Сулимов М. В. **Посвящение в режиссуру** / Вступит. ст. С. Д. Черкасского. СПб.: Издательство СПбГУ, 2004. 575 с.

*Л. И. Гительман*. Учитель сцены 3 [Читать](#_Toc369819753)

*С. Д. Черкасский*. Режиссура Сулимова, или Предощущение педагогики 5 [Читать](#_Toc369819754)

**Веруя в чудо**

Часть первая. Радости, тревоги, огорчения 61 [Читать](#_Toc369819762)

Часть вторая. Наедине с пьесой 104 [Читать](#_Toc369819768)

Часть третья. От замысла к премьере 142 [Читать](#_Toc369819783)

**Начальный этап работы режиссера над пьесой** 179 [Читать](#_Toc369819792)

**Микроспектакли в процессе воспитания режиссера** 231 [Читать](#_Toc369819804)

**Посвящение в режиссуру.  
из опыта работы с режиссерскими курсами**

Предваряющие соображения 283 [Читать](#_Toc369819811)

Режиссура — что это? 286 [Читать](#_Toc369819813)

Учиться ремеслу, воспитывать — художника 287 [Читать](#_Toc369819814)

«Весь мир — театр» 288 [Читать](#_Toc369819815)

Некоторые ориентиры 290 [Читать](#_Toc369819816)

«Познать — значит почувствовать» 292 [Читать](#_Toc369819817)

О «школе» 293 [Читать](#_Toc369819818)

Серьезные игры с «пустышкой» 294 [Читать](#_Toc369819819)

Самый маленький спектакль 296 [Читать](#_Toc369819820)

Зритель и «правила игры» 299 [Читать](#_Toc369819821)

«Едем на рыбалку!» 301 [Читать](#_Toc369819822)

Чувства — помеха делу 303 [Читать](#_Toc369819823)

Для чего? 307 [Читать](#_Toc369819824)

О физическом самочувствии 310 [Читать](#_Toc369819825)

Ожившие картины 313 [Читать](#_Toc369819826)

Этюды по произведениям живописи 313 [Читать](#_Toc369819827)

Первочувство и сверхзадача 316 [Читать](#_Toc369819828)

«Жестокие романсы» 319 [Читать](#_Toc369819829)

«На бульваре» 323 [Читать](#_Toc369819830)

Необходимое отступление 328 [Читать](#_Toc369819831)

«Меншиков в Березове» 330 [Читать](#_Toc369819832)

О театральности 333 [Читать](#_Toc369819833)

Ви́дения 337 [Читать](#_Toc369819834)

«О, мои грехи…» 338 [Читать](#_Toc369819835)

Тренинг ви́дений 343 [Читать](#_Toc369819836)

«Легкое дыхание» 345 [Читать](#_Toc369819837)

О выразительности 347 [Читать](#_Toc369819838)

«Стоп-кадр» 348 [Читать](#_Toc369819839)

Микроспектакли 353 [Читать](#_Toc369819840)

Микроспектакли на вольную тему 353 [Читать](#_Toc369819841)

«Игры в сказки» 356 [Читать](#_Toc369819842)

Микроспектакли по стихотворениям 357 [Читать](#_Toc369819843)

Прислушаемся к Ф. М. Достоевскому 363 [Читать](#_Toc369819844)

Этюд на литературной основе 366 [Читать](#_Toc369819845)

«Ты меня слышишь?» 368 [Читать](#_Toc369819846)

Обострение обстоятельств 370 [Читать](#_Toc369819847)

Фабула. Сюжет. Трактовка 372 [Читать](#_Toc369819848)

Планировка 373 [Читать](#_Toc369819849)

Играем этюд 374 [Читать](#_Toc369819850)

Внутренний монолог 377 [Читать](#_Toc369819851)

О субъективной логике 381 [Читать](#_Toc369819852)

Об интересности и скуке 385 [Читать](#_Toc369819853)

И снова о предлагаемых обстоятельствах 386 [Читать](#_Toc369819854)

Физическое самочувствие 391 [Читать](#_Toc369819855)

«Настроенность души» 395 [Читать](#_Toc369819856)

Об арифметике, алгебре и тайне 402 [Читать](#_Toc369819857)

О «мысленном перевоплощении» и режиссерском сопереживании 405 [Читать](#_Toc369819858)

О режиссерском анализе 407 [Читать](#_Toc369819859)

Наедине с пьесой 420 [Читать](#_Toc369819860)

Действие первое 420 [Читать](#_Toc369819861)

Второе действие 421 [Читать](#_Toc369819862)

Третье действие 422 [Читать](#_Toc369819863)

Четвертое действие 422 [Читать](#_Toc369819864)

**Режиссер наедине с пьесой** 459 [Читать](#_Toc369819865)

**Записные книжки. Письма. Документы**

Из доклада перед труппой театра (г. Алма-Ата) 551 [Читать](#_Toc369819866)

Из записных книжек разных лет (1979 – 1993) 553 [Читать](#_Toc369819868)

Из писем А. С. Шведерскому 559 [Читать](#_Toc369819869)

**Персоналия**

Список основных творческих работ М. В. Сулимова 561 [Читать](#_Toc369819871)

Литературное наследие М. В. Сулимова 571 [Читать](#_Toc369819876)

Список выпускников Режиссерской мастерской М. В. Сулимова 574 [Читать](#_Toc369819880)

# **{****3}** Учитель сцены

*Книга, которую Вы держите сейчас в руках, написана удивительным человеком. Он не был писателем. Мар Владимирович Сулимов был режиссером, художником, театральным педагогом. Он прожил большую жизнь. Руководил многими театрами. Поставил и оформил огромное количество спектаклей. Воспитал не одно поколение будущих режиссеров, деятелей сцены. И ученики Сулимова навсегда остались преданы ему. Вот и эта книга — их дар учителю. Они собрали главное из того, что им написано, и издали. Сказать просто. Но сделать это было совсем не легко. Но они сделали. Ибо любили и продолжают любить своего учителя, хотя его уже давно нет на свете. А они уже давно не студенты. У некоторых из них уже есть свои ученики. А другие ставят спектакли, выступают на сцене. И помнят о том, кто подал им руку в самом начале пути, кто бережно вывел их на дорогу творчества. На дорогу, которая воистину ведет в Храм.*

*Почему так? Откуда эта привязанность к Учителю? Ведь так сложна жизнь! В ней столько забот! У каждого — свои. А сегодня в особенности принято жить лишь сиюминутными проблемами. Разумеется, сентиментальные воспоминания о студенческих годах могут иногда всколыхнуть душу. Но чтобы так преданно любить Учителя, чтобы на протяжении ряда лет разыскивать то, что было когда-то написано им, чтобы и сегодня размышлять над многим из того, что было сказано Учителем в давние годы, чтобы и сейчас соизмерять свою жизнь, свое отношение к искусству, с его представлениями обо всем этом, такое, поверьте, случается не часто! И случается только тогда, когда Учитель был воистину Личностью, способной вызвать и высокое нравственное уважение, и восхищение своими творческими созданиями, своим подлинно виртуозным владением профессией. Именно такой личностью и был Мар Владимирович Сулимов!*

*Получивший великолепную школу от учителей, непосредственно связанных с великими основателями Московского Художественного театра — Станиславским и Немировичем-Данченко, Мар Владимирович во всех своих работах и режиссера, и театрального художника был, прежде всего, педагогом. Ибо изначально он полагал, что занятие искусством примерно то же, что труд исследователя. Поэтому, репетируя с актерами, он учил их проникать в суть характера своего персонажа, открывать в человеке неведомые грани его сложной психологической натуры. Поэтому, работая над оформлением спектакля, он тщательно исследовал* {4} *жизненную ситуацию, изложенную в пьесе, и воссоздавал зрительный образ, соотнесенный не столько с внешней обстановкой действия, сколько с его внутренним бытийным содержанием.*

*Долгие годы Мар Владимирович был мастером режиссерского курса в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии (ныне — Санкт-Петербургская Государственная Академия театрального искусства). И тут его педагогическая природа, его дар исследователя, его огромный жизненный и творческий опыт развернулись в полной мере. Он был Учителем по призванию. Как говорится, от Бога. Ему были бесконечно интересны его ученики. Как они развиваются, как постигают азы профессии, как постепенно в них произрастает художник, творец. Сталкиваясь в коридорах института, мы часто заговаривали с ним об его учениках (в иные годы я преподавал на его курсе). Ия всегда поражался, как он тонко ощущал каждого из них, как он бесконечно заинтересованно говорил о необходимости бережно отнестись к становлению их внутреннего художнического мира, к выявлению их творческой индивидуальности, собственного взгляда на театр. И в то же время поражала его требовательность к студентам. Ибо для него мир искусства был миром его жизни, и тут он не допускал бездумного, легкого отношения к творчеству. Профессия режиссера, профессия актера, профессия театрального художника требовала, по его мнению, каждодневного, упорного труда. Труда творческого, ищущего. И его слова соответствовали его собственной жизненной и творческой практике. Поэтому, возможно, его ученики относились к нему с особенным уважением: им было дорого то, что у их учителя слово не расходится с делом. Вот почему и сегодня они продолжают хранить память о нем. И не только как об учителе. Но как о выдающемся театральном деятеле, чьи заветы, глубочайшие раздумья о творчестве и в наше время в высшей степени необходимы искусству. Новым поколениям служителей отечественной сцены. Именно поэтому читатель и держит сейчас в руках эту книгу. Благодаря ей Мар Владимирович Сулимов снова с нами. И в нашей новой действительности он продолжает свою работу замечательного Учителя сцены.*

*Профессор Л. И. Гительман*

# **{****5}** Режиссура Сулимова, или Предощущение педагогики

Я не видел ни одного спектакля своего Мастера. Да и все студенты нашего курса, поступившие в ЛГИТМиК в 1980 году — это был третий из шести сулимовских наборов, — тоже не видели. Жизнь народного артиста Казахстана, заслуженного артиста Карелии Мара Владимировича Сулимова (1913 – 1994) сложилась так, что после работы в БДТ и семилетнего руководства Театром им. Комиссаржевской он с 1967 года в Ленинграде не ставил. А с 1975 года окончательно сосредоточил все свое внимание на педагогической работе и только два‑три раза выезжал на постановки.

Не знаю, как другие, а я, признаюсь, сперва внутренне переживал, что не вижу его спектаклей. Может, в этом сказывалось запальчивое студенческое желание поменяться с педагогом местами и оказаться в роли зрителя, оценивающего его работу. Но, скорее, хотелось свою влюбленность в Сулимова, в его уроки мастерства перенести на его спектакли — восхититься ими, поспорить с ними, но, конечно же, любить и гордиться ими. Ведь, ежедневно встречаясь с Сулимовым в учебной аудитории, поражаясь его знаниям, терпению, мастерству, открывая с его помощью мир театра, мы чувствовали, что его педагогическая система была лишь вершиной айсберга, скрытой частью которого являлась его богатейшая постановочная практика (более ста поставленных спектаклей, и вдобавок столько же оформленных в качестве художника). Основой его мудрой педагогики была именно жизнь, прожитая в театре — тысячи часов на репетициях и в художественных мастерских театров Москвы, Петрозаводска, Ленинграда, Алма-Аты, Минска, Вильнюса…

Потом, когда я начал преподавать в ЛГИТМиКе, ставшем к тому времени Академией, когда стал задумываться о процессе передачи театральных умений от учителя к ученику уже в другой роли, желание (и необходимость!) узнать о спектаклях Сулимова только возросло. Разбирая сотни газетных рецензий из архива Сулимова, перечитывая его книги, рассматривая эскизы, я пытался разглядеть режиссерский почерк мастера. И давняя студенческая догадка только крепла — школа режиссуры М. В. Сулимова произрастала из его режиссерской практики, а его пятидесятилетняя постановочная деятельность насквозь пронизана педагогикой. Недаром театральная критика всегда писала о *педагогической* направленности режиссуры М. В. Сулимова, о его уникальности как режиссера-педагога, воспитателя. Обе части сулимовского айсберга — режиссура и педагогика — оказались и впрямь неделимы.

Но в этой вступительной статье я не буду писать об институтской педагогике Сулимова. И не потому, что о ней написано много. Нет, творческая лаборатория одного из ведущих профессоров ленинградской-петербургской школы второй половины XX века еще ждет подробного исследования. {6} Но все же в этом издании, где впервые под одной обложкой собраны все пять книг М. В. Сулимова — как напечатанных прежде, так и публикуемых только сейчас, — пусть собрание его собственных сочинений скажет о педагогических принципах мастерской Сулимова.

Я же постараюсь проанализировать творческий путь Сулимова-режиссера, проследить логику его развития и акцентировать, как в режиссерской практике мастера вызревали основы его будущей режиссерской школы. И тем самым реализую свою давнюю мечту и хоть мысленно, но увижу спектакли моего Учителя.

## Начало Учеба в ГИТИСе, 1935 – 1939. Практика в Малом театре, 1938. Театр Санпросвета, 1943 – 1945. Театр Северного флота, 1945 – 1946. Дипломный спектакль, 1946

В архивных материалах ГИТИСа тридцатых годов хранятся автобиографии студентов-первокурсников режиссерского факультета. В основном это достаточно официальные документы, содержащие перечень дат, мест учебы и работы. Автобиография же, написанная в 1935 году двадцатидвухлетним первокурсником Маром Сулимовым, заметно отличается от прочих своей интонацией. Не забыв упомянуть все необходимое для анкетного документа такого рода, он вместе с тем создает волнующую историю любви к театру. Начало ее обыкновенно для поры гражданской войны — Кисловодск, переходящий из рук в руки от белых к красным, утренник в театре, потрясший ребенка, — мог ли мальчик из интеллигентной семьи врача, говорящий с тетушками на французском языке, не влюбиться в чудо театра? Интереснее проследить как детская влюбленность в сказку вызревала в сознательное решение посвятить свою жизнь театральному труду. На этом пути было многое: убийство Марата, совершенное Корде и разыгранное на помосте у помойки во дворе (насмотрелся репетиций в местном театре), роль попугая в школьном спектакле (популярность у одноклассников и «неуды» в дневнике), две недели в горячке после сыгранного Раскольникова, неоконченные курсы у разных «теа-педагогов» (мечтал стать актером), уроки живописи и страдания студента-архитектора, на полях чертежей рисующего мизансцены будущих спектаклей.

Но более всего характерен, если не полон провидения, эпизод организации двенадцатилетним Маром дворового театра. Вместе с другом они создали деревянный остов сцены с многочисленными приспособлениями. И тут, как пишет Сулимов, возник первый театральный спор: «Когда стал вопрос о том, что должно заменять фигуры актеров — наши взгляды не сошлись. Застывшая мертвая куколка из картона или тряпок парализовала мою фантазию. Игра в театр теряла свое обаяние. Мы расстались. Я открыл театр под руководством Сулимова, и актерами в нем были… пуговицы! Но это были не просто пуговицы! Это были конкретные живые люди. Каждую из них я знал по имени, по фамилии». Подчеркнуто самим Сулимовым — режиссер-первокурсник выделяет интерес к «конкретным живым людям» как главное в своем еще детском увлечении театром. Можно ли сформулировать свое будущее театральное кредо точнее!

И далее: «Комната моя была завешана репертуарами, афишами, аншлагами; ящики завалены программами, рецензиями и отчетами о моих спектаклях, написанными мною самим. До глубокой ночи рисовал я декорации, разучивал пьесы и добросовестно выполнял обязанности актера, режиссера, драматурга, художника, оркестра, рецензента, публики и светотехника. Целые пьесы знал я наизусть. Тут были и “Русалка”, и “Привидения”, и “Воители из Гельголанда” Ибсена, и “Макбет”, и мои собственные пьесы»[[1]](#footnote-2).

Жизнь реализовала детские и юношеские мечтания двенадцатилетнего мальчика. Пройдут годы, и умение выводить на сцену «конкретных живых людей» назовут одной из важнейших черт режиссерской индивидуальности Сулимова, ибсеновских «Привидений» он поставит трижды — в Москве (это будет его дебют в режиссуре), Мурманске, Петрозаводске, а его собственные пьесы будут идти в Алма-Ате, Минске и Ленинграде.

На режиссерском факультете ГИТИСа — лишь недавно образованном — студенту Сулимову повезло с учителями. Методологическая их непохожесть и беззаветная самоотдача делу театра дали ему важнейший профессиональный и жизненный импульс.

Первым учителем режиссуры М. В. Сулимова и руководителем курса, набранного в 1935 году, был Валентин Сергеевич Смышляев (1891 – 1936). Актер Первой студии МХТ и МХАТ 2‑го, режиссер, ставивший во МХАТе и Пролеткульте, во МХАТе 2‑м и в театре импровизации «Семперанте», в Белоруссии и на Украине, основатель целого ряда театральных коллективов, опытный педагог, теоретик театра и один из создателей режиссерского факультета в ГИТИСе, В. С. Смышляев оставил яркий след в истории советского театра 1920 – 30‑х годов; современная ему критика порой ставит его имя рядом с именами Мейерхольда или Рейнгардта[[2]](#footnote-3). Вехами его режиссерской деятельности стали экспериментальная постановка «Мексиканца» {7} Дж. Лондона в московской студии Пролеткульта (1920), разработка актерского гротеска в «Укрощении строптивой» Шекспира (1923) и постановка «Гамлета» с М. Чеховым (1924) во МХАТе 2‑м. Бесспорна ценность поисков Смышляева «синтетического действия на театре» при обращении к драматургии Эсхила — в не выпущенном «Прометее» во МХАТе с В. Качаловым в заглавной роли (1925) и в «Орестее» во МХАТ 2‑м (1926).

И в тридцатые годы, после ухода из МХАТ 2‑го, режиссера привлекала возможность совмещения различных эстетических направлений — в игровом «Мнимом больном» Мольера в Московском театре санитарной культуры (1929), в полном элементов условного китайского театра «Цвете радости» Ю. Болотова в театре «Семперанте» (1932), в очень нехрестоматийном «Евгении Базарове» по И. Тургеневу в Московском драматическом театре (1933). С другой стороны наметилась тенденция возвращения его к психологическому театру, однако планы постановки пушкинского спектакля в Малом театре были прерваны смертью режиссера в 1936 году.

В целом, режиссерская деятельность В. С. Смышляева неотрывна от расстановки творческих сил в сценическом искусстве 1920 – 30‑х годов, включающей не только противоборство театра условно-метафорической образности и театра «живого актера», но и, вслед за Вахтанговым, попытки синтеза обоих направлений. Театральные опыты В. С. Смышляева как режиссера, его удачи и поражения связаны именно с поиском форм такого синтеза. Опираясь на принципы Станиславского и их интерпретацию Вахтанговым, пройдя опыт Пролеткульта и испытав на себе влияние Михаила Чехова и коллективной актерской режиссуры МХАТ 2‑го, В. С. Смышляев экспериментировал в поисках острой театральной формы, пытаясь совместить порой несовместимое — экстатическое хорово-пластическое массовое действо и психологическую разработку образов («Восстание» Верхарна в студии Пролеткульта); гротеск, буффонаду, цирк и революционно-мистическую романтику («Мексиканец» в студии Пролеткульта): комедию дель арте, «изящную буффонаду» и искусство коверных цирка («Укрощение строптивой» во МХАТ 2‑м); укрупненную психологическую достоверность и «кинематическое выражение орфоэпии» («Прометей» в МХАТе); лирическую буффонаду и театр социальной маски («Митькино царство» в МХАТ 2‑м); музыкальный консерватизм и взрывную, провокативную форму («Черевички» в Московской консерватории).

И там, где В. С. Смышляеву на этом пути сопутствовала удача и ему удавалось последовательно провести свой замысел через актера («Мексиканец», «Гамлет», «Укрощение строптивой», «Царь Максимилиан»), его спектакли вносили серьезный вклад в развитие отечественного театрального искусства 1920 – 30‑х годов.

Человек энциклопедически образованный, увлекающийся, вечно влюбленный, постоянно женящийся и разводящийся (во МХАТе 2‑м его прозвали «Синей бородой»), Валентин Смышляев был удивительным *тружеником*. На страницах «Веруя в чудо» Сулимов вспоминает свое потрясение при виде разносторонности домашней библиотеки своего учителя и признается: «в те времена Смышляев был для меня богом, на которого я молился и перед которым трепетал»[[3]](#footnote-4). Опытного режиссера и педагога отличала жажда непрестанного самовоспитания. И когда Смышляев после дня, наполненного репетициями в двух театрах, работает по ночам над техникой стихосложения, переводит Гейне, сочиняет драматическую поэму «Тальезин», занимается музицированием (повторяющаяся запись в дневнике: «играл Гайдна») — в этом сказывалась именно та потребность непрерывной творческой работы, которую он пытался воспитать в учениках. Он был одним из немногих, кто действительно смог передать ученикам нравственный камертон Л. А. Сулержицкого времен Первой студии. Он был скромен, бескорыстен. Рыцарь театра, можно было бы возвышенно, и притом справедливо, сказать о Смышляеве. Но он, как выяснилось лишь недавно, был рыцарем в буквальном смысле. Сведения о деятельности тайного Ордена тамплиеров, старшим рыцарем которого Смышляев стал в начале двадцатых годов, существенно уточняют наши представления об образе мыслей режиссера. (Это движение ставило своей целью духовное возрождение и совершенствование человека, оно строилось на этике первых христиан, широко привлекало религиозно-философские учения Индии; в настоящее время документально доказана принадлежность к Ордену Света Ю. А. Завадского, Р. Н. Симонова, М. Ф. Астангова, А. И. Благонравова, Л. И. Дейкун, Г. П. Шторма, Л. А. Никитина и многих других деятелей искусства)[[4]](#footnote-5).

Что касается педагогической деятельности, то Смышляев начал ее в студии Михаила Чехова в 1918 году, где друзья юности вместе делали первые шаги в педагогике. В двадцатые годы В. С. Смышляев становится художественным руководителем Белорусской государственной драматической студии в Москве (1921 – 1926), положившей основу 2‑му Белорусскому драматическому театру в Витебске (ныне Театр им. Якуба Коласа), где кроме работы со студентами-актерами ведет «режиссерско-инструкторский класс». Позже руководит Московской украинской театральной студией (МУТС), в 1931 году преобразованной в Украинский драматический театр в Москве. Параллельно с этим он преподает в Московской консерватории (с 1927 года — доцент оперного класса), в еврейской студии «Культур-Лига» (1925 – 1926), не теряет связи со своими учениками — так возникают его постановки в {8} Витебске. Одессе, Харькове. Смышляев читает лекции в Московском университете и в Центральном техникуме театрального искусства (ЦЕТЕТИС), сперва на клубно-режиссерском отделении, а с 1930 года на режиссерско-педагогическом факультете, ставшем при последующих преобразованиях основой режиссерского факультета ГИТИСа. Его книга «Теория обработки сценического зрелища» (второе издание — «Техника обработки сценического зрелища»)[[5]](#footnote-6), в свое время вызвавшая несправедливый гнев Станиславского, тем не менее на долгие годы осталась одним из лучших театральных пособий по созданию спектакля. Так что В. С. Смышляев может быть по праву назван одним из основоположников вузовского режиссерского образования[[6]](#footnote-7).

После внезапной смерти В. С. Смышляева в октябре 1936 года руководителем курса, на котором учился Сулимов, с 1937 года и до его выпуска был Иван Николаевич Берсенев (1889 – 1951), актер МХТа в 1910‑х годах, актер и режиссер МХАТ 2‑го в 1920 – 30‑х годах и долголетний руководитель Театра им. Ленинского комсомола, в последующем народный артист СССР. Замечательный актер, {9} мастер сценического перевоплощения, Берсенев был наделен несомненным даром строителя театрального дела, и его режиссерско-организаторский опыт плодотворно преломился в педагогике режиссуры.

В творческом становлении Берсенева особую роль сыграли уроки В. И. Немировича-Данченко. Опыт работы над ролями в его спектаклях (следователь в «Живом трупе» Толстого, адвокат Фетюкович в «Братьях Карамазовых» и Верховенский в «Бесах» Достоевского) позволил молодому Берсеневу стать мастером сценического перевоплощения, сила которого «во вскрытии противоречивых и уязвленных чувств»[[7]](#footnote-8), что найдет продолжение в его последующих ярко характерных ролях во МХАТ 2‑м.

С другой стороны, характерно одобрение Станиславским ввода Берсенева на роль Пети Трофимова в «Вишневом саде» редакции 1917 года. Он отмечает не просто органичный вход актера в слаженный ансамбль, но и то, что роль создана «на задачах, а не на механической актерской технике и эмоции»[[8]](#footnote-9), то есть согласно системе. Вступив в труппу в ту пору, когда педагогический аспект режиссуры все более и более занимал внимание Станиславского, когда театральные репетиции порой становились проверкой формирующейся системы, Берсенев стал участником этих поисков, принимая основы системы Станиславского из первых рук.

И все же именно в спектаклях В. И. Немировича-Данченко артистическая личность Берсенева выразилась наиболее внятно. Неслучайно поэтому и место, которое займет Берсенев в дискуссиях о путях создания образа. В начале 1950‑х годов, когда следование системе Станиславского становилось все более механистичным и начетническим и в результате терялись столь важные для основателей МХТ «чувство автора» и «настрой души». Берсенев акцентировал позиции В. И. Немировича-Данченко, справедливо видя творческое наследование урокам *обоих* основоположников Художественного театра необходимым условием поступательного развития методологии актерского творчества.

Характерный актер Берсенев, открытый В. И. Немировичем-Данченко, продолжился и в Берсеневе-режиссере. Его глаз был научен замечать характерное, комическое, дорожа внутренним драматизмом явления. На сцену МХАТ 2‑го под руководством Берсенева пришел рядовой герой-современник, а дебют И. Н. Берсенева в режиссуре — «Чудак» А. Афиногенова (1929) — стал этапным в развитии современной темы в советском театре.

Педагогическое кредо Берсенева — актера и режиссера — было определенно: основа воспитания режиссера в приобретении им серьезного актерского опыта, поэтому он предложил принцип обучения режиссуре через постановки спектаклей. И будущие режиссеры играли «Рыбаков» Гольдони, «Без вины виноватых» Островского, «Разбойников» Шиллера, «Дядю Ваню» Чехова. Статья Ю. Спасского, который часто писал о ГИТИСе в тридцатые годы, содержит одну из первых печатных фиксаций творческой работы М. Сулимова. В «Дяде Ване» он играл Серебрякова. В соответствии с замыслом Берсенева, спектакль избегал излишней, как представлялось в тот момент, детализации классической мхатовской постановки, ставил задачу заостренной социальной характеристики каждого персонажа. «И к нашему удивлению. — пишет критик, — “Дядя Ваня” не только не проиграл от этого, но скорее выиграл. Отставной профессор (Сулимов) — самовлюбленный и полубольной старик, скучающий в деревне, — раскрыл свое подлинное существо…»[[9]](#footnote-10). Высоко оценивая яркие образы, созданные многими студентами, критик все же особо определяет природу одаренности одного из третьекурсников: «По нашему мнению. Сулимов столь же актер, сколь и режиссер»[[10]](#footnote-11). Опытный Ю. Спасский не ошибся — за долгие годы работы в театре еще не раз режиссер Сулимов выйдет на площадку вместе с руководимыми им артистами и не уступит даже лучшим из них в актерском мастерстве.

При всех творческих, педагогических, да и просто человеческих различиях мастеров, руководивших режиссерским курсом ГИТИСа набора 1935 года, было одно принципиальное обстоятельство, сближающее В. С. Смышляева и И. Н. Берсенева. Оба они пришли в театр через актерскую профессию и продолжали совмещать режиссуру и педагогику с актерской деятельностью. Очевидно, что при установке на обучение будущих режиссеров через постижение искусства актера, которую разделяли оба руководителя курса, роль педагогов актерского мастерства приобретала первостепенное значение. А потому нельзя не упомянуть здесь имена учителей, оказавших влияние на студента Сулимова, о которых позже Мар Владимирович непременно рассказывал уже своим ученикам. Среди них — актриса МХАТа В. А. Вронская (1897 – 1983), актер МХАТ 2‑го и Театра им. Ленинского комсомола А. Г. Вовси (1899 – 1971), зав. кафедрой музыкального воспитания Н. П. Збруева (1900 – 1964), зав. кафедрой сценической речи Е. Ф. Саричева (1890 – 1979).

Театральная родословная Сулимова оказалась поистине счастливой. Линия наследования творческих идей основоположников МХТ прошла через его непосредственных учителей, руководивших курсом ГИТИСа в разные годы. В. С. Смышляев, участник апробации раннего этапа системы в Первой студии, донес до него {10} идеи Станиславского. И. Н. Берсенев, превращенный Немировичем-Данченко из «героя-любовника» в актера, отмеченного выдающимся умением перевоплощения согласно стилистике каждой новой пьесы, влюбил его в процесс постижения «лица автора». Занятия на курсе для вдумчивого студента стали полем битвы двух подходов к работе актера над ролью — «от себя к образу» или «от образа к себе». Что вначале — метод физических действий или «настроенная душа»? Зрелый мастер Сулимов блестяще сформулирует суть разногласий Станиславского и Немировича в своей последней книге «Режиссер наедине с пьесой». А кроме того, и Смышляев, и Берсенев, поработавшие во МХАТе 2‑м, порой через полемику, но передали ученикам азарт репетиций Вахтангова и Михаила Чехова. И бурная театральная жизнь Москвы сделала свою мощную прививку сулимовскому мировоззрению — игнорировать увиденные спектакли и открытые репетиции Мейерхольда, сценические кружева стариков Малого, изысканность спектаклей Камерного, трагизм Михоэлса было невозможно. Похоже, Сулимов не пропустил ничего существенного в этой ошеломляющей разноголосице. И сделал свой осознанный выбор творческого пути в театре, проверил его своей многолетней режиссерской практикой и передал своим ученикам.

Первая встреча М. В. Сулимова с репетиционным процессом в профессиональном театре произошла еще в гитисовский период его жизни. Знакомство с актерской школой Малого театра, где М. В. Сулимов проходил практику в качестве ассистента режиссера спектакля «Евгения Гранде», стало важной составляющей его творческого формирования[[11]](#footnote-12). Ставил спектакль К. А. Зубов, человек новый в академическом доме Островского. Блестяще образованный выпускник историко-филологических факультетов Парижского и Петербургского университетов, получивший образование в Петербургском театральном училище у В. Н. Давыдова, прошедший школу театральной провинции, игравший у Корша, потом в спектаклях мейерхольдовской направленности в театре Революции, он был еще и режиссером и художественным руководителем Московского театра им. Ленсовета. После прихода в Малый (1936) он успел сыграть блестяще отточенную роль Телятьева («Бешеные деньги» Островского) — «европейца» и московского барина одновременно — и изощренного, полного интеллектуальной остроты, тонкой иронии и изящества Болингброка («Стакан воды» Скриба). Но постановка романа Бальзака была для него первой режиссерской работой в Малом театре. Да и художественный руководитель театра и этой постановки бывший мхатовец И. Я. Судаков, прославившийся «Днями Турбиных», пришел в театр недавно, в конце 1937 года, — впервые в истории Малого художественное руководство театра принял на себя не актер, а режиссер. Театр был явно на перепутье, старые традиции «искусства яркой реалистической правды и высокоромантической и героической трагедии» все больше и больше пробуксовывали. И. Ильинский, пришедший в труппу в 1938 году, точно характеризует труппу театра в конце тридцатых годов: «Здесь были “старики”, старые артисты, могикане, которые бережно несли и утверждали, в силу своего таланта, традиции Малого театра, но среди них были и такие, которые невольно смешивали щепкинские традиций с безжизненной рутиной и отсталостью. Затем были добротные, крепкие актеры провинциального склада, были “коршевские актеры”, столичные и умные, несколько игравшие на зрителя, были выученики МХАТ и закрывшегося к тому времени МХАТ 2‑го, была молодежь и ученики школы имени Щепкина при Малом театре. Наконец, появилось несколько мейерхольдовцев, и я в том числе»[[12]](#footnote-13). Вот этот «Ноев ковчег» (весьма, кстати, многочисленный — в труппе театра было около 160 актеров) с его пестротой вкусов, привычек, творческих подходов Судаков {11} стремился подчинить законам системы Станиславского. Можно понять, что актеры совсем непросто приходили к творческому единству.

