показывает на сердце.) Жжет здесь.

 Астров (кричит сердито). Перестань!.. Да, брат, во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет обывательская жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все.

 (Живо.) Но ты мне зубов не заговаривай, однако. Ты отдай то, что взял у меня.

 Войницкий. Я у тебя ничего не брал.

 Астров. Ты взял у меня из дорожной аптечки баночку с морфием.

 (Пауза)

 Послушай, если тебе во что бы то ни стало хочется покончить с собою, то ступай в лес и застрелись там! Морфий же отдай, а то пойдут разговоры, догадки, подумают, что это я тебе дал… С меня же довольно и того, что мне придется вскрывать тебя… Ты думаешь, это интересно?

 (Входит Соня.)

 Войницкий. Оставь меня!

 Да, Астрову явно не по душе поведение Войницкого. Очевидно, только воспитанность Астрова не позволяет ему сказать откровенно все, что он думает.

 Соня вместе с Астровым еще некоторое время уговаривают Войницкого вернуть морфий. Наконец…

 Войницкий (достает из стола баночку и подает ее Астрову). На, возьми. (Соне) Но надо скорее работать, скорее делать что-нибудь. А то не могу… не могу…

 Не правда ли, довольно резкая перемена желаний. Еще несколько минут назад Войницкий не видел выхода из создавшегося положения.

 Затем все прощаются. Войницкий и Серебряков извиняются друг перед другом за все случившееся…

 Астров прощается с Еленой Андреевной. Серебряковы уезжают. Соня и дядя Ваня садятся «работать» — писать счета…

 Работник. Михаил Львович, лошади поданы.

 Опять, как в начале 1 действия, за Астровым прислали лошадей; опять Соня спрашивает Астрова, когда он приедет; опять нянька поит Астрова водкой.

 Астров. Слышал…

 Соня. Когда же мы увидимся?

 Астров. Не раньше лета, должно быть. Зимой едва ли… Само собой, если случится что, то дайте знать — приеду. (Пожимает руки.) Спасибо за хлеб, за соль, за ласку… одним словом, за все.

 (Идет к няне и целует ее в голову.)

 Прощай, старая.

 Марина. Так и уедешь без чаю?

 Астров. Не хочу, нянька. Марина. Может, водочки выпьешь?

 Астров (нерешительно). Пожалуй… (Астров выпивает водки, прощается со всеми и идет к выходу.)

 Вспомним, что в 1-м действии Войницкий обвинял Серебряковых в том, что их приезд нарушил ритм, и порядок его и Сониной работы… Теперь они оба вернулись к своей прежней работе…

 Войницкий (пишет). «2-го февраля масла постного 20 фунтов… 16 февраля опять масла постного 20 фунтов… Гречневой крупы…»

 (Пауза.)

 Марина. Уехал.

 (Пауза.)

 Соня (возвращается, ставит свечу на стол). Уехал…

 Войницкий (сосчитал на счетах и записывает). Итого… пятнадцать… двадцать пять…

 (Соня садится и пишет.)

 Марина (зевает). Ох, грехи наши…

 (Телегин входит на цыпочках, садится и тихо настраивает гитару.)

 Войницкий (Соне, проводя рукой по ее волосам). Дитя мое, как мне тяжело!

 Но эта работа, очевидно, не приносит радости и спасения.

 Соня. Что же делать, надо жить!

 .............

 Проживем длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других… Когда наступит наш час, мы покорно умрем, и бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную… Я верую, дядя, я верую горячо, страстно… Мы отдохнем!

 (Телегин тихо играет на гитаре.)

 Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь…

 Ты не знал в жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди…

 Мы отдохнем… (Обнимает его.)

 Мы отдохнем!..

 (Стучит сторож, Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок.)

 Мы отдохнем!

 (Занавес медленно опускается.)

 А спасенье ли для них в Христианской вере, что «аз воздастся»?..

 Если Соня действительно верит, а не уговаривает себя и дядю Ваню, то зачем же так много говорить о том, что является для нее истиной? Да и Войницкого это утешение, как видно, не очень успокаивает… Как же Телегин может играть во время такого диалога? Не только присутствовать, но даже играть на гитаре?

 А Марии Васильевне тоже безразлично, что происходит с Войницким и Соней. И почему добрая няня тоже безразлична к страданию близких людей?

 Напрашивается единственный ответ: и слезы дяди Вани, и утешения Сони — это сцена не неожиданная для всех обитателей дома — такое много раз бывало, очевидно, и до приезда Серебряковых и, наверное, будет много раз и после их отъезда.

 Возможно, по этой же причине Астров столь иронично относится и к похищению морфия, и ко всем стонам и жалобам Войницкого — все это, по мнению Астрова, проявление «жизни обывательской», «жизни презренной».

 Очевидно, если бы Войницкий действительно твердо решил, что ему незачем далее жить на этом свете, то он бы нашел средство, чтобы покончить с собою. И если уж пришлось вернуть похищенный морфий, то (при твердом намерении самоубийства) незачем было продолжать жаловаться на свою судьбу. Складывается впечатление, что и похищение морфия, и его возвращение, и жалобы на то, что ему «очень стыдно», — все это направлено к одной цели: Войницкому очень хочется, чтобы его пожалели. Он этого и добивается в конце пьесы: Войницкий откровенно плачет, а Соня его утешает…

 Итак, какую историю можно рассказать, основываясь на всех конфликтных фактах пьесы?

 «Обывательщина» и «пошлость» спокойно дремали в усадьбе. Приехали Серебряковы, и Войницкому показалось, что для него может начаться какая-то иная жизнь. Но последняя надежда на «иную жизнь» лопнула как мыльный пузырь. Войницкий, очевидно, хотел красиво уйти из жизни, чтоб его помнили, — застрелиться. Но и этого у него не получилось, желая за все отомстить, он пытался убить Серебрякова, и это не получилось. Хотел хотя бы отравиться, но и это не получилось. И все в усадьбе вернулось «на круги своя» — «обывательская, пошлая жизнь» потекла далее.

 «У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется, это не лирика. Это или пошлость, или подвиг. Ни пошлость, ни подвиг никогда не были лирикой. И у пошлости, и подвига свои трагические маски.

 А вот лирика бывала пошлостью»[119], — записал Е. Вахтангов в своем дневнике.

 Очевидно, наше предположение, что этой пьесой автор протестует против пошлости человеческого существования, против «свинцово мерзких условий» жизни, не противоречит всему творчеству Чехова.

 Отношение Чехова к последним заклинаниям Сони точно передано в ремарке, описывающей поведение остальных обитателей усадьбы. И не столь уж спорным может быть предположение, что все участники этой истории, по мысли Чехова, обыватели и пошляки. И Астров, понимающий, что он тоже «пошляк и обыватель», ничего по существу не может, да и не хочет изменить в своей жизни.

 Следовательно, конфликт между «человеческим достоинством» и «пошлостью» закончился в пьесе победой «пошлости».

 Подумаем теперь: мог ли нам полностью открыться смысл пьесы Чехова, если бы не произошли последние конфликтные факты пьесы?

 Последний факт — «Уехал Астров». Дядя Ваня дал, наконец, волю своим слезам, а Соня начала жалеть и его, и себя — утешать христианскими постулатами веры. Всем остальным обитателям это безразлично, каждый занят собой.

 Для того чтобы протест против пошлости был особенно ощутим, Чехов, как видим, пошел не только на подтрунивание, на открытую иронию по поводу широко используемых приспособлений христианской веры к нуждам обывательщины.

 Следовательно, и в пьесе Чехова главный конфликт пьесы нашел свое наиболее полное выявление в последнем конфликтном факте.

 А в пушкинском «Борисе Годунове»? Выявлен ли был полностью главный конфликт пьесы — конфликт между народом и властью, пока не произошло убийство Феодора Годунова, провозглашение Дмитрия царем и неприятие его народом? Мысль Пушкина о том, что только та власть истинна, которая опирается на свой народ, — эта мысль полностью раскрывается тогда, когда мы видим, что «народ безмолвствует».

 Романтическая вера Маяковского в то, что в коммунистическом будущем все-таки не будет места Победоносиковым и Мезальянсовым, — эта вера раскрывается наиболее полно благодаря последнему факту: Победоносиков и компания выбрасываются из «машины времени»!

 Можно сделать вывод: главный конфликт во всех разбираемых нами пьесах начал проявляться с первого же конфликтного факта, но наиболее полно он раскрывается (так же как и идея пьесы!) в результате свершения последнего конфликтного факта. Между первым конфликтным фактом и последним развивалась вся идея пьесы не в «виде сентенции», а в действиях «живых образов». Между первым и последним конфликтным фактом проявилось все богатство пьесы: атмосфера, характеры, лексика, разнообразие предлагаемых обстоятельств, характер построения сюжета — словом, все стилистические особенности пьесы.

 Любопытно, что Аристотель, по сути, видел тоже только два основных смысловых и структурных узла пьесы: «В каждой трагедии есть две части: завязка и развязка; первая обыкновенно обнимает события, находящиеся вне (драмы), и некоторые из тех, которые лежат в ней самой, а вторая — остальное»[120]. И очевидно, что конечным пунктом «остального» должен быть последний конфликтный факт пьесы.

 Вернемся к мысли Островского о том, что «дело поэта… в том, чтобы происшествие… объяснить законами жизни». Совершенно очевидно, что «происшествие», интересовавшее Островского в «Бесприданнице», — это «гибель Ларисы!» (гибель и нравственная и физическая), вся же остальная пьеса написана только для того, чтобы «объяснить» зрителю неизбежность, закономерность («законы жизни»!) этого происшествия. Поэтому, очевидно, «гибель Ларисы!» — это именно тот факт, через который наиболее полно раскрывается главный конфликт пьесы. Без этого конфликтного факта не могла бы состояться пьеса «Бесприданница».

 Попробуем сопоставить значимость происходящих в пьесе конфликтных фактов и на этой основе ответить на вопрос: в каком же конфликтном факте проявляется наиболее полно смысл пьесы, где этот факт структурно расположен?

 К. С. Станиславский писал: «Существуют пьесы (плохие комедии, мелодрамы, водевили, ревю, фарсы), в которых сама внешняя фабула является главным активом спектакля…

 …Но в других произведениях нередко сама фабула и ее факты не представляют значения. Они не могут создать ведущей линии спектакля, за которой с замиранием следит зритель… В таких пьесах факты нужны, поскольку они дают повод и место для наполнения их внутренним содержанием. Таковы, например, пьесы Чехова.

 Лучше всего, когда форма и содержание находятся в прямом соответствии. В таких произведениях жизнь человеческого духа роли неотделима от факта…

 В большинстве пьес Шекспира существует полное соответствие и взаимодействие внешней, фактической и внутренней линии»[121].

 Но, может быть, не только у Шекспира форма и содержание находятся в прямом соответствии с «жизнью человеческого духа роли»? Ведь идея любого произведения искусства — категория не столько умозрительная, сколько эмоциональная. Зрителями театрального представления эта идея должна восприниматься через потрясение (разумеется, в идеале!), через то, что Аристотель определял понятием «катарсиса» — трагического очищения. Но нам думается, что прав Сахновский-Панкеев, полагающий, что «понятие катарсиса Аристотеля… трактованное широко, оно должно быть распространено и на все другие жанры драматургии»[122]. Но если нравственная цель любой пьесы будет достигнута раньше завершения ее действия, то вместе с этим будет исчерпан и смысл всего сюжета. Иными словами, если бы суть главного конфликта пьесы полностью раскрывалась где-то в середине пьесы, то «жизнь человеческого духа» всей пьесы была бы исчерпана в ее середине; и уже к середине пьесы была бы достигнута и ее нравственная цель. Вот почему, очевидно, Аристотель настаивал на том, что катарсис является результатом, итогом действия всей пьесы.

 Нам приходится так настойчиво подчеркивать значение этого положения потому, что, к сожалению, в некоторых театральных учебных заведениях по-прежнему учат анализу еще по старым пресловутым фрейтаговским схемам. Учат находить в пьесе «экспозицию», «завязку», «кульминацию» и «развязку». О ничего не дающих для практики театра «экспозиции» и «завязке» мы уже говорили выше. Вместо того чтобы понять сущность главного конфликта пьесы и его проявления в последнем конфликтном факте пьесы, настойчиво предлагают отыскивать «кульминацию» и «развязку».

 По Фрейтагу, «кульминация пьесы» находится обязательно где-то в ее середине или во, второй половине пьесы, а дальше «действие идет по нисходящей» — на ослабление.

 Несостоятельность схемы Фрейтага и в трактовке завершения композиции пьесы нам представляется очевидной. Этот схематизм отмечается также и в трудах исследователей современной сценической, практики. Так, В. Волькенштейн остроумно замечает, что «фрейтаговский термин «нисходящее действие» весьма опасный, ибо драма развивается в нарастании действия и «нисхождение» или падение действия неизбежно связано с падением интереса со стороны зрителя»[123].

 Любой автор хочет, чтобы зрители внимательно следили за ходом его мысли до самого конца пьесы. Но только тогда это удается, когда автор понимает законы развития действия.

 Поэтому талантливые, опытные драматурги так строят свои пьесы, чтобы «жизнь человеческого духа» пьесы и ролей развивались напряженно до самого конца пьесы. Поэтому конфликт нарастает и развивается также до самого конца пьесы. И естественно, что самый важный конфликтный факт, наиболее полно выявляющий суть и главного конфликта, и идеи пьесы, и ее стилистические особенности, также должен находиться всегда в конце пьесы.

 В «Гамлете» такой факт — «смерть Гамлета, всех членов королевской семьи и их приближенных!»; в «Борисе Годунове» «Народ не принял нового царя». Островский заканчивает «Бесприданницу» «гибелью Ларисы». А для завершения пьесы Чехову понадобился, казалось бы, совершенно ничего не значащий фактик: «Дядя Ваня заплакал!»

 Заметим, что если сопоставить эти столь разные по масштабу и характеру конфликтные факты с первыми конфликтными фактами этих же пьес, то в каждом случае получается довольно единая стилистически законченная картина действия пьесы.

 Знание этой закономерности открывает очень большие возможности для режиссера, анализирующего пьесу.

 Связь между умением верно анализировать пьесу и рождением будущего спектакля становится особенно очевидной, когда мы затронем проблему создания режиссерского замысла.

 ГЛАВА VI.

 АНАЛИЗ ПЬЕСЫ И РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ СПЕКТАКЛЯ

Первые «видения» и режиссерский замысел. Метод действенного анализа и многообразие возможностей режиссерского замысла. Роль последнего конфликтного факта в режиссерском замысле

 Проблема рождения режиссерского замысла далеко не однозначна, и в задачу данной книги не входит полное освещение этой проблемы. Здесь хотелось бы остановиться только на одном, но очень существенном, с нашей точки зрения, аспекте этой проблемы.

 Читатель, очевидно, заметил, что при анализе вышеприведенных конфликтных фактов той или иной пьесы невольно появлялось не только определенное понимание смысла этих пьес, но в иных случаях и ощущение возможности определенного образного воплощения этого смысла.

 Да, это так. Одна из прекрасных, сильных сторон метода Станиславского как раз в том и заключается, что в ходе действенного анализа могут появляться реальные черты будущего спектакля, точнее, его замысла, но — и это хотелось бы подчеркнуть — в ходе верно направленного анализа действия. Надо понимать, что режиссерское видение будущего спектакля и кропотливый анализ пьесы суть две стороны одной медали. Они связаны между собой неразрывными узами.

 Необходимость усвоения этой истины очевидна; очень многие (особенно молодые) режиссеры, к сожалению, на практике не умеют соединить эти два процесса, и анализ пьесы у них часто превращается в некий формальный момент, нужный, по их мнению, чтобы блеснуть перед актерами своей эрудицией.

 Как правило, у всех режиссеров замыслов много, и в рассказе эти замыслы часто выглядят довольно интересными. Значительно реже появляются интересные спектакли. Между замыслом и воплощением часто лежит «дистанция огромного размера».

 Не будем сейчас говорить о верном или неверном воплощении актерами замысла режиссера — об этом разговор пойдет ниже. Отбросим в сторону и такие субъективные факторы, как степень одаренности и степень опыта, — ни того, ни другого в театральной школе нельзя приобрести. Но в процессе обучения можно приобрести очень важное умение — создавать для себя верное направление для созревания замысла.

 Одна из наиболее распространенных болезней молодого режиссера — построение замысла вне подлинной сути пьесы. Казалось бы, сегодня уже не стоит говорить о том, что давно известно: режиссер может только переакцентировать идеи, заложенные автором в пьесу, но он никак не может привнести в пьесу конфликт, которого в ней нет, или, наоборот, пройти мимо главного конфликта пьесы. Это положение давно, казалось бы, должно стать аксиомой, а между тем…

 Постановки многих, даже одаренных режиссеров говорят об обратном. Причины режиссерской «забывчивости» ошибок предыдущих режиссерских поколений бывают различны. Но одна из основных, на наш взгляд, причин проявляется уже у студентов на ученической скамье. Г. А. Товстоногов пишет по этому поводу: «…я считаю, что главным тормозом в начальном периоде поисков режиссерского решения, вынашивания замысла является так называемое видение будущего спектакля, которое возникает сразу же после прочтения пьесы. Преждевременно появившееся видение будущего спектакля не может быть тем подлинным творческим видением, которое возникает только в результате длительного и сложного процесса постижения внутреннего содержания пьесы» (курсив мой. — А. П.)[124].

 Мы пытаемся в театральном училище им. Щукина построить воспитание мышления будущих режиссеров таким образом, чтобы процесс зарождения замысла возникал из верно построенного анализа пьесы.

 Почти всегда сразу же после прочтения взволновавшей читателя пьесы возникают какие-то образные видения.

 Мы настойчиво рекомендуем студентам не фетишизировать эти видения, а проверять их в ходе анализа действия пьесы. При этом рождающийся замысел может уточняться, если он опирается на реальные возможности пьесы. Бывает и наоборот, по ходу анализа становится ясно, что взволновавшая нас мысль является совсем не главной мыслью автора и потому лежит не в сути действия пьесы — в таком случае надо отказаться от постановки этой пьесы.

 В практике театра бывают и обратные примеры. Так, например, руководство театра настойчиво рекомендует режиссеру пьесу, которая нравится и руководству, и многим членам коллектива. На режиссера же первое прочтение пьесы произвело отрицательное впечатление. Режиссер, не владеющий системой верного анализа, часто ничего, кроме своего личного «вкусового» ощущения и своих прежних заслуг, успехов, не может противопоставить в споре с руководством театра. Режиссер же, владеющий системой анализа, проверяет свое первое впечатление. И нередко бывают случаи, когда первоначальное впечатление изменяется, в ходе анализа режиссер понимает, что незначительные, не главные недостатки пьесы закрывали от него ее основное достоинство. В ходе анализа происходит увлечение пьесой… рождается постепенно и замысел.

 Народный артист СССР Борис Евгеньевич Захава неоднократно рассказывал о том, как состоялась его работа над пьесой Горького «Егор Булычев».

 При первом чтении пьеса Б. Захаве не понравилась. Он отказался ее ставить. Руководство театра его уговаривало. Наконец, после тщательного анализа началось увлечение пьесой. О результате этого увлечения нет смысла рассказывать — спектакль театра им. Евг. Вахтангова «Егор Булычев» в постановке Б. Е. Захавы стал одной из прекрасных страниц истории советского театра.

 Таких примеров можно привести множество.

 Необходимость последовательного анализа конфликтных фактов («событий») пьесы, возможно, вызовет у некоторой части читателей закономерный вопрос. Позвольте, скажут они, если методика действенного анализа позволяет наиболее верным путем проникать в существо пьесы, в ее идейно-художественные особенности, то зачем же тогда нужно всем режиссерам этим заниматься? Пусть тот же Товстоногов или кто-нибудь другой из крупных мастеров вскроет конфликтные факты разных пьес и разошлет их по разным театрам… Прагматизм подобных возражений-советов, к сожалению, весьма иллюзорен. Их реально существующие авторы словно бы забывают, что копиизм и искусство имеют синонимы: ремесленничество и творчество.

 М. О. Кнебель пишет: «Хотя мы определяем события, которые существуют в пьесе как объективная данность, отбирая их, мы обязательно вносим в этот процесс объективное начало… В том-то и дело, в том и смысл определения событий, что каждый режиссер вносит в этот процесс то, что особенно дорого и интересно ему как художнику»[126].

 С этим трудно не согласиться, ибо в искусстве все субъективно: не может быть повторен Лев Толстой, Чайковский, равно как неповторимы ни Ермолова, ни Станиславский… И дело тут не в масштабе дарования, а в неповторимости человеческой личности. Поэтому, когда мы говорим сегодня об аналитических закономерностях, выявляемых благодаря методу Станиславского, это вовсе не означает, что эта новая методика служит задаче унификации понимания какого-либо драматургического произведения. Совсем наоборот.

 Благодаря методу Станиславского поиск действия пьесы, заложенного автором, равно как и поиски жанра и стиля пьесы, проходит наиболее целенаправленно, т.е. наиболее верным и коротким путем. Пользуясь этим методом в процессе анализа одной и той же пьесы, каждый может прийти к самым различным выводам. И эти разные выводы (что особенно важно!) могут быть верными!