Те же задачи, но только в рамках конкретного спектакля, приходилось решать и Зубову, а студент-ассистент Сулимов имел возможность наблюдать и даже участвовать в этом сложном и методологически интересном процессе. Интересно отметить, что историки театра, анализируя «Евгению Гранде», по разному оценивают, состоялся ли актерский ансамбль в этом спектакле. Единодушно сходясь в оценке спектакля как этапного в развитии театра, пользующегося огромным зрительским интересом (в феврале 1954 года было дано его пятисотое представление), давая высокую оценку актерским работам (С. Б. Межинский — папаша Гранде. М. М. Царев — Шарль, Н. А. Белевцева и Д. В. Зеркалова — Евгения Гранде, Е. Д. Турчанинова — госпожа Гранде), критики по-разному, а то и диаметрально противоположно интерпретировали происходившее на сцене. Наиболее разнообразны и интересны оценки работы С. Межинского: описание заострения образа папаши Гранде до мольеровского Гарпагона, «яростной смены ритмов и настроений», его жесткого юмора дают возможность хорошо представить эту яркую роль. Потрясала сцена, когда после смерти жены папаша Гранде, вечно твердивший, что в доме нет денег, выкидывал из кладовой мешки, набитые золотом, и пригоршнями луидоров осыпал мертвое тело. Вопль его отчаяния вспоминали почти все критики, писавшие о спектакле.

Во время ассистентской практики в Малом кроме непосредственного участия в репетициях «Евгении Гранде» Сулимов также получил возможность уже не со стороны, а изнутри театра видеть искусство его корифеев и представителей славных актерских династий — Е. Д. Турчаниновой, В. Н. Рыжовой, В. Н. Пашенной, А. А. Яблочкиной, П. М. Садовского. В. О. Массалитиновой, А. А. Остужева. Теперь он мог по несколько раз смотреть давно знакомые спектакли — ведь многие актеры Малого были кумирами молодого Сулимова. Сохранилось его письмо А. А. Яблочкиной, описывающее, как во время спектакля Малого театра «Скутаревский» двое восторженных студентов режиссерского факультета ГИТИСа (один из них — первокурсник Сулимов) пробрались в уборную на «аудиенцию» к народной артистке. Эта встреча вылилась в серьезнейший творческий разговор, а потом и письмо о задачах и роли режиссера, написанное замечательной актрисой в ответ на вопросы студентов[[13]](#footnote-14).

В целом сезон, проведенный в Малом, укрепил пристрастия Сулимова к реалистическому театру, дал новые умения в работе над словом на сцене, над созданием подробной реалистической характерности роли. Воспитанность и такт молодого режиссера, его нацеленность на работу с актером и уже проявляющиеся умения были отмечены в театре: «Студент режиссерского факультета ГИТИСа М. В. Сулимов, прикрепленный в качестве ассистента к постановке “Евгения Гранде” в Малом театре, проявил себя с художественной стороны как режиссер настоящего, строгого вкуса, чувствующий и понимающий стиль произведения и умеющий работать по внутренней линии образа и могущий, следовательно, служить прекрасным помощником актеру»[[14]](#footnote-15). Так выглядит один из первых портретов Сулимова-режиссера в официальном письме Малого театра, подписанном К. А. Зубовым.

Бальзаковский спектакль Малого театра прочно вошел в сознание Сулимова. И когда в 1952 году режиссер ставил «Евгению Гранде» в Республиканском театре русской драмы в Петрозаводске, он сознательно процитировал одну из мизансцен спектакля Зубова — ту, где покинутая любимым Евгения убирает ставшие вдруг ненужными белые розы, заворачивая их в скатерть, а служанка укрывает ее черной, словно вдовьей, шалью[[15]](#footnote-16). На страницах книги «Веруя в чудо» Сулимов описывает, как рождалась та давняя мизансцена 1938 года на сцене Малого, и тут же дает теоретическое обобщение, уточняя понятие «образного решения сцены»[[16]](#footnote-17). Так методологические размышления зрелого режиссера и педагога уходят корнями в его прошлое студента ГИТИСа, перешагнувшего порог Малого театра в качестве ассистента режиссера.

Сулимов должен был закончить ГИТИС в 1940 году. Он успешно занимался в стенах института, одновременно успевал руководить театральным коллективом — студией Красной Пресни, где поставил спектакли «Зыковы» и «На всякого мудреца довольно простоты», оформлял спектакли в качестве художника: в студии при ГОСЕТе — «Игроков» (1938) и «Отелло» (1939), в Рязанском областном драмтеатре — «Бориса Годунова» (1939).

Но Сулимов не смог защитить диплом в положенный срок. Трагические семейные обстоятельства на полтора года оторвали его от театра. Болезнь родного человека поставила его перед выбором между полноценной режиссерской работой в театре и необходимостью быть рядом с постелью смертельно больной. Выбор молодого режиссера, рвущегося к практической работе в театре, мечтающего о ней, был тем не менее естественным для {12} Сулимова — интересы профессиональной карьеры, получение документа об окончании ГИТИСа были поставлены на второй план. Ведь этические нормы для Сулимова были едины и на сцене, и за кулисами, и в личной жизни. Он никогда не перешагивал через людей. Поэтому впоследствии и педагогика Сулимова органично включила в себя высокие этические постулаты.

Полтора года работы чтецом в Центральном библиотечном фонде (1939 – 1941) и более 350 чтецких выступлений (в его репертуаре были Чехов, Горький, Толстой, Маяковский, Шолохов, Лермонтов) дали М. В. Сулимову опыт, который будет востребован не только при его актерской и режиссерской работе на радио в 1950‑е годы, но и в педагогике. Совмещение функций режиссера и актера-чтеца, обширный опыт анализа авторского текста, помноженный на ежедневную исполнительскую деятельность, дали Сулимову серьезную практику исследования литературного текста, обострили умение вскрывать особенности авторского мировоззрения и своеобразия стилистики. Можно без преувеличения сказать, что уникальное умение всматриваться в «лицо автора» (термин В. И. Немировича-Данченко), которым отмечено режиссерское творчество и педагогика зрелого Сулимова, во многом обязано и его скромной ежедневной деятельности актера-чтеца самого начального этапа его творческой биографии.

А дальше началась война… Свыше ста концертов в воинских частях и госпиталях города Москвы в составе фронтовых бригад ГИТИСа (1941 – 1942)[[17]](#footnote-18), работа актером в Московском областном театре драмы и комедии (1942 – 1943), актером и режиссером в Московском театре Санпросвета (1943 – 1945), режиссером и художником в Краснознаменном театре Северного флота (1945 – 1946)[[18]](#footnote-19).

Режиссерским дебютом Сулимова в профессиональном театре стали «Привидения» Г. Ибсена на сцене Московского театра Санпросвета (1944), руководимого в ту пору бывшим актером МХАТа 2‑го Ю. Ю. Коршуном и Ю. А. Завадским. Здесь произошла важная встреча — содружество с актером Олегом Окулевичем, начавшееся в работе над Освальдом, пройдет через всю жизнь М. В. Сулимова. О. Г. Окулевич будет сотрудничать с режиссером в Москве, Петрозаводске, Ленинграде, станет в его спектаклях Карандышевым, Протасовым из «Детей солнца», Джордано Бруно, физиком Крыловым из «Иду на грозу» Д. Гранина. Творческий союз с актером, начавшийся в военной Москве, оказался плодотворным, каждая следующая роль Окулевича в спектаклях Сулимова становилась новым шагом в развитии творческих возможностей актера. С другой стороны, взаимодействие с О. Окулевичем, учеником и активным приверженцем Н. В. Демидова — сперва последователя, а позже решительного оппонента К. С. Станиславского, — расширило представления Сулимова о методологических принципах работы актера[[19]](#footnote-20). Таким образом, многолетняя работа с О. Окулевичем, актером большой эмоциональной и интеллектуальной глубины, наделенного особой органикой и способностью к подлинной сценической импровизации, безусловно ставила перед Сулимовым все возрастающие по уровню сложности режиссерско-педагогические задачи, актер оказался для Сулимова своего рода спаринг-партнером в решении многих творческих проблем. И не случайно впоследствии Сулимов привлечет соратника своей режиссерской молодости к работе своей мастерской в ЛГИТМиКе — артист О. Окулевич принимал участие во многих курсовых постановках сулимовских студентов-режиссеров, тем самым зримо связав театральную и педагогическую деятельность мастера.

Качества режиссерского почерка Сулимова раннего периода, которые, впрочем, впоследствии не раз будет подчеркивать театральная критика, выявляет рецензия на его постановку «Обыкновенного человека» Л. Леонова в театре Северного флота (1945). Автор статьи замечает, что режиссер Сулимов, тонко поняв своеобразие леоновской драматургии, создает спектакль, «избегая проявления внешней театральности и занимательности». Зато каждый актер играет так, что «богатству его внутреннего мира веришь». «Он — живой, человеческий», — написано об одном из персонажей (Свеколкине в исполнении актера Н. Лукинова)[[20]](#footnote-21).

Судьба сложилась так, что гитисовский диплом режиссера М. В. Сулимов получал уже достаточно опытным {13} постановщиком, защитив в 1947 году как дипломный спектакль постановку «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Вега в Республиканском театре русской драмы Карело-Финской ССР — к тому времени свою шестую по счету работу в профессиональном театре как режиссера и одиннадцатую — как художника. Официальный оппонент П. М. Ершов, впоследствии известный педагог и автор книг по технологии актерского искусства, дал дипломной работе «наивысшую оценку». Он отметил, что «спектакль представляет собой стройное целое с ясной и простой режиссерской мыслью», и особо подчеркнул умение режиссера создавать актерский ансамбль. И еще два важных качества молодого режиссера — он «умеет вдумчиво и плодотворно работать над авторским текстом, обладает инициативой и мастерством в обращении с текстовым материалом» и безусловно является «строителем своего театра»[[21]](#footnote-22). Высокая оценка взыскательного ученика А. Д. Дикого и В. О. Топоркова, только что защитившего кандидатскую диссертацию «Проблема материала в актерском искусстве», выявляла преемственность сулимовского спектакля «режиссуре корня».

Роль Лауренсии в сулимовском спектакле играла замечательная актриса Варвара Сошальская, в прошлом — Лаура из «Каменного гостя», Дездемона и Гертруда в ленинградских спектаклях Сергея Радлова. Шекспировские спектакли этого режиссера — «Короля Лира» в ГОСЕТе и «Отелло» в Малом, ставшие этапными для развития отечественного театра 1930‑х годов, студент Сулимов видел в Москве не раз. Давно замечено, что обмен режиссерским опытом часто происходит не только при непосредственном общении представителей этой профессии, но и через копилку творческого опыта актеров, с которыми они работают. Поэтому не будет преувеличением сказать, что работа с В. Сошальской, ставшей после постановки «Фуэнте Овехуна» неизменной участницей многих спектаклей Сулимова, обогатила его опосредованным знанием творческих принципов С. Э. Радлова, расширила представления об искусстве театра. Эта заочная «встреча» оказалась важной в становлении Сулимова, методология Радлова (режиссера и педагога!) в работе с актером оказалась созвучна установкам молодого режиссера. Ведь «многое давая исполнителю, Радлов охотно черпал из его встречной инициативы»[[22]](#footnote-23). А чувство авторского стиля, привитое и его ученице В. Сошальской, проявляло радловское «доверие к автору»[[23]](#footnote-24), как основе его режиссерской лаборатории[[24]](#footnote-25).

Работа над спектаклем «Фуэнте Овехуна» была осуществлена по переводу, полученному М. В. Сулимовым непосредственно от поэта и переводчика М. Л. Лозинского. Замысел молодого режиссера увлек опытного переводчика, и он стал его добровольным помощником — переработал отдельные сцены, перевел несколько испанских романсеро, которые стали песнями спектакля. Кроме того он разыскал для Сулимова, выступавшего и в роли режиссера, и в роли художника постановки, ценнейшие исторические и изобразительные материалы. Сохранившаяся переписка М. Лозинского с М. Сулимовым[[25]](#footnote-26) свидетельствует, насколько диалог режиссера и переводчика, одинаково понимающих свою задачу по интерпретации авторского текста с позиции досконального его изучения, был плодотворен для М. В. Сулимова. Недаром, гораздо позже, разрабатывая методологию режиссерского познания пьесы, размышляя о соотнесении досконального знания фактов и режиссерской фантазии, свободы, интуиции, Сулимов приводит слова Лозинского: «На всю жизнь запомнил я совет этого удивительного человека, покорившего щедростью сердца, блеском ума и таланта. Он сказал: “Не гонитесь за частностями, подробностями, постарайтесь *уловить дух эпохи*. Посмотрите на все, что вы узнали, сегодняшними глазами, и мелочи вас перестанут интересовать. Важно ведь, что вы их знаете. Это знание проявится само, без ваших усилий”. Лишь со временем, с накоплением опыта, я вполне оценил этот совет»[[26]](#footnote-27). Более того, педагог М. В. Сулимов не только оценил совет мастера перевода и фактического соавтора произведений Шекспира и Лопе де Вега на русском языке, но смог передать его своим ученикам, сделав диалектику интеллектуального и чувственного познания пьесы важным инструментом вхождения в авторский мир пьесы[[27]](#footnote-28).

{14} Таким образом, постановка дипломного спектакля «Фуэнте Овехуна» и в работе с актером, и в работе над авторским текстом включала в себя не только элементы продолжающегося ученичества М. В. Сулимова и овладения им секретами режиссерского мастерства, но и формирование зерен его будущей режиссерской школы.

## Десять лет в Петрозаводске Республиканский театр русской драмы Карело-Финской ССР, 1946 – 1955

М. В. Сулимов проработал в Республиканском театре русской драмы Карело-Финской ССР в Петрозаводске десять лет с 1946 по 1955 год. На десять лет этот театр стал родным для него домом, местом активного и напряженного творчества. За это время им поставлено более тридцати и оформлено более сорока спектаклей — свыше трети из того, что он поставил за всю свою творческую жизнь. С 1950 года он становится главным режиссером этого театра. Плюс к этому — десятки работ в качестве актера-чтеца и режиссера радиоспектаклей, серьезный опыт инсценировщика. Даже по количественному признаку период работы в Петрозаводске необходимо признать значительным этапом в творческом пути М. В. Сулимова. Именно в *петрозаводский период* происходит становление режиссерского метода мастера, формируются особенности его творческого почерка. Тогда же происходит официальное признание творческих удач М. В. Сулимова, ему присвоено почетное звание заслуженного артиста Карело-Финской ССР (1951), центральная пресса выделяет его среди выпускников ГИТИСа, «хорошо зарекомендовавших себя в качестве главных режиссеров»[[28]](#footnote-29).

Положение дел в Петрозаводском театре русской драмы в этот период во многом схоже с ситуацией в крупных провинциальных театрах России. В начале сороковых его возглавлял знаменитый П. Гайдебуров, с конца войны — интересный режиссер Г. Мнацаканов. Театр обладал сильной актерской труппой, и в руках хороших режиссеров актеры могли достигать серьезных результатов. Но качество актерской игры напрямую зависело от режиссуры. Так, критик Евг. Минн, обозревающий ленинградские гастроли театра в 1950 году, противопоставляет мастерство и художественную зрелость многих актерских работ (О. Лебедев, Н. Родионов, Н. Федаева, В. Финогеева. О. Окулевич) в спектаклях И. Ольшвангера и М. Сулимова «плену театрального провинциализма» других спектаклей[[29]](#footnote-30). В целом же Республиканскому театру русской драмы Карело-Финской ССР повезло с режиссурой. «Первая половина пятидесятых годов — времена Г. Н. Мнацаканова, М. В. Сулимова, И. С. Ольшвангера — были отмечены в театре большими режиссерскими взлетами и находками»[[30]](#footnote-31). Спектакли этих режиссеров ставили глубокие творческие задачи, предоставляли возможность разносторонней работы для артистов. На сцене театра с успехом шли произведения Фонвизина, Островского, Гончарова, Горького, Шекспира, Гольдони, Ибсена, Пристли.

Активная постановочная работа Сулимова в петрозаводский период опиралась на многообразие театральной культуры, впитанной им в театральных залах Москвы 1920 – 30‑х годов, на уроки его прямых учителей В. С. Смышляева и И. Н. Берсенева. Однако многое из творческого багажа, вынесенного М. В. Сулимовым из ГИТИСа, принципиально не могло быть востребовано его театральной практикой послевоенного периода. Ведь период работы М. В. Сулимова в Петрозаводске — конец 1940‑х – начало 1950‑х годов — это период особенно трудный для советского театра. Под давлением идеологической машины, превратившейся с конца 1930‑х в машину террора, происходят необратимые изменения. МХАТ отступает от основных принципов Художественного театра. А всю страну обязывают равняться на МХАТ. Этот процесс, как сейчас говорят, «омхачивания» российского театра точнее было бы, как справедливо замечает И. Соловьева, назвать «размхачиванием» — ведь в самом МХАТе происходило «истребление (и самоистребление) констант искусства Художественного театра (начиная с таких, как человечность, верность правде жизни и собственной творческой природе и кончая стилевыми привычками — например, открытым финалом)»[[31]](#footnote-32).

Правильность в раскрытии основного конфликта эпохи — а он формулировался как битва между строителями социализма и врагами народа — становится основным критерием оценки театрального искусства. Рецензии на спектакли так и пишутся: «*правильно* раскрыли, сыграли, выявили» или «*неправильно* раскрыли, сыграли, выявили». Всякое проявление интереса к художественной {15} форме каралось как проявление «формализма» и «космополитизма». Трагедию советского театра послевоенного периода горько и точно формулирует А. М. Смелянский: «Сталинские идеологи уничтожали возможные последствия победоносной войны с фашизмом. Надо было немедленно вытравить в освободителях Европы независимый и гордый дух, способность к размышлению и даже к веселью. Победителю не дали ни на секунду расслабиться, вернуться в семью, окунуться в частную жизнь. Недаром же проработке подвергались не только Анна Ахматова, Михаил Зощенко или Андрей Платонов, но и так называемый легкий жанр, вроде “Копилки” Лабиша в Театре Советской Армии, “Новелл Маргариты Наварской” в Малом или “Новогодней ночи” в Театре Вахтангова»[[32]](#footnote-33).

Таким образом, многие аспекты режиссерской методологии, вынесенные М. В. Сулимовым из ГИТИСа, оказались под прямым запретом, а потому принципиально не смогли проявиться в его театральной практике послевоенного периода. В первую очередь прерывалась линия наследования Сулимовым столь разным поискам его прямых учителей в области театральной формы — и в Пролеткульте, и во МХАТ 2‑м. Кроме того, многие имена — например. Мейерхольда — были под запретом, Михоэлс, в студии театра которого Сулимов работал как художник, был убит (1948), Камерный театр закрыт (1950). Конечно, и учителя Сулимова испытывали тяжесть идеологического закрепощения театральных поисков в 1930‑е годы. Но, как пишет тот же А. Смелянский, тогда «театр пережил эпоху репрессий и эстетических погромов 1920 – 30‑х годов — и устоял. “Отелло” с Остужевым в Малом театре или “Король Лир” с Михоэлсом в Еврейском театре. “Ромео и Джульетта” с Марией Бабановой, “Дама с камелиями” у Мейерхольда, “Три сестры” у Немировича-Данченко, “Мадам Бовари” в постановке Александра Таирова в Камерном театре — эти спектакли предвоенного десятилетия были крупнейшими явлениями театрального искусства независимо от того, как они были связаны с новой идеологией (а они, конечно, были связаны). Тут сохранялась еще автономность средств, техники, самого театрального языка, который противостоял одичанию и уравниловке. После войны удар был нанесен тотальный, по всему массиву культуры, в том числе по самим средствам — по языку театра, по его корневой системе»[[33]](#footnote-34).

Поэтому в петрозаводский период М. В. Сулимову приходилось и ставить, и даже играть драматургию определенного уровня. Вот выдержка из рецензии 1953 года: «Знакомой ленинской походкой сходит с лестницы В. И. Ленин (засл. арт. М. В. Сулимов). Просто, задушевно, как друга, ученика и соратника приветствует он Сталина: “Здравствуйте, товарищ Коба. Давайте вашу руку… По-моему, нам с вами долго придется работать вместе. Как Вы думаете, пламенный колхидец?” — “Всю жизнь, всю жизнь, товарищ Ленин. Всю жизнь, Владимир Ильич!” — отвечает Ильичу Сталин»[[34]](#footnote-35). И далее уже подробно описываются не мизансцены спектакля, а овация зрителей спектакля Ш. Дадиани «Из искры…», поставленного И. С. Ольшвангером. (Кстати, за постановку этой же пьесы Г. А. Товстоногов получил Сталинскую премию в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола.)

Так происходила подмена внутренней миссии и ответственности театрального искусства перед публикой Парадоксально, но умение молодого режиссера Сулимова работать с актером, умение в процессе репетиций добиваться убедительности сценических характеров создавало определенную нишу для его театра. Спасением и своего рода убежищем становился профессионализм. Сулимов словно следовал неписаному завету Немировича-Данченко, сделавшего психологическую технику Художественного театра, его несравненное умение исследовать {16} подробности человеческой жизни средством придать классовому заданию человеческую убедительность, возвышающую его над социокультурным заказом («Враги», «Три сестры»). Размышления зрелого мастера М. В. Сулимова более позднего периода помогают уточнить и подтвердить это предположение.

В книге «Веруя в чудо» Сулимов, говоря о диалектике взаимоотношений режиссера с пьесой, останавливается на важнейшем разделении темы художественного произведения на «внешнюю» и «внутреннюю». По этому разграничению «внешняя тема» — это круг явлений, изображенных в произведении, а «внутренняя тема» — это то, *как* освещены эти явления, какими сторонами они повернуты, — авторское осмысление изображаемых явлений.

«Нахождение “внутренней темы”, заложенной в драме, и есть собственно режиссерское дело. Оставаясь в постановке спектакля в рамках “внешней темы”, режиссер по существу не идет далее протокольного (а по Белинскому “рабского”) отношения к автору, послушно следуя за тем, что лежит на поверхности пьесы и очевидно само по себе», — пишет Сулимов. И далее: «… именно в раскрытии “внутренней темы” и заключена самая суть превращения литературы (пьесы) в спектакль»[[35]](#footnote-36).

Представляется, что в период жесточайшей социальной регламентации репертуара нахождение «внутренней» темы становилось особенно важно, порой давало единственную возможность выжить творчеству. Нелепица предлагаемых обстоятельств пьес, написанных по канонам соцреализма, не заслоняла возможности выявления локальной жизненной правды человеческих характеров. Именно в противоборстве с драматургией идеологически регламентированной, а значит схематичной, Сулимов пришел к практическому утверждению в важнейшем принципе его будущей педагогической системы — режиссерский анализ пьесы в первую очередь связан со вскрытием реальной жизни, стоящей за пьесой. Драматургия глубокая несет в себе все полнозвучие жизненных проблем, драматургия схематичная лишь обозначает их. Но, как для теряющего силы Антея есть возможность для их восстановления прикоснуться к Земле, так для режиссера, ставящего пьесу ограниченного художественного уровня, есть возможность прикоснуться к живой жизни.

Так произошло в спектакле М. В. Сулимова «Два лагеря», надолго запомнившемся зрителям. Хотя пьеса А. Якобсона в принципе принадлежала к тому же пласту идеологической драматургии, что и пьесы братьев Тур, А. Софронова и А. Сурова, которые Сулимов ставить был *обязан*. Ведь, как свидетельствует гитисовский соученик Сулимова режиссер Б. Г. Голубовский, «практически все поколение жило так, от великого Немировича-Данченко, вынужденного идти на компромиссы и по велению вождя ставить “Любовь Яровую”, и до режиссера периферийного театра, вынужденного повторять в лучшем случае общепринятую “Анну Каренину”, в худшем — “Большой день” Киршона и “Генконсула” братьев Тур»[[36]](#footnote-37). Художественный результат достигался там, где удавалось найти жизненно важную «внутреннюю тему».

Сюжет пьесы «Два лагеря» прост — семья старого эстонского композитора, воссоединившегося после войны с обоими своими сыновьями, обретает вместо мира и покоя вдруг обнаружившуюся идеологическую несовместимость сыновей. Ленинградский критик Ю. Капралов отмечал: «Основная трудность постановки пьесы Якобсона заключается в том, что небольшие по масштабам события, расколовшие семью эстонского композитора Марта Лаагуса, надо показать как отражение грандиозной битвы за мир и счастье народов. Ключ к решению этой задачи режиссер и художник спектакля М. Сулимов нашел в реалистическом раскрытии социальной психологии действующих лиц, в создании четко очерченных индивидуальных характеров»[[37]](#footnote-38). Семейная драма была вскрыта режиссером в мельчайших психологических и бытовых нюансах, и именно «глубокая режиссерская работа определила в основном успех спектакля», обеспечила достоверность актерского существования. Идеологический и, что важнее, психологический поединок между сыновьями становился центром спектакля. «Строгий, собранный, мужественный Петер больше думает, чем говорит, а когда говорит, то каждое слово его, проникнутое страстной убежденностью, идет от самого сердца. Таким и играет его О. Окулевич, играет с большим темпераментом и внутренней силой». Его брат Иоханес, приехавший в Советскую Эстонию из Бизоний, мечтает найти туберкулезную бациллу, дающую возможность владельцу страшного бактериологического оружия установить мировое господство. «Артист И. Родионов, нигде не отступая от реалистической основы образа, тонко и умно снимает личину за личиной с фашистского людоеда от науки»[[38]](#footnote-39). Оставим в стороне классово-экзотические намерения одного из братьев. Важнее, что есть все основания утверждать, что в спектакле Сулимова вопрос о том, во *что* верят персонажи, оставался лишь «внешней темой», а трагедия *раскола интеллигентной семьи* становилась темой «внутренней» — болезненной, волнующей и искренней.

Творческую лабораторию Сулимова этого периода приоткрывает его рассказ о репетициях с замечательным {17} актером П. Н. Чаплыгиным, народным артистом Карелин. В 1947 году, сразу после «Фуэнте Овехуна», Сулимов ставил пьесу Джеймса Гоу и Арнольда д’Юссо «Глубокие корни» о расовых проблемах в послевоенной Америке. И в этой пьесе идеологические конфликты раскалывали семью — после того как сенатор Ленгдон узнавал о любви своего бывшего воспитанника негра Бретта и собственной младшей дочери, он обвинял его в краже часов. Расистские корни сознания давали себя знать и в поступке старшей дочери сенатора — Алисы. Несмотря на всю свою прежнюю заботу о Бретте, она, будучи уверенной в его невиновности, вызвала шерифа, тем самым подтверждая обвинение отца. Роль Алисы играла В. Сошальская — Лауренсия из недавнего сулимовского спектакля. Играла, по свидетельству критики, не только подробнейше вскрывая этапы духовного оскудения гордой аристократки, изначально гордящейся своим демократизмом, но и внутреннюю боль героини, осознающей свою эволюцию. (Чувства аристократизма радловской актрисе было не занимать — среди ее последних предвоенных работ была «яркая и выразительная»[[39]](#footnote-40) Миссис Чивлей в комедии Уайльда «Идеальный муж», которая стала «настоящей удачей талантливой актрисы»[[40]](#footnote-41), и Сулимов не мог не опираться на этот опыт актрисы). Точно выписанная и точно срежиссированная роль давала актрисе возможность проследить *путь* героини, который не оставлял зрителя равнодушным. С ролью сенатора дело обстояло сложнее. Как справедливо отмечал критик, «политическое лицо сенатора Ленгдона ясно зрителю с первой его реплики: это матерый реакционер. Тем более трудная задача стояла перед нар. арт. П. Чаплыгиным — показать образ в развитии, в движении: от пассивного брюзжания отставного “конгрессмена” по поводу различных непорядков в мире — до звериного оскала фашистского хищника, готового к действию, забывающего в этот момент о своих старческих немощах»[[41]](#footnote-42).

Как же преодолевали ходульность роли и социально-политический заказ опытный актер Чаплыгин и молодой режиссер Сулимов? Как из схемы делали живого человека? Воспоминания Сулимова, которые являются частью некролога П. Н. Чаплыгина, удивительно теплого и неформального, хочется процитировать подробно — они дают представление не только о репетиционном процессе, но и об этике сотворчества, исповедуемой режиссером.

«В период работы над новой ролью часто приходил Петр Николаевич “поболтать”. Сидим, “болтаем” о всякой всячине, но неизменно разговор сводится к какой-нибудь детали роли. Помню, как полюбились ему “пальцы Ленгдона”: в творческом воображении виделись ему какие-то особые руки, особые пальцы сенатора. И вот однажды поздно вечером Петр Николаевич пришел просить разрешение “на пальцы”, на то, чтобы попробовать роль в новом рисунке. Замечательная это черта его: большой, зрелый художник с огромным опытом, он всегда ощущал себя не как некую самодовлеющую величину, а как часть целого, как одного из винтиков в коллективном создании спектакля. Поэтому, внося в создание спектакля много инициативы, он никогда не проявлял ее не посоветовавшись, не подчинив интересам целого. Так и с “пальцами”. Получив “санкцию”, две репетиции артист занимался только своими руками, пробовал и так и этак. Утвердившись в решении, начал кропотливо отбирать, отсеивать. И эти “пальцы” вошли в спектакль, как едва уловимая деталь, как малый, но яркий штрих характерце тки образа»[[42]](#footnote-43). Вот такие «едва уловимые» детали и составляли ткань лучших сулимовских спектаклей, несли в себе сопротивление уровню драматургии. Образ сенатора Ленгдона ожил благодаря сотне найденных подробностей, роль стала одним из лучших созданий П. Н. Чаплыгина, а сцена, где, сорвавшись в гнев, он яростно избивал служанку-негритянку, врезалась в память зрителей. Об искреннем зрительском успехе спектакля писали все театральные обозреватели[[43]](#footnote-44).

Но не всегда петрозаводская критика поддерживала устремления режиссера. Вот, к примеру, разгромная статья на постановку пьесы А. Галича и К. Исаева «Вас вызывает Таймыр». Начинается она с обвинения в адрес пьесы — «Это скорее всего, некий водевиль, построенный по старозаветным принципам этого жанра. К сожалению и постановщик М. Сулимов с легким сердцем пустился по той же проторенной дорожке»[[44]](#footnote-45). (Однако надо уметь читать рецензии — ну право же, какой лучший комплимент можно сказать постановочной группе комедии, чем признать, что работает она «с легким сердцем»!) И далее критик, рассказывая о забавной путанице, о слезах отчаяния влюбленных, о кутерьме финала, на протяжении всей статьи упрекает комедию в озорстве и легкомыслии — ведь для «наших советских людей — {18} каждое дело, связанное с интересами любого уголка нашей Родины, в данном случае Таймыра, становится их кровным делом»[[45]](#footnote-46). Особенно достается В. Сошальской — покоренный ее ярким талантом и видя в ее исполнении роли «дежурной по тринадцатому этажу» «образец сценического перевоплощения», критик расстраивается еще более: «Таких “дежурных” в наших гостиницах, тем более в “Москве”, быть не может!». (Прелестно это уточнение — «тем более в “Москве”»!) Похоже, что водевильная стихия озорной пьесы А. Галича и К. Исаева, известной нам по фильму того же названия, устроила злую шутку со слишком серьезным критиком, придав и его статье водевильные интонации. А сама комедия, дающая простор и для азартных актерских решений, и для веселого смеха зала, не зря пользовалась зрительским успехом.

Среди работ М. В. Сулимова, определявших лицо петрозаводского театра и формировавших творческий метод самого мастера, к счастью, можно назвать целый ряд постановок классики. Среди них — «Бесприданница», «Правда хорошо, а счастье — лучше», «Невольницы» Островского, «Дети солнца» Горького, «Недоросль» Фонвизина. «Привидения» Ибсена, уже упомянутые «Евгения Гранде» Бальзака и «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, «Дон Сезар де Базан» Дюменуа и Деннери.

Особенно важной оказалась встреча режиссера с «Бесприданницей». Эта пьеса станет одной из самых любимых пьес мастера, он вернется к ее постановке в Ленинградском театре им. В. Ф. Комиссаржевской, она станет постоянным предметом режиссерского анализа в мастерской Сулимова в театральном институте. В петрозаводской постановке Сулимов был и художником спектакля — эскиз сохранил дорожку со столбами ограды, поднимающуюся к традиционной круглой беседке на берегу обрыва, изящество пропорций самой беседки и ее сферического купола, светлые березы, но главное — ощущение свободной дали, открывающейся за Волгой. Атмосфера эскиза легко могла быть сформулирована как «тоска по свободе», хотя вряд ли в 1949 году эти слова были произнесены вслух. Сохранившиеся фотографии показывают, что в сценическом воплощении суть эскиза не была реализована, в первую очередь из-за стесненных размеров площадки[[46]](#footnote-47). Но в спектакле тема эта не исчезла. Спектакль был поставлен «широко и сильно». «Три человека, друг за другом, проходят мимо отвергнувшей их женщины — оценивают, злорадствуют, торжествуют. Заговор растет, подминая под себя человеческие жизни. В многозначительных взглядах и улыбках, в неожиданно острой детали обнажаются его невидимые нити. Мертвой петлей охватывают они героиню пьесы, затягиваются все плотнее и плотнее»[[47]](#footnote-48). Энергия режиссерского замысла сплотила актеров, критика отмечала ансамблевость работы, выделяя удачи исполнителей ролей Огудаловой (А. И. Шибуева), Кнурова (О. А. Лебедев), Карандышева (Ю. А. Сунгуров), Ларисы (С. М. Цинман).

И почти в каждой рецензии — отдельный рассказ о Робинзоне (М. С. Смирнов), о его загубленной душе. Эта тема «приобретает особую остроту в сцене, где актер на мгновение снимает шутовскую маску со своего героя. Вспомним: взволнованный пением Ларисы, Робинзон — Смирнов как-то нехотя отзывается на бесцеремонный окрик. Он с трудом выходит из глубокой задумчивости. Очередная шутка звучит устало, в походке нет обычной “опереточной” легкости»[[48]](#footnote-49). В спектакле Сулимова с Робинзона был снят штамп «опереточного комика», он оказывается человеком чувствующим и страдающим, и его судьба становится зарифмованной с судьбой Ларисы и Карандышева. (Отметим, что свое решение роли и пьесы Сулимов сохранит и в ленинградской постановке «Бесприданницы», усилив его неожиданным выбором актера на роль Робинзона, но об этом — позже.)

Самым серьезным упреком спектаклю было отсутствие в нем «светлого луча», по мнению критики Ларису было необходимо изобразить «восставшей», «морально победившей», ведь именно так «хочет видеть советский зритель героиню драмы “Бесприданница”»[[49]](#footnote-50). Но такой Ларисы в постановке Сулимова зритель не увидел. Режиссер ставил спектакль в 1949 году, тоскуя о трех загубленных жизнях, ставших жертвой неумолимого молоха.

Тема актерского ансамбля, сложившегося в спектаклях Сулимова, — предмет особого разговора. Из спектакля в спектакль у него играют и талантливая молодежь, и опытные мастера — В. Сошальская, В. Финогеева, А. Шибуева. О. Лебедев, Н. Макеев, Ю. Сунгуров, О. Окулевич, Г. Фридман, Н. Родионов. Но в газетных рецензиях упоминаются имена и многих других актеров. Обращает на себя внимание, что со временем все меньше и меньше замечаний вроде «актер не умеет носить костюм», актер «переигрывает», «комикует». В этом нельзя не увидеть проявление педагогической направленности режиссуры Сулимова. Конечно, культурный уровень труппы петрозаводского театра за послевоенное десятилетие был поднят усилиями не одного Сулимова. Рядом ставили спектакли И. Ольшвангер, Г. Мнацаканов, разделявшие его режиссерско-педагогические принципы воспитания труппы. {19} И одним из важнейших принципов взращивания актеров была постоянная забота о расширении творческого диапазона исполнителей.

Проследим это на примере работы Сулимова с актрисой В. А. Финогеевой. Молодая способная актриса внятно заявила о своем месте в театре, сыграв в сезоне 1948 года две заглавные роли — Машеньку в пьесе Афиногенова и Таню в пьесе Арбузова. Подробности репетиционного процесса воспроизводят воспоминания С. Тогатова: «Сулимов говорил актрисе: “Не старайся быть необыкновенной. Ничего не придумывай, чтобы удивить. Пойми существо Машеньки, и она сама к тебе придет…”»[[50]](#footnote-51). Хорошо зная особенности психофизического аппарата актрисы, режиссер предлагал репетировать, начиная именно с «я в предлагаемых обстоятельствах». И премьера подтвердила плодотворность этого пути — Вера Финогеева играла Машеньку «с подлинным увлечением, с искренней влюбленностью», естественно и просто[[51]](#footnote-52).

Далее последовал целый ряд драматических ролей молодых героинь, «согретых теплым юмором, сделанных жизненно и убедительно»[[52]](#footnote-53). За актрисой закреплялось амплуа «драматической героини». Но режиссер осознавал необходимость расширения творческого диапазона актрисы. И хотя в горьковском радиоспектакле Сулимова «Дети солнца» В. А. Финогеева играла Лизу, в спектакле театра он неожиданно предложил ей совсем другую роль — Меланьи Кирпичевой. По утвердившемуся стереотипу роль бытовую, характерную и даже комическую.

Вот каков был ход мыслей режиссера при постановке пьесы, ставшей одной из значительнейших его работ: «Для меня образ Меланьи — глубоко трагический. Да, она нелепая темная баба, купчиха, вульгарная и порой кажущаяся глупой. Однако она — жертва жестокой, ужасно сложившейся своей жизни, в которой не видела ничего, кроме хищничества, лжи и подлости. И вот она сталкивается с человеком, который кажется ей идеалом доброты, душевной чистоты и благородства. Любовь к нему возвышает Меланью, вселяет в нее веру в добро и разум. Но Протасов, с жестоким эгоизмом оберегая свой покой, отталкивает, не вникая в него, глубокое чувство Меланьи, беспощадно разбивая в ней возникшую надежду, что и она — человек.

Сыграть традиционно понятую Меланью могут многие актрисы. Раскрыть же сложную и тонкую драму исковерканной и мятущейся души, скрытой под обманчивой внешней оболочкой, — для этого нужен особый склад артистической индивидуальности. Ну, а надеть на “героиню” крикливое платье, придать ее облику те внешние характеристические черты, которые принимают за саму суть этого образа, — дело нехитрое»[[53]](#footnote-54).

На страницах «Веруя в чудо» Сулимов вспоминает о том сопротивлении труппы, которое вызывало такое назначение на роль Меланьи, и справедливо рассматривает проблему распределения ролей, проблему амплуа не только как сугубо постановочную, но во многом, а порой и в главном — как проблему педагогическую. Ведь процесс воспитания актера далек от идиллии, является по сути глубоко драматической борьбой режиссера за лучшее, что есть в актере, за раскрытие тех граней его дарования, которые порой неведомы самому исполнителю. Эта ожесточенная борьба с пороками, изначально присущими самолюбивой актерской профессии, непрестанное, кропотливое, ежедневное воспитание разрозненных творческих индивидуальностей в труппу единомышленников. Поражения режиссера на этом пути приводят не только к понижению художественной целостности и артистического уровня спектаклей, но порой приводят и к развалу театра. К анализу этой проблемы нам еще предстоит вернуться при разговоре о последнем годе работы М. В. Сулимова в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской.

Но в петрозаводском спектакле режиссеру и актрисе сопутствовал успех, их намерения отказаться от однозначно комедийной традиции в исполнении роли были точно прочитаны и зрителем и критикой: «Стержнем образа (Меланьи. — *С. Ч*.) становится мысль, заложенная в одном из диалогов. Обращаясь к Протасову, Меланья молит спасти ее, вытащить из грязи: “Святой человек, спаси рабу… Утопаю в грязи… в подлости своей утопаю: подай руку! Кто лучше тебя на земле?.. Была бы у тебя собака… ведь ты улыбнулся бы ей… ласкал бы ее иногда?.. Так вот я буду… вместо собаки!” Ведь это же дар природы — тяга к честности!! Но Протасов “слепой человек”, он не понял движения души Меланьи. Не оттолкнул, но и не подал ей руки, чтобы подняться, истолковал порыв, как странность. И тут образ Меланьи приобретает трагический оттенок»[[54]](#footnote-55).

Так и звучал весь спектакль — как высокая трагикомедия. Сулимовский спектакль был лишен некой «чеховской» элегичности, которая уже стала штампом в постановке этой горьковской пьесы. В первую очередь был переосмыслен, дегероизирован образ Протасова, его высокое служение науке было конфликтно противопоставлено душевной глухоте, роли был придан объем, трагикомизм. К счастью Сулимов получил серьезного союзника в реализации своего замысла — Протасова он поручил играть Николаю Макееву, ученику И. Я. Судакова, актеру разностороннему и тонкому (от Шута в «Двенадцатой ночи» {20} Ольшвангера до Освальда в «Привидениях» Сулимова). В его сценических работах прослеживался «почерк психолога, мягкого, тактичного художника, утверждавшего свое искусство через глубокое проникновение в эпоху, в которой действует герой»[[55]](#footnote-56). «Н. Макеев передает жестокий эгоизм Протасова подчеркнутой наивностью его поведения», — писал критик. И зрители надолго запоминали «детскую непосредственность характера Протасова. Его интонации всегда искренни, голубые глаза доверчиво и прямо смотрят в глаза собеседнику»[[56]](#footnote-57). Режиссер и актер избегали прямолинейности в образе главного героя, стремились рассмотреть его характер во всей сложности, не торопились в вынесении авторского приговора.

И в роли ветеринара Чепурного режиссер не стремился к однозначности. Не сразу, но «за враждебностью Чепурного Н. Родионов обнаруживает доброе, даже чуткое сердце, Родионов ведет роль очень сдержанно, скупо, но за внешней сдержанностью зритель угадывает, как тяжело на душе у этого сильного и умного человека». Непрямолинейным путем актер и режиссер «вызывают глубокое сочувствие зрителей», и роль становится одной из определяющих удач спектакля.

В описании работы Д. Шурыгиной в роли Лизы также запоминаются точные детали — «подчеркнуто бездеятельные и безвольные руки, не умеющие найти себе применение», неожиданная «кокетливость» с отвергаемым ею Чепурным, который глубоко ее любит[[57]](#footnote-58). Характерно, что рецензии петрозаводской критики на этот спектакль, более чем когда-либо, полны конкретности, по-хорошему портретны. Произошло это во многом благодаря тому, что содержательный режиссерский анализ был доведен до яркой объемности и запоминающейся точности в характерной обрисовке каждого персонажа. Убедительной проработкой отличались даже небольшие роли спектакля — столкнувшись в работе со сложной, серьезной драматургией, Сулимов словно задышал в полной мере, наделив каждый характер драмы судьбой и неоднозначностью.

Премьера «Детей солнца» состоялась в ноябре 1953 года, и сразу после Горького Сулимов ставит пьесы авторов, имена которых еще не появлялись на афише петрозаводского театра. Эта были «Страница жизни» В. Розова (1953) и «История одной любви» К. Симонова (1954). Последняя пьеса представляла из себя новую редакцию «Обыкновенной истории», хорошо известной Сулимову еще по спектаклю в театре Ленинского Комсомола, созданном при участии И. Н. Берсенева (1939). Свидетель постановки дебютной пьесы Симонова Б. Голубовский точно вспоминает обстоятельства ее появления: «О любви тогда писали главным образом как об отрицательном явлении; грубо говоря, из-за нее все неприятности, она мешает работе. Симонов сказал о том, о чем давно открыто не говорили: об огромном значении любви в жизни человека, о том, что из-за нее сходят с ума, делают глупости. Любовь надо беречь, бороться за нее! (…) В семье драма — умер ребенок. И наступило молчание, недоговоренность, отчуждение. Кажется, что все разрушено. Появился человек, умный, любящий. Муж не умеет произносить красивых слов о любви, а они ей так нужны, и она слышит их от другого. Муж может только отдать жизнь любимой, но он сдержан, может быть, скован. Каждый из троих по-своему прав и по-своему несчастен. Все это не так просто, и все это — обыкновенная история…»[[58]](#footnote-59).

Проследить преемственность или творческую полемику постановки Сулимова (1954) со спектаклем в театре учителя было бы особенно интересно. Но, к сожалению, как это часто происходит, натыкаемся на отсутствие воссоздания живой ткани спектакля в рецензиях петрозаводских критиков. Спектакль Сулимова можно представить лишь в самых общих чертах. Роли Алексея и Кати играли Н. Макеев и В. Финогеева. «Конфликт, возникший между героями пьесы, сложен, — пишет критик, характеризуя спектакль, — но это не нарочитая сложность, а правдивое отражение реально существующих сложностей живой жизни»[[59]](#footnote-60). Понимая несовершенства ранней пьесы К. Симонова, ее композиционную рыхлость, Сулимов пробивался к той реальной, правдивой жизни, которая стояла в основе пьесы. И опять, как и в горьковской драматургии, стремился создать внутренний мир героев во всей неоднозначности. «Отрицательный персонаж в пьесе по существу только один — Андрей Ваганов. Остальные главные персонажи — положительные. Но эта “несоразмеримая пропорция”, которая подчас пугает некоторых драматургов, отнюдь не лишает пьесу и спектакль напряженности, не сглаживает конфликт». Спектакль был отмечен естественной простотой, герои спектакля — и Катя, и Алексей, и Голубь (Ю. Сунгуров) — были «не прилизанными добродетелями, а настоящими живыми людьми со своими особенностями, характерами и привычками»[[60]](#footnote-61). И даже отсутствие достойного исполнителя на роль Ваганова (как справедливо отмечалось, непонятно было, как Катя могла увлечься таким человеком[[61]](#footnote-62)), безусловно {21} ослабляющее драматизм спектакля, не лишало его живого дыхания. Постановками пьес К. Симонова и В. Розова, правдиво отображающих личную жизнь современника, режиссер словно предугадывал предстоящие социальные изменения в стране. Сулимов, говоря о самом главном в жизни каждого человека — о любви, о нелегких ее испытаниях, — вновь занимался тем, чем и должен заниматься театр — *воспитанием чувств*.

Последним спектаклем, поставленным Сулимовым в Петрозаводске, стали «Привидения» Ибсена (1955). В этой работе он как обычно выступал в качестве и режиссера, и художника — ведь из 33 петрозаводских постановок Сулимова 26 спектаклей оформлено им самим. Но кроме того Сулимов-художник плодотворно работал и с другими режиссерами. Таким образом, чтобы представить весь объем деятельности художника-постановщика Сулимова в петрозаводский период, к списку спектаклей, где он выступал в двойной роли — и режиссера, и художника, добавим более полутора десятков спектаклей, оформленных им в качестве художника. Именно этот уникальный опыт впоследствии послужил основой методике обучения диалогу режиссера с художником в режиссерской школе Сулимова.

Среди наиболее значительных работ Сулимова-художника в Петрозаводске — оформления пьес А. Н. Островского «Богатые невесты» (режиссер Богачев), «Без вины виноватые» (постановка Б. М. Филиппова), «Таланты и поклонники» (режиссер И. С. Ольшвангер), романа И. Гончарова «Обрыв» (постановка Г. С. Мнацаканова), комедии К. Гольдони «Слуга двух господ» (постановка О. А. Лебедева). Оформления спектаклей, сделанные Сулимовым, разнообразны — здесь и красочный быт буддийского монастыря в пьесе А. Глобы «Пролитая чаша» по мотивам классической китайской музыкальной драмы (режиссер Т. С. Иванникова)[[62]](#footnote-63), и поэтичный летний свет на березах усадьбы Войницкого в «Дяде Ване» (постановщики С. А. Туорила, О. А. Лебедев)[[63]](#footnote-64). А в павильоне для «Беспокойной старости» Л. Рахманова (постановка С. А. Туорила), выполненном в духе мхатовских работ В. Дмитриева, — безупречное чувство стиля профессорской квартиры с ампирной люстрой и лепкой карниза потолка и выразительность планировки. Фотографии и эскизы позволяют ощутить тонкую атмосферность и, вместе с тем, бытовую конкретность решений художника[[64]](#footnote-65).

Особенности художественного языка Сулимова-сценографа являются продолжением художественного языка Сулимова-режиссера. Режиссер-педагог Сулимов тяготеет к подробной психологической разработке жизни персонажей. Художник-постановщик Сулимов знает вкус к деталям вещественного мира, окружающего героев драмы. Его павильоны не только выразительны, «удобны» для актеров, но обращают на себя внимание точно найденными ракурсами, гармонией или осознанным диссонансом пространства — здесь, безусловно, чувствуется рука не только опытного рисовальщика, но и архитектора (напомним, что художник Сулимов — архитектор-строитель по первому образованию). Сулимовская сценография всегда тесно слита с режиссерским замыслом спектакля, содержит в себе конфликтное зерно будущего спектакля. Вот, к примеру, архитектурная мастерская, где происходило действие пьесы «В одном городе» А. Софронова (1950). Гармония пропорций павильона, представляющих две комнаты — одну впереди, другую в глубине, чистота линий пространства, даже аскетизм заполнения его — только нужное для работы: чертежный стол, пара стульев. Особенно обращают на себя внимание макеты будущих зданий, стоящие по углам комнаты — легкие, стройные, какие-то «чистые» и звонкие. А за окном, сознательно большим окном, помещенным в самом центре фронтальной по отношению к зрителю стены, — улицы послевоенного города. Вернее, то, что раньше называлось улицами — мы не видим ни одного сохранившегося здания, ни даже этажа здания. Руины… Железобетонные балки искореженно тянутся к небу… Само место действия становится побудительным мотивом к сценическому действию — не стремиться всем сердцем и всеми силами восстановить город из руин просто невозможно. Сценография Сулимова содержит в себе скрытую режиссуру актерского поведения, чувственную организацию его сверхзадачи!

Вкус к детали, отношение к пространственному оформлению как к говорящему тексту спектакля, установка на изначальное глубокое постижение природы драматургии, приводящее порой к самоограничению во имя художественной целостности спектакля, — вот черты Сулимова-сценографа, прочно сформировавшиеся в петрозаводский период его творчества и доказавшие свою состоятельность в последующие годы. В лучших работах петрозаводского периода он выступает как мастер павильона и покартинно развиваемой декорации, мастер ракурсу и цвета. В качестве примеров художественного мастерства Сулимова к уже названным работам добавим постановки «Дона Сезара де Базана» (1952), с контрастом яркой улицы города и ощутимо-сырой тюрьмы, и «Крошки Доррит» (1953), тонко выдержанную в «английско-бежевых» тонах. Оба этих спектакля Сулимов оформил для Ильи Ольшвангера, и об их встрече необходимо сказать особо.

{22} Годы работы в Петрозаводске проявили крепнущие умение и вкус Сулимова к театральному строительству. Он ставит сам и в сотрудничестве с другими режиссерами, оформляет спектакли театра, пишет для него инсценировки, создает радиоспектакли с актерами театра, ведет многообразную печатную и лекторскую просветительскую деятельность, направленную на воспитание зрительской аудитории. Центростремительное направление всей его многообразной деятельности по сплочению театра-дома проявляет преемственность опыту И. Н. Берсенева. Сулимов, как и раньше, умеет «коллекционировать» единомышленников. Именно в Петрозаводске сложился творческий союз М. В. Сулимова с замечательным режиссером И. С. Ольшвангером, сложился, чтобы после продолжиться в Ленинградском театре им. В. Ф. Комиссаржевской. Этот удивительный тандем равно интеллигентных и образованных постановщиков имел принципиальное значение для атмосферы в актерской труппе Республиканского театра русской драмы, для ее ежедневного воспитания, для определения (насколько это было возможно в условиях унифицированного репертуара) репертуарного лица театра. Сулимов-художник оформляет почти все лучшие спектакли Ольшвангера этого периода — шекспировские «Двенадцатую ночь» и «Гамлета», «С любовью не шутят» П. Кальдерона, «Крошку Доррит» Ч. Диккенса, «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова, «Годы странствий» А. Арбузова. Мир большой драматургии открывался зрителям спектаклей Ольшвангера и Сулимова.

Сценографическое развитие «Гамлета» — одного из лучших спектаклей Ольшвангера — Сулимова, к счастью, можно восстановить благодаря последовательной раскадровке макета по сценам спектакля — в архиве Сулимова сохранились пятнадцать фотографий. Сценическое оформление необычайно остро задает тему убитого отца. Первое, что видят зрители, — это вынесенный на левый угол авансцены огромный, словно мраморный памятник почившему королю Гамлету. Почившему или убитому? Первый кадр, из представленных в архиве, показывает одинокую фигуру принца Гамлета на противоположной от надгробного монумента стороне просцениума. Ему предстоит осознать произошедшее с отцом, с миром, с самим собой. Он кажется крошечным. Это пластическое противопоставление мощной тяжелой надгробной фигуры и хрупкого силуэта принца задает камертон конфликта. Мастерство и изобретательность покартинного решения спектакля удивительно — сохраняя пучки тонких готических колонн на разных планах павильона, одной лишь сменой драпировок и ступеней Сулимов создает совершенно непохожие пространства, словно расширяя скромные размеры петрозаводской сцены. Но надгробная фигура-монумент отца, грозно указующего в небеса копьем, будет сопровождать Гамлета каждую сцену спектакля. (Пройдет тридцать лет, и О. Шейнцис и Г. Панфилов в московском театре «Ленком» направят копье постоянно присутствующего на сцене памятника-призрака уже на самого Гамлета.)

Десятилетие в Петрозаводске стало важным этапом творческой биографии Сулимова. Именно здесь сложился *его* режиссерский почерк. Именно в петрозаводский период за Сулимовым по праву утвердилась репутация режиссера-«педагога» (по терминологии А. Попова, лаконично определившего две методологически полярные разновидности режиссуры — «постановочную» и «педагогическую», соответствующие двум различным типам взаимоотношений режиссера и актера). Сулимов строил спектакль прежде всего через сердце актера. И приведенная выше короткая реплика режиссера, сказанная актрисе, — «Ничего не придумывай, чтобы удивить. Пойми существо…» — по сути является серьезным манифестом его театра. Лаконичность формы и сосредоточенность на актере стали основой эстетики сулимовских спектаклей. Из разностороннего творческого импульса, полученного от гитисовских учителей, в первую очередь оказались востребованными разнообразие методик работы с актером, навыки воссоздания на сцене жизни человеческого духа. Режиссуре Сулимова были не свойственны самоценные поиски в области формы спектакля. Отчасти это связанно со временем, с запретительными тенденциями в послевоенном советском театре, отчасти сама судьба уберегла Сулимова — ведь он со студенческой скамьи тяготел именно к психологическому реалистическому театру. И поэтому оценки актерских работ в петрозаводских спектаклях Сулимова содержат повторяющиеся упоминания о подробной режиссерской разработке психологии образа, о внимании к деталям. От многих из этих постановок тянутся ниточки в более поздние периоды творчества М. В. Сулимова А «Бесприданница» и «Дети солнца» будут вновь поставлены в Театре им. Комиссаржевской и станут вершинными спектаклями мастера.

В целом же фраза критика об одном из его спектаклей в Республиканском театре русской драмы Карело-Финской ССР, может быть отнесена ко многим работам Сулимова петрозаводского периода: «Этот правдивый взволнованный и умный реалистический спектакль — бесспорная удача театра. Поставлен он умело и просто»[[65]](#footnote-66).

## **{****23}** «Метелица» в Ленинграде Большой драматический театр им. Горького, 1955 – 1957

Ленинградский период творческой биографии М. В. Сулимова начинается работой в Большом драматическом театре. История этого знаменитого театра, в начале пятидесятых годов испытывавшего творческие трудности и превратившегося с приходом к художественному руководству Г. А. Товстоногова в один из ведущих российских театров, давно стала легендой. М. В. Сулимов был непосредственным участником этой перемены в судьбе театра. Сперва он был сорежиссером первой постановки Товстоногова в БДТ — легкой и изящной бытовой комедии А. Жери «Шестой этаж» (1956). Дебютный выбор мастера, только год назад поставившего «Оптимистическую трагедию», увенчанную Ленинской премией, озадачил многих. Время показало правоту тактического хода нового руководителя театра — французская пьеса вывела на сцену все поколения актеров театра и сразу завоевала зрительский успех. Для Сулимова работа над этим спектаклем стала продолжением его комедийных поисков петрозаводского периода (вспомним «Вас вызывает Таймыр»). Взбалмошная жизнь обитателей французской мансарды на поверку оказалась хорошо знакомой обитателям ленинградских коммуналок. Запоминалась первая сцена утреннего пробуждения жильцов — она «подчеркнуто откровенно, на смелых до риска трюках знакомит нас почти со всеми основными персонажами еще до того, так они успели умыться, причесаться и повязать галстуки»[[66]](#footnote-67). Запоминались озорные детали поведения — например, как Л. Макарова, «играющая с подлинным блеском, с великолепным использованием богатой пластики», входила, держа в обеих руках, таз и открывала дверь элегантно-лихим движением вытянутой ноги, а закрывала уже пикантным движением пятой точки. «Режиссеры и дальше часто прибегают к комедийным приемам, однако вовсе не для того, чтобы просто развлечь зрителей. Каждый взрыв смеха в зале служит необходимой разрядкой, которая дает возможность острее и глубже пережить основное — драматическое и лирическое содержание спектакля»[[67]](#footnote-68). Узнаваемые, бытовые конфликты, с юмором поданные в спектакле, делали героев пьесы близкими и любимыми.

Успех позволил режиссуре театра сделать следующий шаг совсем в ином направлении. И репертуар театра 1957 года был построен уже на драматургии высокого трагического накала и большого общечеловеческого звучания. Театр подряд выпустил «Лису и виноград» Г. Фигейредо, «Метелицу» В. Пановой, «Идиота» Ф. Достоевского. Наступало новое время, на сцену выходил новый тип драматического героя. И постановка М. В. Сулимовым «Метелицы» наравне с двумя спектаклями Товстоногова стала одной из самых значительных работ отечественного театра этого периода.

Пьеса В. Пановой, написанная по горьким личным впечатлениям первых дней войны, лишь через полтора десятка лет смогла стать достоянием театральной сцены. «Угрюмое здание заброшенной синагоги — какое неожиданное место действия!» — восклицает критик[[68]](#footnote-69). И как непохожи на привычных по сталинским патриотическим спектаклям и фильмам бойцов Советской армии десять измученных, полузамерзших, оборванных военнопленных, брошенных в оскверненный храм. Трагедия Пановой в достоверной режиссуре Сулимова с самого начала предлагала иной, непарадный и предельно честный уровень разговора, была полна «малой» правды о войне, открывала дорогу на сцену военной литературе «лейтенантов», прошедших все тяготы и грязь войны.

Архив БДТ сохранил фотографии актеров, занятых в этом спектакле, но это не сцены из спектакля, а именно портреты персонажей[[69]](#footnote-70). Не всегда такие фотопортреты удаются — актеры, вырванные из стихии спектакля для позирования, часто выглядят искусственно. С персонажами «Метелицы» этого не происходит. Каждая фотография, как лучшие произведения портретной живописи, несет судьбу характера, раскрывает душу. Глубина вживания в сценические образы очевидна и неподдельна. Помогают представить себе персонажей драмы Пановой и точные описании ленинградских театроведов.

«Беженка Валя (Л. Макарова. — *С. Ч*.), укрывшаяся на хорах той же синагоги, делится с военнопленными хлебом, и краюшка падает на пол. Несколько человек бросаются на уроненный кусок, начинается свалка. “Что вы делаете! — в отчаянии кричит Валя, — ведь мы — люди!”»[[70]](#footnote-71).

«Ураввинши (М. Призван-Соколовой. — *С. Ч*.) убили мужа, детей, внуков, правнуков. Отняли реальность бытия, сохранив физическое существование… Сгорбленная старуха — жуткое привидение — мечется по сцене и то тихо, нежно, ласково, то раздраженно и бранчливо сзывает убитых детей, внуков, правнуков, беседует с ними, словно с живыми»[[71]](#footnote-72).

{24} А вот предатель Балютин в исполнении Е. Лебедева. «Заполучив кусок хлеба, Балютин отворачивается от товарищей и стоит у стены, держа корм в ладонях, сложенных лодочкой. Как скотина в стойле, он нагибает голову к своей кормушке, старается откусить побольше и жует, жует, вздрагивая всем телом»[[72]](#footnote-73).

«Коели — совсем мальчик. И артист К. Лавров не скрывает ни детской улыбки, ни простодушного взгляда, ни милой непосредственности своего героя. До этих дней Коели вряд ли задумывался о смысле жизни. Даже любовь приходит к нему впервые здесь, в плену»[[73]](#footnote-74).

Комиссар Меркулов тяжело ранен в голову, «рана мучит его, но (и это почти физически ощутимо передает артист Е. Копелян) сильнее телесных мук для комиссара нравственная боль, сознание своего бессилия… А когда Дахно выдает его, он все такой же спокойный, собранный, лишь на минуту задерживается, как бы мысленно делая себе последнюю проверку, и, убедившись, что сделал все, что мог, привычным жестом поправляет шинель, накинутую на плечи, уходит в сопровождении немецких автоматчиков так, как, наверное, уходил на выполнение обычного боевого задания»[[74]](#footnote-75). Одной фразой прощается Меркулов перед смертью: «Будьте живы, товарищи!», — и в его устах она звучит как призыв, даже как приказ.

Сейчас, когда имена многих актеров, занятых в «Метелице», вписаны в историю отечественного театра, кажется, что они уже были великими артистами, когда репетировали «Метелицу». Но случайная оговорка критика об исполнителе роли Меркулова позволяет избежать временной аберрации. В одной из рецензий читаем: «*С неожиданной для актера комедийного плача остротой и выразительностью* (курсив мой. — *С. Ч*.) Е. Копелян раскрыл в образе комиссара железную стойкость бойца, волнующую нежность любящего мужа»[[75]](#footnote-76). Так что в годы постановки «Метелицы» режиссура Г. А. Товстоногова и М. В. Сулимова только еще формировала будущий блестящий ансамбль актеров БДТ, расширяла и видоизменяла привычные рамки их сценических амплуа. Как и прежде, заботы о расширении творческого диапазона актера в работе Сулимова были неотделимы от режиссуры спектакля.

Приведенные выше зарисовки сценического поведения персонажей трагедии не оставляют сомнения, что глубокий психологический анализ роли находил у Сулимова выражение в точно отобранном рисунке психофизических действий. За счет этого в режиссерскую систему спектакля оказывались включенными даже самые маленькие роли. Так, не потерялся в спектакле Г. Малышев в почти бессловесной роли Шарафутдинова. «В пружинистой походке прирожденного всадника, в манере запахивать шинель, как широкий халат, в своеобразном характере речи человека, говорящего не на родном языке, в напряженно внимательных, благодарных к добру глазах проглядывает вольнолюбивая цельная натура»[[76]](#footnote-77).

Кроме вдохновенной и филигранной работы с артистом «Метелица» проявила и высочайший класс работы режиссера с авторским текстом. Это не менее важное качество творческого метода М. В. Сулимова — глубокое проникновение в стиль автора, умение даже за несовершенной драматургической композицией вычленить и организовать на сцене непрерывно развивающийся драматический конфликт — во многом определило спектакль. Ведь, как отмечали многие критики, «Панова пишет, пренебрегая объективными законами театра, сцены»[[77]](#footnote-78). Композиция ее пьесы отличается статичностью, характеры почти не развиваются, отсюда ослабленный сюжет. «И если бы режиссер поддался драматургу (так случилось в Центральном театре Советской Армии), спектакль распался бы на самостоятельные, отдельные картины»[[78]](#footnote-79). Но М. В. Сулимов сумел сценически организовать пьесу, не ломая ее конструкции, ему «удалось наполнить действием даже самые, казалось бы, несценические эпизоды, где ничего не случается, нет поворотов сюжета, внешних событий, эпизоды, где люди, просто разговаривая друг с другом, раскрывают перед зрителями свой духовный мир, обнажают сокровенные стороны своей души»[[79]](#footnote-80). Сулимов своим спектаклем выявил самое ценное, что было в драматургии Пановой, — подробность исследования характера, умение проникать в самые потаенные изгибы человеческой психологии, но, самое главное, — выстраданное знание жизни. Парадоксально, но порой Сулимову приходилось вести бой за автора пьесы с… самим автором. Может быть, тогда родилось важнейшее определение, бытовавшее после в режиссерской мастерской Сулимова: «поставить спектакль — это значит художественно организовать на сцене кусочек *жизни* во всем ее многообразии, выражающий какую-то серьезную мысль»[[80]](#footnote-81).