 Данный метод вырос из глубокого знания законов драмы, с одной стороны, и законов психофизического действия актеров, с другой стороны[127]. Поэтому метод дает возможность верного проникновения в многоликость и многоплановость любого театрально-литературного произведения.

 Подобное явление мы можем наблюдать в окружающей нас жизни. Допустим, несколько человек восхищены красотой женщины. Рассказывая о том, что его восхитило, один, можее менее каждый будет по-своему прав, ибо его рассказ передаст (хотя и не исчерпывающе) часть реальности, которая объективно существует. Разумеется, не прав будет только тот, кто блондинку назовет брюнеткой или голубые глаза назовет зелеными…

 новость и всю сложность драматургического произведения.

 Приводя примеры работы по новой методике над той или иной пьесой, мы ни в коем случае не утверждаем, что наш взгляд на пьесу единственно верный, но, с другой стороны, мы убеждены, что наше понимание пьесы является одним из возможных верных пониманий.

 Поэтому для читателя важны, как нам кажется, не столь конкретные выводы, к которым мы приходим, сколь путь, по которому мы идем.

 М. О. Кнебель в своей книге «Поэзия педагогики» приводит примеры трех разных анализов начала действия «Последних» Горького. Трое студентов по-разному определили исякобы стрелявшего в него Соколова».

 Далее Мария Осиповна рассказывает, как разное определение первых событий пьесы отражалось на режиссерском понимании всей пьесы: в спектакле, исходным событием которого был «выстрел в Ивана», как бы звучал раскат этого выстрела. Это сказывалось в ритмах, в приходах, уходах, в мизансценах. В другом спектакле, исходное событие которого режиссер определил как «отставку Ивана Коломийцева», все было подчинено оскорбленному самолюбию Ивана. В третьем спектакле, исходным событием которою была «клевета на невинного Соколова», выстрел в Ивана и его отставка отступили на второй план. Все было подчинено вопросу: принять или не принять Соколова?

 «Все три спектакля были «горьковскими», но каждый отмечен печатью режиссерской индивидуальности, и это было прекрасно»[128].

 Многообразные возможности трактовок заключены не только в различной акцентировке начальных конфликтов пьесы, но и в понимании сути последнего конфликтного факта.

 Если полагать, что «гибель Ларисы!» — это только физическая гибель, то, очевидно, сцены и с Кнуровым, и с Карандышевым должны играться особым образом. При таком понимании финала пьесы предложения, которые делаются Кнуровым, должны Ларисой улавливаться только ухом, но не сознанием. И то, что она отправляет Карандышева за Кнуровым, в таком случае является не поступком, а либо местью Карандышеву за унижение, либо намеренной провокацией. В этом случае приближение смерти должно восприниматься Ларисой как избавление от страданий неразделенной любви. И пьеса при таком финале — пьеса о неразделенной любви.

 Если же мы считаем, что пьеса о тупой бряхимовщине, губящей все человеческое, то окажется чрезвычайно важным акцентировать тот момент, когда Лариса выслушивает Кнурова, а затем посылает за ним Карандышева. При этом понимании пьесы мы внимательно проследим за циничным преображением Ларисы в «бряхимовку». Приближающаяся смерть — это избавление Ларисы от себя самой, в новом, омерзительном для нее качестве.

 Если главный конфликт «Дяди Вани» проявляется по мнению режиссера в самом последнем факте — рыданиях дяди Вани,то это, безусловно вносит определенный  смысловой акцент в звучание пьесы.

 Действительно, если пьеса кончается на том, как вполне трезвый в здоровый сорокасемилетний мужчина плачет навзрыд по поводу того, что него «не удалась жизнь», и его при этом как ребенка утешают, то такой финал может нести ироническую окраску. Такой финал может венчать спектакль о человеческой пошлости.

 Если же всем героям спектакля действительно стыдно за свое поведение и, после того как и «Астров уехал»‚ все тихо грустят, смиряясь со своей невеселой участью, то такое поведение, очевидно, может вызвать наше сочувствие: трудно осуждать того, кто сам себя осуждает.

 Мысль спектакля с таким финалом будет иной — «в каждом человеке есть не только пошлость, но и человеческое достоинство». И жанр спектакля будет более лиричен.

 Спектакль «Баня» Маяковского тоже может звучать по-разному в зависимости от понимания последнего конфликтного факта. Если таковым является факт — «Победоносиков и Ко» выброшены из «машины времени», то вся последующая сцена может звучать как чисто сатирическое завершение спектакля.

 Если же считать конфликтным фактом последний, как будто бы незначительный факт: «Все прежние соратники Победоносикова его покинули», то финал пьесы может прозвучать иначе. Последнее обращение в зал одинокого Победоносикова может звучать неожиданно на драматической ноте: «И она, и вы, и автор — что вы этим хотели сказать, — что я, и вроде не нужны для коммунизма?!?»

 Исходя из такого понимания последнего конфликтного факта, может быть ретроспективно скорректировано толкование и некоторых предыдущих конфликтных фактов.

 А разве не зависят от последние конфликтного факта пьесы «Протокол одного заседания» смысл и жанровая окраска спектакля? Если последний конфликтный факт — «Большинством голосов партком принял предложение бригады Потапова об отказе от премии», то в таком случае мысль спектакля: «Правда все-таки побеждает!» и жанр спектакля будет, очевидно, более тяготеть к публицистике.

 Но вот как у автора написана эта последняя сцена.

 Солодухин. …Я ставлю на голосование предложение члена партии Потапова. Кто «за» —  прошу поднять руку.

 (И сам поднял руку. Подняла руку Мотрошилова. Поднял руку Фроловский.)

 Солодухин. Опустите. Кто против? (против были Айзатуллин‚ Кочнов и Любаев. Трое были «за», трое — «против». Не голосовал Батарцев. Странное у него сейчас было лицо.)

 Ясно, что все решает «голос» Батарцева. Поэтому то, как он принимает решение, может явиться важнейшим моментом для решения всего спектакля. Если Батарцев после мучительной борьбы принимает решение голосовать «за», тогда следует считать последним конфликтным фактом: «Батарцев проголосовал против себя самого!»

 Солодухин. А вы, Павел Емельянович? Воздержались?

 Батарцев (встрепенувшись). Нет, отчего же — я «за».

 (Он поднял руку и так подержал ее немного — один. Потом медленно опустил.)

 Солодухин. Большинством голосом предложение товарища Потапова принимается. Заседание партийного комитета считало считаю закрытым. Все свободны. (Никто не вставал. Так они сидели некоторое время молча — каждый думал о своем…)

 Это определит совершенно по-новому идейно-смысловое звучании пьесы: «Снимем шляпы перед теми, кто способен на жертвы ради высокой принципиальности!» Жанр будет ближе к психологической драме.

 Но у Гельмана на этом спектакль не закачивается. Ремарка продолжается — все, что следует дальше, возможно, тоже играет не последнюю роль в понимании пьесы и в решении спектакля.

 (…Каждый думал о своем. И вдруг затрещал селектор. Солодухин нажал клавишу селектора.)

 Селектор (радостный голос женщины-начальника). Павел Емельянович! Докладывает Емельянова! Вы меня слышите? Але!

 Батарцев (глухо). Я слушаю.

 Селектор. Павел Емельянович, с домами все в порядке! Комиссия приняла! Все четыре дома сдали! Так что квартальный план в кармане! Этот дом, — ну который не готов у нас был, — так что я придумала?! Я сначала повела комиссию в два дома, потом на обед свезла их в столовую! После обеда я повела их опять в один из тех домов, которые они уже смотрели до обеда! Дома-то все одинаковые, понимаете? (Смеется.) Они и не заметили! Приняли один дом два раза! Представляете! Але! Павел Емельянович! Вы что меня не слышите? Я говорю — квартальный план в кармане, все в порядке! Але!

 (Затемнение.)

  Если считать последним конфликтным фактом — «снова благодаря обману «выполнили» план и снова — премия!»? В таком случае пьеса поворачивается еще одной смысловой гранью. Возникает мысль, что вряд ли что-нибудь изменит на этой стройке только что принятое решение парткома: ведь надо будет отказываться и от следующей премии, которую начислят на очередное «выполнение» плана!..

 Пьеса при таком последнем конфликтном факте приобретает окраску жанра не только психологической, но и социальной драмы.

 Кок видим, во всех пьесах изменение характера последнего конфликтного факто вносило существенные изменения и в понимание идейно-художественного смысла пьесы.

 Совершенно очевидно, что метод действенного анализа ни в коем случив не служит неблагодарной и никому не нужной задаче унификации режиссерского мышления. Нет, совсем наоборот, для каждой режиссерской индивидуальности владение этим методом открывает неограниченные возможности для своего собственного проникновения в авторский материал и создания на этой основе всесторонне продуманного замысла спектакля.

 ГЛАВА VII.

 ЗАМЫСЕЛ СПЕКТАКЛЯ, ЕГО ПРОВЕРКА И УТОЧНЕНИЕ ВМЕСТЕ С АКТЕРАМИ НА СЦЕНИЧЕСКОЙ ПЛОЩАДКЕ

Режиссерский замысел и творчество актера. Станиславский против Станиславского, Режиссерский замысел и работа с актером по новой методике Станиславского

 Мы уже говорили выше о том, что в нашу задачу не входит подробное описание второй стороны метода — так называемой «разведки телом». Помимо работ самого К. С. Станиславского[129], эта проблематика подробно освещена в книгах М. О. Кнебель. В теоретических работах Г. А. Товстоногова, Н. М. Горчакова, О. П. Ефремова, З. Я. Корогодского можно также получить много интересных сведений об этой стороне нового метода.

 Но для того чтобы проследить, как замысел спектакля уточняется в ходе действенного анализа на сценической площадке, необходимо все-таки коснуться и той части методики, которую Станиславский называл «разведкой телом».

 Вл. И. Немирович-Данченко постоянно говорил актерам: «Нужно, чтобы форма пришла от ваших собственных переживаний и размышлений, а не от моих»[130].

 Эту мысль уточняет М, О. Кнебель: «Та или иная форма спектакля возникает, по существу, не тогда, когда она навязана актерам режиссерской властью, а когда она рождается всем коллективом его создателей…[131]

 Действительно, как сделать так, чтобы интересный замысел режиссера, основанный на верном понимании автора, его идеи, художественных особенностей, был воплощен через человеческие и творческие индивидуальности актеров?!

 Вопрос этот стоял перед основателями МХТ с самого начала деятельности этого театра. Ведь именно созданием гармонического ансамбля актеров, режиссера и автора была покорена театральная публика России конца XIX века.

 Вспомним, что эмблема, которая до сих пор украшает занавес МХАТ, родилась не на ровном месте, а в борьбе за Чехова, начиная с его «Чайки», за подлинно художественное воплощение его новаторской драматургии. Ведь пьесы Чехова впервые увидели свет рампы вовсе не на сцене МХТ.

 В конце 1888 года в Москве в театре Корша состоялась премьера первой пьесы А. Чехова «Иванов». Вот как вспоминает об этом театральный критик того времени Н. Эфрос:

 «Я достаточно отчетливо помню этот давний спектакль, в котором Иванова играл В. Н. Давыдов, Сарру — г-жа Глама-Мещерская. Кое-что публике коршевской премьеры понравилось. В течение всего второго акта, на вечеринке у Лебедева, она весело хохотала. Это менее всего «чеховский» акт, менее всего характерный для новой чеховской драматургии. И это было доступно, это понравилось…»[132]. Далее Н. Эфрос сетует по поводу того, что, расходясь после спектакля, публика говорила: «Что-то скучно и не разберешь, зачем все это, что к чему!..»

 Как видим, критик полагал, что в неуспехе «Иванова» на сцене театра Корша была виновата прежде всего публика, ее вкусы. Сам же А. П. Чехов относился к этому иначе. В том же 1888 году он писал А. С. Суворину: «В скверности наших театров виновата не публика. Публика всегда и везде одинакова: умна и глупа, сердечна и безжалостна — смотря по настроению. Вас возмущает, что она хохочет плоским остротам и аплодирует звонким фразам. Но ведь она же, эта самая глупая публика, дает полные сборы на «Отелло», слушает оперу «Евгений Онегин», плачет, когда Татьяна пишет свое письмо. Публика, как она не глупа, все-таки в общем умнее, искреннее и благодушнее Корша, актеров и драматургов, а Корш и актеры воображают, что они умнее. Взаимное недоразумение»[133].

 Как видим, Чехов полагал, что дело не в низком уровне вкусов зрителей, а в низком уровне тогдашнего театрального искусства. С присущей ему скромностью Чехов относил на счет этого низкого уровня и свой первый драматической опыт — пьесу «Иванов». После знаменитой катастрофы «Чайки» в Александринском театре Чехов с горечью говорит, что «чистая» публика почему-то видит в его пьесах «одних идиотов» и считает, что его пьеса «неумна, непонятна и даже бессмысленна… Ах, зачем я писал пьесы, а не повести… Пропали сюжеты, пропали зря, со скандалом, непроизводительно…»[134] — признается он в письме к А. Ф. Кони. И далее он говорит, что не имеет больше права писать для сцены, предоставив это «менее в сценическом отношении неуклюжим…».

 Кто знает, может быть, мир и лишился бы Чехова-драматурга, не наступи вечер 17 декабря 1898 года — вечер премьеры «Чайки» в Московском Художественном театре. Вот как рассказывает о своем впечатлении от спектакля А. И. Урусов: «Минутами казалось, что с подмостков говорит сама жизнь…

 Так всегда говорили и говорят про всякий удачный театральный спектакль. Тут эти слова значат что-то иное, и жизнь, которая говорит со сцены, какая-то иная, точно утончившая свои оболочки и через них показавшая свою душу, свое самое сокровенное содержание»[135].

 Н. Эфрос рассказывает о манере актерской игры в этом спектакле: «Рассыпанная храмина намеков, недоговоренностей, «недочувствованностей», если будет разрешен этот неологизм, напрашивающийся, когда говоришь о чеховском спектакле, уже начинала собираться в какое-то, еще не отчетливое, но уже гармоническое целое; и волнение уже начинало оформляться в художественную радость, в художественный восторг… Мы, зрители, были уже в полной власти сцены, Чехова, Художественного театра. Новые чувства, незнакомые раньше в театре, залила душу, новый восторг всколыхнул ее»[136].

 Леонид Андреев так пишет о своем восприятии чеховского спектакля: «Мы перестали быть зрителями и сами, с нашими афишками и биноклями превратились в действующих лиц драмы»[137].

 Что же такое произошло? Почему одна и та же пьеса, одного и того же писателя, но поставленная в разных театрах, вызвала в зрительном зале и у театральной критики столь разные ощущения? Ведь в спектакле Александринского театра играла такие замечательные актеры того времени, как В. Ф. Комиссаржевская, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов! И тем не менее публика осталась равнодушной к спектаклю. А молодые, еще никому не известные актеры МХТ так сыграли «Чайку», что спектакль превратился в триумф и театра, и Чехова!

 В чем же был секрет успеха?

 Из цитируемых выше рецензий того времени кое-что мы можем уловить: очевидно, молодым актерам с их еще молодыми тогда руководителями К. С. Станиславским и Вл. И. Немирович-Данченко удалось найти требуемую драматургией Чехова какую-то новую манеру сценического поведения. Эта манера определилась, очевидно, прежде всего тем, что при общении актеров чувствовалось, что в их словесном действии не исчерпывается все то, чем они живут, чего хотят, чего добиваются. Сегодня мы уже знаем, что позднее в системе Станиславского появились такие понятия, как «подтекст», «сквозное действие».

 Мы уже говорили о догадке Н. Эфроса, который еще в 1913 году утверждал, что «ненависть Станиславского к «штампам», из которой родилась вся его теория сценической игры, вся его «система», — она, может быть, даже незаметно для него самого выросла из чеховских спектаклей»[138].

 Но почему же Станиславский, добившись блестящих результатов еще на заре создания своей «системы», был все-таки неудовлетворен и продолжал поиск иной методики?

 Ведь система произвела революцию в театральном искусстве. Вместо чисто эмпирического подхода к работе над ролью и пьесой К. С. Станиславский предложил научно обоснованный подход к творческому процессу. Начиная работу с периода застольных репетиций, К. С. Станиславский поднял общую культуру театра и актера на большую высоту.

 Когда же новая система работы получила общее признание, начала завоевывать сторонников не только на родине, ее создатель, сам Станиславский уже ушел далеко вперед. Он обнаружил в некоторых частях «системы» опасности, которые порой приводили исполнителей к серьезным потерям в области актерского искусства. Прежде всего, он увидел опасность в творческой пассивности актера. При так называемом застольном периоде, который все более и более растягивался по срокам, актеры начали увлекаться «говорильней», уходить от конкретности действия пьесы. Опасность заключалась в односторонности развития актера: в период аналитической работы за столом работал его мозг, а его физический аппарат оставался без участия.

 Как бы споря с самим собой, Станиславский сравнивал актера с рахитичным ребенком, у которого голова благодаря «застольному периоду» напичкана огромным количеством разных знаний, а ножки слабые, подкашивающиеся под тяжестью этих знаний.

 Станиславский также заметил, что при длинном «застольном периоде» некоторые актеры все более и более уступали инициативу режиссеру (ведь последний в области словесной аргументации всегда должен быть более оснащенным), становясь при этом все более сторонними наблюдателями, послушными исполнителями, а не горячими участниками творческого процесса.

 В одной из своих последних теоретических работ «Ревизор». Реальное ощущение жизни пьесы и роли (1936–1937 гг.)» Станиславский со всей страстностью полемиста писал:

 «Первое знакомство с новой пьесой и подход к ней совершается в большинстве театров следующим образом. Собирается вся труппа для прослушивания пьесы. После первого чтения каждый высказывает свое мнение о прослушанной пьесе. Очень редко мнения сходятся на чем-нибудь определенном. Чаше всего они расходятся по самым различным и неожиданным направлениям. В головах будущих исполнителей образуется сумбур… Чтобы помочь беде, режиссер… усаживается со всеми участвующими за стол для подробного изучения их ролей и самой пьесы. Снова высказывают о пьесе и о своих ролях все, что приходит в голову… Происходят дебаты, приглашают специалистов по разным вопросам, читают доклады, лекции… Потом до мельчайших подробностей выясняют, что будет делать каждый из артистов, что каждый из них должен чувствовать, когда он со временем выйдет на сцену и начнет жить ролью.

 Наконец, головы и сердца артистов набиваются до отказа самыми подробными, нужными и ненужными, сведениями о роли, как набиваются желудки каплунов орехами, которыми их откармливают.

 Не в силах переварить то, что насильственно втиснуто в их головы и сердца, артисты теряют даже те немногие моменты в роли, в которых они нашли частичку себя… Нужны еще долгие месяцы, чтобы выбросить из себя все лишнее, чтобы выбрать и усвоить нужное, чтобы найти себя, хотя бы по частям в новой роли…

 …Теперь спрашивается: правильно ли такое насилие с первых шагов подхода к новой роли, свежесть которой надо бережно хранить? Хорошо ли такое бесцеремонное втискивание чужих мыслей, взглядов, отношений и чувствований, касающихся роли, в еще не раскрывшуюся душу творца-артиста?

 …Переваривать чужое и чуждое труднее, чем создавать свое, близкое уму и сердцу! Но самое плохое то, что все эти чужие комментарии попадают на неподготовленную, невспаханную, сухую почву. Нельзя судить о пьесе, о ее ролях, заложенных в ней чувствованиях, не найдя хоть частичку себя в произведениях поэта…

 Таким образом, я восстаю не против самих бесед и застольной работы, а против их несвоевременности. Всему своя пора…»[139].

 Мы вынуждены были привести столь пространную цитату потому, что до сих пор (!!) во многих учебных театральных заведениях (и в театрах) методика работы над пьесой и ролью преподается именно так, как это описал полвека назад Станиславский! Причем это преподносится именно как «система Станиславского», хотя сам ее создатель давно отверг такой способ работы.

 «Мой новый подход к роли, — писал великий педагог, — совсем иной. И вот в чем он заключается: без всякого чтения новой пьесы, без бесед о ней, артистов сразу приглашают на первую репетицию новой пьесы»[140].

 И далее Станиславский в форме бесед и репетиций Торцова со своими учениками (так же как и в 1-й части «системы») излагает принципы новой методики. Он предложил (устами Торцова) ученику Названову выйти на сцену и сыграть первый выход Хлестакова — приход в гостиницу. Боясь, очевидно, рассуждений и споров, Станиславский-Торцов даже не позволил ученикам перечитать начало 2-го акта «Ревизора».

 «Сыграйте только то, что вам на первых порах доступно; то, в чем вы чувствуете правду, чему вы сможете искренне поверить». Торцов предложил сыграть только то, что помнит Названов из внешней фабулы пьесы, с ее простейшими действиями: «Вначале только это можно выполнить искренне, правдиво, от своего лица и за свой страх… Бойтесь вначале чересчур трудных задач, вы еще не готовы углубляться в душу новой роли…»

 Когда же Названов стал возражать, что он еще «не знает образа, который надо изображать», Торцов объяснил, что образ сразу узнать все равно невозможно, что актер прежде всего должен действовать от себя самого, «за свой личный страх и совесть…». Поэтому всякую роль «играйте от своего имени в предлагаемых обстоятельствах, данных автором… Этим путем вы, прежде всего, ощущаете себя самого в роли…».