Вот что вспоминает режиссер о первой встрече постановочной группы спектакля с В. Ф. Пановой: «Как ни странно, разговор не клеился. Артисты робели, писательница {25} замкнулась от возникшей неловкости. Я расстроился: да что же она? ничего не понимает в своей пьесе, что ли?! И стал — не комична ли ситуация? — объяснять Вере Федоровне, что она написала, как мы это открыли в пьесе и что собираемся играть. Постепенно и артисты подключились к разговору. Вера Федоровна оживилась, мрачноватость сменилась заинтересованностью. Мы увидели ее улыбку, добрую, располагающую. Иногда она прерывала нас восклицаниями: “Это верно, но я об этом не думала”, “Это очень интересно, но я об этом не догадалась”, “Да, это именно так, но я не ставила такой задачи…” Беседа, которая поначалу совсем было захирела, все более оживлялась и затянулась надолго сверх репетиционного времени.

Мне не раз приходилось сталкиваться с таким феноменом, что автор как бы “недопонимает” то, что им написано, и интерпретация оказывается вроде бы содержательнее, чем то, что автор объясняет о своем произведении. Отгадка проста. Вера Федоровна, очевидно, исходила из своей “болевой точки”, писала о том, что волновало больше всего ее. Но она писала “с жизни”. И как бы ни сужала рамки своей задачи, жизнь входила в ее работу во всем своем противоречивом многообразии и многотемье. Это, очевидно, и есть свойство авторского таланта. Мы же, анализируя, разбирая пьесу и фантазируя на ее основе, предлагали свое понимание, иногда неожиданное для автора. Потому и получалось так, что вроде бы Вера Федоровна делала открытия в собственном творении»[[81]](#footnote-82).

Точно так же и в спектакль Сулимова «жизнь входила во всем своем противоречивом многообразии и многотемье», делала его полным напряженного драматизма и веры в человека. Цельностью и подчиненностью масштабу трагедии отличалось и оформление, выношенное художником В. С. Степановым, творческое знакомство Сулимова с которым произошло еще во времена работы в театре Северного флота. «Огромный каменный мешок с узкими стрельчатыми окнами, уходящими куда-то в поднебесье. В этой промерзшей громаде человек кажется особенно маленьким, придавленным, обреченным. Под куполом синагоги гуляет ветер, и какие-то похожие на стоны и вздохи, тревожные, искореженные, дисгармоничные звуки, словно эхо развороченной жизни, время от времени возникают над лагерем смерти»[[82]](#footnote-83).

Критика много писала о *музыкальности* спектакля БДТ. Последнюю сцену пьесы, когда пленные, сорвав с окон маскировку и включив полный свет люстры, навлекают удар советской авиации на арсенал, соседствующий с синагогой, М. Янковский назвал «подлинным финалом героической симфонии»[[83]](#footnote-84). И действительно, весь спектакль задумывался как полифония обрывочных разговоров, возникающих то тут, то там. Люди, то совсем разъединены, то объединяются каким-то событием, потом тихо разговаривают и долго молчат… И только свистит вьюга и шелестят гуляющие по синагоге сквозняки…

Обратите внимание на одну из главок «Веруя в чудо» о поисках режиссером совместно с Н. Я. Любарским музыкального решения спектакля — этот рассказ далеко выходит за рамки примера связи режиссерского замысла с музыкой и открывает новую, доселе нами незафиксированную черту режиссуры Сулимова[[84]](#footnote-85). Мастер, литературно-методическому творчеству которого равно присущи качества высокой литературы и аналитической насыщенности, формулирует здесь многие принципы построения своего спектакля по пьесе Пановой, да и своей режиссерской школы в целом. Представляется, что ключевым словом является здесь «полифония». Уделяя первоочередное внимание утонченно психологической, азартной работе с актером, создавая в сотворчестве с художником (то есть иногда с самим собой) и композитором среду обитания персонажей, выявляющую основную мысль произведения, Сулимов в лучших своих спектаклях, сработанных как и в петрозаводский период «умело и просто», поднимался до полифонической режиссуры, создающей художественную целостность высочайшей пробы. И постановка «Метелицы» в возрождающемся Большом драматическом театре была отмечена всеми этими лучшими качествами.

Особенно характерно сулимовское определение «цели и смысла» музыки, да и сценографии спектакля в «дополнении атмосферы, создавшейся тонкой и проникновенной игрой артистов». Оно не только выявляет соподчинение всех элементов театрального спектакля актерскому творчеству, но и ставит высочайшие задачи перед самим актерским творчеством — ведь дополнять, по Сулимову, необходимо атмосферу, уже созданную «тонкой и проникновенной» игрой артистов.

Но хотя в центре режиссерской работы Сулимова всегда стоял актер, есть для него фигура важнее. Вслед за В. И. Немировичем-Данченко он признает свой театр «театром автора». Именно встреча с замечательными актерами БДТ и работа над не во всем совершенной драматургией «Метелицы» высветлила это ведущее качество режиссерско-педагогического метода Сулимова. Вот где поистине «*определение внутренних актерских задач диктовалось автором, лицом автора, не только данным куском* {26} *текста, но именно лицом автора*» в соответствии с важнейшей мыслью Немировича-Данченко, которую не раз повторял своим ученикам И. Берсенев[[85]](#footnote-86). Кроме того, своеобразие замечательной пьесы Пановой как никогда остро поставило перед Сулимовым вопрос соотнесения трех путей к театральному спектаклю — социального, жизненного, театрального, о которых говорил Немирович-Данченко. Правда социального высказывания, от которой уже отвык зритель сороковых — начала пятидесятых, глубина исследования жизненного материала, удивившая даже автора, и трагическая театральность, возникшая от сгущения быта до бытия, реализма до символа, и заставляющая вспоминать о чеховских ролях во МХАТе 2‑м, определяли место этого спектакля в преемственности режиссуры Сулимова лучшим образцам искусства его учителей.

После этой глубокой режиссерской работы о М. В. Сулимове заговорил весь театральный Ленинград. И в результате он… получил настойчивое приглашение Министерства культуры СССР возглавить Государственный республиканский русский театр драмы Казахской ССР в Алма-Ате. Руководитель БДТ не скрывал своих позиций — в театре не могло быть двух лидеров. Вернулся М. В. Сулимов в Ленинград только через два года, в 1959 году, чтобы стать главным режиссером Театра им. В. Ф. Комиссаржевской. Но два сезона в Алма-Ате оказались чрезвычайно плодотворными: юношеская пьеса А. Чехова «Платонов», трагедия О. Окулевича «Джордано Бруно», новая пьеса алма-атинского драматурга Н. Анова «Наследники», инсценировка романа Г. Николаевой «Битва в пути». В лучших из этих работ Сулимов демонстрировал качества своего зрелого режиссерского мастерства, которыми была отмечена «Метелица».

## Первый алма-атинский период Государственный республиканский русский театр драны Казахской ССР, 1957 – 1959

Первый алма-атинский период творчества Сулимова был стремительным и коротким. К моменту его прихода Государственный республиканский русский театр драмы Казахской ССР переживал не лучший момент своей истории. После смерти главного режиссера Я. С. Штейна, ученика А. Дикого, в течение одиннадцати лет руководившего театром, как это часто бывает после ухода сильного лидера, начался разброд и шатания, более сезона коллектив работал без художественного руководителя. А уже в декабре 1958 года театр впервые за свою историю гастролировал в Москве. Главный режиссер М. В. Сулимов привез в родной город — город, где почти двадцать лет назад он закончил обучение в ГИТИСе, — четыре своих спектакля. Гастроли проходили на сцене филиала Художественного театра, шли они с заметным зрительским успехом, вызвали многочисленные обсуждения и рецензии, среди авторов которых были П. Марков, В. Топорков, В. Марецкая, В. Пименов, В. Вадимов, А. Поль и другие. Впервые театр Сулимова был проанализирован во всей совокупности художественных черт на высоком критическом уровне.

Полутора сезонов хватило новому лидеру, чтобы внятно заявить свою творческую программу, во многом привести ансамбль актеров к стилевому единству, направить и объединить их усилия, увлечь за собой. Недаром П. Марков отметил новизну и своеобразие репертуарных поисков театра и, как следствие, — разнообразие художественных проблем, которые исследуются режиссером и актерским составом в спектаклях разных жанров. При этом, «каждая постановка решается в зависимости от стиля, от жанра пьесы. В этом смысле театр пользуется очень богатыми разнообразными приемами. Никогда нельзя сказать, что каждый из этих спектаклей сколько-нибудь похож на другой. Нет, *у каждого из этих спектаклей свое лицо* (курсив мой. — *С. Ч*.) и верная или неверная, противоречивая или непротиворечивая, но полноценная режиссерская мысль, очень точно положенная в основу каждого спектакля»[[86]](#footnote-87).

Оценке П. Маркова вторит историк алма-атинского театра Л. Богатенкова. «Спектакли М. Сулимова, показанные в Москве, поражали воображение зрителя отточенным совершенством сценической формы и виртуозностью постановочного замысла, а также аскетичностью решения, строжайшим отбором разнообразных разработанных современным театром выразительных средств. В них просматривалось не изощренное применение тех или иных постановочных приемов, а утверждение единого постановочного принципа, который и определял неповторимую форму спектакля»[[87]](#footnote-88). С середины пятидесятых годов определенность режиссерского высказывания и художественная целостность становятся неотъемлемыми свойствами сулимовских спектаклей. Методологическая основа этого качества режиссуры Сулимова — в его все {27} возрастающем умении постичь «лицо автора» и наладить душу актера.

Характеристики алма-атинских спектаклей содержат как черты, знакомые нам по более ранним периодам творчества Сулимова, — «простота» и «аскетизм» выразительных средств, цельность режиссерской мысли, так и свидетельства поисков режиссером и художником новой образности. Наиболее убедительно проявились они в двух программных спектаклях — «Платонове» А. Чехова и «Джордано Бруно» О. Окулевича.

Сулимов приступил к работе главным режиссером театра ярко и неожиданно. Воспитание актерской труппы он начал на сложнейшем материале, требовавшем кроме всего прочего серьезной литературной и постановочной работы от режиссера. Практически впервые на отечественной сцене была поставлена ранняя неоконченная и, казалось, забракованная самим автором пьеса А. Чехова, даже не имевшая названия[[88]](#footnote-89). Выбором пьесы режиссер начинал своего рода «воспитательную атаку» — на актеров, на зрителей, на самого себя. Ведь к 1957 году уже почти стерлась из памяти тончайшая атмосфера «тоски по лучшей жизни» «Трех сестер» Немировича-Данченко 1940 года. Герои Чехова на советской сцене сороковых — начала пятидесятых стали борцами и оптимистами, Войницкий Б. Добронравова (1947) и Иванов Б. Смирнова (1954) бросали вызов прошлому. Недаром Ю. Юзовский справедливо замечал, что Добронравов играет «скорее Егора Булычова, чем дядю Ваню»[[89]](#footnote-90). Но книга В. Ермилова «Драматургия Чехова» (1954) закрепила вульгарно-социологическую концепцию, делившую персонажей Чехова на два лагеря, соответственно была названа и одна из глав — «Труженики и паразиты». Безоговорочные обвинения клеймили Елену Андреевну, Чебутыкина, самоубийство Треплева объявлялось формой социального протеста. «Вдохновленные» классовой ясностью подхода Ермилова режиссеры множества театров принимали его книгу за руководство к сценическому действию. И даже в 1960 году МХАТ выпустил «Чайку», в которой, по свидетельству К. Рудницкого, «целеустремленная борьба режиссуры (В. Станицин и И. Раевский) против объективности чеховской характеристики человека, за тенденциозность оценки каждого завершилась деформацией почти всех образов пьесы»[[90]](#footnote-91). Однако с конца пятидесятых чувствовалось, что пришла пора устанавливать новые взаимоотношения между Чеховым и современностью. Многие недоумевали, когда Ю. Завадский направился «окольными путями» и поставил не «Дядю Ваню», а «Лешего» (1960). Но, как пишет К. Рудницкий, «обновленному пониманию Чехова» такой выбор весьма и весьма пригодился[[91]](#footnote-92). Представляется, что постановкой «Платонова» в 1957 году М. В. Сулимов предвосхитил художественно-тактический ход Завадского (кстати, тринадцатью годами ранее бывшего художественным руководителем «Привидений» — первой постановки Сулимова в Московском театре Санпросвета). На незахваченной еще никем территории пьесы — без названия и не имеющей сценической истории — режиссер давал бой не только вульгарно-социологическим клише, внедренным в сознание зрителей, но и актерским штампам, одинаково подходившим для исполнения и М. Горького, и А. Сурова, и А. Чехова с братьями Тур. Тем самым режиссер боролся и со своими штампами, наработанными при постановке пьес драмоделов, получивших рекомендации высокопоставленных сталинских идеологов. Незнакомая пьеса знакомого классика была нужна как воздух. От «Платонова» произрастают корни важнейшего этического положения сулимовской педагогики — истинное воспитание творческих личностей (будь то студенты или актеры) возможно лишь в процессе непрерывного самовоспитания ведущего их наставника.

Начиналась работа над «Платоновым» с серьезной работы над литературной редакцией текста. Режиссер шел к этому спектаклю нелегким путем исследователя. Ведь «пьеса без названия» отличалась от зрелых произведений Чехова композиционной рыхлостью и обилием побочных сюжетных линий. Как справедливо писал сам М. Сулимов, «в юношеской пьесе А. П. Чехова, извлеченной из архивов писателя и впервые опубликованной лишь в 1923 году, объемом в три с половиной раза больше “Дяди Вани”, отталкивает трескучесть мелодрамы, столь чуждой зрелому Чехову. Тут и бесконечное нагромождение любовных драм, и романтический разбойник, и попытки героини сначала броситься под поезд, потом отравиться, и уездный злодей, подкупающий наемного убийцу, и нож, занесенный над героем!.. Но ощущение настоящего, бесконечно нужного и дорогого Чехова властно прорывается сквозь писательскую неопытность, традиционность, литературщину и мелодраматическую шелуху этого произведения. Он словно был разбит на мелкие осколки и они перемешаны с мусором. А что если собрать эти драгоценные осколки? Бережно {28} склеить их в целое?..»[[92]](#footnote-93). Практически предстояло создать новую пьесу.

Режиссер сократил чеховский черновик, освободил от многословия и длиннот, сделал перестановки и исключил ряд второстепенных персонажей и побочных сюжетных линий. Это было сделано «с бесспорной чуткостью к поэтике чеховской драматургии. Режиссеру удалось подчинить внешнюю правду, идущую по периферии фабулы произведения, правде внутренней, идущей “по глубоким слоям души человека”»[[93]](#footnote-94). Работа над чеховским текстом вновь проявила режиссерское умение Сулимова собирать спектакль вокруг единой, значительной и целостной мысли. Ценность работы над текстом «пьесы без названия», проведенной М. В. Сулимовым, доказало и само время. После сулимовской литературной редакции чеховского черновика за пьесой окончательно закрепилось название «Платонов», версия Сулимова ставилась впоследствии и другими режиссерами[[94]](#footnote-95).

Работа с актерами в этом спектакле шла по линии борьбы с «традиционностью, литературщиной и мелодраматической шелухой» в способе актерского существования и может быть смело отнесена к важным этапам становления педагогических умений режиссера. В репетициях «Платонова» ведущие актеры театра, на протяжении многих лет при постановке чеховской драматургии бережно копировавшие находки мхатовских мастеров (что было характерно не для одного только алма-атинского театра), вынуждены были «пересматривать сами художественные принципы подхода к классической пьесе»[[95]](#footnote-96). Встреча с режиссурой Сулимова, непроторенность сценических подходов к чеховскому материалу, влияние меняющегося времени ознаменовали для многих опытнейших мастеров алма-атинского театра новый этап в творческой биографии. Недаром о многогранности и сложности образа Платонова, созданного Е. Диордиевым, писали многие театроведы, а работу В. Харламовой в роли Войницевой называли не иначе как «выдающейся актерской победой»[[96]](#footnote-97).

В трактовке главного героя драмы Е. Диордиев вместе с режиссером сознательно смягчал чеховские обличения и стремился раскрыть трагедию человека, задавленного определенным жизненным укладом. «Уязвленная совесть кающегося дворянского интеллигента, субъективная честность героя, еще не переставшего трагически переживать свою бесполезность и одиночество, были увидены и переданы Диордиевым. На мгновение озарила Платонова перед трагическим финалом надежда уехать в неведомую, новую жизнь вслед за без оглядки полюбившей его Софьей. И, может быть, именно в этот момент быстролетного “воскресения” героя особенно тонко показал Диордиев обреченность Платонова. Не может уехать Платонов. Он обессилен и слаб, и это особенно очевидно в момент превосходно сыгранного актером “озарения” героя»[[97]](#footnote-98).

Режиссер и актер стремились, следуя поэтике позднего Чехова, освободить Платонова от ярлыков «положительный» или «отрицательный», уйти от однозначной его оценки, и это действительно было переломом окружающего театрально-критического контекста. Сулимов определял Платонова как «несчастного героя»[[98]](#footnote-99). И это давало актеру ключ к роли. «Особенно интересен Диордиев во втором акте, в сцене с Софьей. Платонов лицемерит загораясь и загорается лицемеря. Он играет и лжет, и при этом играет и лжет искренне. Он произносит монологи, и в этот момент в нем причудливо переплетаются прежний, честный, мятущийся Платонов с Платоновым теперешним, успокоившимся, неискренним, смирившимся. Какое начало переборет, трудной ли будет эта борьба? Диордиев отчетливо показывает, как тяжело достается Платонову столкновение двух сущностей в душе героя. Да и самое это борение оттеняет трагизм и безвыходность его положения»[[99]](#footnote-100).

Конечно, не все критики равно приняли яркое прочтение «неизвестного Чехова». Диордиева — Платонова упрекали и в «неуклюжести и мешковатости», и в отсутствии «прямоты и резкости»[[100]](#footnote-101). Но в одном критика сходилась: «совершенно очевидно, что режиссер и актер шли непроторенным, неизведанным путем, проявляя самостоятельность и творческую смелость»[[101]](#footnote-102).

В лучших актерских работах спектакля подкупал драматический объем сценических созданий. «Анна Петровна противоречива, но противоречива в подлинно художественном воплощении ее Харламовой. Прекрасная и {29} все же очень несчастная, деликатная и властная, уверенная в себе и приходящая к тяжелому жизненному поражению, глубоко чувствующая и в то же время испытывающая силу своих женских чар на конокраде Осипе — такова Войницева — Харламова»[[102]](#footnote-103).

Сложные взаимоотношения Войницевой со своими соседями раскрывались режиссером и актерами так, что в них чисто спортивный мужской интерес к красивой хозяйке был только оболочкой, под которой просматривались неоднозначные и неприкаянные человеческие судьбы. Особенный «зрительский интерес привлекали фигуры Петрина — Ю. Померанцева и Николая Трилецкого — Е. Попова. Молодой врач, сыгранный Е. Поповым, оказался человеком сложным и при всей своей внутренней опустошенности даже деликатным»[[103]](#footnote-104).

Критика отмечала удивительную точность исполнительской манеры Е. Попова. «Она исключает даже малейший нажим в раскрытии характера своего героя. И не это ли и дает зрителю возможность, заставляет его вместе с артистом участвовать в создании образа? Казалось бы, ни в чем специально Трилецкий — Попов не проявляет своего отношения к окружающим его людям, но это — во всех случаях разное — отношение, тем не менее, определенно. Оно выразилось или в ненароком брошенном взгляде, или чуть приметной иронической интонации, или лаконичном жесте. Еще не успел появиться на сцене Платонов, безотчетная антипатия Трилецкого к нему уже оказалась уловленной зрителями. Попов нашел очень верный рисунок роли. Его Трилецкий — как бы другой вариант Платонова. Внешне они ни в чем не сходны, даже противоположны, но наделены одинаково опустошенной душой. Только один из них еще искусственно возбуждает себя, мечется, ищет, а другой — Трилецкий — уже давно махнул на все рукой»[[104]](#footnote-105).

«Платонов» ставился Сулимовым с полной мерой авторского сострадания и понимания героев, как «рассказ о неплохих, но очень несчастных людях, которые задыхаются в затхлой и мрачной атмосфере российской действительности конца прошлого века. Они живут бессмысленно и бесплодно, бессильные что-либо изменить в этом мире»[[105]](#footnote-106). Слова генеральши Войницевой «у всех есть страсти, у всех нет сил» можно было поставить эпиграфом к спектаклю.

Интересно соотнести принципы сулимовского отношения к своим героям с оценкой К. Л. Рудницкого, данной спектаклю Ю. Завадского, о котором мы уже говорили. Исследователь эволюции воплощения драматургии Чехова на советской сцене главным завоеванием постановки «Лешего» 1960 года назвал «выдвижение в центр чеховского спектакля пусть даже слабого, но мыслящего о жизни человека»[[106]](#footnote-107). В алма-атинском спектакле 1957 года, который был неизвестен историку театра, Сулимов совершил схожий шаг, сделав объектом своего сочувственного внимания «неплохих, но очень несчастных» и безвольных людей.

Дебют Сулимова в Алма-Ате оказался не проходным спектаклем, занял заметное место в истории алма-атинского русского театра драмы. Историки театра единодушны: «Спектакль “Платонов” в постановке М. Сулимова имел принципиальное значение в повышении профессиональной культуры творческого коллектива. Завоевания методологического характера в работе над ним были бесспорны»[[107]](#footnote-108). «В творческом росте театра спектакль этот сыграл важную роль. Он воспитывал в труппе такт, вкус, нетерпимость к мещанскому штампу. Воспитывал интеллигентность. Воспитывал ту культуру чувств, души, мыслей, без которой немыслимо его гражданское самоопределение»[[108]](#footnote-109).

Первая встреча с чеховской драматургией (первая в качестве режиссера; напомним, что первая практическая встреча произошла еще в ГИТИСе, где Сулимов играл в «Дяде Ване») оказалась принципиальной для последующего педагогического творчества режиссера. Хотя Сулимов встречался с Чеховым в театре гораздо меньше, чем было бы должно этому режиссеру с удивительно по-чеховски настроенной душой. После «Платонова» он лишь создаст поэтическую, словно прозрачную декорацию «Дяди Вани» в Карело-Финском драматическом театре (1960), снимет на студии Ленинградского телевидения одноактную пьесу «На большой дороге» (1967) с исповедальной, пронзительной работой О. Окулевича в роли Бордова и поставит свою любимую чеховскую пьесу — «Вишневый сад» в Театре им. А. П. Чехова в Таганроге (1979). До обидного мало! Но в педагогическом творчестве Сулимова Чехов всегда был рядом. Именно чеховская драматургия учила студентов-режиссеров его мастерской действенному анализу, развивала «сочувственное внимание» к персонажам драмы, заставляла тянуться к культуре мысли. Именно на примере процесса постижения «лица автора» и формирования режиссерского замысла чеховского «Вишневого сада» будет написана учебное пособие Сулимова «Режиссер наедине с пьесой». Первые же опыты Сулимова в режиссерском постижении «чеховского лица» безусловно связаны с работой над «Платоновым».

{30} Спектакль «Джордано Бруно» был поставлен по пьесе Олега Окулевича — так необычно продолжилось сотрудничество Сулимова с этим ярким актером. Современная стихотворная трагедия — не частый гость на сцене театра — опять не позволяла ни актерам, ни режиссеру использовать проверенные пути.

«Лицом к застывшему звездному небу стоит человек в рясе, тоже как будто окаменевший. И вдруг звездную твердь рассек стремглав пронесшийся метеорит Движение уничтожило окаменелость. И в то же мгновение, внезапно ожив, резко обернулся человек. Как будто его озарила острая мысль, внезапная догадка. Монах срывает с себя кресте»[[109]](#footnote-110). Два мальчика, выбежав на сцену, разворачивают свиток. На свитке имя монаха, оно же — название спектакля: Джордано Бруно.

Акцент и в пьесе, и в спектакле был сделан не на поисках истины, а на ее отстаивании, не на истории открытия, а на его судьбе. Пролог спектакля точно задавая масштаб трагедии. «Бруно — в трактовке пьесы и спектакля — человек, мучимый противоречиями, подлинно трагедийными»[[110]](#footnote-111). В. Ахромеев рельефно подчеркивал бунтарство и бескомпромиссность своего героя, масштаб его духовного борения, но при этом его Бруно был «жизненно достоверен, прост, обаятелен. Прежде всего — это человек со всеми его страстями, порой гневный и язвительный, порой веселый и нежный, познавший горечь сомнений и счастье прозрения»[[111]](#footnote-112).

Удачами спектакля стали и многие другие актерские работы: монах Монтальчино — Ю. Померанцев играл страшную эволюцию молодого служителя веры, «исполненного небесного огня, с душою юной и чистой», в озверелого фанатика, готового преступить любой нравственный закон, чтобы сломить Бруно; королева Елизавета — в исполнении Н. Трофимовой «неразрывно сливались корона и женщина, государство и будуар, властность и салонное обаяние»[[112]](#footnote-113); извозчик Жак — «сыгранный Е. Диордиевым с раблезианской сочностью»[[113]](#footnote-114). Вместе с тем, как пишет критик премьерных спектаклей, не все актеры смогли соответствовать уровню поставленных задач, и «жесткая и талантливая режиссерская концепция спектакля, стиль его то и дело ломаются актерским выполнением задуманного, то банальным, то поверхностным, то вульгарным»[[114]](#footnote-115). Но именно преодоление разрыва между уровнем культуры постановки и индивидуальным уровнем актерского мастерства стало за долгие годы жизни спектакля способом преодоления актерской банальности, проявлением сложного процесса режиссерского воспитания труппы. Сулимов сознательно ставил труппе — а в многонаселенной исторической хронике О. Окулевича была занята большая ее часть — задачу «на вырост». И режиссерско-педагогические задачи спектакля не укрылись от внимания критики, отметившей, что в режиссуре Сулимова сочетались «острота общественной мысли и нетерпимость к штампу. Это превратило сцену в обиталище беспрерывно и напряженно пульсирующего поиска, когда ищет и отстаивает свою истину не только герой спектакля, но и его создатели. Зримо, почти осязаемо происходит на сцене эта двойная борьба: Бруно борется с догмой, театр борется со штампом»[[115]](#footnote-116). И именно в «зоркости и *педагогичности* (курсив мой. — *С. Ч*.) режиссера»[[116]](#footnote-117) критик, хорошо знающий алма-атинский театр, увидел источник преодоления ряда актерских проблем труппы.

Событием стало художественное оформление спектакля, сделанное самим режиссером. «В постановщике спектакля М. Сулимове счастливо сочетался режиссер и художник. Видимо это помогло решить спектакль по-особому лаконично и живописно»[[117]](#footnote-118). Макет М. Сулимова строился на «строгой, суровой сценической архитектуре, придающей спектаклю монументальность, патетическую приподнятость»[[118]](#footnote-119). Все пространство сцены в «Джордано Бруно» занимал полукруглый черно-белый станок, своего рода обращенный к зрителю греческий амфитеатр, но состоящий лишь из трех гигантских ступеней. Драпировки, ниспадающие в центре, открываясь, акцентировали внимание на новом месте действия — а их в спектакле было множество — и обеспечивали их динамичные перемены. Художник Сулимов, по свидетельству историка театра, «провел большую исследовательскую работу по выявлению и точному воспроизведению “мемориальных” мест, связанных с жизнью и творчеством Джордано Бруно. Предельно выразительные детали служили приметами места и времени действия. Гонимый ищейками инквизиции, герой бежит из Италии, и перед зрителями проходят картины скитальческой судьбы Джордано Бруно: Париж, Лондон, Франкфурт, опять Париж»[[119]](#footnote-120). Постижение «лица автора» включало здесь особое внимание к {31} «лицу эпохи», к вещной культуре времени, историческим обычаям, костюмам, пластике. И опять, как и в случае с «Фуэнте Овехуна» в Петрозаводске, материал обширного исследования был просеян через решето художественного отбора и стал основой визуального решения, отличающегося лаконичностью и драматической насыщенностью. Каждая из картин по своей композиции и колориту воспринималась как живописное полотно. Сценическое действие с предельной четкостью и быстротой переносилось из одной обстановки в другую — полное затемнение разделяло картины спектакля, идущего без занавеса. Захудалую, пыльную французскую харчевню сменял строгий интерьер королевского дворца — белоснежные колонны и красно-белый наряд Елизаветы живописно гармонировали с черным станком и черным бархатом *сцены*. Из мрачных покоев великого инквизитора, от которых, несмотря на душно-багровый закат, веяло холодом, действие переносилось в залитую солнечным светом и морской голубизной Венецию. Художник Сулимов умело использовал и свет, решая с его помощью сложнейшие живописные задачи. На спектакле «лежала печать очень высокой театральной культуры»[[120]](#footnote-121).

Многие сцены спектакля «Джордано Бруно» подробно описаны в критической литературе. Мизансцены сулимовского спектакля, «подобные ожившему рисунку»[[121]](#footnote-122), предельно ясные по колористическому и композиционному решению, словно просились быть записанными. Вот сцена диспута — «с ярко освещенной фигурой Бруно на кафедре и с темными силуэтами его врагов, одетых в широкополые шляпы. Беспомощные крики протеста врагов Бруно после его речи и жуткая огромная, темная тень креста на розовато-лиловой стене»[[122]](#footnote-123). Финальная картина спектакля — «с белыми фигурами инквизиторов, освещаемыми тревожным пламенем свечей, которое затем сменяется раскаленным огненно-красным светом зажженного палачами костра»[[123]](#footnote-124).

Откликов на постановку «Джордано Бруно» было много. Порой и через десять, и через пятнадцать лет встречаясь с новыми работами алма-атинского театра критики начинали свои статьи с ярких воспоминаний о сулимовском спектакле. Но, наверное, особо значимым отзывом на спектакль стало выступление А. Поля на обсуждении «Джордано Бруно» в московском ВТО. Талантливый ученый, в прошлом — рыцарь тайного Ордена тамплиеров, соратник В. С. Смышляева по «Ордену света», оценивал спектакль незнакомого ему ученика Смышляева {32} (надо ли говорить, что тогда, в 1958 году, эта связь не могла быть обнародована и не была известна ни М. В. Сулимову, ни окружающим — каков скрытый драматизм ситуации!): «Меня поразила, обрадовала внутренняя сила, свежесть, профессиональное мастерство и, я бы даже сказал, чистота вашего спектакля. Образы этой талантливой пьесы не статичны, они развиваются постепенно и к концу спектакля раскрываются до конца… Я сдерживаю себя, чтобы не говорить слова превосходной степени, но рассматриваю спектакль “Джордано Бруно” на сцене государственного республиканского русского театра драмы в Казахстане как выдающееся явление общественного и художественного значения»[[124]](#footnote-125).

Спектакль «Джордано Бруно» сохранялся в репертуаре более десяти лет — срок для алма-атинского театра рекордный. При этом в восприятии трагедии зрителем наблюдался интересный процесс. Успех спектакля был на редкость стойким; и на родной сцене, и на гастролях он сразу же становился центром гастрольной афиши. «Но если в первые годы спектакль поражал сложностью театральных решений, то с годами постановочные приемы спектакля начинали восприниматься как высокопрофессиональное и талантливое, но вполне естественное выражение современного сценического языка»[[125]](#footnote-126). Это наблюдение театроведа подтверждает, что спектакль М. Сулимова с его обобщенно метафорическим постановочным языком и полными жизненной силы актерскими работами «во многом предвосхитил направление художественных исканий советского сценического искусства 50 – 60‑х годов»[[126]](#footnote-127).

Важным достоинством театра Сулимова, которое несколько раз подчеркнул П. Марков, являлась приверженность алма-атинских актеров искусству перевоплощения. В их работе в разных спектаклях видно «не просто решение роли и не просто приспособление роли к своим индивидуальным данным (то, что мы, к сожалению, под флагом мнимой системы Станиславского видим в огромном количестве театров), а решение очень важной проблемы перевоплощения»[[127]](#footnote-128). Свидетельство легендарного мхатовского завлита, который не понаслышке знал о кризисе методологии работы с актером в пятидесятые годы в самом Художественном театре, следует принять как серьезное доказательство того, что Сулимов как режиссер-«педагог» реально смог воспользоваться опытом своих учителей В. С. Смышляева и И. Н. Берсенева, не только воспринявших уроки Станиславского, но и получивших художественную прививку МХАТ 2‑го.

И еще одно важное соображение, высказанное П. Марковым. С цеховой зоркостью опытный завлит обратил внимание на высокое качество программки к спектаклю «Платонов», где было «очень точно изложено обоснование постановки»[[128]](#footnote-129). В самом деле, театр обращался к ранней пьесе А. Чехова, практически не имеющей сценической истории, и сам факт правомочности постановки незавершенного произведения подвергался сомнениям. С другой стороны, горячо обсуждались принципы необходимой режиссерской литературной редакции слишком длинной и рыхлой пьесы. Поэтому текст Сулимова, помещенный в программку, имел важное значение «введения зрителя в спектакль», а качество этого текста говорило о склонности режиссера к литературно-аналитическому творчеству, которое через два десятилетия станет существенным слагаемым его деятельности.

Спектакли Сулимова, поставленные до работы в Алма-Ате, отмечены его сознательным противоборством «постановочной» режиссуре, безусловным доминированием фигуры актера. Это справедливо и в алма-атинский период его творчества. Как и прежде Сулимов проявляет себя в первую очередь как режиссер-«педагог». Но во второй половине 1950‑х годов театру психологического реализма было вновь суждено вступить в творческое взаимодействие с иными художественными направлениями Вновь зазвучали имена Мейерхольда, Брехта, приоткрылся железный занавес, и достоянием советского зрителя стали лучшие образцы западноевропейской режиссуры в спектаклях Жана Вилара и Питера Брука. Сулимов-режиссер, знакомый с пестротой театральных поисков московских театров 1920 – 30‑х годов в области формы, и Сулимов-художник, делавший первые шаги под крылом Михоэлса, оказались хорошо подготовлены к изменившимся требованиям времени. Режиссерские работы Сулимова алма-атинского периода свидетельствуют об определенной трансформации, обогащении и расширении его творческих интересов. Безусловно, актер по-прежнему занимал центральное место в сулимовской методологии сочинения спектакля, но удельный вес яркой формы и постановочных средств воздействия на зрителя заметно возрастает. Восстанавливалась линия постановочных поисков, в чем-то идущая от заводного и вечно экспериментирующего В. С. Смышляева, — искусственно прерванная, но, как выясняется, лишь на время заглохшая преемственность гитисовским учителям, опыту советского театра 1920 – 30‑х годов в разработке выразительной сценической формы. И композиционная определенность «Джордано Бруно», делавшая мизансцены спектакля схожими с полотнами старых живописцев, и белый экран {33} вместо привычного задника, световые декорации и рама, словно заключившая в себя все сцены спектакля «Битвы в пути» в сочетании с обращением монологов и дискуссий в зал стали проявлением новых экспериментов Сулимова. «Поиски в области формы, проводимые театром, очень интересны», — восклицает П. Марков[[129]](#footnote-130).

Два сезона работы М. В. Сулимова в Государственном республиканском русском театре драмы Казахской ССР стали этапными в истории театра, повысили его постановочную и актерскую культуру, обогатили серьезным репертуаром. Но и сам режиссер прошел серьезный путь в своем художественном развитии, отмеченный как новым опытом в режиссерско-педагогическом воспитании актерской труппы, так и расширением диапазона постановочных поисков. Недаром в обзоре «Литературной газеты» лучших режиссерских работ сезона 1957 – 1958 годов имя М. Сулимова упоминается наряду с именами Ю. Завадского. Н. Охлопкова, Р. Симонова. В. Плучека, М. Кнебель, Г. Товстоногова, Э. Смигласа, Д. Алексидзе[[130]](#footnote-131). А историк алма-атинского театра, которого мы уже цитировали, свидетельствует: «Совершенно очевидно, что принципиальный успех декадных спектаклей в Москве, поставленных М. В. Сулимовым, — результат плодотворной и талантливой работы нового главного режиссера, и этот факт уже широко отражен в театроведческой литературе»[[131]](#footnote-132).

Художественное руководство алма-атинским театром проявило также умение Сулимова направлять работу режиссерского состава. Разнообразие его участия в постановках режиссеров театра выявляет заботу о формировании общей творческой веры. В различных спектаклях Сулимов выступает то в роли сопостановщика очередных режиссеров, то оформляет их спектакли, то редактирует самостоятельную постановку молодого режиссера[[132]](#footnote-133). При этом главный режиссер Сулимов, более чем кто-либо, далек от манеры утверждаться за счет вмешательства в чужой замысел. Порой его участие в работе даже не обозначено на афише. Но рецензии на поставленные спектакли свидетельствуют о единых принципах, лежащих в основе художественного своеобразия этих постановок, о формировании единого творческого языка, на котором режиссура театра говорит с актерами[[133]](#footnote-134). Так шло воспитание творческого коллектива театра — не только актеров, но и режиссеров. И это стало для М. В. Сулимова начальным опытом в педагогике режиссуры.

В свое время, когда студент Сулимов учился в ГИТИСе, В. И. Немирович-Данченко в беседе с молодыми актерами МХАТа говорил о необходимости «завести классы аналитического изучения авторского стиля»[[134]](#footnote-135), сетовал об их отсутствии. Для режиссера Сулимова его собственная работа над спектаклями второй половины пятидесятых — «Метелицей» в БДТ, «Платоновым» и «Джордано Бруно» в алма-атинском театре — стала именно таким «классом изучения авторского стиля». В этих столь разных постановках окончательно свершилось формирование театра Сулимова как «театра автора», и это имело решающее значение в становлении приоритетов его режиссуры.

И «Дети солнца» Горького — первый спектакль Сулимова в ленинградском Театре им. В. Ф. Комиссаржевской, который он возглавил в 1959 году, подтвердил плодотворность и глубину такой позиции мастера.

## Возвращение в Ленинград Театрам. В. Ф. Комиссаржевской, 1959 – 1965. Ленинградская студия телевидения, 1966 – 1968

М. В. Сулимов дебютировал в театре имени Комиссаржевской спектаклем, посвященным… памяти самой Комиссаржевской. «Дети солнца», в которых когда-то играла великая Комиссаржевская, были поставлены режиссером на тех самых подмостках, где в 1905 году пьеса Горького впервые увидела свет рампы, став событием в истории театра, в жизни русского общества! Теперь, пятьдесят лет спустя, «в смелом выборе пьесы сказалась решимость режиссера вывести театр на дорогу большого искусства. Ясность и масштабность цели сплотила коллектив, разбудила {34} дремлющие творческие силы»[[135]](#footnote-136). Вновь, как и в случае обращения к чеховскому «Платонову» в Алма-Ате, выбор пьесы диктовался в том числе и воспитательно-педагогическими мотивами, погружение в серьезную, глубокую драматургию было необходимо для развития актерской труппы. А посвящение постановки памяти самой Комиссаржевской неизбежно задавало уровень художественных требований.

«М. Сулимову удалось во многом по-своему, умно и интересно прочитать пьесу»[[136]](#footnote-137). В первую очередь он, развивая принципы своего петрозаводского спектакля, порвал с традицией, установившейся в советском театре при воплощении роли Павла Протасова. Ведь многие театры достаточно долго находились в плену режиссерского решения спектакля Театра им. Леси Украинки, считавшегося лучшим, эталонным в послевоенные годы. «М. Романов — Протасов властно привлекал сердца зрителей. Ему не только все прощали, его любили. Да и невозможно было не любить этого большого человека, фанатика науки, отгородившегося от назойливых шумов повседневности, чтобы услышать сокровенную мелодию бытия»[[137]](#footnote-138). Такая трактовка не могла не импонировать значительной части творческой интеллигенции, вынужденно закрывавшей глаза на реалии сталинского режима: так жил МХАТ, так жили многие. Спектакль Сулимова в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской, поставленный в новую историческую эпоху, был совсем иной, точнее соответствовал боли времени. Он шел дальше, чем его собственный петрозаводский спектакль, был жестче, современнее, что было сразу же почувствовано критикой: «Режиссеру удалось во многом по-своему, *глазами человека сегодняшнего дня* (курсив мой. — *С. Ч*.) прочитать пьесу. Спектакль начисто лишился элегичности, овевавшей многие постановки “Детей солнца”. Она ведь противопоказана трагикомедии!»[[138]](#footnote-139) — писал В. Сахновский. А по свидетельству Ю. Чирвы, в определении жанровой сути спектакля режиссер шел даже дальше: «Сулимов поставил “Дети солнца” как трагедию, потрясающую трагедию гибели замечательных людей под воздействием слепой и страшной силы. Его “дети солнца” были вовсе не забавны и не так уж комичны даже в сценах откровенного комизма»[[139]](#footnote-140).

Понять особое значение спектакля в театральной жизни шестидесятых помогает сделанный уже в сегодняшние дни анализ профессора Ю. Н. Чирвы, который считает «Детей солнца» Сулимова наравне с «Варварами» Товстоногова «одним из великих горьковских спектаклей»: «Горький, как и все искусство недавнего (конец 1940‑х – начало 50‑х) времени, был предельно упрощен, схематизирован. Можно сказать, что над всеми пьесами Горького как бы тяготели “Враги”. Он был нормативен. Он был прежде всего советским и пролетарским художником, который якобы во всех своих произведениях проводил нормы нормативной эстетики 1940‑х годов. А Товстоногов и Сулимов подошли к Горькому как к великому писателю, который многое увидел, многое понял и многое передал в великой трагедии русской интеллигенции, оказавшейся в своем историческом развитии “между молотом и наковальней”, между правительством бездарного потомка талантливой немецкой принцессы и безграмотным народом, отупевшим в рабстве крепостного права (это слова самого Горького в начале “Жизни Клима Самгина”). Трагедия русской интеллигенции стала еще более зримой и актуальной после жестких откровений XX съезда партии. Поэтому за драмой “детей солнца” у Сулимова стояла не конкретная драма 1890‑х годов, холерных бунтов, и даже не драма 1905 года, а боль лагерей, боль лагерной пыли, осознание страшной катастрофы, реальной гибели миллионов лучших людей России. Несколько упрощая ситуацию, можно сказать, что Лиза у Сулимова заглянула не в пропасть грубой и резкой, окрашенной кровью действительности, она заглянула в ад сталинской системы, она надломилась от этого знания и несла на сцену звенящую боль великого и страшного откровения о нашей жизни, нашей истории. Когда она говорила: “Там, где пролита кровь, никогда не вырастут цветы” — это звучало как полное отчаяние, как безысходность»[[140]](#footnote-141).

Таким образом, героиня Эммы Поповой (Лиза) открывала целую галерею образов надломленных людей, которые потом займут такое место и в постановках «Тишины» Ю. Бондарева, и в «Друзьях и годах» Зорина, людей заглянувших куда-то так глубоко и увидевших такое страшное, что они просто не могут вернуться к нормальной жизни. «Эмма Попова потрясающе играла не только боль, надрыв, надтреснутость. Она играла еще повышенную человечность своей героини, она была мягка, нежна, проницательна проницательностью израненного сердца в своих отношениях со всеми людьми. И искала, искала понимания со стороны других, а они отмахивались от нее или хотели пичкать ее лекарствами»[[141]](#footnote-142). Так исподволь возникал «нравственный урок» спектакля — призыв к {35} людям быть мягче, добрее, обрести талант понимания других людей.

Он звучал и в исполнении влюбленного в Лизу ветеринара Чепурного. «Поразительную по достоверности, глубине и силе создавал М. Ладыгин фигуру Чепурного. Это тоже был надтреснутый человек, тоже заглянувший куда-то глубоко. (…) Он искал какой-то иной жизни, какой-то миссии, может быть, возможности оправдать свою жизнь спасением хоть одного существа. Это была очень жизненная, достоверная фигура. В нем сочеталось очень многое, и какая-то внутренняя рана, и отчаяние, и боль, и жестокий реализм хорошо знающего жизнь человека, и внимание и любовь к Лизе»[[142]](#footnote-143).

Полнокровную, жизненную фигуру создал и О. Окулевич. Оценки смыслового значения его исполнения роли Протасова довольно различны. Критики, стоявшие на позициях традиционного горьковедения той поры, увидели в спектакле последовательное развенчивание Протасова. Казалось, что даже наука, которой он так предан, оборачивалась блажью, алхимией, пригодной разве что для варения мыла во имя процветания купчика Назара Авдеевича. «О. Окулевич отнял у героя пьесы — ученого Протасова ореол жертвенности, обнажив эгоистическую сущность его “невмешательства” в жизнь»[[143]](#footnote-144). Современный историк театра, напротив, считает, что «монологи Протасова о будущем, о том, какие будут в этом будущем люди, какие они будут носить одежды, словом все его предсказания, по мысли Горького, звучащие нелепо и смешно, в спектакле Сулимова произносились с великой верой в возможности науки, в светлое будущее человечества. Тем более, что многое из того, что предсказывал Окулевич — Протасов, к тому времени уже частично осуществилось. Поэтому был не смешной и нелепый интеллигент, а научный талант, который просто не мог найти в себе сил для чего-то другого»[[144]](#footnote-145). И это становилось бедой ученого. Тема обличения русской интеллигенции уступала место горьким мыслям о ее судьбе, словосочетание «дети солнца» лишалось ироничного значения.

{36} В одном спора не возникало — режиссер страстно проводил мысль, «что все бесплодно, бессмысленно, нелепо, если не освящено любовью и уважением к человеку»[[145]](#footnote-146). С этим утверждением критика, видевшим «Дети солнца» через четыре года после премьеры и имевшим возможность проследить, как темы дебютного спектакля Сулимова в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской были развиты в дальнейших работах режиссера, трудно не согласиться: «ненависть к равнодушию и эгоцентризму, столь ярко появившаяся в горьковском спектакле, и определяет, на наш взгляд, центральную тему театра, тему, которая проходит через все его несхожие друг с другом работы»[[146]](#footnote-147). Звучание высокого нравственного камертона, заданное в принципиально важном для режиссера выборе горьковской пьесы, прослушивалось и в спорах ученых из «Иду на грозу» Д. Гранина, и в драме семьи синьора Антонио из «Наступит день…» бразильского драматурга Р. Магну[[147]](#footnote-148).

При этом в интерпретации горьковской драматургии проявилась знакомая нам черта режиссерского почерка Сулимова — создание режиссерского замысла спектакля на основе верности автору и жизни. Горький был открыт заново, лишен однолинейности. «Пьеса “Дети солнца” бережно, вдумчиво и тактично поставлена М. В. Сулимовым»[[148]](#footnote-149), а потому спектакль был объемен, ценен тем, что «сложное в нем осталось сложным, противоречивое — противоречивым, и это никак не затуманило ясности идейных выводов»[[149]](#footnote-150).

Сулимовская постановка «ознаменовала крутой перелом в работе театра»[[150]](#footnote-151). Критик В. Сахновский-Панкеев, хорошо зная Театр им. В. Ф. Комиссаржевской и внимательно следя за его жизнью под руководством Сулимова, отмечал: «Новый главный режиссер дебютировал на редкость успешно. В следующем сезоне театр продолжал шаг за шагом продвигаться вперед. В те годы решались большие идейные задачи, зрело и совершенствовалось мастерство. Театр обретал свое лицо — умное и небанальное. Работа над советской драматургией гармонично сочеталась с освоением классики. Вслед за “Детьми солнца” — “Воскресение”, две пьесы Островского, несколько позже — “Преступление и наказание”. Крепли творческие связи с ленинградскими драматургами: свет рампы увидели пьеса Р. Назарова “Случайные встречи”, инсценировка романа Д. Гранина “После свадьбы”. Первым показал театр драму Ольги Берггольц “Рожденные в Ленинграде”, исполненную патриотического пафоса… В этих спектаклях пополнялся творческий арсенал театра, они будили мысль, энергию, фантазию режиссеров и актеров, заставляли искать новые средства сценической выразительности. И зритель полюбил театр, поверил в него. Аншлаг стал явлением обыденным»[[151]](#footnote-152).

Руководство М. В. Сулимовым Театром им. В. Ф. Комиссаржевской (1959 – 1965) проходило в непростой и противоречивый период. Время, ведущее отсчет событиям дня с суровой правды, выговоренной вслух на XX съезде, требовало обновления репертуара. В жизнь, в литературу стремительно входили новые темы. Но, как справедливо пишет А. Смелянский, «само определение эпохи как “оттепели” передавало ее переходный, переменчивый характер. Жизнь проходила в стиле старинной русской хороводной игры под названием “А мы просо сеяли”. Одни сеяли, другие тут же с превеликим удовольствием вытаптывали. В 1958 году “вытоптали” роман Бориса Пастернака “Доктор Живаго”, потом книгу Дудинцева “Не хлебом единым”. Затем бросились на “абстракционистов”, употребляя в качестве критики бульдозеры. В начале 1963 года Никита Хрущев, науськанный своим окружением, пришел на выставку московских художников в Манеже и устроил форменный погром новой живописи и скульптуры»[[152]](#footnote-153). Акция в Манеже тут же отозвалась во всей сфере культуры. Ужесточились принципы формирования репертуара, усилился партийный контроль над деятельностью театра, в особенности в романовском Ленинграде. Руководство театром в еще большей степени стало предполагать умение балансировать между выполнением социального заказа и целями искусства, умение ладить с властями, что никогда не было сильной стороной М. В. Сулимова.

Девять из тринадцати спектаклей Сулимова в Театре им. Комиссаржевской были рождены в сотрудничестве с современными авторами — время требовало обновления репертуара, и режиссер прикладывал к тому серьезные усилия. Но драматургия не всегда успевала за временем, {37} и тогда театр обращался к инсценировкам прозы. Кроме того, вновь оказалось спасением сулимовское уникальное умение находить «внутреннюю тему» и человеческое содержание в порой незрелых пьесах. Помогал выработанный до уровня режиссерского профессионализма слух к жизненной правде. На этом пути были как достижения, так и поражения из-за вынужденного выбора драматургии заведомо слабой. К принципиальным удачам необходимо отнести инсценировки двух острых романов Д. Гранина — «После свадьбы» (1961), где в паре с Э. Поповой замечательно дебютировал С. Ландграф, в будущем ведущий актер Театра им. В. Ф. Комиссаржевской, и «Иду на грозу» (1964) — этот спектакль стал серьезным социально-нравственным манифестом коллектива. Кроме того, Сулимов вновь обратился к творчеству В. Пановой и поставил ее новую пьесу «Еще не вечер» (1965).

Важным шагом в развитии современной темы на сцене стало воплощение пьесы И. Дворецкого «Большое волнение» (1961), где «отрицательный» герой в исполнении М. Д. Ладыгина был совсем не однозначен, полон силы и обаяния. «Изменчивая погода Байкала не дает бригаде рыбаков выйти на промысел. Вынужденное безделье истомило людей. Режиссер М. Сулимов не сглаживает острых углов, не разделяет действующих лиц на “правильных” и тех, которых нужно “перевоспитывать”. Жизнь сложна, сложны и взаимоотношения людей»[[153]](#footnote-154), — писал критик об этом спектакле.

При интерпретации современной драматургии *социальный* и *жизненный* путь к спектаклю (по терминологии В. И. Немировича-Данченко) часто оказывался доступнее, чем собственно *театральный*, поэтому поиски скрытой театральности были особенно важны режиссеру. Они приводят Сулимова к попыткам расширения жанровых рамок при интерпретации современной темы — так появляются на сцене романтическая производственная хроника Р. Корнева «Корабельная роща» (1962) с яркими и стильными декорациями Даниила Лидера, и остросоциальная драма «Объяснения в ненависти» И. Штока (1964), над сценической версией которой театр работал совместно с автором. А неудача при постановке пьесы А. Татарского «Небо под крышами» (1962) оказалась связанной именно с неправильным жанровым решением спектакля как проблемной, даже философской драмы. Последствия ошибки были столь очевидны, что Сулимов сам снял спектакль из репертуара после двух-трех представлений, а история режиссерского заблуждения стала почвой для методологического разбора в книге педагога (любопытный пример негативного результата режиссерской деятельности, послужившего «на благо» педагогике)[[154]](#footnote-155).

В период руководства Театром им. В. Ф. Комиссаржевской Сулимов остается верен себе и центростремительная энергия его деятельности как строителя театра-дома захватывает и труппу театра, и ленинградских драматургов, и режиссуру театра. Его окружают соратники, разделяющие его художественную веру. В испытанную «команду» входят художники В. Л. Степанов и Т. А. Степанова, режиссер И. С. Ольшвангер, они во многом определяют творческую атмосферу театра.

О сотворчестве Сулимова и Ольшвангера в Петрозаводске мы уже говорили. Там Сулимов не только оформлял постановки Ольшвангера, порой они ставили спектакли вместе. В Театре им. Комиссаржевской они режиссировали бок о бок, и лишь один раз встретились в общей — одиннадцатой по счету — работе[[155]](#footnote-156). Но это было вершинное произведение их союза. Сам Сулимов оценивал совместную работу с Ольшвангером над «Преступлением и наказанием» как «пример того, как много может дать режиссер художнику, если сам он сумел проникнуть в сокровищницу автора. Такая работа входит в творческую биографию не просто как удача. Она превращается в духовное событие»[[156]](#footnote-157). И, обучая студентов режиссерского курса принципам работы режиссера с художником, Сулимов часто приводил в качестве примера процесс художественного сговора на этом спектакле: «Илья Саулович был прекрасным и тонким знатоком творчества Ф. М. Достоевского, знал о нем, кажется, все. И во всяком случае, все, что связано у великого писателя с Петербургом. Незабываемы для меня долгие походы в районе Сенной, по закоулкам, по Столярному переулку, по всем маршрутам Раскольникова, с такой точностью описанным в романе. Блистательным гидом моим был Ольшвангер»[[157]](#footnote-158).

Спектакль «Преступление и наказание» (1962) был отмечен тонкостью режиссуры, глубиной актерских работ О. Окулевича — Раскольникова, М. Ладыгина — Порфирия Петровича, Ив. Дмитриева — Свидригайлова. Но критика, более чем когда-либо, писала о сценическом решении спектакля, отмечала «мастерство художника М. В. Сулимова, передавшего в декорациях гипнотизирующе страшную силу города, который толкает на преступление униженных и оскорбленных»[[158]](#footnote-159). Не случайно Н. Рабинянц начинает статью именно с описания атмосферы спектакля и его «декоративного облика»: «Клинышек {38} бледного неба зажат глухими громадами домов. Свинцово поблескивает сквозь решетчатые перила вода в канале. Холодом веет из сумрачных подворотен. Как чей-то изломанный черный позвоночник, сбегает вдоль стены водосточная труба. Затхлостью пропитаны коричневые стены жилища отвратительной старухи-процентщицы. О невыносимой, отчаянной нищете, кажется, вопиют узкие, шаткие пролеты лестниц и затиснутая куда-то под крышу комната-конура, комната-гроб, где родилась идея трагического бунта Раскольникова. Атмосфера спектакля, его декоративный облик (художник М. В. Сулимов) властно приковывают мысль к социальной первооснове сложнейших философских и психологических проблем, поставленных в романе»[[159]](#footnote-160).

Проработанность, содержательная информативность каждого сценического метра пространства просились быть подробно описанными театральной критикой — «осклизлый камень сырых стен, ржавое железо перил, винтовые лестнички, сумеречные силуэты зданий, темные провалы подворотен, тусклый свет фонарей и свечей, нищенские одежды. Кажется, все засалено, покрыто толстым слоем грязи и пыли, пахнет затхлостью и дышит болотной сыростью. Тут сильно и режиссерское решение: возникающие из затемнения люди — призраки, голоса, звучащие в лихорадочном сознании героя»[[160]](#footnote-161).

В век действенной сценографии, когда во многих работах советских художников декорация превращалась в действенный объект, своего рода установку или даже машину для игры, Сулимов-художник остался традиционен, даже можно сказать, консервативен. Его павильон был полон говорящих деталей, показывал столичный Петербург с черного хода — многочисленные слепые окна домов, тесные переулки, полумрак каменных дворов-колодцев, крутые ступеньки. Декорации досказывали предыстории персонажей, подробности их характеров, привычек. Это умение Сулимова организовывать декорацию как *текст* во многом являлось переносом выразительных приемов жанровой реалистической живописи конца XIX века на территорию театра. Впоследствии тонкое понимание Сулимовым связи театра и изобразительного искусства станет основой плодотворного развития традиционного упражнения по произведениям живописи, которое в мастерской Сулимова приобретет новый качественный характер, станет одной из ключевых работ первого курса обучения режиссуры (об этом подробно написано в книгах «Микроспектакли в процессе воспитания режиссера» и «Режиссер: профессия и личность»).

Режиссерское решение «Бесприданницы» (1963) в Театре им. Комиссаржевской в чем-то спорит с петрозаводским спектаклем Сулимова, в чем-то развивает и обостряет его темы. Режиссер сознательно ставит задачу дегероизации, деромантизации пьесы Островского: «Роковая любовь, романтика в кавычках и непременная красивая Волга на заднем плане — эта легенда, которой обросла “Бесприданница” в театральной традиции, только засорила подлинный глубокий смысл произведения. Поэтому нам хочется попробовать вывести содержание спектакля не из этой легенды, а из обыкновенной, реальной жизни русского общества, русского купечества и мещанства восьмидесятых годов прошлого века»[[161]](#footnote-162).

Режиссер ставил пьесу не столько о Ларисе, это была не столько ее история, сколько исследование того, *почему* стало возможным произошедшее с Ларисой. Он исходил из позиции, что «вся эта история произошла в силу чрезвычайно банальных обстоятельств, которые определили содержание “Бесприданницы”»[[162]](#footnote-163). При этом, по словам Сулимова, «в пьесе настолько ярко и точно отражены жизненные явления, что она становится жестокой. Великий Островский выступает в ней не как бытописатель, а как жестокий поэт, причем поэт тенденциозный. И в пьесе духовная и физическая гибель Ларисы и раздавленная судьба Карандышева становится неумолимой закономерностью, а не следствием роковой любви этакого “романтичного” Паратова»[[163]](#footnote-164).

Замысел режиссера точно читался в спектакле. «Иван Дмитриев поражает воображение образом совершенно особенного, нового Паратова. Краски актера — сатирические, но очень тонкие. Не сразу схватишь, что Дмитриев зло смеется над тем, кого он воспроизводит. (…) Этот Паратов эффектен, обаятелен, он буквально “забивает” провинциальных Кнуровых и Вожеватовых, он элегантен, куртуазен. Словом, как говорит бедная Лариса, — это “идеал мужчины”. Паратов блистателен весь — от лаковых, невыносимо блестящих сапог, до брызжущего весельем и самовольством взгляда. На какое-то мгновение он кажется вам благородным. Он будто бы сильно взволнован вестью о предстоящем замужестве Ларисы. И тем безжалостнее разоблачает Иван Дмитриев своего блистательного Паратова в унизительно-беспощадной сцене с Карандышевым; в мгновенном и жестоком решении потешить себя — погубить Ларису. Этот зловеще-милый и обаятельный Паратов — настоящее большое несчастье Ларисы»[[164]](#footnote-165).

{39} По-новому взглянули режиссер и актер и на Карандышева — он не бахвалился на своем обеде, не «куражился» — *он протестовал*! Им двигала непримиримость к чудовищному укладу этой жизни, а потому, как писала критика, — «трагичен, жалок и обличителен Карандышев О. Окулевича, артиста большой драматической силы»[[165]](#footnote-166). Такой Карандышев становился жертвой Паратова и компании не изначально, а в результате отчаянной, но неравной драматической борьбы.

А вот решение режиссером роли Робинзона шло в том же направлении, что и в петрозаводском спектакле. Правда, в силу неожиданного назначения мысль постановщика спектакля выразилась ярче и острее. «Игорь Дмитриев, молодой актер, сыграл какого-то очень нетрадиционного и убеждающего Робинзона. В созданном образе тоже гротеск, но совсем особого склада. Это не привычный пропойца и глупец, предельно униженный и полностью утративший свое человеческое достоинство. Подчеркнуто актерская внешность, артистические жесты. Робинзон еще не успел их утратить в своем холуйском угодничестве. Царственно носит он свои тряпки и “кудри длинные до плеч”. Кажется, за рюмку коньяка Робинзон Игоря Дмитриева готов заложить душу. И перед нами потерявший достоинство алкоголик. Но вот его поманили Парижем. Он ошеломлен, он счастлив, он боится верить, и в глазах его вдруг проглянула такая тоска, что вы понимаете — он не верит. А в это мгновение раздается песня, сильная, страстная. С большим чувством и мастерством спела ее Лариса — Г. Комарова. Все цепенеют. Каждый смотрит завороженно и думает о своем. Паратов поражен, как это он мог *упустить* такое сокровище; Кнуров как бы приценивается и подсчитывает — сколько можно отхватить капиталу с такой женщиной, Огудалова гордится и тоже считает, боясь прогадать, прикидывая, как бы неприбыльнее продать такое сокровище. Но КАК слушает Робинзон! Он замирает, потрясенный, опускается на пол и смотрит, смотрит на Ларису завороженным взглядом. Уже все кончено, уже все озабочены чем-то иным, а для него эта последняя минута все еще продолжается, и мнится, что он только сейчас снова вспомнил, КТО он, ЧЕМУ он призван служить, словом, в эту минуту в душе и сознании Робинзона восторжествовало искусство В этот миг он вдохновенен. Неожиданно, не правда ли, что главная тема Робинзона — чудо искусства?!»[[166]](#footnote-167)

Путь режиссера к такому решению роли подробно раскрыт в книге «Веруя в чудо». Ход мысли начат точным вопросом — «для чего понадобился Островскому шут Робинзон в жестокой и гневной драме о бесприданнице? Ведь не для развлечения же зрителей?!»… Опустим здесь логику размышлений Сулимова — читатель проследит ее сам на страницах настоящего издания. Настойчиво и тактично продвигаясь к сути авторского замысла, режиссер приходит к выводу: «В моей “системе пьесы” исковерканные, изуродованные судьбы Ларисы, Карандышева и Робинзона предстали, как некая единая тема в трех ипостасях»[[167]](#footnote-168). И антитрадиционное назначение — Робинзон появился перед зрителями не как возрастной комик, а как обездоленный и страдающий *молодой* человек — помогло выявить главное в общем решении спектакля, в истории об «убиении человеческой личности, достоинства». Так прочтение роли, предложенное еще в петрозаводской «Бесприданнице», было содержательно развито режиссером почти через десять лет.

Постановка Сулимовым пьесы «Еще не вечер» В. Пановой (1965) может пройти мимо глаз историка театра. Казалось, обыденная история падения спивающегося человека, а потом его возрождения любящей женщиной. Такие пьесы чиновники от культуры относили к разряду «мелкотемья», поэтому о спектакле писали мало, да и то, пожалуй, потому лишь, что не заметить выдающуюся актерскую работу Г. Комаровой в роли Калерии было невозможно. Но постановка стала одной из значительных вех внутреннего движения мастера. История ее создания, начавшаяся с неприятия пьесы самим режиссером, процесс постижения им авторской мысли, бой за пьесу при сдаче спектакля — все это зафиксировано в воспоминаниях Сулимова:

«О чем же пьеса “Еще не вечер”? При первом знакомстве, естественно, выступает вперед фабула. Она проста: некто Олесов, в прошлом музыкант, пианист, одаренный интеллигентный человек, запил. И спился. Разрушил семью, а у него двое уже довольно взрослых детей — сын и дочь. Осточертел всем в этом строящемся городе. Отовсюду выгнан. Общественность, истощив все средства воздействия на алкоголика, отвернулась от него. “Член профсоюза оказался в безвоздушном пространстве”. И когда положение Олесова дошло уже до самой критической черты, ему протянула руку прекрасная женщина, медсестра Калерия Ивановна. Сперва она хотела только помочь ему вылезти из крайней беды, потом рассмотрела Олесова, который ей открылся как хороший человек. Вызволила его из беды, из пьянства. И полюбила его. А он ее. Так два этих человека с непростыми судьбами нашли свое счастье. Трудное счастье. Трудное потому, что жена Олесова, которая выгнала его из дома, прокрутила кратковременный роман с брюнетом из гастронома, теперь одна, в отчаянии, грозит самоубийством, коли муж не вернется к ней. Трудное потому, что сын сбежал неизвестно куда ото всех этих семейных неурядиц, а дочь отвернулась от отца-предателя, который не хочет вернуться к несчастной матери. Счастье, обретенное Калерией и {40} Олесовым, имеет горький привкус, а сами они вроде бы не очень вытягивают на “положительных героев”. Особенно он.

Так — если взглянуть на пьесу поверхностно. Именно это и бросалось в глаза при первом прочтении. Вот откуда и упомянутая моя ошибка и сомнения, с которых начался мой, впоследствии такой горячий, роман с этой пьесой.