 Названов под руководством Торцова выяснил основные предлагаемые обстоятельства, окружающие Хлестакова: денег нет и взять их как будто бы неоткуда; голоден — ничего не ел со вчерашнего дня…

 После этого Торцов потребовал от Названова искать выхода из положения, в которое поставил своего героя Гоголь. Названов начал придумывать: прежде всего он попытался бы завести какие-нибудь знакомства, чтобы навязаться в гости — на обед; походил бы по гостиному двору, на рынке чего-нибудь поел, хотя бы в виде пробы товара… «Потом… побывал бы на почте, чтобы справиться о денежном переводе…

 — Его нет! — подзуживал Торцов.

 — Вот я уж измучен, тем более что желудок пуст. Ничего не остается, как идти домой и вновь постараться получить через Осипа обед в гостинице.

 — Начинайте же, но только не играйте, а просто по чести решите: что бы вы сделали сейчас, сегодня, здесь, в этом предполагаемом номере гостиницы, если бы вернулись домой после безрезультатного скитания по городу?»

 …Уйдя за кулисы, Названов спросил себя: что бы он сделал, если бы при возвращении в свой номер позади себя услышал голос хозяина, которому он задолжал за неоплаченный номер?

 Не успел он так подумать, как что-то точно толкнуло его в спину. Он ринулся вперед и очутился на сцене в своем воображаемом номере гостиницы.

 «Оригинально! — хохотал Торцов. — Повторите то же действие в каких-нибудь новых предлагаемых обстоятельствах».

 Названов медленно ушел за кулисы. После некоторой паузы он тихо отворил дверь и… замер в нерешительности, не зная, входить ли в номер или идти вниз в буфет. Он соображал, искал выхода и, решив все-таки идти в буфет, тихонько, безнадежно попробовал еще один вариант прихода. Названов решил действовать нагло: он вошел — капризный, недовольный, избалованный и долго осматривался, соображая, к чему бы придраться.

 Много было еще проделано всевозможных вариантов «выхода Хлестакова». Предлагаемые обстоятельства не менялись — их дал Гоголь, но оправдания этих обстоятельств актером были разные.

 На материале различных сценических вариантов Станиславский-Торцов приступил к обобщениям:

 «Теперь, я надеюсь, вы поняли разницу между подходом и суждением о роли от своего собственного и от чужого лица… От своего лица познаешь роль умом, чувством, хотением и всеми элементами своей души, а от чужого лица — одним умом. Исключительно рассудочный анализ в понимании и творчестве роли нам не нужен. Мы должны охватывать изображаемое лицо всем своим существом, духовным и физическим. Только такой подход я и признаю.

 …Если вы проработаете всю роль таким образом, то уже получится представление о ее жизни, и не формальное, рассудочное, а реальное как физическое, так и психическое, потому что одно без другого не живет…

 Исследуйте таким образом всю пьесу, все ее предлагаемые обстоятельства, все ее сцены, куски, задачи, доступные нам в первое время… Вы найдете в себе соответствующие действия… У вас создастся какая-то внешняя жизнь действий, жизнь человеческого тела роли. Кому же будут принадлежать эти действия? Вам или роли?

 — Мне!

 — Тело ваше, движения тоже, но задачи, их внутренние помыслы, их логика и последовательность, предлагаемые обстоятельства заимствованы (у автора. — А. П.). Где же кончаетесь вы, а начинается роль?»[141].

 Естественно, может возникнуть сомнение вот какого по рядка: что же, описываемый К. С. Станиславским метод работы над ролью убеждает в том случае, когда актер действует на сцене один. Но ведь в любой пьесе такие сцены редки. Чаще актеры взаимодействуют и при этом взаимодействуют словами — ведь автором даются определенные слова. Можно ли этюдами работать всю пьесу?

 Противники новой методики Станиславского любят повторять, что они-де не согласны с тем, что можно делать этюды на сюжеты пьесы, произнося при этом вместо прекрасных авторских слов корявые актерские слова…

 Откроем другую работу К. С. Станиславского, в этом же IV томе «Работа над ролью» («Отелло»):

 «…Пусть Говорков и Вьюнцов идут на сцену и сыграют первую картину «Отелло», т.е. сцену Родриго и Яго перед дворцом Брабанцио».

 В ответ на недоуменные вопросы учеников: «Как же можно сразу играть?» — Торцов ответил, что всего нельзя, а кое-что можно. Он предложил исполнителям спросить себя: «Что бы они стали делать, если б пришли сюда для того, чтобы поднять тревогу?»

 — Надо было бы обязательно осмотреть все окна — не видно ли света. Коли видно, значит, не спят, значит, и кричи в окно.

 — Логично! — поощрял Вьюнцова Торцов. — А если в окне темно, что же вы тогда будете делать?

 — Искать другое окно. Бросать в него камешки, шуметь, чтобы разбудить. Прислушиваться, стучать в дверь.

 — Видите, сколько набралось дела и самых простых физических задач. Вот вы их и проделайте!»[142]

 Для того чтобы более наглядно было видно, чего добивался Станиславский от своих учеников, мы помещаем текст шекспировской сцены полностью, а рядом линию действий, предлагаемых Станиславским:

 Яго. Брабанцио! проснитесь! Караул! Где ваша дочь? Где деньги? Воры! Воры! Проверьте сундуки! Грабеж! Грабеж!

 (Наверху в окне появляется Брабанцио).

 Брабанцио. Что значат эти крики? Что случилось?

 Родриго. Все ваши дома?

 Яго. Заперта ли дверь?

 Брабанцио. К чему расспросы ваши?

 Яго. Ад и дьявол! Вас дедушкою сделают. Живей! Спешите, говорю!

 Брабанцио. Да вы рехнулись.

 Родриго. Вы узнаете, кто я, сударь?

 Брабанцио. Нет. Кто ты такой?

 Родриго. Родриго я.

 Брабанцио. Тем хуже. Тебя добром просили, не ходи. Тебе сказали коротко и ясно, Что дочь не для тебя. А ты хорош: Черт знает, где напился и наелся, И нарушаешь ночью мой покой. В нетрезвом виде.

 Родриго. Сударь! Сударь! Сударь!

 Брабанцио. Но у меня, поверь, найдется сил…

 Говоря об основной задаче Яго и Родриго, Станиславский подчеркивал, что она заключается в убеждении Брабанцио в устройстве погони за бежавшими… «Сначала Брабанцио просто сердится и бранит нарушивших его сладкий сон».

 Станиславский не позволял пользоваться текстом Шекспира, а требовал действовать при помощи импровизированного текста: «Помните же крепко мой завет и не позволяйте себе до моего разрешения раскрывать экземпляр пьесы… Пусть сами слова станут для вас лишь орудием действия — убеждение Брабанцио… Вы не понимаете еще природы убеждения. С природой чувств надо считаться… Если известие неприятное, то человек инстинктивно выставляет все имеющиеся у него внутри защитные «буфера», чтобы оградиться от наступающей беды. Так и Брабанцио не хочет верить тому, что ему объявляют… По чувству самосохранения ему легче приписывать ночную тревогу пьяному состоянию кутил. Он ругает их… гонит прочь… Это усложняет задачу убеждающих. Как вызвать к себе доверие и уничтожить создавшееся предупреждение?..

 Родриго. Позвольте!

 Брабанцио. Для чего ты поднял шум? Ведь мы в Венеции, а не в деревне: найдутся сторожа.

 Родриго. Я разбудил вас с лучшими намерениями, сударь.

 Яго. Синьор, ради дьявола, вспомните бога. Мы вам делаем одолжение, а нам говорят, что мы буяны. Значит, вам хочется, чтоб у вашей дочери был роман с арабским жеребцом, чтоб ваши внуки ржали и у вас были рысаки в роду и связи с иноходцами?

 Как сделать факт похищения реальным фактом в глазах несчастного отца?

 Брабанцио. Кто ты, нечестивец?

 Яго. Я пришел сообщить вам, сударь, что ваша дочь в настоящую минуту складывает с мавром зверя с двумя спинами.

 Брабанцио. Ты подлый негодяй!

 Яго. А вы, сенатор.

 Ему страшно поверить действительности…

 Он возмущается тем, что пьяные бредни порочат доброе имя его семьи!..

 Но некоторые слова и фразы дошли до сердца и больно ранили его. При этом еще сильнее «отпихиваешь» от себя надвигающееся несчастье…

 Брабанцио. Родриго, ты ответишь мне за все. А с этим я не знаюсь.

 Родриго. Я отвечу.

 Но, может быть, и точно я не прав.

 И это с вашего соизволенья

 Отправилась так поздно ваша дочь

 Одна, без основательной охраны,

 В сообществе наемного гребца

 В сластолюбивые объятья мавра?

 Тогда я извинения прошу:

 Мы оскорбили вас без основанья.

 Но если то, что мы вам говорим,

 Для вас новинка, вы несправедливы.

 Я думаю, излишне уверять,

 Что я б не смел подшучивать над вами.

 Узнайте, ваша дочь произвела

 Бунт против вас, соединив без спросу

 Свое богатство, честь и красоту

 С безродным чужеземным проходимцем.

 Взгляните, дома ль барышня. Тогда

 Преследуйте меня за ложность слухов.

 Брабанцио. Огня скорее! Дайте мне свечу. Эй, слуги, слуги. Как похоже это на то, что видел я сейчас во сне. Я начинаю думать, — это правда. Огня! Огня! (Уходит.)

 Новое убедительное доказательство. Нет возможности отстранить его от себя, слишком оно несомненно… Человека точно подвели к пропасти… Совершается последняя борьба, прежде чем поверить известию… Он поверил, он бросается на дно пропасти»[143].

 Попробуем проанализировать метод работы, который Станиславский применил в работе над первой сценой «Отелло».

 Прежде всего был определен конфликтный факт, давший повод для действия Яго и Родриго: «Дездемона сбежала к мавру Отелло!» Далее Станиславский-Торцов, определив задачи Яго и Родриго, добивался, чтобы исполнители устроили тревогу и разбудили Брабанцио. Вспомним, что у исполнителей при этом рождались разные целенаправленные физические действия: искали, в каком окне горит свет, бросали камешки в окошко… При появлении Брабанцио Станиславский потребовал, чтобы исполнители Яго и Родриго действовали, импровизируя при этом текст в одном направлении — «убеждении Брабанцио в устройстве погони». Более того, Станиславский добивался, чтобы процесс убеждения со стороны Яго и Родриго и процесс восприятия нового факта со стороны Брабанцио были психологически верны и последовательны. Следовательно, Станиславский добивался подлинного общения, центром общения был факт, порождающий это общение: «Дездемона сбежала с мавром!»

 Станиславский остался удовлетворенным только тогда, когда в результате этого общения Брабанцио имел все основания, чтобы бежать искать дочь.

 А. М. Горчаков вспоминает, что Станиславский сравнивал импровизационный текст, рождающийся у актера при общении в этюде, с теми бесчисленными черновиками, которые делает писатель, обрабатывая свое произведение. Актер как бы идет тем же путем, который прошел до него писатель: «Вы должны в своих импровизациях дойти до «корня», до основной мысли Грибоедова, до той мысли, которая заставила его написать данный кусок текста»[144], — говорил К. С. Станиславский молодой группе участников мхатовского спектакля «Горе от ума».

 «…Если произведение поэта талантливо и если оно взято из подлинно человеческой природы, из человеческих чувств, переживаний, если и ваши действия тоже подсказаны вашей человеческой природой, живыми чувствованиями, то во многих, и особенно в главных и основных, этапных моментах окажется совпадение. Это — моменты вашего человеческого сближения с ролью. Это — моменты, родственные по чувству. Найти себя, хотя бы частично в роли, а роль частично в себе — это ли не достижение! Ведь это начало слияния, начало переживания!»[145].

 Итак, Станиславский убежден, что, действуя от себя (в этюде со своими словами) и в предлагаемых автором обстоятельствах, актер постепенно подходит к сближению себя с ролью.

 Иными словами, если в «период разведки умом» правильно вскрыты конфликтные факты, а затем в «период этюдов» все актеры будут взаимодействовать так точно и целенаправленно, что возникнет процесс общения, близкий к тому, что написано у автора, то практически осуществится подход к главной цели — перевоплощению.

 М. О. Кнебель подчеркивает одну очень важную сторону новой методики.

 «Мне все время кажется необходимым уточнить, что «период разведки умом» и «период этюдов» — это единый процесс. Никаких отдельных этапов на практике нет… Анализ крупных событий по всей пьесе занимает какое-то время, исчисляемое в две-три репетиции. Потом мы переходим к уточнению, к более детальному анализу последовательности действий и начинаем (в той же последовательности) делить этюды… После каждого этюда вновь садимся за стол и разбираем этюд с точки зрении точной передачи авторского замысла…»[146].

 Заметим, что ни Станиславский, ни Кнебель нигде ни слова не говорят о режиссере, о «режиссерском замысле» — только «автор» и «авторский замысел».

 В силу само собой разумеющегося факта, что режиссер должен заранее готовиться не только к постановке, но и к каждой репетиции, ни Станиславский, ни Кнебель не подчеркивают этот момент в приводимых нами цитатах. И поэтому мы считаем нужным несколько уточнить роль режиссера при этюдном методе работы.

 Режиссер, проделав огромную работу по анализу пьесы, уточняющую его замысел, приходит на репетицию со знанием всей цепи конфликтных фактов пьесы — это непреложно. Более того, режиссер должен знать действие каждого персонажа и связи с каждым конфликтным фактом.

 Только при наличии этих знаний режиссер может руководить репетицией так, чтобы импровизационные действия актеров вытекал и именно из тех конфликтных фактов, которые заранее определил режиссер. Конечно, умение аргументированно доказать, что поводом для конфликта является именно тот факт, а не другой, — одна из сторон искусства режиссера, его профессиональной зрелости. Причем, когда актеры начинают действовать в предлагаемых автором и режиссером обстоятельствах, режиссер должен очень пристально следить за органичностью их поведения. Ибо, помимо актерского анализа своей роли, в этот момент режиссер также имеет возможность еще раз уточнить свой замысел.

 М. О. Кнебель считает, что «важно отметить те моменты, когда актеры в этюде были схематичны с точки зрения элементов системы, т.е. общения, видения… внутренних монологов, физического самочувствия и т.п. Натолкнувшись в этюде на ошибку, совершенную в «период разведки умом», актеры становятся значительно требовательнее к себе в определении действий»[147]. Опытный режиссер усматривает неразрывную связь между органическим процессом обищения, верно вскрытым «событием» и «авторским замыслом»[148]. Если считать, что понятие «авторский замысел» обязательно включает в себя и режиссерский замысел, то «хитрость» новой методики Станиславского в том-то и заключается, что результат аналитической работы — вскрытый конфликтный факт — все время проверяется работой живой актерской интуиции. Если актеры правильно действуют в предлагаемом режиссером конфликтном факте, но в результате общения уходят по действию далеко в сторону от того, что предлагается в пьесе автором, то, следовательно, конфликтный факт вскрыт режиссером неверно и необходимо более настойчиво искать «авторский конфликтный факт».

 Действуя таким образом, режиссер уточняет свой замысел.

 При работе с актерами этой методологией очень важно так нести репетиции, чтобы актеры сами наталкивались на вопросы, на которые им органически необходимо было бы найти ответы.

 Однажды на занятиях лаборатории режиссеров народных театром, которые проводило Всероссийское театральное общество в Рязани, мы попробовали с участниками этих занятий прикоснуться к стилю и жанру пушкинского «Бориса Годунова».

 Так как читатель имел возможность познакомиться с режиссерским домашним анализом этой пьесы, то ему, очевидно, будет интересно проследить, как этот анализ помогал режиссеру направлять актеров на действия, в соответствии с его замыслом,

 Первый конфликтный факт был определен так: «Москва пуста. Все пошли уговаривать Бориса принять царскую власть».

 Роль Воротынского поручили опытному актеру, многолетнему руководителю народного театра Г. Действовать в роли Шуйского согласился молодой, но тоже опытный актер и режиссер Т.

 Прочитав первые сцены пьесы — сцену Шуйского и Воротынского, актеры определили свои задачи.

 Задача Воротынского: «Я хочу сесть на царский трон, но сделать это хочу руками Шуйского».

 Шуйский: «Я хочу сесть на трон, но сделать это хочу руками Воротынского».

 Режиссер — руководитель занятий — предложил в действии проверить, верны ли поставленные задачи.

 Воротынский.

 Наряжены мы вместе город ведать,

 Но, кажется, нам не за кем смотреть.

 Москва пуста. Вослед за патриархом

 К монастырю пошел и весь народ.

 Как думаешь, чем кончится тревога?

 Шуйский.

 Чем кончится? Узнать не мудрено.

 Народ еще повоет, да поплачет,

 Борис еще поморщится немного,

 Что пьяница пред чаркою вина,

 И, наконец, по милости своей

 Принять венец смиренно согласится:

 А там — а там он будет нами править

 По-прежнему.

 Поначалу Воротынский-Г. довольно органично действовал, причем словесная форма была близка к авторской. Воротынский явно провоцировал Шуйского, но Шуйский-Т. не поддавался на провокацию. В отличие от пушкинского текста его словесное действие выглядело примерно так: «А я откуда знаю, чем все это кончится… Ты сам не ребенок, наблюдай и соображай…»

 Воротынский.

 Но месяц уж протек,

 Как, затворясь в монастыре с сестрою,

 Он, кажется, покинул все мирское.

 Ни патриарх, ни думные бояре

 Склонить его доселе не могли;

 Не внемлет он ни слезным увещаньям,

 Ни их мольбам, ни воплю всей Москвы,

 Ни голосу Великого собора.

 Его сестру напрасно умоляли

 Благословить Бориса на державу;

 Печальная монахиня-царица,

 Как он, тверда, как он, неумолима.

 Знать, сам Борис сей дух в нее вселил.

 Но Воротынский-Г. не сдавался; он продолжал провокацию: а зачем, дескать, Борис заперся в монастыре? Почему не внемлет он ни патриарху, ни боярам, ни «воплю всей Москвы»? Может быть, ему надоело властвовать?

 Но Шуйский-Т. явно не доверял Воротынскому: «Что ты пристал ко мне? Сам объясни мне, почему Борис так ведет себя?»

 Тут этюд пошел развиваться в сторону очень далекую от режиссерского замысла, и от авторского текста. Воротынский-Г. начал излагать Шуйскому свое понимание событий чем он очень откровенно призывал Шуйского к действиям против Бориса. Шуйский-Т. по-прежнему разыгрывал из себя наивного, несведущего человека. Дело дошло до того, что Воротынский-Г. начал угрожать Шуйскому тем, что если тот не будет немедленно действовать, то трон достанется «татарину, зятю Малюты и палачу!..» (т.е. Воротынский-Г. присвоил себе текст Шуйского).

 В этом моменте репетиции все расхохотались: и исполнители, и зрители… Всем стало ясно, что хотя на сцене происходит органический процесс общения, но, очевидно, что-то изначально определено было неверно, ибо общение увело Г. в сторону от действий, предлагаемых автором.

 После того как была выяснена ошибка в определении задачи Шуйского, снова вышли на площадку. Исполнитель Шуйского поставил себе такую задачу: не теряя ни минуты, стараться объединить все силы, чтобы выбить трон из-под Бориса, ибо промедление смерти подобно!

 Поведение Шуйского резко изменилось. Он начал действовать очень прямолинейно и откровенно. И тут уж исполнитель второй роли — Г. остановил этюд: «А зачем же я буду провоцировать тебя и узнавать, как ты относишься к поведению Бориса, если ты сразу же даешь мне понять, что Борис — бандюга?!»

 Еще раз прочли текст Пушкина. Попробовали уточнить задачу Воротынского в связи с его характером. Исполнитель решил, что Воротынский очень хочет помешать Годунову овладеть троном, но, очевидно, по слабости характера надеется: «А вдруг Годунов действительно не хочет более править Россией, тогда власть бескровно достанется кому-нибудь из знатных бояр!» Поэтому Воротынский-Г. начал уговаривать Шуйского, что все, может, обойдется миром и всем будет хорошо. Но едва Воротынский-Г. успел сказать, что Борис никого не хочет слушать и вместе с сестрою отказывается от власти, как тут же Шуйский-Т. его перебил: «Отказывается от власти! А зачем же он тогда убил царевича-младенца?»

 Исполнитель Г. обратился к своему партнеру: «Что же ты, Виталий, делаешь? Я ведь еще и половину аргументов не успел привести, а ты перебиваешь!» И тут же в ответ: «А зачем мне твои аргументы? Я и так все знаю, без тебя. Что же, я не в белокаменной живу — зачем мне слушать все эти подробности?»

 Все участники занятий согласились с доводами Т., но Г. возражал: «Позвольте, тогда и мне незачем слушать Шуйского: столько лет прошло после гибели царевича Дмитрия, а я, такой наивнейший дурачок, и не подозревал ни о чем, когда кругом все только и говорят об этом убийстве! Ведь у Пушкина даже сам Борис вынужден признать: «Кто ни умрет, я всех убийца тайный!..»