Чем дальше продвигалась подготовительная работа, тем большее количество граней и острейших злободневнейших проблем раскрывалось в пьесе. А вместе с тем росло мое восхищение мудростью и мужеством автора. Изначальное предположение, что это история о том, как хорошая женщина спасла от пьянства слабого мужчину, представлялось теперь анекдотическим и оскорбительным. Приходилось поставить вопрос: почему хороший, интеллигентный, тонко чувствующий человек запил? Почему этот все понимающий человек запил? Почему этот добрый, мягкий, все понимающий, но надломившийся человек совершает поступки, которые кажутся и дурными и жестокими? И действительно ли они дурные и жестокие? Почему, когда к немолодым людям приходит большое и светлое чувство, оно наталкивается на такой непреодолимый барьер осуждения, всеобщего неприятия? Почему от так называемой помощи многих и многих людей, которые вроде бы действительно стараются помочь сбившемуся с пути человеку, охватывает не чувство благодарности им, а явная неприязнь? И еще бесчисленное множество всяких жгучих “почему”.

Думая, ища ответы, споря с собой, я пробирался сквозь лес этих вопросов к спасительной ясности взгляда на пьесу. И постепенно эта ясность стала складываться в убежденность в единственно правильном (для меня, конечно!) понимании пьесы. Во-первых, я понял, что пьеса направлена и против меня тоже. И вот почему. Когда я заколебался, надо ли ее ставить, мною двигало ведь одно: строго размеренное, расставленное по местам знание того, что хорошо, а что плохо, как надо и как не надо. Мною двигала регламентированность моральных представлений, а вовсе не живое нравственное начало. Я поймал себя на том, что отгораживался от смелости и трудности пьесы щитом арифметической “правильности”, которая не приемлет понятий индивидуальности и неповторимости человеческой личности. Нормам, выработанным для усреднено понимаемого человека, как “души населения”, — вот чему, по моему убеждению, давала бой писательница Панова во всеоружии истинного гуманизма и человеколюбия. И речь шла не о спасении некоего гражданина Олесова от пьянства, а о выпрямлении человека. Всякого. Любого. Смысл авторского пафоса очень широк. Зов пьесы — отнесись к себе, к тому, кто рядом, как к неповторимо индивидуальному созданию, а не статистической единице, удобно и покорно укладывающейся в усредненно-универсальное человеколюбие, обязывающее “любить людей” при полном равнодушии к человеку. Да и не любить, собственно, а самоуверенно благодетельствовать ему с позиций расхожей морали. Ну а благодетельствование неизбежно проводит разграничительную черту, по одну сторону которой самодовольство, уверенное в своей непогрешимой правоте и праве на заслуженную им благодарность, по другую — униженный этим превосходством объект благодеяния. Ну а вдруг этот “объект” сообразит все об этом механизме? А вдруг возмутится против него и не захочет приниженно благодарить, но обзовет его “стадностью”?

Со всей жестокостью писательница ставит вопрос: а надо ли как все? Не нужно ли почаще прислушиваться к голосу своего сердца, а не холодного разума, привыкшего, как удобнее? Душевно выпрямляется в пьесе не только Олесов, перестающий пьянствовать и обретающий почву под ногами и чувство человеческого достоинства, но и сама Калерия. А за ними и некоторые другие лица, которых происходящая история заставляет по-новому взглянуть на вопрос “что такое хорошо и что такое плохо”»[[168]](#footnote-169).

Характерно, что процесс анализа авторского текста и процесс постижения природы чувств героев, в методологическую разработку которых педагогика Сулимова внесла серьезный вклад, в практике режиссера происходили, как описывает мастер, одновременно с воспитанием самого себя («я понял, что пьеса направлена и против меня тоже»!). Педагогические принципы режиссера были неразрывны с его собственной творческой жизнью — каждая постановка спектакля являлась процессом работы прежде всего над самим собой. И в этой этической требовательности Сулимова проявлялась неделимость для него понятий «режиссер» и «личность». Редко кто имел такую нравственную предрасположенность к педагогике!

Немногочисленные критические отзывы о постановке «Еще не вечер» подтверждают реализацию замысла режиссера[[169]](#footnote-170). Спектакль оказался «шире сюжетного материала. Он не замыкается на частной истории Константина Олесова, а перерастает в разговор о человеческих отношениях и жизненных позициях, о моральной ответственности за судьбу каждого человека»[[170]](#footnote-171). И в этом была удивительная своевременность спектакля — ведь в сценической интерпретации пьесы режиссер уловил, что «пришло время думать не обо всех вместе, а о каждом в {41} отдельности. И здесь сама позиция В. Пановой, слова, которые произносят от ее имени герои пьесы, театр, поставивший эту пьесу, вызывает всяческое уважение»[[171]](#footnote-172).

Наиболее значительным спектаклем на современную тему, поставленным Сулимовым в Театре им. В Ф. Комиссаржевской, стал спектакль «Иду на грозу» (1964). Он продолжил творческое содружество Сулимова с Д. Граниным, начавшееся еще в 1961 году, когда Сулимов первым поставил инсценировку его романа «После свадьбы», остро поднимавшего проблемы личной и трудовой жизни молодежи. Новый роман Гранина о физиках-экспериментаторах, о нравственном выборе, с которым сопряжено научное открытие, закономерно привлек внимание Сулимова. Ставя спектакль, он «остался верен своему обыкновению, которое мы бы назвали режиссерской скромностью. Ничего броского, эффектного, специфически “от режиссера”. Сулимов заботится прежде всего о том, как полнее и выразительнее донести авторскую мысль»[[172]](#footnote-173).

А мысль Гранина была более чем актуальна, во многом предчувствовала социально-этические проблемы периода угасания «оттепели». Как воспитать, сохранить, укрепить в себе «высокую преданность истине», которой живет физик Крылов? Вопрос, который время ставило и перед героями драмы, и перед зрителями, и, как мы увидим после, — в кулуарах театра. Противостояние Крылова — Олега Окулевича и Тулина — Игоря Дмитриева носило принципиальный характер, было столь узнаваемо, так отвечало духу времени, что спектакль мгновенно стал не только событием духовной жизни, но и одним из самых посещаемых в Ленинграде — за год он был сыгран более ста раз[[173]](#footnote-174)!

Спектакль «Иду на грозу» явственно высвечивал методологию режиссерского творчества Сулимова, что было сразу отмечено критикой: «Это одна из наиболее впечатляющих и значительных работ вдумчивого режиссера. Он чутко проник в поэтику произведения и создал спектакль глубоко волнующий, правдивый. Выразительные средства, примененные им, скупы, даже лаконичны. Постановщик сконцентрировал все свое внимание на том “диспуте” о жизни и месте в ней человека, который является центром спектакля»[[174]](#footnote-175). Декорации спектакля (художник Т. А. Степанова) были просты и эмоционально емки: металлическое гофрированное кольцо, в обрамлении которого происходило действие, — легкий намек на внутренности самолета; меняющаяся цветовая гамма на заднике — не просто обозначение обстановки или фон, а активный компонент, усиливающий то или иное рожденное действием настроение. А в центре спектакля, как всегда у режиссера-«педагога» Сулимова, — человек.

Первый важный шаг на пути воплощения романа Гранина на сцене был сделан при определении принципов инсценировки. «Прежде всего это не инсценировка, а скорее самостоятельная пьеса», — справедливо замечает критик Т. Марченко. — Ведь «в романе Д. Гранина, многотемном и полифоническом в их развитии, была затаена громадная сопротивляемость сцене»[[175]](#footnote-176). Авторы инсценировки (М. Волобринский, Р. Рубинштейн и М. Сулимов) сосредоточили все свое внимание на противопоставлении Тулина и Крылова. Блестящий умница Тулин, столкнувшись с препятствиями, предавал идею, которой они оба служили, но сохранял карьеру. Опекаемый же им поначалу Крылов, мешковатый и медлительный, отстаивал убеждения до конца. Узел конфликта завязывался туго, и из-за трусости одного из участников эксперимента по высвобождению атмосферного электричества погибал молодой аспирант Ричард.

Спектакль Сулимова сосредотачивался именно на судьбах этих трех героев и опускал подробности предыстории. Это концентрировало внимание на сути нравственного конфликта, превращало спектакль поистине в полемический. Развитие действия было прочерчено опытной и властной режиссерской рукой. Недаром, сравнивая спектакль Театра им. Комиссаржевской со спектаклями минчан и киевлян, критик Ю. Волчек замечает: «В этом театре роман инсценирован иначе, с гораздо большей определенностью выявлена главная тема Д. Гранина»[[176]](#footnote-177). Особо подчеркивали «ум, тактичность, ясную цель режиссера-постановщика»[[177]](#footnote-178).

Играли в спектакле легко и свободно. «Режиссер все отдал актерам. Он ни на мгновение не заслонил их»[[178]](#footnote-179), поэтому, каждый актер по максимуму выявлял то, на что был способен. Сам Д. А. Гранин, повидавший много инсценировок своего романа, вспоминал, что актеры сулимовского спектакля отличались «особой энергией и задором, удивляли непривычной трагедийностью»[[179]](#footnote-180). При {42} этом в назначениях на роли внятно просматривался принцип вскрытия глубинной сути авторского конфликта, последовательно проводимый режиссером.

Творческий союз О. Окулевича и М. Сулимова, талант актера и усилия режиссера-«педагога», развивающего палитру выразительных средств исполнителя, не просто в очередной раз дали свои плоды, а совершили качественный прорыв. Крылов О. Окулевича, внешне угловатый и неловкий, человек с трудным, «необтекаемым» характером, был рожден не для «праздника жизни», как Тулин, а для серьезных будней. Сперва, словно оттолкнув зрителей от себя — несовпадением с возрастом гранинского персонажа, неброской внешностью, «шершавостью» характера, — по ходу спектакля герой Окулевича властно завоевывал симпатии зала, «вырастал до подлинного героя нашего времени»[[180]](#footnote-181). В нем жила высокая одержимость человека науки, огромная энергия созидания.

Критика заговорила о рождении *нового типа героя* на театре, актер Окулевич поражал *неактерской манерой существования*. «Нужно видеть Крылова — Окулевича, слышать его манеру говорить — слово рождается у него как-то по-особенному, он говорит абсолютно в другой тональности, чем остальные, — чтобы понять, какой человек перед нами, какой артист перед нами. Давнишний спор — искусство перевоплощения излишне. О. Окулевич доказывает обратное, потому что владеет этим искусством в совершенстве. Это, наверное, и называется — талантливый артист. Крылов — Окулевич — очень сложная, интересная, необыкновенная личность. Он не укладывается в общепризнанную формулу положительного героя. Это нечто новое в театре»[[181]](#footnote-182).

Светлая, словно звенящая нота входила в спектакль с юным Ричардом Р. Катанским. Это был «рыцарь в очках», «еще мальчишка и уже ученый, самозабвенно-искренний и легко ранимый»[[182]](#footnote-183), «сосредоточенный, озаренный светом нравственной чистоты, самозабвенный в своей тихости»[[183]](#footnote-184). И в этой роли актер и режиссер не просто добились удачи, но прорвались к подлинности, которой требовала почти документальная проза Гранина Критики были единодушны: «давно человек подобной чистоты, просветленности, какой-то поражающей душевной прозрачности не появлялся на сценических подмостках Ленинграда»[[184]](#footnote-185), «давно уже на ленинградской сцене не появлялось {43} образа такой трепетной просветленности, мужественной чистоты, большого человеческого порыва»[[185]](#footnote-186).

Наверное, когда оценки самых разных критиков подчеркивают новый уровень правды в способе актерского существования ведущих исполнителей, это, прежде всего, свидетельствует о методологической определенности и зрелости подходов постановщика спектакля. И в этом смысле показательно, по каким параметрам отставал от своих коллег яркий актер Игорь Дмитриев, который к тому времени в силу ряда внутритеатральных причин сознательно сопротивлялся сулимовской режиссуре. «Пожалуй, Тулин (И. Дмитриев) в спектакле проще, чем хотелось бы видеть. Его внутренний мир слишком однолинеен. А ведь перед нами фигура во многом типическая. Человек большой мечты и малого полета. Человек, способный родить значительную идею и капитулирующий перед трудностями. Для него ясна цель, но у него нет духовной силы для пути к этой цели. Он отступает с той легкостью, которая в итоге объяснит нам, почему будущее не за Тулиным»[[186]](#footnote-187). Актер лишь наметил, да и то внешне, противоречивые приметы личности Тулина, избалованного вниманием к своей одаренности, легко расстающегося с собственной идеей, когда становится ясным, что борьба за нее — не кратковременное усилие, а долгий подвиг, требующий самоотверженной борьбы. В результате — «есть четкий рисунок, но не хватает “второго плана” существования Тулина, личности более сложной, чем она представлена актером»[[187]](#footnote-188).

Инсценировки романа Гранина почти одновременно появились и в других театрах страны. И, может быть, сравнение спектакля Сулимова с работами его коллег даст еще одну возможность оценить характер режиссуры мастера в «Комиссаржевский» период. Анализирует критик К. Щербаков: «В трех театрах довелось мне видеть инсценировку романа Д. Гранина “Иду на грозу!” В Ленинградском театре имени В. Ф. Комиссаржевской это спектакль мужественный, последовательный, граждански зрелый. В Киевском театре имени Леси Украинки — юношески увлеченный, страстный, но очень не ровный, подчас еще неумелый. Но на сколько же оба они значительнее того громоздкого, неповоротливого зрелища, которое показал Московский Художественный театр, — зрелища как бы об ученых в целом, почти без конкретных жизненных ассоциаций. Для примера два молодых актера, исполнители роли Ричарда — Р. Катанский в Ленинграде и Н. Пеньков в Москве. Оба люди способные, оба наделены своеобразием, темпераментом, но только Ричард Катанского — современен каждой черточкой своего внешнего и духовного облика, а Ричард Пенькова — вообще нервный и впечатлительный юноша, в таком виде он мог бы оказаться и в пьесе XIX и в пьесе XVIII века. Вот вам и роль режиссера, воспитателя — с молодыми актерами по-разному работали, учили их разному…»[[188]](#footnote-189).

Выделим в оценке критика — уже не в первый раз — непременные черты режиссуры Сулимова в работе с самым разным драматургическим материалом — наличие «конкретных жизненных ассоциаций» и умение воспитывать актера. Хотя, как это ни парадоксально, Сулимов находил общий язык не всегда, и не со всеми актерами…

В конце 1965 года М. В. Сулимов был уволен с поста главного режиссера Театра им. В. Ф. Комиссаржевской. Незадолго до этого театр расколол конфликт, подогреваемый руководителями ленинградской культуры. Разворачивалась банальная театральная интрига — за словами заботы о высоком искусстве проглядывали личные интересы, растренированные актеры, бряцая регалиями в инстанциях, требовали новых ролей, директор прятал свои организационные промахи. Сулимов, словно повторяя путь гранинского Крылова, принципиально не шел на компромиссы в том, что для него было сутью театра. Настроения его той поры прозрачно проступают в новогоднем поздравлении, отправленном В. Ф. Пановой: «Пусть в этом новом году я поставлю Вашу новую пьесу. Пусть! Пусть он принесет доказательства тому, что донкихотство не глупость. Или хотя бы — что не только глупость. Пусть!..»[[189]](#footnote-190) В ноябре 1965 года слухи об увольнении Сулимова, якобы решенном в обкоме, в очередной раз взбудоражили труппу. Более двадцати актеров подписали заявление об уходе — они не мыслили своей творческой работы в театре без Сулимова. Русская служба британской радиостанции BBC в тот же день рассказала о «забастовке» актеров театра. Общественное внимание все в большей мере привлекалось к конфликту в театре. Это предопределило судьбу главного режиссера, власти поступили так, как потом они не раз будут поступать, «решая» творческие проблемы, — в один день М. В. Сулимов был уволен.

Необходимо вычленить в мутной воде театральной интриги суть. Оказывается, она напрямую связана с проблемами способа актерского существования, с методологией работы режиссера с актером и педагогическими аспектами театрального строительства. За годы работы в {44} театре Сулимову удалось сплотить вокруг себя многих актеров, исповедующих актерское перевоплощение в театре переживания, ставящих своей задачей постижение вместе с режиссером глубин человеческой психологии, правды жизни. Другая же часть отстаивала театр представления в его поверхностном виде или, спекулируя методологией Станиславского «я в предлагаемых обстоятельствах», получала, якобы, право оставаться одинаковыми в любой пьесе. Такого типа актеры особенно вольготно чувствовали себя в облегченном репертуаре, с которым решительно вел борьбу Сулимов.

Крайности актерского способа существования особенно внятно проявили себя в работе двух талантливых актеров О. Окулевича — Крылова и Иг. Дмитриева — Тулина в «Иду на грозу», о которой мы уже говорили.

«В жизненном соперничестве этих характеров побеждает Крылов, ибо Тулину, с его легкостью и стремлением “поблистать”, эффект научного эксперимента оказывается дороже существа. В этом соревновании и актерски выходит победителем Крылов, которого играет Олег Окулевич. Рассказывают, что на репетициях он бубнил что-то не очень внятное, и рядом с Игорем Дмитриевым, легким и пластичным, быстро схватившим рисунок роли, казалось, — проигрывал. Окулевич “вживался”, пока не стал плотью и кровью своего героя. Игорь Дмитриев остался и легким и пластичным, что само по себе хорошо для характеристики его “удачливого” героя, но отсутствие внутреннего актерского отношения к образу сделали его игру внешней»[[190]](#footnote-191).

Речь здесь идет не об удаче или о неудаче актера в конкретном спектакле. Это было сознательное отсутствие интереса части труппы к «глубинному бурению», к поиску «внутренней темы». Вопрос сводился к методологии актерского творчества, к тому, что целая группа актеров принципиально не принимала глубоко-психологического, жизненно-реалистического театра Сулимова, объявляла его «скучным». В свое время В. И. Немирович-Данченко видел возможность спасения Художественного театра от неукротимой игры актерских и режиссерских самолюбий, от «недостатков театра вообще» именно в признании своего театра «театром автора»[[191]](#footnote-192). Думается, что, как пишет А. Смелянский, оценить «глубину и полемичность этого добровольного самоограничения» совсем непросто, и дано не каждому. В Театре им. В. Ф. Комиссаржевской середины 1960‑х годов игры и интересы поверхностных актерских самолюбий части труппы взяли верх над сосредоточением сил театра вокруг высокой идеи «театра автора». Появление нетворческих способов разрешения этого конфликта было предопределено.

«Драма идей неотделима от моральных дилемм и столкновений. И ученый наиболее полно проявит себя в науке и пойдет до конца, если надо, то и на костер, чем больше он — Человек, чем больше он — для науки, а не наука для него»[[192]](#footnote-193), — так формулировал критик нравственный итог сулимовского спектакля «Иду на грозу», вывод, которой был в первую очередь связан с жизнью Крылова — Окулевича. Знал ли критик, что он пишет об актере, который был одновременно и автором пьесы о «Джордано Бруно»? Неизвестно. Но, наверное, и сам О. Окулевич не подозревал, что судьба подарит ему шанс сыграть своего Джордано — «его детище, его любовь, его страсть»[[193]](#footnote-194). Рецензируя трагедию «Джордано Бруно», поставленную М. Сулимовым (1966), Т. Марченко отмечала как «главное достоинство, которое ничто не может умалить», исполнение заглавной роли Олегом Окулевичем. «Это редкое для художника сцены счастье — возможность выговориться до конца. До самозабвения. Окулевич-актер утверждал здесь всем своим существом то, за что ратовал Окулевич-автор: непримиримость к компромиссу, святую верность идее до самой последней черты жизни»[[194]](#footnote-195). Актер словно продолжал линию гранинского Крылова, обогащенный знанием судьбы своего режиссера. Это был последний их совместный спектакль на театральной сцене. Далее это долгое, плодотворное сотрудничество, начало которому положила общая гримерка в военной Москве, прошедшее через театры четырех городов, продолжилось лишь на телевидении, да в театральном институте, когда Окулевич играл в спектаклях студентов-режиссеров мастерской Сулимова.

«Джордано Бруно» вышел уже после снятия Сулимова с поста главного режиссера, театр не торопился отпускать его как постановщика. Но новая администрация «постаралась», и премьерный зал был полупустым, о несправедливости этого по отношению к спектаклю сокрушалась в своей статье Т. Марченко. Спектакль, где по сравнению с алма-атинской премьерой у Бруно отсутствовал серьезный оппонент в лице Монтальчино — эта роль не удалась актеру Р. Петрову, — запоминался прежде всего *авторской горечью* высказывания Сулимова и Окулевича. Бескомпромиссностью позиции режиссер напоминал своих героев — и гранинского Крылова, и Джордано Бруно. Он уходил из театра несломленным, в расцвете творческих сил, убежденный в истинности своих принципов и преданный Театру, которому служил всю жизнь…

Время зрелого режиссерского мастерства Сулимова — *ленинградский (БДТ 1955 – 1957, Театр им. Комиссаржевской* {45} *1959 – 1965*) и *первый алма-атинский (1957 – 1959)* периоды творчества — по своим временным рамкам практически точно совпало с моментом в судьбе страны, названным вслед за заглавием повести Эренбурга «оттепелью». И здесь методология «медленного чтения» и аналитический исследовательский дар режиссера оказались востребованными более, чем когда-либо. Время, начавшееся шепотом выпущенных из лагерей, гулом ударившее в набат обличениями XX съезда, всколыхнувшееся надеждами московского фестиваля молодежи и полета Гагарина, требовало вынесения на сцену нового понимания судеб страны. Как и все поколение шестидесятников, Сулимов возвращал на театр самую старую и самую главную тему русской литературы — поиск *правды*, возвращал и главное качество русского реалистического театра — *правду исследования*. Отыскание нового подхода к пьесе не через «внешнее» выдумывание, а через глубинное постижение авторского текста, через обостренное соотнесение его с проблемами времени, — качество, всегда присущее Сулимову, было развиваемо временем и необходимо ему. Это определяло судьбу его лучших спектаклей, таких как, например, «Дети солнца», спектакля, который по мнению Ю. Н. Чирвы «стоит в одном ряду с “Идиотом” и “Варварами” Товстоногова, лучшими спектаклями “Современника” и выражает общий дух эпохи — дух досконального анализа, внимательного интереса к человеческим судьбам, понимания трагического хода истории»[[195]](#footnote-196).

Символично, что Сулимов вступил на педагогическое поприще именно в этот период веры, надежд, разочарований. Пятидесятилетний мастер пришел в ЛГИТМиК не только во всеоружии зрелого режиссерского мастерства, но и человеческой мудрости, нелегкого жизненного и социального опыта, веры в высокое нравственное предназначение театра. Не случайно этические ценности, созвучные заветам Сулержицкого, которые в 1930‑е годы передал своим гитисовским ученикам В. С. Смышляев, станут краеугольным камнем педагогической системы Сулимова. Весной 1963 года, сразу после премьеры «Бесприданницы» в Театре В. Ф. Комиссаржевской, состоялась его «проба пера» в институте — спектакль «Тартюф» на актерском курсе Л. Ф. Макарьева. По свидетельству А. С. Шведерского, в то время педагога этого курса, руководитель кафедры придирчиво искал режиссера в театрах города, наделенного «педагогическим геном», и, увидев спектакли Сулимова, сразу же предположил наличие у режиссера склонности к педагогике. Догадка оказалась счастливой, и летом того же года Мар Владимирович набрал студентов-режиссеров своей первой мастерской.

И с осени 1963 года сразу после репетиции Сулимов приходит в класс, а из институтской мастерской возвращается обратно в театр. Недолгая прогулка от Моховой до «Пассажа» словно подчеркивала окончательную с той поры неделимость профессии режиссера и профессии педагога в его творческой судьбе.

После вынужденного ухода М. В. Сулимова из Театра им. В. Ф. Комиссаржевской он был приглашен продолжить свое сотрудничество с Государственным республиканским русским театром драмы Казахской ССР. Сперва он отклонил это предложение — не мог и не хотел бросить руководство режиссерским курсом в ЛГИТМиКе. Лишь после того, как студенты его первого режиссерского набора закончили учебу в институте, Сулимов принял приглашение театра, где он так свободно и легко работал два сезона, где его ждали, где актеры мечтали работать с ним. Но до этого были еще два года работы Сулимова на Ленинградской студии телевидения (1966 – 1968) и короткий сезон руководства Русским драматическим театром БССР в Минске (1968 – 1969).

Неудивительно, что работа на телевидении привлекла Сулимова. Рассмотреть «жизнь человеческого духа» так близко, как давала возможность только телевизионная камера, было в логике его режиссерских поисков. Подача актера «крупным планом» была присуща всем театральным работам Сулимова. На телевидении это стало возможным выполнить буквально.

Фрагменты телеспектаклей Сулимова 1960‑х годов частично сохранились в архивах Ленинградской студии телевидения. Это дало автору этих строк уникальную возможность самому сделать заключение о режиссуре мастера. Наконец-то я увидел работы Сулимова!

Когда смотришь сохранившиеся пленки шестидесятых, сперва отмечаешь некоторую затянутость темпо-ритмов старого кино, отвлекаешься на искусственность павильонных декораций (например, фанерные силуэты, которые должны были изображать самолеты в одном из телеспектаклей). И вдруг ловишь себя на том, что начинаешь волноваться за персонажей, выведенных на экран Сулимовым. Перестаешь замечать технические огрехи телевидения сорокалетней давности и, сострадая героям, с острым интересом следишь, чем же кончится их психологическое соперничество.

Признаться, мое собственное зрительское волнение было неожиданно для меня. Боясь расстаться с высоким представлением о режиссуре учителя, я заранее готовил извинения на случай, если увиденное не захватит меня. Не тут-то было. Сулимовская режиссура в снисхождении не нуждалась — она подчиняла зрителя если не мгновенно, то неизбежно. В чем же секрет? Ведь порой и лучшие сценические создания и телеспектакли убивает технологическое устаревание. Наверное, ответ прост. У Сулимова приковывает внимание то, что не стареет, — живые люди. {46} Дело не только в правде, яркости и своеобразии характеров. Важно, что за театральными персонажами встают жизненные судьбы. А за ними, за интересными судьбами возникает реальная жизнь и глубокие нравственные проблемы. А это величины значимые в любом веке.

Надолго запоминаются униженные, просительные интонации Олега Окулевича в роли спившегося барина Бордова из редко играемой одноактной пьесы Чехова «На большой дороге» (1967). Его глаза в момент встречи с женщиной, которую он любил, нет, — любит и сейчас! Понимаешь, что все свидетельства театральной критики о драматическом даровании этого артиста, о его уникальном проникновении в глубины человеческих чувств — не преувеличение. А рядом сонный, бесконечно глухой к его горю — и этот контраст содержательно развит режиссером — хозяин заставы Тихон — М. Данилов.

Смотря двухсерийный телеспектакль «Зависть» (1967), видишь еще один пример умения Сулимова вскрыть незамеченный драматизм авторского текста. Открытие сделано в знакомом всем материале. Ведь пьеса «Заговор чувств», которую сам Ю. Олеши написал на основе повести «Зависть», сыграла серьезную роль в развитии советского театра (спектакли ГосТИМа. Театра им. Вахтангова, БДТ и др.). В своей телевизионной версии Сулимов производит неожиданное смещение акцентов. И есть все основания верить А. А. Белинскому, утверждавшему, что «точнее всех поставил “Зависть” Сулимов. Точнее, потому что он “запрограммированного” коммуниста Андрея Бабичева дал сыграть Павлу Луспекаеву, у которого мечта о фабрике-кухне “Четвертак” поднимается на невероятную высоту, приобретает характер глубокой, серьезной веры»[[196]](#footnote-197). Олеша противопоставлял лагерь Андрея Бабичева лагерю его брата Ивана Бабичева и Кавалерова. И Сулимов предложил играть Кавалерова Ивану Краско, а «короля пошляков» — Николаю Трофимову. Это создало редкое актерское трио, равно как и поле удивительного драматического напряжения. Ведь Олеша, осознавая историческую правоту и силу Андрея Бабичева, все равно отдавал свои симпатии Кавалерову. А постановщик телеспектакля, — «и в этом режиссерский фокус Сулимова — вчитавшись в повесть, точным решением образа и распределением ролей делает так, что все наши симпатии — на стороне Андрея Бабичева»[[197]](#footnote-198).

К сожалению, история ленинградского телетеатра, переживавшего в шестидесятые-семидесятые годы творческий всплеск, никогда не будет написана в полном объеме. Не сохранились, были безжалостно смыты пленки, хранившие лица замечательных актеров, неожиданные решения режиссеров и операторов. Среди них и телеспектакли Сулимова — «Дым» по И. Тургеневу (1966) с А. Шурановой, горьковские «Зыковы» (1968) с Н. Ургант, А. Шведерским, О. Окулевичем, новая встреча с героями «Метелицы» В. Пановой (1967), историко-документальная драма «Первая глава» Д. Аля (1975), поставленная на телевидении после одноименного спектакля в Алма-Ате. Но сохранившиеся фрагменты этих работ лишний раз свидетельствуют, что актеры у режиссера Сулимова играли удивительно хорошо!

## Второй алма-атинский период Государственный республиканский русский театр драны им. М. Ю. Лермонтова, 1969 – 1974

В 1969 году М. В. Сулимов вторично возглавил Государственный республиканский русский театр драмы в Алма-Ате, который теперь носил имя М. Ю. Лермонтова. В. Малочевский вспоминает, что актеры, которые работали с Сулимовым раньше, «просто светились от счастья, лишь прошел слух, что он вновь возглавит театр»[[198]](#footnote-199). Уж они-то, как никто, могли оценить особенности режиссуры Сулимова — глубинное исследование душевного мира человека, верность автору и умение за текстом пьесы увидеть реальную жизнь, поиск лаконичной и яркой формы спектакля, как на ладошке предъявляющей актера зрителю. И первый спектакль Мастера по возвращении в театр после десятилетнего перерыва был своего рода манифестом верности этим принципам, не подверженным старению.

Сулимов опять начал с классики, приступив к постановке любимого им Горького, с которого он умел снимать коросту примитивных социологических трактовок «Враги» не только ставили высокую планку требований к достоверности и одухотворенности актерского существования, но и требовали решительного пересмотра принципов постановки спектакля. Ведь после классической мхатовской постановки «Врагов» (1935), названной П. Марковым «сценическим манифестом социалистического реализма», которая была растиражирована по театрам всей страны, пьеса Горького воспринималась не иначе как нормативный рассказ о классовой борьбе. А потому, как и прежде, в выборе Сулимовым «Врагов» в качестве первого {47} спектакля для встречи с труппой присутствовали и воспитательные задачи, и «педагогическая» атака.

Размышления профессора М. В. Сулимова более позднего времени, связанные с методологией определения авторской «системы» пьесы и ее «внутренней темы», опираются именно на опыт режиссерского осмысления «Врагов» в Алма-Ате (1969). Сулимов хорошо понимал, что поверхностное, внешнее прочтение пьесы рискует сделать спектакль музейным экспонатом, пособием к изучению истории рабочего движения в России. И, убежденный в богатстве возможностей, предлагаемых горьковским текстом, режиссер поставил в центр исследования «другую, не потерявшую своей актуальности, нравственную проблему — искажающую человеческие души страсть собственничества»[[199]](#footnote-200).

И хотя рецензии на этот спектакль Сулимова оказались достаточно идеологизированы — спектакль, выпущенный в сезон 1969 – 1970 годов, был неизбежно посвящен столетию со дня рождения Ленина — «внутренняя» тема, привлекшая режиссера, не осталась незамеченной. Критика отмечала «филигранную деталировку характеров», их «исследование в пределах, далеко выходящих за рамки отдельного сюжета»[[200]](#footnote-201).

В свое время В. И. Немирович-Данченко, работая над «Врагами», в письме автору пьесы так выявил особенность горьковской остросоциальной драматургии: «Вы берете кусок эпохи в крепчайшей политической установке и раскрываете это не цепью внешних событий, а через характерную группу художественных портретов, расставленных, как в умной шахматной композиции. Мудрость заключается в том, что самая острая политическая тенденция в изображаемых столкновениях характеров становится не только художественно убедительной, но и жизненно объективной…»[[201]](#footnote-202). В спектакле Сулимова такая «жизненно объективная» психологическая разработка характеров, подверженных искажающим душу страстям, вела к острому, порой гротесковому рисунку.

Критика выделяла Захара Бардина — Е. Диордиева. В первых сценах опытный актер (давний Платонов сулимовского спектакля) с комической достоверностью рисовал образ этакого чудаковатого добряка, несколько не от мира сего. Как картинно помахивал этот «друг рабочих» алым платочком, вынутым из нагрудного кармана! Историю либерала-хамелеона, поступки которого определяются трусостью, страхом за уклад своей жизни, актер разворачивал «метко и сатирически заостренно». Запоминался {48} момент в сцене второго допроса, «когда Захар — Бардин, забившись в угол столовой, истерически кричит Наде, чтобы та ушла из дома ради мнимого покоя и благополучия бардиных»[[202]](#footnote-203).