 После долгих дебатов, искусно направляемых режиссером, все пришли к следующей корректировке поведения Шуйского и Воротынского: Шуйский, очевидно, по хитрости своей умеет быть более терпеливым, чтобы добиться наиболее эффектной победы. Воротынский же, очевидно, не столь труслив, как наивен, но искренен и обстоятелен: поэтому он, прежде чем действовать, хочет все уточнить, чтобы не сделать промаха!

 После такого предположения дело вроде бы пошло на лад: общение Шуйского и Воротынского как будто бы начало приобретать характер, близкий к авторскому, во всяком случае, исполнители не перебивали друг друга. Шуйский все более и более убеждал Воротынского, снимая сомнения последнего.

 Шуйский.

 Какая честь для нас, для всей Руси!

 Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,

 Зять палача и сам в душе палач,

 Возьмет венец и бармы Мономаха…

 Воротынский.

 Так родом он не знатен, мы знатнее.

 Шуйский.

 Да, кажется.

 Шуйский-Т., видя, что Воротынский уже ни в чем не сомневается, переходил к совершенно откровенным действиям.

 Воротынский.

 Ведь Шуйский, Воротынский…

 легко сказать, природные князья…

 Шуйский.

 Природные и Рюриковой крови.

 Воротынский.

 А слушай, князь, ведь мы б имели право

 Наследовать Феодору.

 Шуйский.

 Да, боле,

 Чем Годунов.

 Воротынский. Ведь в самом деле!

 Воротынский-Г. все более и более заражался уверенностью в успехе. В свою очередь воодушевление Воротынского подхлестывало и вдохновляло Шуйского-Т.

 Шуйский. Что ж?

 Когда Борис хитрить не перестанет,

 Давай народ искусно волновать;

 Пускай они оставят Годунова,

 Своих князей у них довольно, пусть,

 Себе в цари любого изберут.

 Воротынский. Не мало нас, наследников варяга,

 Да трудно нам тягаться с Годуновым;

 Народ отвык в нас видеть древню отрасль

 Воинственных властителей своих.

 Уже давно лишились мы уделов,

 Давно царям подручниками служим,

 А он сумел и страхом, и любовью,

 И славою народ очаровать.

 Поэтому, когда Шуйский-Т. предложил Воротынскому примерно такой же, как и у Пушкина, план действий, то Воротынский-Г. не только согласился, но в свою очередь потребовал от Шуйского немедленных действий. И оба, довольные, побежали «волновать искусно народ…». Но так как у Пушкина действие вдруг приобретает совершенно иной характер, режиссер остановил репетицию и обратил внимание на это несоответствие поведения актеров с тем, что предлагает автор.

 Г. никак не мог понять, почему Воротынский в момент полного, казалось бы, объединения с Шуйским вдруг ни с того, ни с сего трусит и, как говорится, «бежит в кусты». Режиссер предложил проверить поведение Воротынского во всей пьесе.

 Воротынский появляется в пьесе еще раз в сцене венчания Бориса на царство, причем в этой сцене нет развития противоречия характера Воротынского. Что же это за такая странная фигура боярина (спросил режиссер), со слов которого зрители должны узнать, что «народ отвык» в боярах видеть продолжение рода Рюрика и что именно поэтому успех сопутствует Годунову? Участники занятий заспорили: «Что же, может быть, слова Станиславского о «скучной экспозиции, которая у малоопытных драматургов наивно производится в разговоре на авансцене двух действующих лиц…», может быть, эти слова следует отнести и к драматургическому опыту Пушкина?» Против такого предложения все дружно возразили; Пушкин, который справедливо считал себя учеником «отца нашего Шекспира», не мог сделать такую слабохудожественную и по действию малологичную «экспозицию»! Но вместе с тем вопросы, возникшие в процессе этюдного общения Шуйского и Воротынского, остались неразрешенными: зачем эти два немолодых и многоопытных боярина сообщают долго и подробно друг другу факты, прекрасно известные обоим прежде? Почему без всякой причины действие, идущее к одной цели — объединению сил против Годунова, вдруг идет на спад и, не успев развиться, прекращается вовсе?

 И хотя первый конфликтный факт как будто был определен верно, логику поступков обоих пушкинских персонажей установить нам не удавалось. Кто-то из участников занятий пошутил: «А может быть, Пушкин только хотел быть учеником Шекспира, а ему это не удалось?.. Да и вообще, с чего мы решили, что Пушкин — «ученик Шекспира»?» Пришлось дать томик Пушкина и перечесть многие его письма, статью о «Народной драме» и «Марфе-посаднице» и многое-многое другое. Участники занятий после долгих поисков и действием, и умом пришли к выводам, нужным режиссеру. Они обнаружили, что первый конфликт находится в сфере общения бояр и зрителей.

 Пушкинский «Борис Годунов» — это опыт возвращения драмы к «народным законам» площадного театра!» — воскликнул после разбора Т. и выбежал на площадку:

 — Михаил Евдокимович! — Попробуем еще раз?!

 Т. и Г. начали всю сцену сначала, но при этом их общение друг с другом носило какой-то очень своеобразный характер: и Шуйский, и Воротынский были заняты не столь друг другом, сколько… зрительным залом! Каждый из них старался не столько рассказать зрителям, что произошло, как всячески скомпрометировать друг друга перед зрителями.

 На наших глазах развертывалась борьба за наше мнение — «мнение народное», причем эта борьба была не только с Годуновым, но и друг с другом! Совершенно ясно было, что никакого союза между Шуйским и Воротынским произойти не может, ибо они в борьбе за власть могут друг другу в глотку вцепиться. Шуйский и Воротынский с азартом и страстью доказывали зрителям, что только один из них достоин престола! Они добивались от зрителя сочувствия. Более того, они требовали, чтобы зритель начал немедленно действовать и в отношении всего остального народа, не присутствующего здесь на площади — в зале.

 Шуйский.…Когда Борис хитрить не перестанет,

 Давай народ искусно волновать;

 Пускай они оставят Годунова,

 Своих князей у них довольно, пусть

 Себе в цари любого изберут.

 В этом месте Шуйский-Т. ударил себя кулаком в грудь.

 Повисла пауза.

 Т. и Г. ждали, что ответят им из зала. Но зрители молчали… Некоторые, уже что-то понимая, посмеивались. И тогда огорченный Воротынский-Г. заговорил, указывая на зрителя.

 Воротынский. Не мало нас, наследников Варяга,

 Да трудно нам тягаться с Годуновым:

 Народ отвык в нас видеть древню отрасль

 Воинственных властителей своих.

 А он сумел и страхом, и любовью,

 И славою народ очаровать.

Шуйский. Он смел, вот все — а мы…

 Шуйский-Т. не выдержал и в бешенстве проговорил свой текст, потом махнул безнадежно рукой и, с ненавистью глядя на зрителей, выскочил из зала.

 Раздались дружные аплодисменты.

 Все участники занятий долго не расходились: пробовали приемом площадного театра прочесть другие сцены «Годунова»; разговор о Пушкине и его Театре затянулся чуть ли не за полночь.

 В конце нашей беседы кто-то удивленно. воскликнул: «Как далеко мы ушли от темы наших занятий?!»

 Действительно, из-за, казалось бы, простейшего рабочего момента общение Шуйского и Воротынского при правильно вскрытом конфликтном факте все-таки происходило не в соответствии с автором, из-за этого мы вынуждены были отправиться в экскурс по пушкинским письмам, статьям о театре, размышлениям об искусстве вообще.

 Новая методика Станиславского, оказывается, не только открывает огромные, до конца еще не изведанные возможности для постижения идейно-художественных свойств драматического произведения. Эта методика заставляет и актеров, и режиссеров быть пытливыми по существу профессии. А пытливость неизбежно приводит к необходимости овладения той степенью профессиональной культуры, которую В. Э. Мейерхольд называл «энциклопедической режиссерской образованностью».

 Бывает, что люди, знающие о «методе действенного анализа» более понаслышке, нежели из живой, собственной практики, иногда толкуют о том, что «метод действенного анализа» (ввиду необходимости свободной актерской импровизации) неизбежно уводит от авторского стиля, жанра. Нам подобные суждения представляются только следствием некомпетентности.

 Думается, что только что приведенный пример служит хорошим доказательством возможностей «метода» в области проникновения в жанрово-стилевую природу пьесы.

 Разумеется, успех и режиссера, и актеров при работе любой методикой прежде всего определяется правильным распределении ролей, т.е. таким распределением, при котором режиссером заранее учтены, угаданы потенциальные возможности актера для воплощения той или иной роли.

 Конечно же, если психофизический аппарат актера, вся его человеческая сущность далеки от существа роли Ромео и, наоборот, близки Тибальду, то назначение этого актера на роль Ромео при работе любой методикой не приведет к проникновению в авторский замысел, в его идею, стиль.

 Здесь мы сталкиваемся с проблемой так называемых «амплуа». Практика, не требующая от актера импровизированного, органического действия в предлагаемых автором обстоятельствах, часто толкает актера на путь приобретения определенного набора чисто технических приемов, употребляемых им из роли в роль. В итоге такой актер постепенно заштамповывается, встает на путь как бы самовольного ограничения своих творческих возможностей. Актер сам постепенно привыкает к суженному ощущению своих возможностей, к этому привыкают и режиссеры…

 Метод действенного анализа препятствует такому вольному или невольному ограничению творческих возможностей исполнителя. Этот метод, заставляя актера каждый раз при работе над новой ролью начинать как бы с нуля, т.е. действовать исходя из своих личных побуждений, тем самым сводит до минимума возможность подмены подлинного органического действия его изображением, т.е. штампом.

 Конечно, никакая человеческая и актерская индивидуальность не может быть беспредельной. Но метод действенного анализа чрезвычайно расширяет возможности актера, ибо каждый раз в новых предлагаемых автором (и режиссером) обстоятельствах (стиль, жанр — это тоже обстоятельства) он требует от актера обнаружения, выявления в себе новых возможностей.

 Поэтому распределение ролей для режиссера, работающего по новой методике, — дело очень не простое. С одной стороны, он должен рассчитывать при выборе актера не только на его уже известные возможности, но и на скрытые, которые порой трудно угадать. Но, с другой стороны, новая методика имеет и свои преимущества.

 Досконально разобрав заранее пьесу, т.е. всю цепь ее конфликтов, познав ее идею, основную сущность каждого образа, общую атмосферу, режиссеру легче правильно распределить роли, ибо он будет распределять их в соответствии с основными требованиями к ролям — требованиями авторскими и собственными, режиссерскими. В этом смысле новая методика заслуженно вознаграждает режиссера за его предварительный упорный и целенаправленный труд.

 У актеров, работающих этим методом, воспитывается прекрасное качество — постоянная готовность к импровизации. Поэтому эти актеры отличаются жизненной достоверностью своего сценического поведения. Их сценическое общение в каждом представлении всегда несколько отличается от общения в предыдущем представлении.

 Но у всякого явления есть и «обратная сторона медали». К сожалению, в театрах, стремящихся работать в русле новой методики Станиславского, можно встретиться с поверхностным пониманием «органики» и «общения». Бывает, что актеры прекрасно и органично общаются в каком-нибудь куске уже готового и играемого на зрителе спектакля, причем в ходе общения возникает масса интересных приспособлений, зритель очень оживленно принимает эту сцену, а… режиссер потом чуть ли не в бешенстве выражает актерам свое возмущение по поводу того, что они забыли и о художественном смысле своих ролей, и об идее всего спектакля…

 В пьесе польской писательницы Г. Запольской «Их четверо» действие происходит в начале века в одном из маленьких городов. События разворачиваются в семье учителя. Сам учитель — неудавшийся ученый, полагающий, что если бы он был женат не на столь глупой и примитивной женщине, то его ученая карьера была бы совсем иной. Причем муж постоянно это высказывает жене. Жена же убеждена, что если бы она не вышла замуж за этого неудачника, то она была бы первой дамой Европы. Для утверждения себя она завела «любовника». Муж начинает следить за женой, и однажды, когда жена была в гостях у «любовника» (именно в «гостях», так как отношения этих «любовников» не идут далее высокопарных слов), именно в этот момент муж нагрянул к «любовнику». Жена успевает спрятаться. Муж не находит ее, но от напряжения и из-за того, что у него больное сердце, он теряет сознание. Жена бросается его спасать: вливает лекарство в рот, растирает ему грудь, делает искусственное дыхание. Наконец, муж открывает глаза.

 Он рад, что остался жив, что видит жену. Но тут же вспоминает, что они находятся в квартире «любовника»! Убежденный в измене жены, он заявляет о разводе… Пьеса кончается тем, что жена, по сути любящая своего мужа, вынуждена уехать бог весть куда с человеком, который ей глубоко противен. Муж же, любящий ее и глубоко страдающий, остается в осиротелом доме, где очень похоже, что его скоро приберет к рукам приходящая в дом работница-швея.

 Режиссер и коллектив Московского драматического театра на Малой Бронной хотели постановкой этой пьесы рассказать о людях, стремящихся к мнимым вершинам и теряющих при этом подлинные ценности. Мы увидели в пьесе сцену, позволяющую именно так трактовать смысл всей пьесы.

 Жене, для того чтобы понять, как ей дорог муж, потребовалось поверить, что он умирает. Мужу также пришлось почувствовать себя уже почти в могиле, прежде чем он понял, как дорога ему в этой жизни презираемая им до той поры жена. Поэтому сцена, когда жена спасает мужа от смерти, должна была стать важнейшей по смыслу в нашем спектакле. Все действие, происходящее до этой сцены, подчинено одной художественной задаче — разоблачению вздорности героев пьесы; действие же, начинающееся после этой сцены, подчинено совершенно иной художественной задаче — доказательству, что эти люди любят друг друга.

 Если до этой сцены зрительный зал не должен был сочувствовать героям, а, наоборот, — смеяться над их вздорностью и ограниченностью, то вторая половина спектакля должна была вызвать, по нашему замыслу, чувство жалости к этим людям и досады, что ничего уже нельзя поправить.

 Актриса, играющая роль жены, блестяще, с юмором репетировала первую половину роли. Ее героиня, которой казалось, что она ненавидит мужа, всячески старалась ему досадить, издевалась над ним. Муж платил ей той же монетой. Когда же мы подошли к репетициям сцены обморока мужа, то актерам было чрезвычайно трудно перейти от предыдущих действий к совсем иным. Действительно, оценить в одно мгновение, что человек, который казался тебе не только ненужным, но и ненавистным, оценить, что он оказывается единственно необходимым и горячо любимым, — эта задача, конечно, не из легких… По пьесе жена просит присутствующего в этой сцене «любовника» помочь поднять мужа и уложить его на кушетку. «Это же мой муж!» — восклицает она. Всеми последующими действиями, направленными на спасение мужа, также руководит жена. Очень долго на репетициях актриса и в этой сцене как бы по инерции продолжала предыдущую линию поведения. Она не верила, что мужу грозит серьезная опасность. Все действия, направленные на спасение мужа, она делала нехотя, как бы из чувства приличия. Фразу: «Это мой муж!» — исполнительница произносила с подтекстом: «Это все-таки мой муж…»

 Общение между женой и «любовником» в данной сцене наполнялось множеством комических приспособлений… Присутствующие на репетициях актеры весело смеялись. Всем очень нравилась эта потешная игра — всем… кроме режиссера. Потребовалось очень много усилий, прежде чем исполнители начали пробиваться к требующимся здесь по художественному смыслу действиям. В результате мы добились в этой сцене того, что общение между женой и «любовником» диктовалось ужасом, охватившим жену. Сцена шла в напряженном драматическом ритме. Жена, как врач при хирургической операции, бросала команды «любовнику», который тотчас же их исполнял. И когда муж, наконец, открывал глаза, жена с криком бросалась ему на грудь, обливаясь слезами, целовала его лицо, руки, волосы… Муж также, растерянный и счастливый, бормотал: «Это ты?.. Ты!.. Ты!..»

 Прошла премьера, начались рядовые спектакли. Зритель чрезвычайно весело принимал первую половину спектакля. Каждый раз, когда спектакль подходил к этой ключевой сцене, актерам приходилось употреблять немало волевых усилий, чтобы отказаться от желания «иметь успех» и заставить зрителей перестраиваться на серьезный лад.

 Но наступил, наконец, такой вечер, когда исполнители ролей жены и «любовника» так «весело» приводили в сознание мужа, что их общение стало походить на соревнование в каскадах и клоунских трюках. Причем, надо сказать, это не было фальшивым наигрышем, нет, делали они это не только изобретательно, но и искренне, не теряя при этом чувства правды. Весь вопрос состоял только в одном — в отношении к факту: «Муж лежит без сознания на полу!»

 Пришлось проводить с исполнителями не только беседы, но и снова возвращаться к репетициям, чтобы вернуть спектаклю правду действенных событий, вернуть ту идейно-художественную направленность, ради которой он был поставлен.

 «Идея!», «Художественность!»…

 Приведенный пример довольно наглядно показывает, как эти важнейшие, решающие качества спектакля выявляются в конечном счете прежде всего через игру актеров.

 Станиславский, долгие годы искавший методику анализа, объединяющую в себе возможности проникновения в автора и открывающую при этом режиссерское и актерские дарования, пришел в конце жизни к цели своих исканий.

 Думается, что у Г. А. Товстоногова есть основания полагать, что именно в последние годы жизни Станиславским «были развиты основы высшей правды о природе театрального искусства».

 ГЛАВА VIII.

 РОЖДЕНИЕ МИЗАНСЦЕНЫ

Искусство мизансцены в практике режиссеров разных «школ». Заданная мизансцена и импровизационное творчество актера. Закономерности рождения мизансцены при работе новой методикой Станиславского. Два основных этапа работы над мизансценой. Проблема режиссерского «показа» мизансцены

 Известный советский режиссер и педагог Б. Е. Захава подчеркивал: «Мизансцена — одно из важнейших средств образного выражения режиссерской мысли и один из важнейших элементов в создании спектакля… Умение создавать яркие, выразительные мизансцены является одним из важнейших признаков профессиональной квалификации режиссера»[149]. Далее, вспоминая о том, как готовились к репетициям такие великие режиссеры, как Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов, он отмечал, что их режиссерские экземпляры пьес были исчерчены проектами будущих мизансцен (вплоть до положения поз и рук). Правда, со временем, «в период своей творческой зрелости, эти выдающиеся режиссеры обычно отказывались от предварительной разработки мизансцен, предпочитая импровизировать их в процессе творческого взаимодействия с актерами непосредственно на самих репетициях… Предварительная разработка мизансцен в виде подробной партитуры, — утверждал Б. Е. Захава, — также закономерна для начинающего или малоопытного режиссера, как импровизация — для зрелого мастера»[150].

 Итак, Борис Евгеньевич считает, что тщательная графическая подготовка к мизансценированию необходима молодому режиссеру.

 Однако крупнейший английский режиссер Питер Брук вот как описывает начало своей работы в Шекспировском мемориальном театре: «…к тому времени я уже достаточно поработал в маленьких театрах, чтобы знать, что актеры, а главное, администраторы больше всего презирают людей, которые, как они выражаются, не знают, чего хотят… Я уселся… перед макетом декораций… я перебирал в руках куски картона — сорок кусков, символизирующих сорок актеров, которым на следующее утро мне предстояло давать четкие и ясные указания… Я нумеровал фигуры, рисовал схемы, переставлял взад и вперед куски картона…»[151]. На следующее утро Брук появился на репетиции с «толстым блокнотом под мышкой…». Он разделил актеров на группы, пронумеровал их и расставил на исходные позиции, затем он стал громко и уверенно давать им указания. Но когда актеры пришли в движение, Брук увидел, что все это «никуда не годится», ибо актеры не были просто «кусками картона» — они были живые существа: некоторые из них пытались кое-как «оправдать» предложенные режиссером мизансцены некоторые же, якобы подчиняясь режиссерскому диктату, так выполняли его предложения, что это по существу выглядело издевательством.

 «У меня, — вспоминает П. Брук, — упало сердце, и, невзирая на все мои приготовления, я окончательно растерялся. Должен ли я начать сначала, вымуштровав этих актеров до такой степени, чтобы они подчинялись моему плану? Какой-то внутренний голос подсказывал мне, что именно так и следует поступить. Но был и другой, указывающий, что мой вариант гораздо менее интересен; что этот новый, рождающийся у меня на глазах, насыщенный личной энергией, индивидуальными особенностями, окрашенный активностью одних и инертностью других, обещает самые разнообразные ритмы и открывает много неожиданных возможностей. Наступил критический момент. Оглядываясь назад, я думаю, что на карту было поставлено все мое будущее, вся моя творческая судьба. Я прекратил работу, отошел от своей тетради, приблизился к актерам и с тех пор ни разу больше не взглянул в составленный мною план. Раз и навсегда я понял, как было глупо и самонадеянно предполагать, что неодушевленная модель может заменить человека».

 Как видим, П. Брук, несмотря на свою в ту пору режиссерскую малоопытность, все же отказался от предварительной подробной разработки мизансцен, причем считает это важнейшим, поворотным моментом в своей творческой судьбе. Что это — просто раннее творческое созревание или признак определенного художественного метода рождения мизансцены? Если второе, то это, очевидно, никак не должно определяться возрастом и стажем работы режиссера. Например, замечательный советский режиссер Андрей Михайлович Лобанов признавался, что в его «личной режиссерской работе мизансцена всегда органически вытекает из предварительной работы с актерами» и что он никогда не мог «заранее распределить мизансцены, как это делают некоторые режиссеры…»[152].

 Как видим, позиции Лобанова и Брука близки друг другу. Брук даже утверждает, что «режиссер, который является на первую репетицию с готовым сценарием и записанными движениями, — мертвый человек в театре».

 Режиссеры, придерживающиеся противоположного взгляда, часто как аргумент приводят подробные мизансценические записи и чертежи, которыми наполнен «Режиссерский план «Отелло» Станиславского[153].

 Вспомним, что этот режиссерский план писался Станиславским в Ницце, где он проходил курс санаторного лечения в 1929–1930 годах.

 История создания этого «плана» следующая.

 «Режиссерский план «Отелло» был написан Станиславским с учетом индивидуальных особенностей исполнителей главных ролей, и прежде всего исполнителя роли Отелло Л. М. Леонидова, который еще весной 1927 года показал отдельные приготовленные им сцены трагедии, что и побудило включить «Отелло» в репертуарный план. Некоторые картины почти не были мизансценированы Станиславским, так как они были достаточно разработаны самим Леонидовым, который уже «нафантазировал по поводу каждого момента роли целые поэмы», и, по мнению Станиславского, некоторые сцены у него «шли превосходно»[154].

 Станиславский, находящийся далеко от МХАТа, очень огорчался, что болезнь не дает ему возможность принимать настоящее участие в работе над «Отелло». Он писал в 1929 году Вл. Ив. Немировичу-Данченко: «Конечно, при этом я теряю право на окончание начатой мною постановки. Но, быть может, я смог бы издали принять в ней какое-то участие. Это могло бы выразиться в присылке приблизительной мизансцены»[155].

 Таким образом, следует отметить, что имеющиеся в «плане» мизансцены есть следствие прежде всего обстоятельств — невозможность для Станиславского принять непосредственное участие в репетициях. Л. М. Леонидов очень просил в письмах к Станиславскому прислать ему предполагаемые мизансцены, уверяя, что то, что Станиславский ранее прислал, «замечательно» и что его «это очень вдохновляет»[156]. Станиславский пишет в это время Р. К. Томарцевой: «Страшно счастлив за Леонидова, что он поправляется. Если бы он знал, как я хочу с ним работать! Пусть он не сердится на меня, что я ему еще не ответил… Пробовал писать мизансцен(у), но… разучился писать мизансцены»[157].

 Очевидно, вынужденные обстоятельства записи Станиславским мизансцен и присылка их Леонидову вряд ли стоит возводить в принцип работы над мизансценой…

 Известно, что «Отелло» в МХАТе, выпущенный в 1930 году, успеха не имел и очень быстро сошел со сцены. Редакционная коллегия Собрания сочинений Станиславского (в состав которой входили М. Н. Кедров, О. Л. Книппер-Чехова, Н. Н. Чушкин и другие компетентные исследователи) так комментирует этот факт: «…спектакль, выпущенный в отсутствие К. С. Станиславского… лишь отчасти отразил режиссерский план, предложенный Станиславским»[158].

 Если пытаться постичь принципы мизансценирования Станиславского, то, очевидно, следует прежде всего анализировать суть последних исканий Станиславского в области воплощения роли и пьесы, ибо пластический рисунок — одна из сторон этого воплощения.

 В предыдущей главе, посвященной теме «разведка телом», мы невольно захватили тему рождения мизансцен. И это закономерно. М. О. Кнебель, говоря о методике «действенного анализа», полагает, что «новый прием Станиславского есть в точном смысле слова прием анализа, а не воплощения образа. Правда, в процессе анализа возникают и элементы воплощения…»[159]. Стоит ли уж так четко разделять при работе этой методикой анализ и воплощение, если сам Станиславский полагал, что «новое счастливое свойство приема в том, что он, вызывая через «жизнь человеческого тела» «жизнь человеческого духа» роли, заставляет артиста переживать чувствования, аналогичные с чувствованиями изображаемого им лица… Подумайте только: логично, последовательно создавать простую, доступную жизнь человеческого тела роли и в результате вдруг почувствовать внутри себя ее жизнь человеческого духа… Это ли не фокус!»[160]

 Сегодня уже можно говорить об определенном опыте ряда советских режиссеров и даже целых коллективов, осваивающих в своей практике новую методику Станиславского.

 В этой связи хочется остановиться прежде всего на практике Г. А. Товстоногова и возглавляемого им Ленинградского академического Большого драматического театра им. М. Горького.

 Товстоногов скромно утверждает, что он «не рискует говорить», что работает «методом действенного анализа», а только «пытается подойти к нему, обнаружить его в своей ежедневной репетиционной практике»[161]. Несмотря на это, представляется, что изучение опыта этого режиссера и возглавляемого им театра может быть особенно интересным для понимания проблемы воплощения режиссерского замысла через рождение мизансцены.

 «Оптимистическая трагедия». Те, кто видел этот спектакль на сцене Ленинградского академического театра им. Пушкина, наверное, согласятся, что при всем разнообразии мест действия в памяти прежде всего осталась движущаяся лента широкой дороги, по которой идут матросы. Как родился этот декоративно-пластический образ? Почему Товстоногов и художник А. Ф. Бусулаев пришли к решению, которое стало стилистической основой мизансцен спектакля?

 Товстоногов вспоминает, что при «внимательном и глубоком изучении драматической структуры «Оптимистической трагедии», ее языка и стилевых особенностей становилось ясным, что в ней сосуществуют как бы два органически сплавленных жанровых пласта. С одной стороны, героико-патетической пласт… С другой стороны, в пьесе большое место занимают жанровые зарисовки…».

 Режиссеру и художнику необходимо было найти принцип соединения романтического, героического образа главного действия пьесы с абсолютной достоверностью каждой бытовой детали. Причем важно было, чтобы это соединение было органичным, чтобы у зрителя не возникало вопроса: почему это так, а не иначе?

 Дорога стала главной частью постоянного станка, поставленного на вращающийся сценический круг. При повороте круга в различных ракурсах и сочетаниях, снабженная скупыми деталями, точно обозначающими место действия, спираль дороги каждый раз воспринималась по-разному: то как нижняя палуба военного корабля, то как часть набережной, по которой уходит полк, начиная свой путь от Кронштадта до Таврии, то как пыльный проселочный тракт в просторах Украины.

 Действительно, когда круг поворачивался, то на всем основном пространстве сцены по существу ничего не менялось — менялось кое-что на заднем плане: то появлялась часть палубы, то рубка капитанская, то скульптура льва (часть набережной), то одинокое дерево. Образ уходящей куда-то дороги оставался неизменным, и сам поворот круга воспринимался образно: как движение все той же дороги. Дорога была конкретна, когда по ней шли матросы на передовые позиции, когда на ней совершался прощальный вальс, переходящий в марш, когда по ней приходили в полк бежавшие пленные офицеры или появлялось улюлюкающее, кривляющееся анархическое подкрепление. Дорога становилась символом пути полка, когда на дороге-палубе собирались устроить расправу над прибывшим комиссаром, когда с этой палубы сбрасывали за борт ни в чем не повинных людей, когда уводили на расстрел Вожака и когда погибали коммунисты Вайнонен, а затем Комиссар… Все это — тяжелый, политый кровью путь матросов от «свободного анархо-революционного отряда» до «первого морского полка регулярной Красной Армии»!

 Итак, мы, очевидно, вправе констатировать, что, прежде чем выйти с актерами на мизансценирование, режисссер и художник нашли ту пластическую среду, которая, очевидно, и подготовила характер, стиль будущих мизансцен.

 Вспомним другой спектакль Г. Товстоногова — спектакль БДГ нм. Горького «Иркутская история» А. Арбузова.

 В центре сцены была сооружена серовато-серебристая глыба. В теле глыбы были как бы выбиты большие ступени, спирально идущие к вершине. Верх глыбы был срезан — там была площадка, на которой стоял рояль (художник С. Мандель).

 Спектакль начинался с фортепианной увертюры; в дальнейшем пианист своей игрой постоянно вместе с хором как бы комментировал происходящие на сцене события. «Хор» стоял на ступенях, занимая всю площадь этой глыбы. Причем актеры из «Хора», переходя на плоскость сцены, сразу же становились участниками событий, но, возвращаясь на ступени глыбы, снова становились как бы участниками «Хора».

 Товстоногов был убежден, что главный вопрос, который необходимо было решить, — это «вопрос Хора». Ему представлялось, что «Иркутская история» рассказывается людьми, живущими не сейчас, а в будущем. «Мне подсказала это решение, — пишет Товстоногов, — авторская интонация одной реплики: «В середине XX века в этих местах строили мощную гидроэлектростанцию». Действительно, «Хор» говорит об этом как бы в прошедшем времени. Поэтому Товстоногов решил, что «Хор» — те же действующие лица, но из будущего, рассказывающие о своем прошлом, которое для нас, зрителей, является настоящим. Таким образом, на сцене должны были существовать как бы раздвоенные персонажи: действующие и размышляющие о своих действиях.

 Вот, очевидно, почему возникла у режиссера и художника конструкция-глыба, дающая возможность актерам существовать как бы в двух планах: то они как бы из будущего смотрят на свое прошлое (когда они на ступенях глыбы), то они действующие лица самой «Иркутской истории» (когда они спускаются на планшет сцены). Причем переход из одного плана в другой был мгновенным. «…Спускаясь вниз, Виктор снимает пиджак, бросает его товарищам, оставаясь в одной рубашке, и вынимает из кармана кепку. Никакой перемены грима не надо было. Мы искали такие комбинации, которые помогли бы нам все решить концертным, эстрадным способом».

 Итак, основой стилистики будущих мизансцен спектакля (как и в «Оптимистической трагедии») явилось решение сценической площадки. Потребность же определенного решения появилась у режиссера благодаря анализу действенной сути и стилистических особенностей пьесы.

 Разумеется, сама форма конструкции, дающей возможность построения мизансцен в двух планах, родилась уже в результате работы и режиссера, и художника. С. С. Мандель рассказывал автору этой книги, что, понимая функциональную необходимость будущей конструкции, он очень долго искал ее образное решение.

 Гранитно-дюралевая глыба — образ и каменных берегов Ангары, на которых воздвигались металлические конструкции ГЭС, и фантазия на тему технического будущего. Концертное фортепиано, стоящее на верху глыбы, придавало неожиданно всему некоторую утонченность салона. Художник вспоминал, что фортепиано появилось у него в макете как-то случайно. Ему показалось, что в авторском приеме — размышление из будущего о настоящем — в этом есть какой-то изыск. Товстоногову это решение показалось интересным, верным.

 В дальнейшем, в ходе репетиций, участие в спектакле фортепианного живого сопровождения оказалось необходимым и для исполнителей — оно помогло им ощутить атмосферу, в которой взгляд на прошлое лишен какой-либо сентиментальности. Когда человек слушает музыку наедине, да еще в механической записи, он, думая о своем прошлом, может и не устоять перед искушением пожалеть себя. Находясь же в обществе людей, вместе с тобой переживших многое, среди которых находится еще и пианист, передающий общее мужественное настроение, — в такой атмосфере, очевидно, легче открывать в себе лучшие свои качества…

 И действительно, в спектакле напрочь отсутствовало какое-либо мелодраматическое начало, хотя в пьесе Арбузова оно, увы, есть. Как видим, в данном случае образное декорационное решение помогло не только общему пластическому решению спектакля, но в известной степени предопределило манеру актерского исполнения.

 Ясно, что переход артистов из плана существования в «Хоре будущего» в план реально действующего лица происходящих событий — это определилось решением самой сценической площадки. Но как же рождались мизансцены в ходе развития самой иркутской «истории»? Что определяло их построение? Вот что пишет об этом сам режиссер: «Когда мы репетировали первую сцену — у магазина, нам заранее были очевидны предлагаемые обстоятельства пьесы. Две девушки закрывают лавку. У них был трудный день. Выбросили воблу. Что такое это продовольственная лавка? Маленькое душное помещение, где продают масло и керосин, водку, залежалые конфеты и мануфактуру. Целый день девушки работают в причудливых запахах этих товаров. А тут еще и вобла. После длинного рабочего дня они вышли на свежий воздух и уселись на скамью, не в силах двинуться. Приходят Виктор и Сергей и усаживаются рядом. Они тоже пришли после работы и тоже устали. И вот между ними начинается обмен игривыми репликами, взглядами — и все это при кажущемся отсутствии пластического решения. Четыре человека сидят рядом на скамейке, вытянувши ноги, почти не двигаясь, в вялой сцене кокетства. И мы вдруг ощутили, что вся жизнь пошла по правильному руслу, когда юмор неожиданно возник из верно найденного физического существования. Вся сцена первого знакомства Сергея и Вали обрела неожиданную остроту. Отсутствие пластического выражения стало в этой картине с точки зрения внутренней логики точным решением. Если довести решение до логического конца, выраженного в построении пластическом, то частность может стать непредполагаемым и непредвиденным решением сцены» (курсив мой. — А. П.),

 Как видим, никакого заранее пластического решения этой сцены Товстоногов не предложил актерам. Совместно были вскрыты только основные предлагаемые обстоятельства, и в результате родилось «непредполагаемое и непредвиденное решение сцены».

 Следует, конечно, оговориться. Подобное решение этой сцены случилось только потому, что поиск режиссера и актеров был общим, взаимообогащающимся, основанном на единой творческой методике. Товстоногов убежден, что, если каждый из членов творческого коллектива «не будет ощущать себя одним из авторов будущего спектакля, не возникнет подлинного творческого процесса» и что «…роль режиссера вовсе не умаляется от того, что решение это нужно искать всем вместе».

 Однажды на занятиях творческой лаборатории молодых режиссеров один из ее участников спросил Товстоногова, как он выстраивает мизансцены. В ответ на это Георгий Александрович рассказал о том, как родилась первая мизансцена «Трех сестер».

 Так как исполнительницы ролей З. Шарко, Э. Попова и Т. Доронина перед тем, как впервые выйти на сценическую площадку, хорошо знали «внутреннюю партитуру спектакля», то у них уже была потребность найти ее физическое выражение. Поэтому Дорониной-Маше захотелось сразу же найти такое место на сцене, чтобы отключиться от всех. Она подошла к роялю и сразу села спиной к залу. Шарко-Ольге надо было, очевидно, видеть обеих сестер, и она села на диван. А Поповой-Ирине захотелось в день именин помечтать, глядя в окно. «Так эту мизансцену мы и зафиксировали. Вряд ли здесь можно даже применить слово «выстраивать», в нем есть что-то искусственное, а эта мизансцена родилась очень естественно и сразу, потому что актеры шли от знания своего физического существования».

 Попробуем сделать некоторые выводы. Похоже, что в практике Товстоногова первым фактором, обусловливающим определенное стилистическое решение будущих мизансцен, является образно-декоративное решение сценической площадки.

 Заметим, что это решение не приходит к режиссеру и художнику случайно, а является прежде всего следствием тщательного, анализа действенной сути пьесы и ее художественных особенностей.

 Вторым условием рождения мизансцены является способность актеров БДТ им. Горького к импровизационному действию. Но верное импровизационное действие может родиться только от полного знания всех предлагаемых обстоятельств и конфликтов пьесы, а также благодаря высокой психофизической технике актеров.

 Как видим, перечисленные выше условия при всей их сложности и многоплановости, с точки зрения работы режиссера, можно условно разделить на два этапа:

 1. Работа с художником над декорационным решением, определяющим стилевые принципы мизансцен.

 2. Работа с актерами на репетиции таким образом, чтобы мизансцены рождались импровизационно.

 Интересно, что подобная поэтапность работы над мизансценой характерна не только для творчества режиссеров, сознательно старающихся работать новой методикой Станиславского.

 А. М. Лобанов был учеником Станиславского (II студия МХТ) в период, когда «система» еще только создавалась. Но Лобанов всегда был глубоко и органически связан с сущностью искусства своего великого учителя. И возможно, именно поэтому многое в практике Лобанова смыкается с направлением — последних поисков и открытий Станиславского. Ученик Лобанова — Г. А. Товстоногов даже утверждает, что «то, что позже было названо «методом действенного анализа», было в высшей степени и его (Лобанова. — А. П.) методом»[162].

 Одним из последних спектаклей, поставленных А. М. Лобановым, был «На всякого мудреца довольно простоты» Островского (Московский театр сатиры). Лобанов трактовал Глумова как «ренегата-отступника», у которого сохранился от прошлого лишь дневник. «Дневник — это глумовское подполье», — говорил Лобанов. Первую сцену Глумова с матерью режиссер назвал «Аутодафе», т.е. она мыслилась как сожжение ренегатом своего прошлого. Причем образное пластическое выявление этой мысли было заранее подготовлено режиссером и художником («первый этап»). На сцене была сооружена печь.

 «На репетиции Глумов-Менглет начал, кидать в печку «множество различных бумаг, документов», подтверждающих прежние, демократические взгляды Глумова. Вероятно, это были книги, распространяемые в списках, письма и эпиграммы. Когда Егор Дмитриевич остервенело кидал в печку одну за другой разные бумаги, режиссер воскликнул:

 — Бросайте туда дневник!

 Глумов-Менглет тотчас же замахнулся дневником, но остановился…

 — Хорошо. Вы передумали, решили оставить дневник.

 Глумов прижимал его к груди.

 — Не спешите, не спешите. Здесь начинается заявка к образу!.. Отступник хочет заключить компромиссное соглашение со своей совестью»[163].

 Как видим, Лобанов не только подготовил условия для рождения нужной ему мизансцены, но по ходу репетиции отобрал из импровизации актера то, что выражало режиссерское видение сцены («второй этап»).

 Участник этого спектакля народный артист РСФСР Б. М. Тенин утверждает, что таким путем рождались мизансцены не только описываемой выше картины. «Мизансцен никаких он из дому не приносил. Они рождались в процессе актерского поведения. Ему важно было лишь нащупать взаимоотношения персонажей, отношения к событиям…

 — Это не я, а вы должны знать, что делать, куда двигаться. Я буду смотреть за вами, а уж потом попробую поправить вас»[164].

 Большой мастер сцены, проницательный педагог, А. М. Лобанов вел своих учеников с самых азов к важнейшему из «секретов» режиссуры — овладению смыслом и техникой мизансцены.

 Автор книги, проходя режиссерский курс под руководством А. М. Лобанова, как-то записал в дневнике: «…сегодня вместе с Анхелем Гутьересом и Володей Кудрявцевым показывали Андрею Михайловичу этюд. Тему этюда предложил я (случай, который был со мною на фронте). Андрей Михайлович очень ругал нас за то, что мы не приготовили для этюда настоящего реквизита и сделали плохую выгородку. Мастер негодовал: «Как же можно вместо, винтовки брать палку? Этюд не мог получиться, потому что не было ни затвора в винтовке, ни спускового крючка. Да и окоп — разве в таком окопе можно спрятаться от снаряда? Вы не верили ни во что… Откуда же взяться правде физического и психологического поведения?!..»

 Разумеется, в то время мы не понимали до конца того, о чем говорил Андрей Михайлович! Очевидно, Лобанов рассматривал даже этюд как этап к рождению верного действия и, следовательно, верной мизансцены. А потому и был так придирчив к созданию необходимых условий для рождения сути и формы выявления мизансцены. Лобанов говорил, что у него «существуют в работе на сцене два периода: сперва планировочный, затем мизансценный… Мизансцена для меня является не самоцелью, а лишь средством, не рисунком, а физическим выражением психологического состояния людей в данной ситуации»[165].

 Искусство такого мастера мизансцены, каким был В. Э. Мейерхольд, описано неоднократно. Свидетельств тому, как тщательно готовился Всеволод Эмильевич к созданию замысла и его пластическому воплощению, много[166]. Сам Мейерхольд признавался: «…гоголевского «Ревизора» я обдумывал десять лет. Пушкинского «Бориса Годунова», которого в ближайшее время буду ставить, — пятнадцать лет»[167].

 Известный советский режиссер Л. В. Варпаховский рассказывает в своей книге о том, как готовился Мейерхольд к постановке «Дамы с камелиями» А. Дюма. Был собран и изучен огромный иконографический материал, модные и иллюстрированные французские журналы 70-х годов прошлого столетия, тщательно изучалось творчество художников-импрессионистов: Дега, К. Монэ, Э. Манэ, Ренуара… Интересно, что некоторые из картин этих художников почти цитатно стали мизансценами будущего спектакля. Всеволод Эмильевич утверждал: «…режиссер должен вполне ясно представлять свою будущую постановку, железный каркас, продуманный в своих формах вплоть до результатов»[168]. В этом смысле характерна одна из репетиций «Дамы с камелиями» — «13 февраля 1934 года он готовился к планировке сцены смерти, — вспоминает Л. Варпаховский, — и я помогал ему расставлять мебель и вещи. Мейерхольд говорил: «В этой сцене особенно заметно, что вещи и мебель являются приборами для игры. Ничего лишнего. Все так стоит и так освещено, что можно предугадать будущее действие. На рояле часы (мы осветим их узким желтым лучом), на них будет смотреть Гастон. Книги мы положим так, чтобы закрыть источник света, направленный на лицо Маргерит, когда она сядет в кресло… За креслом в вазе стоят камелии. Здесь умрет наша дама… На рояль мы положим цилиндр и трость Гастона. Он уснул в кресле… Когда он будет уходить, трость и цилиндр возьмет с рояля…»[169].