«Блистательно точной» была, по свидетельству рецензента, работа В. Б. Харламовой. С неповторимой незащищенностью роняет ее Полина этакое красивое и вполне европейское слово «социализм» или «перекатывает новое для нее словечко “социалист” как леденец в пухлых губках»[[203]](#footnote-204). Эта самодовольная, привыкшая смаковать разнообразные удовольствия барской жизни «бальзаковского возраста барынька, полная иллюзий и вывезенного с Запада кокетства» сперва представляется забавной. Но именно ею было жестко сказано слово, отражающее суть: «Они всегда — враги!»

Генерал Печенегов в исполнении Ю. Померанцева — шарж с ног до головы. «Но как жизнен и правомочен»[[204]](#footnote-205), по свидетельству критика, был этот шарж! Актер и режиссер выявляли, что «чудачество генерала идет в конечном итоге от его хамского отношения к людям»[[205]](#footnote-206), и фигура «идиотствующего генерала», наделенного властью творить расправу, становилась поистине страшной[[206]](#footnote-207).

Клеопатра — Л. Ярошенко была полна открытой злобы, патологического властолюбия, она представала «уверенной в незыблемости своих прав, готовая не просто защищаться — нападать, отстаивая свою власть и привилегии»[[207]](#footnote-208). Объем роли «хищницы», реальность этого персонажа возникал и благодаря тому, что «актриса тактично сообщала своей героине черты и жесты очень обыденные, слабости чисто женские (кокетство с ротмистром, мизансцена разговора с Татьяной)»[[208]](#footnote-209).

Опираясь на горьковский текст, Сулимов добивался художественной и жизненной убедительности в каждой роли. Возвращение режиссера в труппу, с которой он не виделся десять лет, естественно потребовало новых усилий по установлению общего языка. Характерно в этом смысле свидетельство К. Максимовича, который в статье «Становление спектакля» рассказывает о формировании актерского ансамбля прямо на глазах у зрителей первых нескольких спектаклей «Врагов», об уточнении нюансов актерского существования, установлении новых тонких связей персонажей. Все это в итоге и привело к возникновению в сулимовских «Врагах» выразительной галереи поистине «художественных портретов».

Этапной постановкой второго алма-атинского периода творчества Сулимова стал спектакль «Две зимы и три лета» по роману Ф. Абрамова (1972). «Спектакль этот представляется мне программным для всего коллектива театра и лично для М. Сулимова»[[209]](#footnote-210), — сделает вывод Н. Румянцева после московских гастролей 1974 года. «Совершенно ясно, что успех его полон и безусловен… — вторит ей Н. Велехова, — просто поразила та чистота, та серьезность решения жизненных проблем, с которыми актеры играли свои роли»[[210]](#footnote-211).

Одним из первых выведя на отечественную сцену героев романа Ф. Абрамова, режиссер безусловно попал в свою стихию — помогало знание жизни северной деревни, помогало родство душ с автором — недаром Сулимов подчеркивал, что художественные достоинства прозы Абрамова «растут из одного корня — правдивости»[[211]](#footnote-212).

Режиссер определил для себя жанр спектакля как «трагическую хронику села Пекашина»[[212]](#footnote-213), но концентрированность сценической правды превратила бытово-достоверную трагическую хронику в «поэму о русской женщине»[[213]](#footnote-214). Ведь, пожалуй, главные герои спектакля — «бабы мои золотые», как говорит о них председательша Анфиса Минина. «Да, они героини, эти “бабы золотые”, порой сварливые, злые, несправедливые, измученные войной, тревожным ожиданием фронтовых треугольников, заботами о колхозе, полуголодных детишках»[[214]](#footnote-215).

Пожалуй, никогда со времен «Метелицы» критика не говорила так много о полифонизме спектакля Сулимова, его ритмической организованности и внутренней музыкальности. «Мощностью переворачиваемых жизненных пластов, *полифонией сценического языка* (курсив {49} мой — *С. Ч*.), когда из десятков сценических судеб складывается судьба народа, спектакль захватывает по-настоящему»[[215]](#footnote-216).

Вот начало спектакля. «С первых же тактов, первых выходов, реплик и мизансцен — ощущение внутренней силы, напряженности и необычайной выразительной ясности разворачивающегося действия»[[216]](#footnote-217).

«Девочка выходит на крыльцо и деловито, слишком деловито, а от этого очень по-детски, надевает платок, а потом бежит на пригорок, бежит вприпрыжку, озабоченная и ребячливая одновременно»[[217]](#footnote-218). И вдруг, — крик удивления, восторга! — ведь Лизка (Н. Жмеренецкая) первая в деревне увидела вернувшегося односельчанина! «И не успев начаться радостной, звонкой нотой молодого голоса, спектакль медленно переходит к настороженному молчанию прибежавших женщин»[[218]](#footnote-219) — оказывается, Тимофеи вернулся не с победного фронта, а из плена… Рванулись за его женой Анисьей (А. Тарасова), еще не ведающей, что ее ждет. Истошно заголосила Александра — Н. Малыгина («Одну краску дает режиссер актрисе, зато какую. Каждый раз, когда приходит с войны чужой муж, она кричит навзрыд одно слово: “Па‑а‑аша!” — потому что ее муж, пропавший без вести, не придет больше никогда»[[219]](#footnote-220)). А прибежавшая Анисья стоит молча, потянув руки к мужу, и не делает ни шага, и так же молча смотрит на нее побледневший Тимофей. Застыла все понимающая деревня. Словно сгущаются краски беды, во всем — не личная, не семейная — народная драма. («Спектакль начинается с такой высокой ноты, что станет даже боязно: а выдержит ли он эту высоту?»[[220]](#footnote-221)) Но тишина вдруг взрывается: «Отдых нужен! Выходной! Всю войну — без выходных!» и сменяется неистовством праздничного веселья, танцев, русских народных песен. «В этих сценах, ярких, насыщенных, перед нами с глубоко ощутимой реальностью предстает убогая, голодная, в некрасивом обличий, но сильная и прекрасная духом деревня»[[221]](#footnote-222). И вновь точный ритмический срез — темп спектакля словно застывает в сцене любовного свидания Михаила и Варвары.

Другой эпизод. Михаил Пряслин (В. Малочевский) после многодневной работы в лесу вернулся домой — «мать, Лизка, близнята светятся счастьем. Он протягивает Лизке материю в горошек — та в слезы от такого дорогого подарка. Но еще дороже буханка хлеба, которую заработал Михаил и теперь делит меж родней. Когда каждый медленно, стараясь не обронить ни крошки, начинает есть свой кусок, в зале повисает потрясающая тишина, люди вытирают слезы. И в такой миг появляется Анфиса: надо собираться, ехать пахать — больше некому…»[[222]](#footnote-223).

Некоторые сцены «Двух зим» Сулимов сам воспроизводит на страницах «Веруя в чудо». Режиссер пишет так, что буквально видишь и слышишь актеров, он, оказывается, умеет описать развитие спектакля и сохранить его жизнь на бумаге лучше, чем иные профессиональные критики, злоупотребляющие оценочными категориями. Пекашинской трагедии посвящены многие страницы «Веруя в чудо» — Сулимов описывает репетиции сцены прихода нелюбимого мужа Григория к председательше Анфисе (и мечущуюся вдову Александру на мосту над ними), цепочку любовных встреч Варвары и Михаила Пряслина. Эпизоды эти врезаются в память точностью режиссерского разбора, тонкостью чувствования большого художника. И тем важнее свидетельства того, что замыслы режиссера не остались только на бумаге: «Великолепна их (Варвары и Михаила. — *С. Ч*.) бессловесная сюита из мизансцен, с кинематографической динамичностью передающая поэзию и радость их первых встреч…»[[223]](#footnote-224). «Главное завоевание театра: создание на сцене завладевающей зрительным залом атмосферы времени»[[224]](#footnote-225). «Шершавые, неструганные доски стен, золотистые рогожи задника, подлинные, не бутафорские вещи в руках актеров помогают создать на сцене атмосферу подлинности происходящего…»[[225]](#footnote-226). «Художник мастерски строит световую партитуру, использует возможности движущегося сценического круга, выдвижных площадок (“фурок”) — и все это для главного: для создания той сценической среды, в которой с наибольшей полнотой выявится лицо, на театре первое — актер»[[226]](#footnote-227).

Рецензии на спектакль — а их количество исчисляется десятками — полны подробных портретов героев драмы, все они — «характеры, все личности, каждая со {50} своей биографией, с четко прочерченной действенной линией»[[227]](#footnote-228).

Председатель Анфиса Минина (Л. Нэльская), вытянувшая на себе руководство колхозом во все военные годы, — «маленькая женщина с негромким ласковым голосом, в котором нет ничего от повелительных председательских интонаций»[[228]](#footnote-229). Она обнаруживала не только самозабвенность в труде, но и необычайную силу в любви к Ивану Лукашину, любви, деревней не принятой и не понятой, за которую она и была «скинута» с председательства. «За сдержанностью и внешней приглушенностью Мининой стоит целый мир, бурный мир страстей, сомнений, обид. Этот мир вырывается только однажды в сцене с Варварой и Мишкой. Вырывается резко, зримо, грубо. Минина кричит на Мишку и Варвару, кричит оттого, что бессильна заставить любовь подчиниться долгу и здравому смыслу, оттого, что все ее аргументы разбиваются о сурово молчащего Михаила, оттого, что ей самой понятна боль Варвары. Но резкость, грубость несвойственны натуре Мининой. Гневно прокричав обидные слова, она вдруг стушевывается, скороговоркой убеждает Мишку не сердиться, потому что гнев плохой советчик, потому что жизнь будет продолжаться, несмотря на несчастливую его любовь. Мининой стыдно за свой взрыв. За непоколебимым председательским долгом стоит мудрая женщина Анфиса, которая все понимает и против воли сочувствует Михаилу. Всю эту сложность поведения Мининой, сложность и даже непостоянство ее оценок Нэльская проносит из спектакля в спектакль»[[229]](#footnote-230).

Михаил Пряслин (В. Малочевский), ставший в четырнадцать лет «за первого мужика на селе», совестливый, работящий, глубокий, был наделен актером всеми качествами собственного незаурядного обаяния. «Зрительный зал слушает и когда он молчит, и когда он думает на сцене»[[230]](#footnote-231). В абрамовской прозе актер создал многогранный и полнокровный положительный образ, при этом нигде не приукрашивая своего героя — «порою он несдержан и даже жесток. Однако при всех ситуациях он остается честным и справедливым, живым…»[[231]](#footnote-232). «Остервенело, неистово бунтует Михаил — Малочевский против матери, против сестры, против Анфисы Мининой, председательши, против тех, кто хочет разлучить его с Варварой»[[232]](#footnote-233).

«Типическая социальная достоверность»[[233]](#footnote-234) отличала лучшую, по мнению многих, работу спектакля — Лизку Н. Жмеренецкой. «Следить за тем, как в этой смешной, наивной и простой девчонке с нелепой косицей из тонких непослушных волос проявлялась цельная и стойкая натура, было интересно и увлекательно. Подвижность внутреннего мира Н. Жмеренецкой, особенно в первые годы жизни спектакля, заслуживала самого пристального внимания. Открытая, бесхитростная, легко переходящая от слез к улыбке, ее Лизка глубоко отзывается на боль и радость других»[[234]](#footnote-235). Запоминалось умение актрисы «“доигрывать” взглядом диалог с партнером, как бы окончательно уясняя суть происшедшего и услышанного. Таковы ее мимические этюды после сцены с приставанием Егорши, когда испугавшись насмерть, заорав во всю глотку и грубо оттолкнув распалившегося парня, она, оставшись одна, с удивлением, восторгом и гордостью впервые осознает свою женскую привлекательность; или в сцене с Михаилом, допрашивающим, что у нее было с Егоршей»[[235]](#footnote-236).

Перечислить все актерские достижения спектакля просто невозможно, среди них: Егорша (Ю. Карпенко), Варвара (А. Скрипко), Анна Пряслина (Н. Трофимова). Анисья (А. Тарасова), Анфиса (Л. Нэльская и Л. Ярошенко), Михаил (В. Малочевский и Ю. Капустин), секретарь райкома Подрезов (В. Ахрамеев), Трофим (Г. Самойлин и М. Любимцев), Лизка (Н. Жмеренецкая и В. Полишкис), муж и жена Житовы (А. Дымов и Л. Дымова), Тимофей (В. Герасимов и Ю. Шарипов), Иван Лукашин (Л. Томингас), Авдотья (Л. Кюн), Раечка (Л. Тимошенко), Денис Першин (Г. Балаев). Режиссер успевал раскрыть душу каждого жителя Пекашина, даже на минуту вовлеченного в сценическое действие, проводил их через общие испытания, «проверяя их на нежность и мужество трудом и болью»[[236]](#footnote-237).

«Особенно хороши в сулимовском спектакле массовые сцены. Удивительно, что даже в толпе и суете, в моменты большого драматического накала, не теряется {51} ни один персонаж. Почти в начале первого акта вы чувствуете, что уже запомнили лица сельчан и можете проследить за каждым из них. Никто не остается “за кадром”»[[237]](#footnote-238).

Важность спектакля «Две зимы и три лета» в творческой биографии Сулимова подчеркивает признание режиссера накануне премьеры: «Я редко за свою долгую практику так волновался по поводу спектакля (не его успеха или неуспеха, а “коэффициента полезного действия” на зрителя). Всегда важно, а в данном случае особенно, не только как, но, прежде всего *что*. В таком спектакле мало играть просто хорошо, профессионально. Чтобы пробудить ответные чувства у зрителей, в нем должны играть прежде всего гражданственно взволнованные люди»[[238]](#footnote-239).

Постановка романа Абрамова вышла за рамки чисто театрального события. И, как свидетельствует В. Малочевский, «никогда не было столько незапланированных встреч со зрителями, как после исполнения этой роли (Михаила Пряслина. — *С. Ч*.). Приходили в антрактах, после спектакля люди разных возрастов и профессий. Разговор начинался со спектакля и зачастую заканчивался разговором о жизни, о том, что волнует»[[239]](#footnote-240).

Сулимовский спектакль отличали «трудно поддающаяся объяснению органичность, точное стилевое решение, хороший, не сбивающийся нигде ритм и еще — доверие. Доверие к зрителю, которому не надо навязывать готовые свои режиссерские решения-приговоры, которому не надо объяснять все “до самого конца”»[[240]](#footnote-241). И поэтому спектакль не сходил со сцены театра более десяти лет (опять рекордный срок жизни для постановки вдали от театральных столиц!), был любим и зрителями, и актерами.

Пять сезонов работы М. В. Сулимова во второй его приезд в Алма-Ату отмечены продуманным разнообразием в выборе произведений современных авторов. «Бережная достоверность» и документальная точность режиссуры в «Большевиках» М. Шатрова (1970) определила большое количество глубоких и ярких актерских работ спектакля. (Отказ от традиционного застольного периода и «провокационный» метод ведения репетиций этой постановке описаны Сулимов на страницах «Веруя в чудо».) На основе романа «Ак-мечеть» Н. Анова режиссер в сотрудничестве с автором создает пьесу, названием которой становятся строки опального поэта-петрашевца Алексея Плещеева «Надежда горит впереди!..» (1970). Зритель попадал в Оренбург середины XIX века — место встречи русской и казахской культуры, в николаевскую Россию, зримо воплощенную «безликой солдатской массой, ощетинившейся штыками»[[241]](#footnote-242). Все, что происходило на сцене было как бы взято под конвой, смена караула, с четкостью механизма вышагивающего по рампе, составляла контрапункт романтической попытке создания городского театра, пресеченной жандармским доносом ведомства всесильного генерал-губернатора Перовского. «Написанная в добрых классических традициях, пьеса получилась многоплановой»[[242]](#footnote-243), дала основу для многих ярких актерских работ.

В логике тех же гражданских и художественных поисков режиссера было обращение к историко-документальной драме Д. Аля «Первая глава» (1971), состоящей из ряда кульминационных сцен из жизни мыслителей, философов, революционеров — Томаса Мора, Кампанеллы, Бабефа, Фурье, Сен-Симона, Герцена, Чернышевского. Трагический накал спектакля, страстность актерских высказываний, перенос действия из одной страны в другую, из эпохи — в эпоху, лаконизм и культура сценографии, значение светового и колористического решения интерьеров и пространства (художник И. Бальхозин) заставляли вспомнить «Джордано Бруно». Только главным героем этой постановки Сулимова стала не судьба одного философа, а движение страстной философской мысли, мечты человечества о свободе.

В результате поисков расширения стилистического диапазона театра возник мюзикл «Человек из Ламанчи» Д. Вассермана (1971). Работа Сулимова вновь получила высокую оценку критики, отмечавшей «строгость спектакля, самостоятельность его решения, высокий уровень музыкальной культуры»[[243]](#footnote-244). Характерно, что из выходящих на отечественную сцену зарубежных мюзиклов Сулимов выбрал самый «горький», самый «философский». Тема донкихотства возникала в его творчестве и раньше, теперь же он вывел на сцену самого Рыцаря.

Происходит новая встреча режиссера с драматургией И. Дворецкого. На страницах книги «Веруя в чудо» мастер рассказывает, как непросто происходил «режиссерский роман» с пьесой «Человек со стороны», как не сразу возникло понимание «внутренней темы» пьесы ленинградского драматурга. Но найдя *свой* взгляд на главного {52} героя («путь Чешкова перестал быть для меня однозначным»[[244]](#footnote-245), — пишет Сулимов), режиссер не побоялся поставить пьесу, когда она уже широко шла по театрам страны (1972). «Даже по сравнению с великолепным спектаклем Театра на Малой Бронной режиссера А. Эфроса М. Сулимов открывает немало нового и неожиданного»[[245]](#footnote-246).

А камерная драма «Двое на качелях» У. Гибсона (1973) с Н. Жмеренецкой и Ю. Капустиным дала возможность режиссеру еще раз сказать о душевной силе, о любви, о самопожертвовании — театр Сулимова никогда не стеснялся прямого нравственного урока, преподносимого зрителям.

В свое время журнал «Театр» писал, что «А. Вампилова надобно смотреть в Алма-Ате»[[246]](#footnote-247). И действительно, за семь лет он был поставлен в алма-атинском русском театре трижды. «Свидание в предместье» («Старший сын») (1971) ставила выпускница мастерской М. В. Сулимова в ЛГИТМиКе И. Долиненко, «Прошлым летом в Чулимске» (1973) и «Утиную охоту» (1978) выпустил сам мастер (последний спектакль появился уже после ухода Сулимова с постоянной работы в алма-атинском театре). Режиссерская школа Сулимова, методология медленного чтения дали при встрече с вампиловской драматургией основу для замечательной ансамблевой игры актеров. Даже хорошо знакомому с его творчеством алма-атинскому зрителю при интерпретации пьес Вампилова Сулимов открылся с новой стороны — «как психолог-рационалист и социолог-мыслитель. В своей творческой лаборатории ему удалось сплавить в единый органический элемент найти иную неопределенность с ее взрывными прозрениями и строгий, может, даже холодный расчет разума»[[247]](#footnote-248). Отечественный театр тогда еще только искал подходов к новому, уникальному художественному миру вампиловской драматургии, к жанровой особенности его пьес. И в спектаклях алма-атинского театра были сделаны поистине уникальные открытия. «Работа Сулимова — “Прошлым летом в Чулимске” — спектакль, в котором сдержанность, почти аскетизм средств внешней выразительности подчеркивает “глубокую вспашку”, проникновенную разработку характеров и взаимоотношений»[[248]](#footnote-249).

Вот как В. Малочевский — Бусыгин в «Старшем сыне» и Мечеткин в «Чулимске» (каков диапазон актера!) рассказывает о жанровом решении «Свидания в предместье»: «Человек приходит на спектакль (это задано и драматургически), как на комедию, анекдот. Действие вначале так и развивается, зритель смеется, он настроен смеяться. Смеется и развлекается и мой герой. И вдруг он сталкивается с обстоятельствами драматическими, судьбой сложной и незаурядной. Нелепая шутка Бусыгина и его дружка может для другого человека обернуться трагедией, и Бусыгину уже не до смеха. А зритель по инерции продолжает смеяться. И, как это ни странно, мы начинаем в этой комедии “бороться” со смехом. Важно, чтобы зал “споткнулся” вместе с героем, вместе с ним задумался о проблемах важных, серьезных, о вещах отнюдь невеселых. Когда эта остановка, психологическая пауза происходит и в моем герое, и в зрителе одновременно, я чувствую себя счастливым человеком»[[249]](#footnote-250).

А об открытиях, сделанных режиссером в «Прошлым летом в Чулимске» и «Утиной охоте», лучше Сулимова не расскажет никто. Режиссерское исследование этих пьес не только стало основой двух важнейших спектаклей Сулимова в алма-атинском театре, но и послужило предметом рассказа в его книгах «Начальный этап работы режиссера над пьесой» и «Веруя в чудо». Отметим лишь, что в работе над «Утиной охотой» Сулимов получил замечательного соратника для реализации его непростого режиссерского решения и изощренной психологической партитуры роли центрального героя. «Зилов в исполнении Льва Темкина — большая удача одаренного актера»[[250]](#footnote-251). Глубоко чувствующий и «мыслящий человек, в отдельных сценах он поражает своей искренностью и взволнованностью. Но это человек настроения, минуты. Наверное он и сам не знает, как поведет себя в той или иной ситуации»[[251]](#footnote-252). Артист «склонен к парадоксу, к гротеску, ему близка по духу вампиловская манера. Такое совпадение и помогло создать столь сложный, противоречивый образ»[[252]](#footnote-253). Психологическая подвижность и легкость актера завораживали. «Любые оправдания, предложения, идеи рождаются у него спонтанно. Способ поведения — импровизация. Зилов — Темкин и сам не знает, как поступит через минуту»[[253]](#footnote-254).

{53} Напомним, что схоластические споры о правомочности пьесы без положительного героя, о возможности драматурга и театра строить действие вокруг «отрицательного» героя надолго отложили появление «Утиной охоты» на отечественной сцене. Написанная в 1967 году, лучшая вампиловская пьеса ждала своего часа долгих девять лет, прежде чем была выпущена на рижской сцене (более свободной от цензурных запретов) в 1976 году. Поэтому нижеприведенная фраза из критической статьи — не просто комплимент режиссеру, а свидетельство его серьезной победы. «М. В. Сулимов (…) талантливо прочтя Вампилова, усмотрел в пьесе с отрицательными персонажами пример большого нравственного характера, вслед за автором преподав урок нравственности, потеря которой равносильна смерти, если не физической, то духовной, как это случилось с Зиловым. Режиссер убедительно показал, что жестокий сарказм драматурга — от любви к человеку, от желания видеть его лучше, чем он порой есть»[[254]](#footnote-255).

Вера режиссера в необходимость серьезного *нравственного урока*, который театр *обязан* преподносить зрителю, не оставляла возможности для оптимистического режиссерского прочтения, приводящего к необоснованной вере в «духовное возрождение героев». Сострадая своим героям — и Шаманову, и Зилову, — режиссер тем не менее вел их к жесткому финалу. В сулимовской «Утиной охоте» — в полном соответствии с режиссерским разбором пьесы — не было «даже намека на какое-то моральное выздоровление Зилова»[[255]](#footnote-256). Режиссер понимал необходимость и цену такого прочтения «комической трагедии», как он определял жанр пьесы. Финал пьесы был поистине страшен. Оставшись физически в живых, но «умертвив свою совесть», Зилов произносил заключительные слова в телефонную трубку: «… Совершенно спокоен… Да, хочу на охоту… Я готов… Сейчас выхожу…», а лицо Темкина — Зилова, столь подвижное на протяжении всего спектакля, превращалось в неподвижную безжизненную маску[[256]](#footnote-257). Сулимов ярко и просто — через актера! — организовывал финальное событие спектакля. Сравним со строчками сулимовского разбора пьесы: «Приговор Вампилова беспощаден. Он не дает {54} никакой лазейки для оптимистических надежд. Человек, вставший на путь нравственных допусков, обречен. Разрушение души неизбежно и необратимо»[[257]](#footnote-258).

В спектаклях Сулимова *второго алма-атинского периода* мастерство режиссера и руководимой им актерской труппы достигло академической уверенности и устойчивости. А потому московские гастроли 1974 года, где были показаны лучшие спектакли М. В. Сулимова, закономерно завершились присвоением Государственному республиканскому русскому театру драмы им. М. Ю. Лермонтова звания «академического». В. Малочевский вспоминал о выступлениях алма-атинской труппы на сцене Вахтанговского театра: «Гастроли удались, было ощущение успеха. На спектакли приходило очень много театральных людей, режиссеров, критиков, и все интересовались: “А где Сулимов?” А Мар Владимирович в это время стоял тихо в какой-нибудь нише, курил свою беломоринку и наблюдал со стороны за собственным триумфом»[[258]](#footnote-259).

Критика много писала о художественном единстве алма-атинской труппы. Педагогическая составляющая театральной режиссуры Сулимова была прозрачна почти в каждом его спектакле. Н. Румянцева, говоря о высоком профессиональном уровне труппы, подчеркивала: «если за последние два года Сулимов вырастил бы даже только двух таких молодых актеров, как Н. Жмеренецкая и В. Малочевский, то уже можно утверждать, что он не только режиссер — постановщик, но и режиссер — педагог»[[259]](#footnote-260). А вот еще характеристика главного режиссера Сулимова: «Опытный режиссер-педагог, он за пять лет своей работы в Алма-атинском театре помог проявить себя многим из молодых — Н. Жмеренецкой и В. Подтягину, В. Малочевскому и В. Гришко, Ю. Капустину и В. Еремину…»[[260]](#footnote-261). Черта, отличающая Сулимова и в жизни, и в творчестве — его чувство ученичества, — давала право режиссеру-педагогу предъявлять особый счет к артистам. И слово «работник» являлось серьезной похвалой в устах Сулимова: «Потребность в работе над собой, потребность в постоянном ученичестве мне одинаково дороги и у народной артистки Харламовой и у молодой Жмеренецкой. Это означает рост, движение, борьбу. Самая трудная борьба: с самим собой, с тенденцией к успокоенности»[[261]](#footnote-262).

Сулимов не только воспитал труппу театра, ему удалось взрастить в общей вере и режиссеров-единомышленников. Характерно свидетельство критика: «Мало у нас главных режиссеров, которые помнят о мудром совете: “вырасти ученика!” Сулимов это сделал: молодой режиссер И. Долиненко при всей своей творческой самостоятельности — ученица Сулимова в самом высоком смысле этого слова»[[262]](#footnote-263). И действительно, выпускница первой сулимовской мастерской И. Б. Долиненко (Малочевская) плодотворно работала в алма-атинском театре под руководством своего учителя, именно там сформировалась в серьезного режиссера. Ныне она — доктор искусствоведения, профессор СПбГАТИ и театральной школы в Осло (Норвегия). Сулимов пригласил в театр и Р. С. Андриасяна — ныне народного артиста Казахстана, возглавляющего Государственный академический русский театр драмы им. М. Ю. Лермонтова. Есть все основания утверждать, что влияние Сулимова — режиссера и педагога — на становление этих талантливых режиссеров стало определяющим в их творческой судьбе. И тот факт, что последователь {55} Сулимова Р. С. Андриасян уже двадцать лет руководит театральным домом, оставленным ему Маром Владимировичем, тоже говорит о прочности режиссерской школы Сулимова.

Подводя итог московским гастролям театра, критик Н. Велехова, положительно принявшая не все спектакли, подчеркивала главное: «новая премьера (“Жизнь прожить”) дала много оснований для замечаний. Но когда перечитываю свои записи, в самом конце их нахожу пометку: “И все-таки они правдивы!”. Такой вывод я делаю и теперь: это театр, в творчестве которого прочно вошло чувство правды»[[263]](#footnote-264). А рассказывая о спектакле «Две зимы и три лета», где «большие проблемы жизни оказались выражены с удивительной простотой, которая не снизила сложное содержание, но сделала его реальным, близким»[[264]](#footnote-265), она точно сформулировала редкое умение, отличающее его создателя, — владение *искусством выразительной простоты*[[265]](#footnote-266).

Критик справедливо выделила в спектаклях Сулимова то, что было важно и самому мастеру. В одном из интервью Мар Владимирович настойчиво подчеркивал: «Простота в искусстве — категория столь же сложная, как интеллектуальность, социальность и т. п.». А потом, словно желая уйти от назидательности, сказал сокровенное: «Может быть, это вещи известные, но каждая истина становится твоей, когда ты выстрадаешь ее»[[266]](#footnote-267).

В этом была сила и убедительность театрального учительства Сулимова — и в режиссуре, и в педагогике — в личной, данной всем его театральным опытом *выстраданности* тех нравственных и профессиональных истин, которые он нес зрителям, актерам, студентам…

## Главное — педагогика ЛГИТМиК — СПбГАТИ, 1963 – 1968, 1975 – 1994

В 1975 году Сулимов возвращается в Ленинград. Он вновь набирает студентов в режиссерскую мастерскую в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии, и с тех пор эти наборы становятся регулярными: 1975 год — второй набор, 1980 год — третий, 1984 год — четвертый, 1988 год — пятый, 1993 — шестой (тот, который Мастер уже не смог выпустить, проучив лишь год). Педагогика режиссуры становится главным делом жизни Мара Владимировича. И его отдельные постановки в театрах страны оказываются связанными с педагогическими интересами мастера, с уникальными методологическими разработками начального периода работы режиссера над пьесой. Все драматургические произведения, подробный режиссерский анализ которых Сулимов предлагает в своих книгах, были поставлены им в театре. Исследование вампиловской пьесы «Прошлым петом в Чулимске» (поставлена в Алма-Ате, 1973) послужило основой учебного пособия «Начальный этап работы режиссера над пьесой» (1979). Анализ «Утиной охоты» (спектакль в том же театре, 1978) — основой центральной части «Веруя в чудо» (1980). Размышления о «Вишневом саде» (постановка на родине Чехова в Таганрогском государственном театре, 1979) нашли свое отражение в книге «Режиссер наедине с пьесой», которая *впервые* публикуется в настоящем издании. А неожиданное прочтение комедии Островского «Правда хорошо, а счастье — лучше» (опять в дорогой сулимовскому сердцу Алма-Ате, 1983) стало содержанием большого раздела книги «Посвящение в режиссуру», который вынужденно был опущен при издании этой работы под названием «Режиссер: профессия и личность» (1991) и теперь специально разыскан в архивных рукописях мастера, чтобы также *впервые* встретиться с читателем.

В свое время Луначарского спросили, как долго он готовился к блестящей лекции, прочитанной экспромтом. «Пятнадцать минут, — ответил тот, а помедлив, уточнил, — и всю предшествующую жизнь». Конечно, Сулимов сороковых и пятидесятых годов мог даже и не предполагать время своего вступления в вузовскую педагогику режиссуры. Но не будет преувеличением сказать, что вся двадцатилетняя творческая жизнь Сулимова — режиссера, художника, организатора, художественного руководителя театра, литератора, предшествовавшая его приходу в ЛГИТМиК — СПбГАТИ в 1963 году, оказалась подспудно для мастера подготовкой к педагогике, стала процессом вызревания его режиссерской школы. Признание своего театра «театром автора», этическая установка не на режиссерское самовыявление, а на глубокое исследование авторского мира, осуществление режиссерской сверхсверхзадачи не через постановочную деятельность, а через воспитание творческого коллектива, последовательная разработка и углубление методологии режиссера-«педагога» в работе с актером — все это превратило практическую театральную деятельность М. В. Сулимова в том числе и в процесс становления его педагогических принципов.

Многие качества режиссерского метода Сулимова изначально сближали его с вузовской педагогикой. В первую и главную очередь, это поразительное умение Сулимова работать с актером. Сам мастер писал: «О режиссере судят по *его* спектаклям. Конечно. Но есть другой, {56} менее заметный, однако не менее дорогой счет: сколько сумел режиссер за свою жизнь открыть актеров, заставить заблестеть их новыми и неожиданными гранями»[[267]](#footnote-268).