 Как видим, Мейерхольд создавал условия для будущих мизансцен. Правда, мизансцены были им заранее сочинены. Мизансцены иногда рассчитаны были с точностью до нескольких сантиметров и с обязательным ритмом исполнения. Л. В. Варпаховский рассказывает, какой пунктуальности требовал Мейерхольд от актеров при выполнении сочиненных им мизансцен. Описываются две репетиции одной и той же сцены — прощание Маргерит и Армана. Одна — в репетиционном зале, другая — уже в готовых декорациях на сцене. Мейерхольд на репетиции и в зале, и на сцене требовал от М. И. Царева (исполнителя роли Армана) во время произнесения монолога точно в определенных, одних и тех же местах текста делать шаги по направлению сидящей в кресле Маргерит: часть текста — шаг, опять текст — опять шаг, текст — шаг, текст — шаг…

 Думается, что подобная методика работы над мизансценой с живым актером полностью противоречит в своей сути методике Станиславского. Но любопытно, что сам Мейерхольд думал об этом иначе. Также говоря о двух этапах работы при воплощении замысла, Мейерхольд писал: «Второй этап режиссерской работы может протекать только совместно с актером. Только в работе с живыми выразителями режиссерских представлений первоначальный каркас начинает обрастать мясом, мышцами и кожей, в нем начинается кровообращение…

 …Второй период режиссерской работы немыслим без совместной работы с актером. У режиссера в руках один конец нитки, за которую он дергает актера, но у актера другой конец той же нитки, за которую он дергает режиссера.

 И именно поэтому я утверждаю, что режиссер не имеет права заранее разрабатывать свой план в деталях. Только когда я приду к актерскому коллективу и почувствую, как на меня обрушивается инициатива множества людей, когда мне придется пробиваться локтями среди массы импульсов и вариаций, только тогда родится постановка»[170].

 Очевидно, и для Мейерхольда весь вопрос заключался в том, какими путями разбудить эту «инициативу множества людей».

 Работавший рядом с Мейерхольдом в последние годы его жизни А. К. Гладков приводит множество свидетельств того, что эта проблема очень серьезно занимала Мейерхольда. А. Гладков вспоминает: «Основная проблема современного театра, — говорил Мейерхольд, — это проблема сохранения импровизационности актерского творчества в сложной и точной режиссерской форме спектакля. Обычно тут бывает, как в басне: нос вытащишь — хвост увязнет… Я говорил об этом с Константином Сергеевичем, он тоже об этом думает. Мы с ним подходим к одной и той же проблеме, как строители туннеля под Альпами: он движется с одной стороны, а я с другой, но где-то на середине пути должны обязательно встретиться…» (курсив мой. — А. П.)[171].

 К. С. Станиславский еще на заре создания своей «системы» подчеркивал, что она явилась следствием изучения творчества многих великих актеров. Говоря о предложенном им методе воспитания внутренней техники актера, Константин Сергеевич утверждал, что основой этого метода послужили изученные им на практике «законы органической природы артиста: достоинства его в том, что в нем нет ничего мной придуманного или не проверенного на практике, на себе или на моих учениках. Он сам собой, естественно вытек из моего долголетнего опыта»[172].

 В предисловии к книге «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» Станиславский пишет, что им «задуман большой, многотомный труд» и что четвертый том будет посвящен «работе над ролью».

 Очень может быть, если бы Константин Сергеевич успел написать этот том так, как он его задумал, то в предисловии к нему (так же как и к 1-ой части системы) он сказал бы, что достоинства нового метода работы над воплощением роли и пьесы в том, что «в нем нет ничего придуманного или не проверенного практикой или практикой «его учеников».

 И действительно, вот как описывает, например, Н. М. Горчаков опыт работы над мизансценой ученика Станиславского — Евгения Багратионовича Вахтангова. Вахтангов просматривал самостоятельные работы начинающих режиссеров. Б. Захава показывал свою работу над отрывком из чеховского «Юбилея». Вахтангов остался неудовлетворенным и преподал студийцам урок режиссуры.

 «Итак, берем самый острый момент в пьесе, — обратился Вахтангов к исполнителям, которые уже находились на сцене — каждый стремится добиться своего: Мерчуткина — получить свои двадцать четыре рубля, Татьяна Алексеевна — заставить всех выслушать ее рассказ о самоубийстве Гриндилевского, Шипучин — выучить свою речь, ответ депутации, Хирин — закончить отчет…»[173]. Далее, прочитав вслух подробное чеховское описание кабинета Шипучина, в котором, по автору, происходит действие пьесы, Вахтангов неожиданно предложил сделать так, чтобы на сцене роскошного кабинета Шипучина не было, — кабинет там, за сценой, а здесь только две драпировки по краям двери в кабинет и две тумбы с цветами. Вахтангов предположил, что сзади кабинета Шипучина (то, что мы видим на сцене), существует маленькая рабочая комнатенка, где по существу и происходит вся деловая жизнь шипучинского банка. В этой комнатке («почти конура»), кроме Хирина, работают еще два-три конторщика и счетовод. Причем у каждого из них свой стол, свой шкаф с бумагами, своя конторка, свои папки, деловые книги и т.д. и т.п. По предложению Вахтангова сцена была превращена почти в склад мебели, среди которой почти невозможно было протиснуться актерам — исполнителям ролей.

 Вахтангов остался доволен. Затем он предложил Б. Е. Захаве — режиссеру и одновременно исполнителю роли Шипучина — следить из зала за ходом репетиции, а сам вызвался репетировать роль Шипучина. И Вахтангов перешел на сцену. Какую-то долю минуты он пробыл с Мерчуткиной, Хириным и Татьяной Алексеевной, а затем… исчез. Находившиеся и в зале, и на сцене растерялись. И почти сейчас же раздался откуда-то голос Вахтангова:

 — В чем дело? Почему остановилась Татьяна Алексеевна? Разве я, Шипучин, обязан стоять и слушать ее? Ищите, куда я сбежал, и продолжайте рассказывать мне на ходу свою историю.

 Это было неожиданно! Но исполнители быстро восприняли логику действия. Начав с прерванного места свой рассказ, В. Львова (исполнительница Татьяны Алексеевны) отправилась на поиски Шипучина по тому направлению, откуда донесся голос Вахтангова. Вахтангов-Шипучин, спасаясь от жены, вышел из-за шкафа уже «с мигренью», как это указано Чеховым в ремарке. Он держал руку у виска, глаза его косили в сторону парадной комнаты. Дорогу ему преградила Мерчуткина.

 — Ваше превосходительство, — заныла она свою песню.

 — Что еще? Что вам угодно? — в отчаянии уже произнес Евгений Багратионович слова Шипучина, ловко отступая за конторку Хирина и загораживаясь стулом от Мерчуткиной.

 Мерчуткина продолжала преследовать Шипучина, выкрикивая слова через конторку, из-за спины Хирина… конторка была высокая… Поэтому Мерчуткина, пытаясь увидеть его (Вахтангова), стала взбираться на перекладины высокой табуретки Хирина. Хирину…. это мешало, он слез с табуретки и пересел со своей книгой к большому столу… Вахтангов, убеждая Мерчуткину уйти, пересел из-за конторки в кресло у стола, и, пока она слезала с табурета, Вахтангов и Лобашков (Хирин) через стол обменялись шепотом репликами.

 — Андрей Андреевич, прикажите послать за швейцаром, пусть ее в три шеи погонит, — шептал, не отрываясь от бухгалтерской книги Лобашков.

 — Нельзя, она визг поднимет, — так же тихо отвечал Вахтангов,

 — Я же не могу… не могу… Мне доклад надо писать.

 А Мерчуткина уже громоздилась опять за спиной Хирина, стараясь через большой стол добраться к Вахтангову… «…И вдруг, к нашему великому удивлению (и восхищению), — пишет Н. М. Горчаков, — родилась необыкновенная мизансцена. Хирин под натиском Мерчуткиной сполз вместе с докладом под стол, в нишу между двумя колонками — тумбочками стола и писал, разложив на полу свой доклад. Вахтангов примостился сбоку в этой же нише, а Мерчуткина, лежа на животе на столе, старалась зонтиком достать кого-нибудь из своих партнеров… не забывая обращаться к ним со своим текстом. Вышедшая давно из-за шкафа Татьяна Алексеевна, которая во время предыдущей сцены охарашивалась у зеркала («…Как оделась и причесалась. Ну просто очарование!»), увидев эту картинную мизансцену и ничуть не удивившись ее своеобразию, совершенно спокойно сказала:

 — Бабушка, вам же говорят, что вы мешаете. Какая вы, право.

 …Не в силах сдерживаться, мы смеялись и громко обсуждали только что прошедший перед нами эпизод»[174].

 Эту вахтанговскую репетицию можно было бы считать прекрасным образцом рождения мизансцены с помощью «метода действенного анализа», если бы… если бы сам режиссер не был в этом сценическом этюде главной фигурой импровизации. Ведь по существу Вахтангов показал исполнителю роли Шипучина результат, т.е. весь ход его физического (а следовательно, и психологического!) действия. С точки зрения методологии для исполнителя роли Шипучина эта репетиция была малополезной, хотя для всех других исполнителей репетиция была прекрасным уроком импровизационного действия.

 Интересен в описываемой Н. М. Горчаковым репетиции еще один важный, на наш взгляд, момент — сочинение Вахтанговым места действия, создания сценических условий, при котором действие должно было развернуться примерно в том направлении, как это задумал Вахтангов. Мизансцены родились явно гротесковые. Но ведь и стиль чеховского «Юбилея» таков: пьесе характерна именно сатирическая, гротесковая заостренность и в изображении характеров, и в самом сюжете. Следовательно, создавая на студийной сцене преувеличенную тесноту планировки мебели, Вахтангов создавал предпосылки для рождения мизансцен определенных жанрово-стилистических качеств.

 Надо сказать, что понимание важности первого этапа работы — создание декоративно-пластического решения спектакля — для возникновения будущих мизансцен присуще большинству современных режиссеров. Время, когда зрительный образ казался чем-то второстепенным, не обязательно связанным с сущностью спектакля, — это время, к счастью, безвозвратно ушло. Вопрос только в том, в результате чего появляется решение этого образа. Режиссеры, исповедующие серьезный кропотливый всесторонний анализ пьесы, убеждены, что залог подготовки условий для рождения верного декоративно-пластического решения спектакля заключается именно в таком отношении к пьесе.

 Когда мы говорим «верного» — это значит «соответствующего верному замыслу режиссера». Уже говорилось, что одна и та же пьеса может дать возможность различных воплощений.

 Г. А. Товстоногов, ставивший «Иркутскую историю», с огромным уважением говорит о постановке этой же пьесы Евгением Симоновым. Причем спектакль Симонова был решен совершенно иначе, нежели спектакль Товстоногова.

 Спектакль театра им. Евг. Вахтангова «Иркутская история». «Сцена свадьбы. За большим, почти во всю сцену, столом сидят люди и поют песни. Потом кто-то предлагает: давайте станцуем. Все участники сцены дружно налегают на одну сторону стола; в это время начинает поворачиваться круг, и стол, таким образом, «отодвигается» в сторону. В этом решении есть темперамент, есть даже какое-то озорство, есть неожиданность, но оно возникает не случайно, оно не придумано Евгением Симоновым как эффектный постановочный трюк, оно продиктовано внутренней необходимостью, эмоциональным строем всей сцены»[175].

 Дело все в том, что «стол» не был столом — это был довольно широкий, уходящий в глубину сцены настил из грубо обструганных досок. Это был образ и дороги-настила на северных болотных топях, и образ строительства, и наскоро струганых и временно сбитых бараков, и свадебного стола на стройке, и просто древесины леса, олицетворяющего таежный край.

 Эта дорога-настил была поставлена на круг, и при вращении его разные ракурсы настила выявляли различные оттенки этого емкого образного решения.

 Евгений Симонов рассказывал автору этих строк, что образное решение спектакля пришло как бы случайно. После того как руководство театра им. Евг. Вахтангова приняло решение о постановке «Иркутской истории», в район строительства Братской ГЭС были командированы члены постановочного коллектива. От Иркутска до Братска вахтанговцы добирались на автомашине. Лихой шофер гнал с бешеной скоростью по деревянному настилу автолежневой дороги, прорубленной сквозь бесконечный сосновый лес. Симонов рассказывал, что картина была удивительная. Мелькание стволов огромных, мачтовых сосен, уходящих в ярко-синее зимнее небо. Слепящая белизна снега. И прямая, как стрела, накатанная, отшлифованная машинами бело-желтая деревянная дорога-настил, исчезающая, сливающаяся в мареве горизонта.

 Симонов обратился к исполнителю одной из главных ролей — Виктора — Ю. П. Любимову: «Юра, какая у тебя последняя реплика в пьесе?» Ю. Любимов ответил: «…эту историю мы закончим на том, что я стою на дороге, смотрю ей вслед…»

 Симонов спросил у художника спектакля И. Г. Сумбатошвили:

 — Тебе все ясно?

 — Конечно. Дальше ехать не надо. Возвращаемся обратно в Москву. Образ спектакля есть.

 Вот так «случайно», к нам пришло образное решение спектакля, — закончил свой рассказ народный артист СССР Е. Р. Симонов…

 Действительно, декоративно-пластический образ спектакля был очень интересным. Но случайно ли родилось это решение?

 Разве сам вопрос Симонова: «Какая последняя реплика?» — не говорит о том, что режиссер уже хорошо знал пьесу. Да и ответ Любимова разве не говорит о том же. И мог ли с полуслова художник понять режиссера, если бы многое в пьесе уже не раз было оговорено. Да и сама поездка в Братск могла иметь практическое значение только после того, как пьеса уже была глубоко и всесторонне изучена.

 Разумеется, завершающим моментом, толчком для рождения образа могут быть иногда самые неожиданные, порой даже случайные обстоятельства. Но они толкают сознание художника только тогда, когда постоянно, пусть даже незаметно для самого художника, подспудно идет творческий, аналитический процесс. На пустом месте ничего само по себе не вырастает.

 Итак, мы можем констатировать, что необходимость нахождения образно-декоративного решения спектакля — основы будущих мизансцен — признают режиссеры самых разных школ и направлений. Так же, очевидно, не вызывает сомнений, что фундаментом этого решения может явиться только знание, ощущение идейно-художественных особенностей каждой отдельной пьесы. Разумеется, что, можно, наверное, по-разному изучать пьесу. Одно лишь необходимо усвоить: без глубокого знания пьесы не может быть найдено верное, органически оправданное художественной сутью пьесы образно-декоративное решение спектакля.

 Для достижения этой цели метод действенного анализа, на наш взгляд, является наиболее логичным и прямым путем.

 Разумеется, ни один самый прекрасный метод не может гарантировать стопроцентный успех. В оценке категорий и степеней в искусстве вряд ли вообще применима точность математики. Но все-таки очевидно: тот метод следует считать более прогрессивным, который ограничивает простор для блуждания из стороны в сторону.

 К сожалению, практика большинства театров построена так, что работа режиссера и художника, как правило, начинается до начала репетиционного процесса, в лучшем случае одновременно. Такая практика диктуется обычно небольшими техническими возможностями театров; многое приходится выполнять на стороне: и сложные части декораций, и пошив костюмов… Поэтому постановочная часть театра вынуждена торопить художника, иначе она может не успеть выполнить весь объем работы к намеченному сроку премьеры. При работе старой методикой, пока актеры с режиссером сидят за столом долгое время (сроки этого «сидения» определяются, как правило, масштабом театра — областной, городской…), параллельно цехи уже запускают в работу оформление спектакля.

 Ценность или несостоятельность найденного декоративного решения становится по-настоящему наглядной только тогда, когда уже готовая декорация устанавливается на сцене и актеры начинают пробовать в ней действовать. Если режиссеру и художнику удалось угадать необходимую, пластическую среду, то соединение декораций с действиями актеров прекрасно дополняют, продолжают друг друга. А если режиссер и художник ошиблись?

 Как правило, в таком случае начинается очень мучительный и неестественный процесс выпуска спектакля. Меняются интересно родившиеся на репетициях мизансцены, так как они «не влезают» в оформление, выбрасываются целые части оформления… Оставляя в стороне этическую сторону подобной формы работы, можно уверенно сказать, что спектакль, выпускаемый при таких обстоятельствах, не сможет быть художественно цельным.

 Преимущества метода действенного анализа при работе режиссера с художником явны и наглядны. Поскольку период «работы за столом» сводится к 3–4 репетициям, а затем актеры сразу же выходят на сценическую площадку (пусть это будет репетиционный зал, даже комната), то очень скоро режиссеру становится ясна та внешняя среда, в которой должно происходить действие. Режиссер может позвать на эти репетиции художника (что и делают часто режиссеры, работающие этим методом), для того чтобы вместе убедиться в правильности или ошибочности предполагаемого декорационного решения. Идет поистине коллективная работа и над поисками оформления будущего спектакля.

 При работе старой методикой обсуждение актерами макета или эскизов оформления чаще всего носит формальный характер. Да иначе и быть не может: актеры еще слабо знают смысл и пьесы, и своих ролей, а им предлагают решать один из конечных результатов — внешнюю форму спектакля.

 При работе же новой методикой обсуждаемый макет, как правило, вызывает самое живое, заинтересованное, чисто деловое отношение со стороны актеров. Они уже попробовали себя в физическом действии и знают, что им предстоит в таком-то месте сесть, в другом месте пьесы падать или убегать. Более того, актеры вместе с режиссером успевают почувствовать и жанрово-стилистические особенности действия. Поэтому оценка оформления приобретает и еще одно качественное значение.

 Но, разумеется, особенно явно преимущества нового метода проявляются при рождении мизансцен.

 Выше мы говорили уже о том, что даже Мейерхольд при всей его приверженности к графичности, строгой неукоснительности в точном выполнении рисунка мизансцен, даже он мечтал об актере-импровизаторе!

 При абсолютно последовательной работе методом действенного анализа будущие мизансцены спектакля рождаются в идеале актерами только в импровизации. Более того, никакая другая мизансцена, как правило, с таким удовольствием и так прочно не закрепляется актером, как найденная им самим в ходе импровизированного психофизического действия.

 У режиссера, работающего новой методикой, вырабатывается привычка, навык — никогда не предлагать актеру готовой мизансцены. Даже если при домашней работе у режиссера возникла предполагаемая мизансцена, он знает, что эта мизансцена только эскиз. На репетиции он возбудит в актерах потребность к действию, которое должно будет подвести их к придуманной им мизансцене или… к какой-нибудь другой, но обязательно выражающей по смыслу содержание, которое, с точки зрения режиссера, заложено в этом куске действия.

 Опыт показывает, что, как правило «какая-нибудь другая» рожденная на репетиции мизансцены бывает интереснее, богаче содержательнее той, которая пришла в голову дома. И это, очевидно, естественно. Потому что самое пылкое, самое проникновенное воображение режиссера не может столь досконально представить себе все психофизические действия, которые подчас легко и просто рождают разные живые человеческие индивидуальности актеров.

 Сегодня в работе даже столичных театров, к глубокому сожалению, укоренилась практика так называемых «вторых составов» (а в очень «многонаселенных» труппах даже «третьих» и «четвертых» составов).

 О порочности этой практики со всех точек зрения — и с художественной, и с коммерческой (в конечном счете), и с зрительской — об этом писалось много.

 Работа новой методикой Станиславского исключает возможность создания одной и той же мизансцены разными «составами» актеров.

 Много лет назад на одном из выпускных курсов актерского факультета театрального училища им. Б. Щукина готовился дипломный спектакль «Борис Годунов» Пушкина.

 Роль самозванца — Григория Отрепьева — репетировал студент Ю. Во время учебы он успел зарекомендовать себя как актер яркого комедийного, даже эксцентрического дарования. Фантазия его была бурной и порой неожиданной (впоследствии он стал режиссером).

 Репетировалась сцена «Келья в Чудовом монастыре».

 Пимен (студент А.) взволнован, он находится в возвышенном состоянии духа — закончил этой ночью, несмотря на все трудности, опасности, свой многолетний труд. Григорий принял решение бежать из монастыря. До сих пор ему никак не удавалось от Пимена узнать подробности «убиения младенца Димитрия». Сегодня он решился добыть необходимые сведения во что бы то ни стало. Он пытается спровоцировать Пимена на откровенность.

 Григорий. Как весело провел свою ты младость!

 Ты воевал под башнями Казани,

 Ты рать Литвы при Шуйском отражал,

 Ты видел двор и роскошь Иоанна!

 Григорий-Ю. обвинил Пимена-А. в ханжестве: дескать, покуролесил в юности, пожил в свое удовольствие, а теперь изображает из себя праведника.

 Со слезами гнева и отчаяния бросал эти слова в лицо Пимену Отрепьев-Ю.

 Григорий. Счастлив! а я от отроческих лет

 По келиям скитаюсь, бедный инок!

 Зачем и мне не тешиться в боях,

 Не пировать за царскою трапезой?

 Успел бы я, как ты, на старость лет

 От суеты, от мира отложиться,

 Произнести монашества обет,

 И в тихую обитель затвориться.

 В этом месте Григорий доходил др истерики, проклинал и «монашество» и «тихую обитель»!.. Он рыдал, катался по полу, рвал циновку…

 Пимен растерялся. Причем поначалу растерялся не столь Пимен, как студент А. Но он вовремя спохватился и свою актерскую растерянность перевел на растерянность героя-образа.

 Пимен.Не сетуй, брат, что рано грешный свет

 Покинул ты, что мало искушений

 Послал тебе всевышний. Верь ты мне:

 Нас издали пленяет слава, роскошь

 И женская лукавая любовь.

 Я долго жил и многим насладился;

 Но с той поры лишь ведаю блаженство,

 Как в монастырь господь меня привел.

 Подумай, сын, ты о царях великих.

 Кто выше их? Единый бог. Кто смеет

 Противу их? Никто. А что же? Часто

 Златый венец тяжел им становился:

 Они его меняли на клубок.

 Пимен, чувствуя почему-то себя виноватым перед Гришкой, пытался всячески его утешить. Но Григорий не принимал никаких аргументов старца. Он продолжал рыдать и метаться.

 При упоминании «монастыря» Григорий взвизгнул, бросился к двери…

 Голос Пимена зазвучал грозно — Григорий остановился. Очевидно, его заинтересовало упоминание царского имени…

 Григорий-Ю. делал вид, что все более успокаивается. Пимену все более и более это нравилось. Он становился все более откровенным — он начал рассказывать Григорию об очень интимных, неожиданных сторонах характера самого Грозного!.. Он дошел в своем умилении до того, что Грозный в его изображении становился чуть ли не агнецом божьим.

 Пимен. И плакал он. А мы в слезах молились,

 Да ниспошлет господь любовь и мир

 Его душе страдающей и бурной.

 Пимен в этом месте прослезился и окрестил себя крестным знамением. Григорий всплакнул тоже в умилении и истово перекрестился трижды.

 Пимен. А сын его Феодор? На престоле

 Он воздыхал о мирном житии

 Молчальника. Он царские чертоги

 Преобразил в молитвенную келью.

 Там тяжкие державные печали

 Святой души его не возмущали.

 Пимен стал перед иконой на колени, перекрестился. Григорий проделал то же самое, причем так истово поклонился, что лбом ударился об пол.

 Пимен. Бог возлюбил смирение царя,

 И Русь при нем во славе безмятежной

 Утешилась — а в час его кончины

 Свершилося неслыханное чудо:

 К его одру, царю едину зримый,

 Явился муж необычайно светел,

 И начал с ним беседовать Феодор

 И называть великим патриархом.

 И все кругом объяты были страхом,

 Уразумев небесное виденье…

 Опять крестное знамение и поклон; Григорий бьет в усердии лбом об пол дважды, затем оглядывается украдкой на стол, где лежит оконченная Пименом летопись.

 Пимен. Когда же он преставился, палаты

 Исполнились святым благоуханьем,

 И лик его, как солнце, просиял —

 — Уж не видать такого нам царя.

 О страшное, невиданное горе!

 Прогневали мы бога, согрешили:

 Владыкою себе цареубийцу

 Мы нарекли.

 Пимен крестился и клал земные поклоны; Григорий, продолжая креститься, потихоньку отползал назад — к столу с летописью. Лбом он уже не хлопал, а делал удары кулаком по полу. Пимен этого не видел, так как продолжал класть земные поклоны. Пимен на коленях приблизился к иконе и еще более истово стал креститься, стараясь, очевидно, замолить свой грех, Григорий же, добравшись до стола, лихорадочно стал перелистывать страницы, летописи что-то там ища. При этом он, не глядя на Пимена, изредка «хлопал» ногой по полу, якобы клал земные поклоны… Пимен встал с колен и, обнаружив, что Григория нет с ним рядом, оглянулся… Григорий жадно читал летопись, продолжая периодически «хлопать» ногой об пол… Пимен потихоньку подошел к Григорию.

 Поняв, что пойман с поличным, Григорий на секунду растерялся, но тут же, обворожительно улыбаясь, стал извиняться.

 Григорий. Давно, честной отец,

 Хотелось мне тебя спросить о смерти

 Димитрия-царевича; в то время

 Ты, говорят, был в Угличе.

 Григорий вертел всем задом, подхихикивал, кладя рукопись на прежнее место.

 Этот родившийся на репетиции озорной характер мизансцен был не случайным. Студенты были увлечены мыслями Пушкина о площадном, народном театре. Изучались материалы о скоморохах, глумцах. Проводились дополнительные занятия по пластике; акробатике…

 Спустя некоторое время, в 1969 году, автор этих строк приступил к постановке «Бориса Годунова» на сцене Московского драматического театра на Малой Бронной.

 Надо сказать, что коллектив актеров тоже был очень увлечен предложенным режиссером замыслом. Работа шла довольно споро и, как тогда казалось, успешно.

 Роль Пимена репетировал актер П.; на роль Григория был назначен довольно известный уже тогда и по театру, и по кино актер Д. Начало сцены в келье шло примерно так же, как и в училище им. Щукина. Когда же режиссер предложил актеру Д. на тексте «как весело провел свою ты младость!» начать обвинять Пимена в ханжестве, Д., не споря с режиссером, изменил предложенное действие. Он не обвинял Пимена, а упрекал. Поэтому действие его никак не могло закончиться истерикой. Ответное действие Пимена тоже, естественно, стало иным: вместо взволнованного желания утешить, успокоить Григория Пимену ничего не оставалось, как спокойно, с достоинством отвести от себя упреки Григория и также спокойно его поучать.

 Естественно, что такое рациональное взаимодействие не могло устроить режиссера — это противоречило стилю, жанру — всему замыслу строящегося спектакля. После нескольких проб упреки Григория Пимену стали более страстными; но, когда дело дошло до полюбившихся режиссеру отрепьевских «поклонов с отползанием к летописи», тут опять ничего не получалось… На какие только ухищрения ни шел режиссер, чтобы разбудить подобные действия у Отрепьева-Д., актер делал все по-другому.

 И это было абсолютно естественно. У Д. был темперамент совсем иного качества, чем у студента Ю. Причем темперамент был даже может быть более сильным, но разгорался он более медленно. Мгновенные смены настроений, неожиданная ловкость приспособлений также не были свойственны индивидуальности актера Д. Он был очень хороший, очень своеобразный актер, но совсем иного склада.

 В результате действие «кельи в Чудовом монастыре» приобрело характер скорее зловещий, нежели залихватски-озорной, каким он был на репетициях в училище им. Щукина. Характер мизансцен стал более статичным, ритмы сцены оказались более замедленные.

 Но поскольку эти мизансцены и ритмы были органичны для актера Д., то и они были по-своему выразительны и не выбивались из общего жанрово-стилистического строя спектакля.

 Может создаться впечатление, что при работе новой методикой рождение мизансцены является по существу актом творчества только актера, результатом только его целенаправленных действий.

 Это не совсем так.

 Еще раз отмстим, что режиссер, создав предварительно условия для рождения желаемых мизансцен, должен в процессе репетиций не только отбирать мизансцены, рождающиеся у актеров, но и обязательно направлять действия актеров в нужную сторону для рождения мизансцен определенной жанровой стилистики.

 Причем направлять действия актеров на разных этапах репетиций следует по-разному.

 На начальном этапе работы, когда актеры с помощью своих первых психофизических действий только еще пытаются проникнуть в суть поступков своих героев, режиссер должен вместе с актерами лишь уточнять мотивы поступков, уточнять предлагаемые обстоятельства, суть конфликтных фактов. Не следует на этом этапе добиваться точности и разнообразия самих физических действий и превращать их в мизансцены. Даже если в ходе этюда родилась интересная мизансцена, не следует на ней останавливать внимание актера. На всякий случай можно ее зафиксировать в своем режиссерском экземпляре пьесы, чтобы не забыть, но при этом следует к этой мизансцене относиться только как к эскизу, может быть удачному, но эскизу. К нему можно будет попробовать вернуться на следующем этапе, когда этюдами будет сыграна уже вся пьеса и станет уже более ясна и действенная суть пьесы, и ее жанрово-стилистическая природа.

 Еще и потому не следует фиксировать в памяти актера мизансцен, рожденных на первом этапе работы (даже если они оказались очень верными и выразительными), что к моменту выпуска спектакля у актера от многократных повторений может пропасть или потускнеть вкус к этой мизансцене. Надо, чтобы у него оставалось, сохранялось ощущение свежести и новизны импровизации.

 На втором этапе, т.е. тогда, когда линия поступков в основном ясна, когда актеры от своего импровизационного текста начинают все более переходить к авторскому тексту, вот тогда режиссер может не бояться подсказать актеру конкретное физическое действие — это уже не собьет актера, не снизит его инициативности. Такая подсказка будет по существу выглядеть для актера как уточнение того, что он сам предложил.

 На этом этапе работы режиссера подстерегает опасность.

 В это время у него появляется часто нетерпение, желание поскорее увидеть результат.

 Режиссеру кажется, что актеру ничего не стоит выполнить любое задание режиссера, причем выполнить именно так, как это видится режиссеру. Поэтому у режиссеров (особенно тех, кто был раньше актером) появляется желание поскорее показать актеру, как надо действовать в том или ином куске роли.

 «Показ» — это давняя категория режиссерского искусства. Вспомним опять В. Э. Мейерхольда. Он приходил на репетиции с точным (до подробностей) видением мизансценического рисунка будущего спектакля, «горел страстным, нетерпеливым желанием это видение осуществить… он вбегал на сцену и показывал, показывал, показывал…»[176].

 О знаменитых мейерхольдовских показах написаны тома! Восторженные страницы посвящены описаниям его «показов» в «Ревизоре», «Лесе», «Даме с камелиями».

 Репетиции Мейерхольда, как правило, были открытыми — театральная публика приходила смотреть эти «показы». Как писал современник, «отказавшись от актерских выступлений перед зрителями, Мейерхольд продолжал оставаться актером. По существу он переиграл все роли во всех поставленных им спектаклях…»[177].

 Не один Мейерхольд любил «показывать» и вызывать восторги зрителей (актеры, присутствующие на репетиции, но не участвующие в ней, тоже по существу зрители). Станиславский долгие годы тоже показывал. Современники вспоминают, что как и актерам театра Мейерхольда, так и мхатовским актерам никогда и никому не удавалось даже приблизиться к тому, что показывали их великие учителя…

 В книге А. М. Лобанова многие страницы воспоминаний посвящены лобановским «показам». Показывал Андрей Михайлович действительно превосходно. Например, на репетициях спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» Лобанов показывал актеру М. К. Давыдову (исполнителю роли Курчаева) первое появление его персонажа на сцене. Гусар Курчаев, по замыслу Лобанова, приходил подвыпивший, гусарская сабля на длинной перевязи болталась между ног и страшно мешала ему…

 «Было уморительно смешно, — вспоминает Давыдов, — когда Андрей Михайлович сам показывал мне, что нужно делать с этой болтающейся саблей. Он перешагивал через нее, подшвыривал ногой, недоумевая, почему она оказалась не с той стороны, пытался перенести ее через голову, запутывался еще больше и, наконец, с остервенением бросил на пол… Откровенно говоря, у меня так и не получилось того, что хотел Андрей Михайлович. Вроде бы делал все то же самое, реакция была, но смеха не было. Показ же Лобанова на репетиции встретил шумное — одобрение актеров»[178].

 Полезен ли был актеру Давыдову для создания образа Курчаева показ режиссера?

 Ответ может быть, очевидно, только отрицательным…

 У режиссера, который пробует работать методикой Станиславского, со временем вырабатывается совершенно новое качество — он перестает любить «показ». Более того, когда он по старой привычке (режиссерское нетерпение!) преждевременно выскочит на сцену, подсознание как бы говорит ему: «Назад! Не мешай тому, что сам создаешь, — не порть, не огрубляй, не своди к примитиву процесс творчества — ведь результат от твоего показа будет только беднее!»

 Что же у режиссера, работающего методом действенного анализа, совершенно исчезает из практики «показ»? Нет. И новый метод не исключает показ как режиссерский прием, как средство работы с исполнителями.

 На завершающем этапе работы при этой методике происходит очень интересное и качественно новое явление. И актеры, и режиссер настолько проникаются всей действенной сутью пьесы, ее особенностями, стилем, что терминология становится абсолютно единой, легко понимаемой всеми с полуслова. Людям, попадающим на эти репетиции случайно, порой даже трудно понять, о чем говорят между собой режиссер и актеры. Но когда актеры после коротких разговоров начинают снова действовать на сцене, то только диву дается сторонний наблюдатель: откуда что берется?! В эти моменты совместного творчества режиссеру достаточно из зала крикнуть: «Правее, а теперь сядьте на стул!», как актер, не переспрашивая, тотчас же делает это. Причем — что самое важное! — делает не механически: актер набрасывается на предложение режиссера, выполняет его как свое и развивает далее, потому что процесс рождения физического действия происходит совместно.

 Вот в этот момент, когда у режиссера тоже импровизационно родилось интересное предложение развития мизансцены, надо скорее его подсказать актеру, пока тот еще не остыл, пока актер жаждет продолжать действовать, — вот в этот момент долгое словесное объяснение нюансов действия может принести не пользу, а вред. Режиссер должен, мгновенно оказавшись на сцене, намекнуть в показе на необходимое действие.

 Режиссерский показ на этом этапе работы новой методикой приносит потому не обедненные результаты, что он качественно уже иной. Показ в этот момент не мешает актеру, а только помогает, потому что не несет в себе качественно новую информацию — он только уточняет. И еще важно, что к этому моменту не только актеры понимают режиссера с полуслова, но и режиссер понимает даже малейший актерский намек на действие. Актер может и не заметить в своих действиях этого намека. Поэтому, когда режиссер тут же ему покажет то, что актер сам только что хотел сделать, последний с огромным удовольствием воспринимает режиссерский показ, ибо это по существу показ не чужого действия, не чужого приспособления, а его собственного, только уточненного.

 Вот каковы, на наш взгляд, этапы работы над мизансценой, вытекающие из сути «метода действенного анализа».

 Но у всякого, даже самого положительного явления обязательно должны быть и теневые стороны. Есть они и при работе над мизансценой этой методикой. Их надо знать.

 Выше мы уже приводили пример из практики («Их четверо» в театре на Малой Бронной), говорящий о теневых сторонах актерской импровизации, могущей исказить смысл спектакля. Роль режиссера, постоянно наблюдающего за мизансценами уже готового спектакля, при работе новой методикой очень велика.

 Режиссер должен быть, по выражению Вл. И. Немировича-Данченко, «зеркалом актера» и в постоянном соблюдении сути мизансценического рисунка спектакля.

 Можно услышать возражения, что если новая методика рассматривает импровизацию актера как одну из важнейших сторон творчества театра, то как же можно говорить о каком-то построенном и закрепленном мизансценическом рисунке. Действительно, можно ли совместить строгость, отобранность мизансцены и импровизационность ее рождения?

 Можно и должно. Важно только знать, что обязательно надо фиксировать в сознании, в мышцах актера, а какие мизансцены могут каждый раз рождаться импровизационно.

 Фиксировать, по нашему мнению, как обязательную надо ту мизансцену, которая выражает кульминационную точку каждого конфликта. Мизансценический же подход к этой кульминации может рождаться у актеров на каждом спектакле импровизационно.

 При соблюдении такой закономерности в спектакле остаются четко выраженными главные смысловые моменты и сознательно допускается приблизительная выразительность моментов второстепенных. Да, конечно, спектакль может потерять по линии выразительности отдельных мизансцен, но зато он приобретает такое, замечательное свойство, которое дороже, на наш взгляд, всех этих потерь, — он дарит зрителю самое дорогое, ради чего тот приходит в театр, — живое импровизационное творчество актера!

 И роль режиссера при этом нисколько не умаляется, наоборот, режиссеру, следящему за импровизацией актеров в уже готовом спектакле, чрезвычайно важно после каждого представления уметь четкими, конкретными (лучше коротко, чтобы не утомлять и так уставших к концу спектакля актеров) замечаниями отделить верные мизансценические импровизации от неверных (разваливающих суть действия, расползающихся по ритму). При таком режиссерском наблюдении, контроле спектакль может на долгий срок продолжить свою живую жизнь и не превратиться (как — увы! — это часто случается даже в хороших театрах) либо в безжизненно выполняемую холодную железную схему, либо в зрелище разухабистой актерской вседозволенности. В обоих случаях художественная полноценность спектакля постепенно снижается и исчезает порою вовсе.

 ГЛАВА IX.

 МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА И ВАХТАНГОВСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ТЕАТРА

*К. С. Станиславский и его ученик Е. Б. Вахтангов. Метод действенного анализа Станиславского и «три фактора» Вахтангова. Метод и профессиональная культура режиссёра и актера*

 Известный советский режиссер народный артист СССР А. Д. Попов пишет о Вахтангове: «…накопленные потенциальные силы, его взгляд в будущее, его мысли и творческие высказывания в свете нашей современной театральной обстановки остались далеко не использованными и недооцененными… Весь трагизм столь раннего ухода Вахтангова в полной мере мы еще не осознали до сих пор, ибо Евгений Вахтангов немногими замечательными спектаклями и своим даром к глубокому теоретическому осмыслению огромного опыта К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко являлся именно той фигурой, которой все последующие годы так мучительно недоставало современному театру… Многие до сих пор еще не могут понять, что Вахтангов великолепно мог творчески расти, развивая и двигая вперед идеи своих учителей.

 …Чтобы глубже и точнее понять Вахтангова, надо посмотреть на него в конкретной исторической обстановке и в процессе его движения…

 …С моей точки зрения, сила Евгения Вахтангова заключалась не в том, что он был «ниспровергателем» отживших форм. Эту задачу в те далекие дни выполняли многие режиссеры, и главным ниспровергателем был Вс. Э. Мейерхольд.

 Миссия Евгения Вахтангова в другом. Он был глубоко захвачен теми безграничными перспективами, какие раскрывали перед ним великие учителя.

 Его темперамент художника порождался… идеями синтеза, жаждой гармонии в художественных устремлениях К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и их страстного оппонента Вс. Э. Мейерхольда. К этой задаче Вахтангов блестяще подготовил себя всем предшествовавшим опытом, он уже начал утверждать этот опыт. В этом особый трагизм его ранней смерти»[179].

 Поколению, не знавшему спектаклей Вахтангова, не ощутившему театральной атмосферы 20-х годов, следует с особым доверием отнестись к высказываниям живого свидетеля, участника театрального дела тех лет и такого тонкого аналитика, каким был А. Д. Попов. Сам Алексей Дмитриевич работал вместе с Вахтанговым в 1-й студии МХТ, а затем в течение нескольких лет после смерти Евгения Багратионовича был одним из режиссеров театра им. Евг. Вахтангова.

 Уже будучи известным режиссером, руководителем Центрального театра Советской Армии и заведующим кафедрой режиссуры ГИТИСа, Алексей Дмитриевич страстно увлекся новой методикой Станиславского и стал ее горячим пропагандистом.

 Думается, что в этих творческих привязанностях А. Д. Попова есть своя последовательность и закономерность.

 Нам, вахтанговцам, кажется, что в принципах новой методики Станиславского есть очень много того, о чем мечтал Евг. Вахтангов.

 Известный режиссер 1-й студии МХТ Б. Сушкевич еще в 1933 году писал: «…Вахтангов дал лозунг: «лицом к жизни»… Е. Вахтангов дал новое отношение к театру, к пьесе. Появились три фактора Е. Вахтангова… Не принятый К. С. Станиславским в первых своих работах, Е. Вахтангов все же оказал чрезвычайно сильное влияние на работу самого Константина Сергеевича…»[180].

 Евгений Багратионович Вахтангов говорил своим ученикам, что три фактора должны определять рождение формы будущего спектакля:

 1. Неповторимость художественного лица автора и авторская идея пьесы.

 2. Как эта идея звучит сегодня.

 3. Как сегодняшнее звучание авторской мысли может быть осуществлено данным, конкретным коллективом.

 Думается, что сейчас нет надобности доказывать, что метод действенного анализа К. С. Станиславского лучшим и кратчайшим путем позволяет нам познать автора и его идею, художественные особенности авторского стиля.

 Второй и третий вахтанговские факторы, требующие современного звучания той или иной мысли в данном коллективе, — эти факторы как раз и могут оказаться самыми уязвимыми при старом методе работы.

 Почему? Ведь что практически означает: «современное звучание автора в данном коллективе»! Это означает, насколько созвучна сегодня идея драматурга прежде всего группе людей, которые принимаются работать над пьесой. Но ведь люди — это же не марионетки, каждый человек — это целый мир, и, чем этот мир интереснее, тем интереснее актер-человек оценивает явления жизни и явления искусства.

 Поэтому вопрос современности звучания пьесы — вопрос трактовки — при старом методе работы всегда неизбежно вызывал либо огромные, бесконечные споры, либо безропотное подчинение режиссерскому диктату.

 Третий вариант, когда весь коллектив проникается единой идеей для того, чтобы заразить этой идеей сегодняшнего зрителя, идеален.

 Но как этого добиться? К сожалению, большинство людей чаще всего верят своему жизненному опыту более охотно, чем доводам другого человека. Поэтому аргумент «знания жизни» очень зыбок на практике.

 Метод действенного анализа разрешает это кажущееся почти неразрешимым противоречие по принципу: от каждого — максимум раскрытия способностей.

 Мы уже показали выше, что разные режиссеры могут по-разному оценить значимость конфликтных фактов одной и той же пьесы.

 Весь талант режиссера, все его мастерство должно быть направлено на  доказательство актерам, что именно эти, а не иные факты являются основными конфликтными фактами В своих доказательствах режиссер, работающий методом действенного анализа, имеет очень большое преимущество: он опирается всегда на факты, реально существующие в самой пьесе.

 У актера, работающего методом действенного анализа, тоже есть великолепная возможность доказать свою правоту, но не в словесном споре (в этом актер редко бывает убедительнее режиссера). Актер, работающий методом действенного анализа, доказывает значимость того или иного факта своими действиями в этюде. Причем чем талантливее актер, тем он убедительнее и неожиданнее доказывает свою правоту в действии.

 Таким образом, новый метод К. С. Станиславского дает возможность всем участникам спектакля наиболее полно проявить свое сегодняшнее, личное понимание пьесы.

 Вспомним, что требовал К. С. Станиславский-Торцов от Названова: «…говорите, чтобы вы стали делать в реальной жизни здесь, сегодня, сейчас, если бы оказались в положении, в которое вас поставил Гоголь?»

 Последняя работа, обобщившая огромный режиссерский и педагогический опыт, положившая начало новому методу, писалась К. Станиславским в Барвихе, где он отдыхал вместе с Марией Петровной Лилиной.

 Мария Петровна, оспаривая точку зрения К. С. Станиславского, утверждала, что, для того чтобы работать над эпизодом Хлестовой из «Горя от ума», нужно прежде всего представить себе обстановку Фамусовского дома.

 Не соглашаясь с Лилиной, К. С. Станиславский записал следующее: «…сказать и объяснить, что можно делать физические действия здесь, в этой комнате, реально действуя. Что значит здесь? Это значит — всегда беру себя и всегда беру ту обстановку и место, где нахожусь…

 …Актер должен действовать в роли не как кто-то (Хлестова), когда-то (в 20-х годах прошлого столетия), где-то (в воображаемом доме Фамусова), а как я (в данном случае М. П. Лилина), сегодня (летом 1936 г.), здесь (в барвихинской гостиной) стал бы действовать в обстоятельствах роли…»[181].

 Интересно сравнить вышеприведенную запись Станиславского с выдержками из плана постановки «Плодов просвещения» Л. Толстого, который Вахтангов хотел предложить Станиславскому:

 «…Предположим, что спектакль идет в одной из комнат или террас Ясной Поляны… Предположим, он жив (Толстой. — А. П.), а прийти не может, потому что нездоров.

 Мы едем в Ясную Поляну. Не берем ни грима, ни костюмов, ни обстановки. В нашем распоряжении вещи и мебель Ясной Поляны.

 …Простыни, ковры, платки, табуреты, кадка с цветами — вот скромные средства, обычные в домашнем спектакле, которыми мы располагаем.

 …Без гримов и без костюмов. Все актеры со своим лицом. Одеты так, как оделись бы, если бы сегодня ехать к Л. Н.

 …Таким образом, мне думается, будет достигнута современность в постановке… Выполнено желание не загромождать мастерство актера гримом, париком и костюмом»[182].

 Разумеется, для нас важно сегодня не внешнее сходство мыслей двух великих театральных деятелей, а внутренняя связь хода мышления — желание освободить актера от всего, за что можно спрятать свое «я», свое личное начало.

 И разве не об этом же свидетельствует резко полемическое утверждение Вахтангова о том, что «бытовой театр должен умереть. «Характерные» актеры больше не нужны. Все, имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комики) любой характерной роли…»[183].

 В этом звучит призыв отбросить характерность, как самоцель. Приход к характерности только в результате глубокого проникновения в существо пьесы, роли — это одна из целей и новой методики Станиславского.

 Соединение авторского задания и актерской индивидуальности — идеальный результат применения метода действенного анализа.

 Но ведь вахтанговское — «мысль автора, звучащая сегодня» — это же не абстрактное какое-то «сегодня», это созвучие авторской мысли мыслям людей сегодняшнего дня, и прежде всего сегодняшним актерам, их сокровенному «я».

 Метод действенного анализа, как мы показали выше, позволяет наиболее полно раскрыться авторской мысли через те созвучия, которые она вызывает в душе и мыслях актера.

 Таким образом, действительно и второй фактор Вахтангова — «как мысль автора звучит сегодня» — может наиболее полно реализоваться при помощи метода действенного анализа.

 Третий фактор — «как оба два первых фактора могут быть реализованы в данном коллективе».

 Разумеется, собираясь предложить коллективу театра ту или иную пьесу, режиссер (предварительно глубоко проанализировав ее), безусловно, должен представить себе, как его замысел может быть реализован данным коллективом актеров. Невозможно ставить «Гамлета» при наличии в труппе прекрасных исполнителей ролей Клавдия, Розенкранца и Гильдестерна, но при средних возможностях исполнителя роли Гамлета. Это аксиома.

 Думается, что только такое понимание третьего фактора Вахтангова (довольно распространенное) — несколько упрощенное понимание. Такое понимание имеет, безусловно, несколько утилитарный привкус.

 Некоторые теоретики ссылаются в качестве примера на вахтанговскую «Принцессу Турандот» — вот де форма этого спектакля могла родиться только в коллективе третьей студии МХТ, с другим коллективом Вахтангов бы ставил этот спектакль иначе.

 В подобном утверждении только половина истины. Лучшее тому доказательство — знаменитое письмо уже тяжелобольного Вахтангова, который не мог присутствовать на генеральной репетиции «Принцессы Турандот», — письмо к зрителям, которое было зачитано на этой репетиции Ю. А. Завадским. Вот начало этого письма: «Учителя наши, старшие и младшие товарищи! Вы должны поверить нам, что форма сегодняшнего спектакля — единственно возможная для третьей студии. Это форма не только форма для сказки «Турандот», но и для любой сказки Гоцци. Мы искали для Гоцци современную форму, выражающую третью студию в ее сегодняшнем театральном этапе…»

 Итак, действительно, найденная форма «Турандот» могла быть реализована только третьей студией. Но вопрос заключается в следующем: что следствие, а что причина? Придумал ли Вахтангов форму для спектакля и искал затем место, где осуществить свой замысел, или, наоборот, думая о задачах роста и воспитания молодых актеров третьей студии, нашел вместе с ними форму спектакля?

 Вот дальнейший текст вахтанговского письма: «…форма потребовала не только рассказа содержания сказки, но и сценических приемов, может быть, для зрителей незаметных, но совершенно необходимых для школы актера. Любая пьеса — предлог образовать в студии на полгода специальные, необходимые для данной формы занятия…»[184].

 Рубен Николаевич Симонов пишет, что Вахтангов «никогда не навязывал актеру методов работы, противных его творческой природе. Он считал, что высшее мастерство режиссера обнаруживается тогда, когда режиссер создает на сцене условия, всемерно стимулирующие творчество актера. Такие условия — от репетиции к репетиции — и создавались Вахтанговым в работе над «Турандот»[185].

 Очевидно, смысл «третьего фактора» Вахтангова заключен именно в практическом утверждении искусства театра как искусства коллективного. На словах это признают все, но на деле чаще всего происходит параллельное творчество отдельных индивидуалистов. Творчество отдельных индивидуалистов, в силу необходимости (пьесы пишутся обычно на несколько человек) работающих совместно, и коллективное творчество — вещи разные. Вахтангов свое творчество подчинял, соизмерял с творческими интересами, с творческими необходимостями студии, и в этом было практическое ощущение завтрашнего дня театра. Метод его работы раскрепощал творческие индивидуальности молодых актеров и создавал тем самым атмосферу для коллективного творчества.

 Последняя методика Станиславского в силу своей сути создает необходимость подлинного коллективного творчества. Правда, эта методика предъявляет очень высокие требования и к режиссеру, и к актерам.

 Г. А. Товстоногов, утверждающий, что «сейчас этот метод является единственным и ничего равного ему в области актерского мастерства в мировом театре не существовало и не существует»[186], тем не менее с горечью констатирует: «Все мы клянемся именем Станиславского, но до сих пор его открытие не стало практической методологией в нашей работе»[187].

 М. О. Кнебель всю свою жизнь режиссера, педагога, теоретика посвятила пропагандированию и развитию методики действенного анализа. Многочисленные ученики Марии Осиповны, а теперь уже и ученики ее учеников знают на практике, какие интересные результаты могут дать даже попытки овладения этим методом. И несмотря на это, как свидетельствует старейший мастер нашей сцены, «к сожалению, до сих пор методика анализа, предложенная Станиславским, еще недостаточно популяризирована, и многие театры и школы и по сей день «колдуют» вокруг пьесы, не зная, как проникнуть в нее. Виной этому служит косность, обитающая в любой сфере человеческого мышления. Страшно расставаться с тем, чему (тебе кажется) ты научился, страшно идти куда-то, куда до сих пор дороги не знал… О методике действенного анализа я много писала. Писала статьи, выпустила книгу. И все же у меня нет ощущения, что мне самой тут абсолютно все известно. Мне хочется, чтобы мои ученики продолжали думать в том же направлении. Проблема эта широка и глубока…»[188].

 Действительно, проблема освоения методики действенного анализа не проста. И не проста именно потому, что этот метод охватывает и содержит в себе все наиболее важное и ценное, что было и в теории — в области аналитической мысли, и на практике — в области психотехники актера.

 Требования, предъявляемые новым методом в этой совместной части работы и к актеру, и к режиссеру, очень не просты и непривычны.

 Психотехника актера должна быть столь гармоничной, что при появлении в сознании актера только мысли о необходимости какого-то поступка, тело его должно тотчас же начинать выполнять предопределенное характером поступка строго конкретное действие, и наоборот, если тело актера почему-либо стало совершать какие-то физические действия, то его психика мгновенно должна реагировать — решать, как поступать ему дальше.

 При совместной работе по новой методике режиссер должен создавать актеру такие условия, при которых, с одной стороны, у актера была бы потребность, даже жажда совершать поступки абсолютно самостоятельно, не думая при этом ни о роли, ни о режиссере, а с другой стороны, рождающиеся у актера поступки должны быть наиболее близки духу и действиям роли, причем в том понимании этой роли, которое задается режиссером.

 Как видим, такая совместная работа предъявляет действительно очень большие требования и к актеру, и к режиссеру… Конечно, далеко не всем эти требования могут прийтись, как говорится, по плечу.

 В чем же причина столь сложной внедряемости в театральную практику новой методологии К. С. Станиславского? «Почему это так трудно? Почему даже молодежь, всегда легко идущая на эксперимент, так сложно постигает суть учения Станиславского? — пишет Мария Осиповна Кнебель. — Много я об этом думаю, иногда обвиняю себя в неумении передать студентам то, что стало символом моей собственной веры, часто обвиняю студентов во внутренней неподвижности, в лености, в отсутствии воли. Но дело, наверное, и не во мне, и не в студентах, а в том, что методика эта требует большой культуры» (курсив мой. — А. П.)[189].

 Вообще профессия режиссера предполагает как одно из важнейших качеств обладание высокой культурой. Но ведь культура человека — это не только определенный багаж накопленных знаний в одной или нескольких областях науки или искусства; это не только его воспитанность, обладание хорошими манерами. Подлинная культура определяется высокой степенью развитости духовных, нравственных и этических начал в человеке. Культурный человек — это не только человек, обладающий чувством собственного достоинства, но и человек, обязательно предполагающий наличие достоинства в любом другом человеке и умеющий уважать это достоинство.

 Что означает для режиссера обладание большой культурой? Это прежде всего уважение творчества писателя (пьесу которого ставит режиссер), это уважение творчества актера (в содружестве с которым режиссер ставит эту пьесу), это также уважение творчества художники, композитора и всех других создателей спектакля.

 «Что же тут нового? — могут возразить. — Почему именно при работе методом действенного анализа требуется уважать и автора, и актера? Разве старая методика исключала возможность такого уважения?»

 Нет, разумеется, не исключала. Но при работе старой методологией подлинное уважение к автору и к актеру не являлось обязательным профессиональным условием! Одно дело — уважение как понятие, о котором можно знать, соглашаться с необходимостью быть уважительным, другое — действовать только так, как того требует автор.

 Метод действенного анализа построен именно таким образом, что без страстного, всепоглощающего желания проникнуть в самые тайники автора, его замысла, его стиля нельзя достичь на современном этапе подлинно высоких творческих результатов в сценической работе.

 Метод требует большой культуры не только от режиссера, но и от актера, так как оба направляют все свои усилии в этом генеральном направлении. Причем задача режиссера при работе новым методом усложнена еще и тем, что для наиболее полного, наиболее всестороннего проникновения актера в замысел автора режиссеру необходимо создать такую свободную уважительную атмосферу всеобщего коллективного поиска, чтобы актеру было легко и небоязно импровизировать на репетициях, более того, чтобы актер не стеснялся перед всеми раскрыть в этой импровизации самые сокровенные тайники своей души.

 Плодотворность нового метода заключается также в том, что, чем больше режиссер и актеры всем своим существом раскрываются навстречу автору, постигают автора, тем интереснее, тем богаче становится их собственное творчество.

 Постичь, что твоя работа может стать искусством, если удастся приблизиться к тому, что уже создано талантом, творческой силой другого, т.е. автором, — вот в чем, очевидно, корни подлинно современной культуры и режиссера, и актера. Для работы методом действенного анализа это основное условие, отправная точка. Действительно, если бы мы не стремились постичь автора, разве бы мы тратили, например, столько усилий на поиск только одного первого конфликтного факта!

 На примере поиска одного только первого конфликтного факта разных пьес можно убедиться, как не просто работать методом действенного анализа. Но овладение им также убеждает и в том, какие интересные результаты может дать работа над пьесой и ролью.

 Поиск действенного начало — этого «святая святых» драматургии заставил нас изучить не только всю пьесу, эпоху, быт и многое другое, что связано с автором, его эстетикой, но и что самое важное! — придал этому изучению строго целенаправленный характер. Пьесы ставили перед нами вопросы, мы искали на них ответы, для ответов нам пришлось расширять свои знания.

 Метод действенного анализа требует от творческих работников сцены постоянной готовности и умения пересмотреть свои знания и начать все заново. Вахтангов также полагал, что каждым новый спектакль должен стать поводом для новых занятий и накопления новых знаний.

 Несмотря на кажущуюся ясность исходных принципов метода действенного анализа, его творческая разработка во всей совокупности охватываемых им проблем продолжает оставаться на повестке дня теоретиков и практиков нашей страны. Неслучайно один из крупнейших мастеров советского театра Г. А. Товстоногов пишет: «…я лично, например, не рискую говорить, что работаю методом действенного анализа К. С. Станиславского. Я только пытаюсь подойти к нему… в своей ежедневной практике…»[190].

 Широкое освоение метода действенного анализа еще только начинается. Поэтому каждая попытка его освоения может быть поучительна. Мы пытались рассказать о своем опыте постижения этой методики, накопленном в основном в стенах театрального училища им. Б. Щукина (вуз) при Государственном академическом театре им. Евг. Вахтангова.

 Рекомендуемая литература

 Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 37.

 Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976.

 Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41.

 Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976.

 Материалы XXVI съезда КПСС, М., 1981.

 Плеханов Г. В. Соч. М.—Л., 1928, т. XXIV.

 Герцен А. И. Собр. соч. М., 1954–1965, т. 2, 5.

 Чернышевский Н. Г. Избр. статьи. М.—Л., 1951.

 Добролюбов Н. А. Избр. соч. М.—Л., 1948.

 Аристотель. Поэтика. М., 1957.

 Алперс Б. Театральные очерки в двух томах. М., 1977.

 Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

 Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972.

 Аникст А. Шекспир. М., 1964.

 Белинский В. Г. Собр. соч. М., 1953–1959.

 Билинкис Я. С. Романы Достоевского и трагедия Пушкина. — В сб.: Достоевский, материалы и исследования. Л., 1976, № 2.

 Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.—Л., 1962.

 Блок Вл. Система Станиславского и проблемы драматургии. М., 1963.

 Бондарев Ю. Поиск истины. М., 1976.

 Брук П. Пустое пространство. М., 1976.

 Варпаховский Л. Наблюдения, опыт, анализ. М., 1978.

 Вилар Ж. О театральной традиции. М., 1956.

 Виноградская И. Жизнь и творчество Станиславского, М, 1976. Волькенштейн В. Драматургия. М., 1969.

 Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972.

 Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. М., 1976.

 Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1903.

 Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М., 1968.

 Гегель. Эстетика. М, 1978, т. I.

 Гессен Р. Технические приемы драмы. СПб, 1912.

 Гладков А. Театр. Воспоминания и размышления. М., 1980.

 Гончаров И. А. Собр. соч. М., 1953–1955.

 Гончаров И. А. Литературно-критические статьи. Л., 1938.

 Горчаков Н. Режиссерские уроки Станиславского. М., 1952.

 Горбунова Е. Н. Вопросы теории реалистической драмы. М., 1963.

 Горелов А. Очерки о русских писателях. Л., 1960.

 Дикий А. Избранное. М., 1976.

 Добин Е. Герой. Сюжет. Деталь. Л., 1962.

 Дудинская А. И. А. Н. Островский. Очерк жизни и творчества. М., 1951.

 Жихарев С. И. Записки современника. М.—Л., 1955.

 Жемье Ф. Театр. М., 1956.

 Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. М., 1969.

 Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971.

 Кедров М. Н. Статьи, речи, беседы, заметки. М., 1978.

 Кургинян М. С. Драма. — В кн.: Теория литературы. М., 1964.

 Корогодский З. Я. Режиссер и актер. М., 1967.

 Кнебель М. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971.

 Кнебель М. Поэзия педагогики. М., 1976.

 Костелянец Б. Лекции по теории драмы. Драма и действиею Л., 1976.

 Лакшин В. Я. Искусство психологической драмы Толстота и Чехова. М., 1958.

 Лакшин В. Я Островский. М., 1976.

 Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.—Л, 1945

 Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.

 Лобанов А. М. Документы, статьи, воспоминания. М., 1980.

 Лоусон Д. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960.

 Луначарский А. В. Статьи о литературе. М., 1957,

 Луначарский А. В. Театр и революция. М., 1924.

 Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М, 1968.

 Атанас Натев. Драматично и драматургично. София, 1967.

 Немирович-Данченко В. И. О Чехове. В сб.: Чехов и Художественный театр. М., 1913.

 Непомнящий В. Наименее понятный жанр. — Театр. М., 1974, № 6.

 Оснос Ю. В мире драмы. М.‚ 1971.

 Островский и Бурдин. Неизданные письма. М.—Л.‚ 1923.

 Островский А. Н. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Л., 1924.

 Пинский А. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.

 Попов А. Д. Творческое наследие. М., 1979.

 Ревякин А. И. А. Н. Островский. Жизнь и творчество. М., 1949.

 Рудницкий К. Портреты драматургов. М., 1961.

 Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.

 Салтыков-Щедрин М. Е. О литературе и искусстве. М., 1953.

 Сахновский-Панкеев В. Драма. Л., 1969.

 Сб. «Островский в русской критике». М., 1953.

 Сб. «От упражнения — к спектаклю». М., 1974.

 Сб. «Чехов в воспоминаниях современников». М., 1954.

 Скафтымов А. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958.

 Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

 Скрынников Р. Г. Борис Годунов и судьба драматургии Пушкина. — Русская литература. Л., 1974, № 2.

 Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1954–1961.

 Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. М., 1973.

 Товстоногов Г. О профессии режиссера. М., 1967.

 Товстоногов Г. Круг мыслей. Л., 1972.

 Толстой Л. Н. Неизданные тексты. М., 1973.

 Томашевский Б. Теория литературы. М.—Л., 1931.

 Топорков В. О. Станиславский на репетиции. М., 1949.

 Турбин В. Пушкин. Гоголь, Лермонтов. М., 1978.

 Фельдман О. Судьба драматургии Пушкина. Борис Годунов и маленькие трагедии. М., 1975.

 Филипов Н. С. Народная драма А. С. Пушкина «Борис Годунов». М., 1972.

 Финкелстайн С. Реализм в искусстве. М., 1956.

 Фрейтаг Г. Техника драмы. М., 1911.

 Хейфец Л. Из режиссерских записок. — Театр. М., 1978, № 3.

 Холодов Е. Композиция драмы. М., 1957.

 Холодов Е. Мастерство Островского. М., 1967.

 Чушкин Н. Н. Гамлет — Качалов. М., 1966.

 Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драматургия его времени. М., 1966.

 Штейн А. Три шедевра Островского. М., 1967,

 Эфрос А. Профессия: режиссер. М., 1979.