Можно без преувеличения сказать, что актеров, обязанных мастерству Сулимова значительными актерскими работами, открытием новых черт своего дарования, в чем-то выросших на его спектаклях, — многие десятки. Среди них — ленинградцы Кирилл Лавров, Ефим Копелян, Евгений Лебедев, Людмила Макарова, Эмма Попова. Игорь Дмитриев, Олег Окулевич, Михаил Ладыгин, Станислав Ландграф, Тамара Абросимова, Иван Дмитриев. Галина Комарова. Николай Боярский, Ростислав Катанский; петрозаводчане Олег Лебедев, Николай Родионов, Вера Финогеева, Варвара Сошальская. Петр Чаплыгин, Нина Федяева, Александра Шибуева, Юрий Сунгуров, Николай Макеев; алмаатинцы Евгений Диордиев, Валентина Харламова, Юрий Померанцев, Евгений Попов, Виктор Ахромеев. Нина Трофимова, Нина Жмеренецкая, Вениамин Малочевский, Владимир Еремин…

Конечно, список неполон, ведь «М. В. Сулимов, виртуозно владеющий богатым арсеналом постановочных средств, на протяжении всей своей творческой жизни, независимо от капризов моды, считал самым важным и самым сложным в профессии режиссера раскрытие замысла спектакля через живую и трепетную связь человеческих характеров»[[268]](#footnote-269).

Дадим слово сулимовским артистам. В. А. Малочевский, много игравший в спектаклях Сулимова в семидесятые годы, вспоминал: «Он тратил огромное количество времени и сил на воспитание, на постепенное профессиональное “раскручивание” артиста. Работая в Алма-Ате, я прошел школу Мара Владимировича и благодаря ему сделал много открытий в себе, как в артисте…»[[269]](#footnote-270). Другой алмаатинец, народный артист СССР Ю. Б. Померанцев, который сотрудничал с мастером и в пятидесятые, и в семидесятые годы, подчеркивал: «Работал с актерами Сулимов кропотливо, тонко, постепенно нащупывая сущность образа… Сулимов строго оценивал исполнение той или иной роли. Даже в уже идущих спектаклях каждый образ находился в сфере его внимания, что способствовало постоянному творческому поиску исполнителя»[[270]](#footnote-271).

Им вторит народная артистка России Т. М. Абросимова, которая работала с Сулимовым в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской в шестидесятые: «Требования Сулимова-режиссера всегда были требованиями не просто к артисту, а к артисту-человеку, к артисту-личности»[[271]](#footnote-272). Нравственная нацеленность режиссуры Сулимова сказывалась как в конечном результате — спектакле, так и в репетиционном процессе. Этический камертон режиссерских работ Сулимова постоянно отмечался театральной критикой. «Самое важное значение этого спектакля в истории театра заключается в том, что четкость социального анализа чеховских персонажей проявлялась в нем в атмосфере точного и высокого нравственного отсчета»[[272]](#footnote-273), — характеризует историк театра алма-атинского «Платонова».

Сулимова отличала неподдельная заинтересованность человеком — и персонажем, и актером. Однако лучшие работы Сулимова — режиссера и художника убедительно доказывают, что первостепенное, доминирующие значение работы с актером в процессе создания спектакля ни в коей мере не означало пренебрежение к театральной форме — многие спектакли мастера становились событием именно благодаря его постановочным поискам. Но все же основное кредо Сулимова сохранилось неизменным в течение всей его творческой биографии: «Режиссура — это человековедение!» Это качество методологии режиссера М. В. Сулимова делало его приход в педагогику в некотором смысле предопределенным.

Уникальное умение мастера извлекать содержательные пласты из авторского текста, сообщать новое звучание классическим, хорошо известным пьесам связано с исследовательской природой режиссерского дара Сулимова, его внутренней, этической установкой на многотрудный процесс познания, изучения жизни, а не на эффектное выдумывание. Критик Н. А. Велехова отмечала: «М. В. Сулимов обладает определенной сложившейся индивидуальностью режиссера-реалиста, широко и объективно воспринимающего мир. Он не подчиняет спектакль своему субъективному восприятию. Свои индивидуальные оценки он вносит очень мягко, проводя их через авторский стиль и актерскую индивидуальность»[[273]](#footnote-274).

Сулимова никогда не привлекали лавры «автора спектакля», поставившего в пьесе все с ног на голову. Он {57} видел ресурсы и своего режиссерского роста, и творческой свободы в добровольном, более того, страстном изучении авторского текста и той реальной жизни, которая привела к созданию этого текста. Внимание Сулимова-педагога к начальному этапу работы режиссера над пьесой, к интимному процессу постижения авторской мысли и создания на ее основе режиссерского замысла отнюдь не случайно, а подготовлено всем ходом его режиссерского воспитания и развития. Недаром в оценке его спектаклей разных лет критики единодушно подчеркивают режиссерскую «деликатность» в работе с автором: «Пьеса “Дети солнца” бережно, вдумчиво и тактично поставлена М. В. Сулимовым»[[274]](#footnote-275), «В новом спектакле (речь идет о сулимовской постановке “Иду на грозу”. — *С. Ч*.) он остался верен своему обыкновению, которое мы бы назвали режиссерской скромностью. Ничего броского, эффектного, специфически “от режиссера”. Сулимов заботится прежде всего о том, как полнее и выразительнее донести авторскую мысль»[[275]](#footnote-276).

При всем том, спектакли Сулимова были непохожи друг на друга — они «могут поразить воображение зрителя отточенным совершенством сценической формы и виртуозностью постановочного замысла, а то вдруг удивить аскетичностью решения, мужественным отказом от богатого арсенала современных выразительных средств. Их неповторимую форму обычно определяет не изящное применение тех или иных условных сценических приемов, а единый постановочный принцип. Сулимов стремится подчинить центральной проблеме произведения все компоненты спектакля, со зримой конкретностью донести его идеи, “материализуя” мысль сценического персонажа в точно найденной пластической форме»[[276]](#footnote-277). Режиссерское умение организовать все многочисленные компоненты спектакля вокруг единой, стержневой нетривиальной мысли начинается, по мнению мастера, с анализа драматургии. А потому методологические разработки принципов обнаружения «внутренней системы» пьесы займут серьезное место в его педагогике. Сулимов не только знал, но и любил процесс затворничества режиссера с пьесой, который необходим до выхода к актерам. Не только умел сам, но и знал, как передать это умение ученикам.

И не случайно многие страницы книг мастера посвящены именно этому важнейшему умению в режиссерской профессии — подлинному, действенному постижению сути авторского текста, разглядыванию реальной жизни, стоящей за строками пьесы. Книги, собранные в настоящем издании, дают примеры «медленного» режиссерского чтения, и их ценность неизмеримо увеличивается от возможности пройти путь постижения «системы пьесы» многократно, в соприкосновении с различными художественными мирами Вампилова, Островского и Чехова, а потому — каждый раз по-разному. Оказавшись рядом, работы Сулимова по-новому высветляют уникальность литературного наследия Сулимова и его педагогики. Ведь одним из основных достоинств, присущих режиссерской школе Сулимова, было совмещение главного открытия Станиславского тридцатых годов прошлого века — действенного мышления как сущностного признака актерской и режиссерской профессии (как основы режиссерского и актерского видения мира) с не менее принципиальным учением Немировича-Данченко о «лице автора». *Историческим вкладом режиссерской школы Сулимова в современную театральную педагогику является методическая разработка начального этапа работы режиссера над пьесой, названного им в двух его книгах этапом «наедине с пьесой», снимающая диалектические противоречия подходов К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко*.

В шестидесятые годы Г. А. Товстоногов, основываясь на принципах изучения жизни пьесы Станиславским и Немировичем-Данченко сформулировал тезис о необходимости воссоздания полнозвучного «романа жизни», который необходимо было увидеть за скупыми строчками реплик действующих лиц. Термин «роман жизни», хорошо противопоставляющий многосложность и развернутость жизни во всем многообразии неповторимых подробностей вынужденной «свернутости» авторской информации в репликах персонажей, быстро прижился. Однако, как проницательно заметила И. Б. Малочевская, сам Товстоногов в своей режиссерской практике не всегда уделял изучению «романа жизни» достаточное внимание. Слишком часто сокровенное знание о поведении действующих лиц доставалось ему в результате выдающейся интуиции, а не систематического исследования. Его ум быстро схватывал основные моменты, которые могли быть положены в определение ведущего и исходного предлагаемого обстоятельства, он сразу же определял событийную структуру пьесы. Сулимов, наделенный не меньшим даром интуитивного прозрения, сознательно не торопил процесс и «спотыкался» там, где другие видели лишь ровное место. И его умение ставить вопросы, возрастающие до проблем, там, где другим было все ясно с самого начала, обладало невероятной силой освежения пьесы. Говоря о заразительности исследования Сулимова «Режиссер наедине с пьесой», Л. А. Додин признавался: «Когда я прочел эту работу, то буквально бросился перечитывать пьесу, которую {58} ставлю»[[277]](#footnote-278). И не случайно именно Сулимов впервые в научно-методической литературе попытался описать и систематизировать начальный процесс работы режиссера над пьесой, во многом сводящийся именно к изучению «романа жизни». Сулимовская методика постановки *вопросов пьесе* (в свое время и в ином контексте М. Чехов разрабатывал способы постановки *вопросов персонажу*) является существенным вкладом в театральную педагогику и еще требует усвоения нашей постановочной практикой.

Для педагогической деятельности Сулимова существенным фактором стало и то, что Мар Владимирович объединял в одном лице и режиссера, и художника. Он знал не только как ставить задачи перед сценографом, но и как воплощать замыслы режиссера. Из почти сотни спектаклей, которые он оформил как художник-постановщик, половина поставлена с другими режиссерами, половина — это оформление его собственных режиссерских работ. Мастер любил быть театральным «кентавром», любил совмещать функции режиссера и художника: «набрасывая первые эскизики, работая сам над изготовлением макета, я думаю, конечно же, не только о внешнем образе спектакля, но и о режиссерском решении сцены, прикидываю возможности мизансценирования, то есть делаю ту работу, которую *только* художник делать не может, да и не умеет»[[278]](#footnote-279) Результаты, зафиксированные театральной критикой, нам известны: «Добиться впечатляющей образности Сулимову-режиссеру помогает Сулимов-художник. Вместе они прекрасно владеют светом, цветом, масштабами сценического пространства, динамикой мизансцены, конструктивным мышлением в четко обозначенных пределах определенной художественной структуры»[[279]](#footnote-280).

Сулимов работал со многими интересными художниками, среди соавторов его спектаклей — А. В. Даманский, И. И. Трояновский, В. Л. Степанов, Т. А. Степакова, И. Б. Бальзохин, А. С. Мелков, Д. Д. Лидер, Р. П. Акопов. Многие их сценографические решения стали заметными удачами именно благодаря творческому единению режиссера и художника («Метелица», «Платонов». «Иду на грозу», и этот список можно продолжить) — Сулимов знал толк в непростом деле диалога с художником спектакля. Но как свидетельствует критика, «в любом спектакле, вне зависимости от того, кто делает для него оформление, ощутимо присутствие Сулимова-художника, который продолжает Сулимова-режиссера»[[280]](#footnote-281).

Сокровенное знание о труде художника в театре, двуединое видение спектакля и с позиции режиссера, и с позиции художника, профессиональное художественное и архитектурное образование, огромная художественная практика дали возможность Сулимову, приступившему к педагогической деятельности, по-новому взглянуть на процесс обучения студентов-режиссеров принципам диалога режиссера с художником. Изменения традиционного упражнения по картинам, превратившегося в мастерской Сулимова в одно из ключевых заданий первого курса обучения режиссуры — микро-спектакли по сюжетной живописи, — мастер подробно описал в своих книгах.

Надо ли продолжать примеры? Наша давняя студенческая догадка теперь подтверждена исследованием, оснащена знанием фактов — режиссуру, педагогику и литературно-методическое творчество Сулимова связывают {59} сотни нитей. Думается, и читатель найдет тому множество подтверждений в книгах мастера.

За тридцать лет, отданных преподаванию режиссуры, профессор Сулимов выпустил пять курсов, десятки его учеников вот уже три десятилетия работают режиссерами по всей стране и за рубежом. Среди них — главные режиссеры театров, заслуженные деятели искусств, лауреаты государственных премий, театральные педагоги, доктор искусствоведения и кандидаты наук. Их режиссерское и педагогическое творчество при всей индивидуальности профессионального почерка несет в себе то общее начало, что было воспринято на уроках мастерства в режиссерском классе М. В. Сулимова. Ведь преподавание режиссуры в мастерской Сулимова, находясь в контексте развития ленинградской-петербургской сценической педагогики 1960 – 90‑х годов, обладало вполне определенным своеобразием, позволяющем говорить о создании профессором М. В. Сулимовым своей режиссерской школы.

Атмосферу «четверки» — аудитории ЛГИТМиКа, где долгие годы проходили занятия Мара Владимировича, невозможно было перепутать с атмосферой соседних мастерских. И как в свое время, определяя роль Сулержицкого в истории Первой студии, вспоминали в первую очередь феномен его этического воздействия на жизнь всего коллектива, так и оценку вклада М. В. Сулимова в режиссерскую педагогику необходимо начинать со значимости нравственного начала в его школе. В этом смысле личностное влияние М. В. Сулимова на жизнь института, ставшего с 1975 года основным местом его работы, выходит за рамки его мастерской. Высочайшая интеллигентность режиссера, *равно* проявлявшаяся и в творчестве, и в повседневной жизни, определила его особенное место и в театральной культуре, и в педагогике.

Об этом точно сказал профессор Ю. М. Красовский, давний сотрудник мастерской А. А. Музиля, долгие годы находившейся в «двойке» — аудитории, соседней с сулимовской: «За всю свою богатую на встречи с интересными и значительными людьми жизнь я помню только двух человек, которые в такой мере приносили с собой свет — это Зон и Сулимов»[[281]](#footnote-282). А профессор А. С. Шведерский, педагог актерского мастерства всех шести курсов М. В. Сулимова, подчеркивает, что «если согласиться с тем, что педагогика не только профессия, но в значительной мере призвание, то в лице Мара Владимировича институт обрел личность удивительную по силе и цельности своих нравственных, художественных и педагогических убеждений»[[282]](#footnote-283). Ко мнению Анатолия Самойловича стоит прислушаться особо — его многолетнее сотрудничество с Сулимовым уникально; без сомнения, они владели некоторым секретом того, как «учить вдвоем».

Режиссерская школа Сулимова оказывала влияние не только на его прямых учеников. Аура личного обаяния Мара Владимировича и элементы его педагогической школы захватывали и студентов актерских курсов, принимавших участие в студенческих работах режиссеров его мастерской. Будущие актеры охотно принимали участие в репетициях учеников Сулимова, зная, что их работа не останется без серьезного и заинтересованного обсуждения мастера. Встреча с Сулимовым была притягательна и значима, поэтому через репетиции в курсовых работах его мастерских прошли сотни студентов-актеров (на протяжении лет наиболее тесное сотрудничество сложилось с актерскими курсами, руководимыми профессором В. В. Петровым). Кроме того, по условию учебной программы, достаточно строго соблюдавшемуся в семидесятые-восьмидесятые годы, студенты-режиссеры должны были ставить одноактные пьесы на четвертом курсе с профессиональными актерами ленинградских театров, так что список вовлеченных в режиссерско-педагогический процесс в мастерской профессора Сулимова может быть еще более расширен. А сегодня, по прошествии лет, многие выпускники Сулимова сами стали педагогами. «Педагогический ген», унаследованный от Мара Владимировича, оказался достаточно стойким Его ученики преподают в России и за рубежом — в Испании, Норвегии, США; уже начинают преподавать ученики его учеников, и не будет преувеличением сказать, что в той или иной степени они являются носителями школы Сулимова, продолжают ее развитие и совершенствование применительно к требованиям времени.

Многие принципы этой школы зафиксированы в трудах самого М. В. Сулимова. Значение его литературного наследия для современной театральной педагогики трудно переоценить. Ведь кроме талантов режиссера, театрального художника, педагога Сулимов обладал еще несомненным писательским даром. Причем в жанре, увы, чрезвычайно редком жанре педагогического театрального исследования. Ведь ведущие театральные режиссеры, становясь преподавателями, в основном пишут о творчестве режиссера, о технологии режиссерской профессии применительно к процессу постановки спектакля в *профессиональном театре* А вот как закладываются *основы* профессии, как *воспитываются* режиссерские навыки в стенах *учебного заведения*, чаще всего оставляют за рамками.

Из пяти книг, написанных Сулимовым, четыре полностью посвящены именно методике театральной педагогики. Пожалуй, за последние десятилетия одна лишь М. О. Кнебель так же серьезно и подробно писала не только {60} о поэзии педагогики, но и о ее прозе — о специфических режиссерских упражнениях и этюдах первого и второго курса, о педагогических приемах, об учебных заданиях, закладывающих навыки действенного мышления. Причем методические книги Сулимова, его учебные пособия (как «идет» это жанровое определение — *пособие* — к сути того, что делал Мар Владимирович: ведь его высокой целью всегда было *помочь, пособить* студенту, начинающему режиссеру) не содержат и грана скучности плохих учебников или программ поэтапных требований. Это всегда ясное, стройное, увлекательно написанное театральное исследование.

Это всегда человековедение Это всегда замечательная литература.

На страницах этих книг — сейчас они оказались в ваших руках все разом — убеленный уже сединами мастер вводит учеников в профессию, посвящает в режиссуру. Так существенно расширяется круг причастных к режиссерской школе Сулимова.

И я даже завидую тем, кто еще не читал ни одной книги моего Мастера, кто сейчас впервые соприкоснется с удивительным миром его размышлений, с его искусством ставить вопросы, с сулимовской страстью к сомнениям, с даром сочувственного внимания и мудрой способностью видеть жизнь.

Добро пожаловать в режиссерскую школу Сулимова…

*Сергей Черкасский,  
доцент СПбГАТИ,  
кандидат искусствоведения*

# **{****61}** Веруя в чудо рассказывает и размышляет режиссер

{62} Книга «Веруя в чудо» была написана в 1978 – 1979 годах.

Печатается по изданию: *Сулимов М. В*. Веруя в чудо: Рассказывает и размышляет режиссер.

Алма-Ата: Онер, 1980. Текст дополнен авторизованными вставками М. В. Сулимова.

{63} «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком».

*К. Маркс*

Театр!..

Мне еще не было пяти лет, когда меня впервые повели в театр. Это был кисловодский «Курзал», где какая-то труппа на детском утреннике разыгрывала феерическую сказку «Кощей бессмертный».

Это было страшно.

Увлекательно.

Захватывающе.

И… прекрасно!

В этот день определилась моя жизнь. Бесповоротно. Навсегда.

А дальше — бесконечная, поглощающая игра в театр. Ах, какие же удивительные это были игры! И чем взрослее я становился, чем больше узнавал театр и о театре, тем сложнее становилась игра. Я был в ней и драматургом, и режиссером, и артистами труппы, и художником; словом, я воплощал в себе весь театр. А если мне когда-нибудь доведется рассказать о том, как я стал режиссером и как учился режиссуре, то первой моей школой я назову эти игры.

Потом пришли первые, юношеские пробы в любительских, как тогда называли, спектаклях; наконец, серьезная профессиональная учеба. А дальше — десятки сыгранных ролей, длинная-длинная череда поставленных спектаклей, более сотни театральных оформлений в качестве, как теперь говорят, сценографа, а попросту — театрального художника, концертная деятельность, радио- и телепостановки… И конечно же, сотни, сотни и сотни увиденных спектаклей.

Театр. Театр всю жизнь. И если бы по какому-то волшебству было дано прожить несколько жизней, каждую я отдал бы театру.

«Можете ли вы не любить театр больше всего на свете, кроме блага и истины?» — вопрошал В. Г. Белинский.

Не могу!

Только следует ли противопоставлять театр «истине» и «благу»? Нет. Эти понятия неразделимы, ибо театр — одно из могущественнейших средств познания и утверждения истины, которая и есть высшее благо духовной жизни человека.

И не потому ли, что театр для меня не только любовь, не только профессия, но и весь *смысл* моей жизни, не потому ли все чаще теперь посещают меня и неудовлетворенность, и сомнения, и тревоги?

Идет время, и крепче становится опыт. Казалось бы, многое сделано и кое-что достигнуто. Иногда ощущаешь даже ни с чем не сравнимое счастье раскованной свободы в своем ремесле, в «умельстве». И все-таки свои и чужие удачи не разгоняют тревожных раздумий.

Я знаю, знаю! — как прекрасен может быть, а значит и *должен быть* театр, каким истинным чудом он может и должен врываться в душу человека, потрясая ее, даря ей несчетные богатства и радость. Знаю! Но знаю и другое: чувство неловкости, обиды, а то и стыда от того, ЧТО и КАК показывают зрителю с подмостков, беззаботно убивая в нем доверие к театру, уважение к нему, да и самую потребность в нем.

«Да нужен ли театр?!» — с болью спрашиваю я себя, толкаясь среди публики, с которой *ничего не произошло*, когда закрылся занавес, и которая с азартом возвращается к своим интересам, *ничуть не потревоженная* так называемой «встречей с прекрасным».

Кто здесь виноват? Театр? Зритель? Или еще какие-то причины? Наверное, ответы неоднозначны. Поищем их вместе, читатель.

## **{****64}** Часть первая Радости, тревоги, огорчения

### Критерий

О том или ином предмете мы судим на основании некоего критерия. Его вырабатывают в нас определенные знания, понятия, а коли речь идет о нравственных явлениях — наша мораль, наше понимание добра и зла. Но когда толкуем о предмете искусства, мы часто рассуждаем так: это плохо потому, что мне это не нравится. И наоборот — хорошо потому, что мне понравилось.

А что? Это как будто и естественно: искусство должно нравиться. Не потому ли мы снова и снова вглядываемся в любимые картины, в который раз слушаем полюбившуюся музыку или еще и еще перечитываем дорогого нам поэта? Ведь именно потому, что *понравилось*. И тем не менее приведенное суждение безапелляционно, самоуверенно и… вредно. Вредно потому, что оно не приближает нас к постижению истинной ценности художественного явления.

Сталкиваясь с явлениями науки, в которой он ничего не смыслит, неосведомленный человек и сдержаннее и осторожнее в оценках — еще прослывешь невеждой! Но искусство?! Нет уж, тут все и все понимают. Да и что тут понимать? Понравилось — значит, хорошо. Не понравилось — значит, ерунда, муть. Более развитый художественно человек не столь категоричен и безапелляционное отрицание заменяет лояльным «не понимаю».

«Не понимаю» — уже лучше! За этим кроется возможность *захотеть понять*. А уж это тянет за собой необходимость некоторых знаний, анализа, раздумий. И если пойти по тропе познания хоть немножко, хоть недалеко, отвергавшееся неведомое приобретает и смысл, и содержание, которые ранее были недоступны. Любознательность — качество развиваемое, динамическое. Ведь достаточно однажды заманить себя в прекрасное «любо знать» — и покатится волшебный колобок, поведет к радости и чуду открытий. Иди за ним без устали, ибо *знать — любо*!

Едва возник театр, он был взят на вооружение как могучая сила в идеологической борьбе. Он же стал и признанным действенным фактором нравственного воспитания народов. На протяжении двух тысячелетий театр был *единственным зрелищем*, выполняющим эти функции, и лишь XX век выдвинул его зрелищных конкурентов — кинематограф и телевидение. Долго, очень долго театр был властителем дум. И трудно переоценить ту роль, которую он сыграл в духовной жизни человечества.

К середине XIX века русский театр достиг значительного развития, выдвинул плеяду блистательных актеров (Щепкин, Мочалов, Мартынов и многие другие) и был признан как «кафедра, с которой можно много миру сказать добра» (Гоголь), как «высшая инстанция для решения жизненных вопросов» (Герцен). Недаром ведь за московским Малым театром укрепилось название «Второго московского университета». Бурный и щедрый театральный процесс XIX века увенчался событием всемирного значения — рождением Московского художественного театра.

Огромна была роль и сила воздействия театра на духовную жизнь народа и в первые десятилетия Советской власти. А в годы Великой Отечественной войны?! 350 000 концертов и спектаклей, данных на передовых позициях, в воинских частях, в госпиталях! Как любой их участник, я никогда не забуду той жадности и той благодарности, с которыми они воспринимались людьми, только что вышедшими из боя или уходившими в сражение иногда с середины представления. А если вспомнить мощную силу воздействия пьес и спектаклей «Нашествие» Л. Леонова, «Фронт» А. Корнейчука или «Русские люди» К. Симонова!

Театры и сейчас популярны и любимы. И казалось бы, о чем дискутировать? Что может быть желаннее, чем переполненный зрительный зал, чем театральный «бум», успех, самым наглядным выражением которого {65} служит навечно повешенная у кассы табличка «все билеты проданы»?

Дискутировать есть о чем. Успех успеху рознь. И, очевидно, есть основания для тех тревог и огорчений, с которых я начал. И, отвечая на поставленный мною вопрос, я уверенно говорю: да, сегодня, когда уровень культуры театрального искусства в целом необычайно повысился, когда зритель валом валит в театры, *влияние театра на духовную жизнь* нашего общества тем не менее снизилось. Парадокс! Но это именно так.

В чем главная сила воздействия театра, если подходить к этому с точки зрения нравственной? Театр вовлекает зрителя в чувственное восприятие происходящих на сцене событий. Увлеченный ими, зритель сопереживает с героями спектакля, и чем выше искусство театра, тем глубже и сильнее это сопереживание. В процессе восприятия спектакля властвует не аналитическая мысль, а непосредственный чувственный отклик. Осмысление и анализ увиденного приходит после и в *результате* полученного чувственного толчка. Так, через сопереживание зритель приходит к размышлению. *Ответное размышление зрителя* — это процесс соотнесения увиденного и пережитого в театре с его, зрителя, духовным и житейским опытом, это установление и осмысление ассоциативных связей между тем, что он увидел на сцене, и теми проблемами, с которыми его сталкивает реальная жизнь. Естественно, что это ответное размышление обогащает духовный опыт зрителя и формирует его нравственные позиции. В этой ответной театру *духовной работе* зрителя и заключается *нравственный урок*, который он почерпнет от встречи со спектаклем. Коэффициент полезного действия театра измеряется нравственным уроком, преподанным через сопереживание и эстетическое наслаждение. Отбросьте эту функцию воздействия театра — и что же останется? Развлечение и только. Но об этом дальше.

Сколько-нибудь значителен лишь тот спектакль, жизнь которого продолжается в нашем сознании, в памяти, в размышлениях. Каждому знакомы, наверно, такие спектакли, которые живут в памяти годами, а то и десятками лет. Ускользают детали, что-то стирается, но остается главное — потрясение, вызванное театром, которое становится неотъемлемой частью духовного богатства человека.

Добиться этого, однако, театр может лишь при условии, что показанное со сцены будет не только талантливо, но и *серьезно*. Я имею в виду не жанр, а масштаб художественных и нравственных целей, поставленных перед собой художником. Легким жанрам вполне доступна серьезность художественного воздействия на духовный мир зрителя. Вспомним пример прекрасного фильма Эльдара Рязанова в жанре лирической комедии «Ирония судьбы, или С легким паром». Кроме того, зритель должен *верить* тому, что ему показывают. Без этого доверия не может возникнуть сопереживания происходящему на сцене, а следовательно, образуется «разрыв в цепи». Воспринимать всерьез зритель уже ничего не будет. Магия театра в том и заключается, что я вместе с актерами верю в эту театральную игру. Но достаточно в чем-нибудь нарушить ее правила, чем-нибудь разрушить иллюзию, и обман становится очевидным. Добиться моего соучастия в игре театр может только *правдой*. Особой, театральной, но правдой. Она может быть правдой сказки, как в «Снегурочке» Островского, или правдой знакомой и близкой жизни, но правдой и только правдой. Если зритель перестал воспринимать происходящее на сцене как жизнь — особую, театральную, но жизнь, — пиши пропало! Артисты будут поигрывать, зритель — посматривать, но уж о сопереживании, как главной силе воздействия театра, и речи быть не может. В лучшем случае зритель будет развлекаться происходящим на подмостках.

Разрушение правды происходит по двум основным причинам: либо от того, ЧТО мне показывают, либо по тому, КАК показывают. Увы, сколько плохих пьес увидело свет рампы! Пьес, где за трескучими «правильными» {66} словами скрыты пустота и неправда. Ничто так не вредит доверию зрителя к театру, как плохая, фальшивая поделка драматурга. О каких уж тут серьезных задачах театра говорить! Зритель приходит из гущи жизни, сложной, противоречивой и насыщенной конфликтами. Это знание, с одной стороны, делает его настороженно чутким к авторской неправде, лакировке, схематизму. С другой, как говорил А. М. Горький, «нужно уметь извлекать из факта смысл». Зритель, богато оснащенный фактами жизни, далеко не всегда умеет или затрудняет себя «извлечением смысла» из них. Если драматург и театр его не заставят это сделать — зрелище непродуктивно.

Какое горькое чувство стыда за театр испытываешь, когда на сцене бушуют разные «ураганы», артисты «рвут страсти», а зритель скептически посмеивается или стыдливо опускает глаза, чтобы не участвовать в этом надувательстве. За убийство доверия к театру надо бы судить со всей строгостью по уголовному кодексу, да нет такой статьи. А жаль!

Теперь о том, КАК показывает театр.

Эстетика — категория подвижная, и изменяется она вместе со всей жизнью. И одновременно с этим движением неизбежно меняются формы. Однако форма всегда вторична, и рождение новой диктуется рождением нового содержания. Ясно, что никакое содержание не может существовать вне формы. Но следует помнить очень точное замечание А. В. Луначарского, что «над формой, как таковой, начинают работать тогда, когда не имеют содержания». К сожалению, об этом нередко забывают иные наши режиссеры, перенося главное внимание на отыскание неожиданной формы, мало заботясь о том, не придет ли она в противоречие с содержанием. Зачастую бывает так, что в том или ином столичном театре именитый режиссер применит новый прием, вполне уместный в данном случае. Новация тотчас подхватывается. И вот уже можно увидеть сколки с нее в Прибалтике и на Камчатке, в Казахстане и в Карелии. И неважно, что теперь это не имеет отношения к пьесе, важно, что это «модно».

В свое время Вс. Мейерхольд, совершивший переворот всего театрального зрелища в поисках нового революционного содержания театра, был вынужден выступить против «мейерхольдовщины», охватившей театры страны стихией подражательства. Всякое подражательство схватывает лишь внешние признаки, то есть форму. Хорошо сказал поэт Михаил Светлов, что «подражать можно всему, кроме темперамента». Подражание Мейерхольду и было обречено на провал именно потому, что новаторские поиски Мастера были не чем иным, как проявлением его художественного темперамента. Ничто в искусстве так не драгоценно, как свое собственное лицо. Уж какое есть, но свое! Главная опасность поверхностной, модничающей и подражательной режиссуры в том, что она насаждает поверхностное и легкомысленное отношение зрителя к театру. Она воспитывает восприятие его не более как затейливого развлечения.

Спектакль серьезного театра обязательно содержит в себе элемент *исследования*. Объектом сценического исследования может быть та или иная проблема, характер или явление; оно может идти по самым разным жанровым законам — от высокой трагедии до фарса. Исследование всегда связано со стремлением проникнуть в суть явления, и если театр ведет зрителя по этому пути, то и приводит его к искомому выводу — нравственному уроку. Для любого исследователя в науке не возникает вопроса, что является *целью* исследования и что *средствами*, и средства никогда не могут подменить собою цель. В театре же это происходит зачастую: увлекшись средствами, режиссер забывает о цели.

В режиссуре существуют две позиции. Одна исходит из главного вопроса: ПРО ЧТО и ВО ИМЯ ЧЕГО ставится спектакль? И для решения этой главной задачи изыскиваются наиболее соответствующие ей средства воплощения. Целью для такой режиссуры является правильное и глубокое раскрытие {67} пьесы, то есть проникновение в идеи, мир и эстетику автора. Другая же тенденция в режиссуре определяется поиском ответа на вопрос, КАК поставить пьесу, то есть переносит акцент на поиск выразительных средств, занимательность которых и становится *целью* спектакля. Пьеса же в этом случае оказывается лишь поводом для режиссерской самодемонстрации.

Стало очень распространенным словечко «самовыражение». Творчество — всегда самовыражение художника. Ведь мы воспринимаем предмет изображения, выбранный художником, не в его объективном содержании и качестве, а преломленным через видение и понимание художника. Но плохо, что сейчас «самовыражение» стало синонимом «самодемонстрации». Режиссер как бы принуждает нас все время любоваться не тем, что он понял, раскрыл в мире, а КАК он это ловко изобразил. Его словно бы подгоняет боязнь — а вдруг зритель не поймет, какой он изобретательный и интересный, куда интереснее того Чехова или Шекспира, который послужил лишь поводом для *его* спектакля. Естественно, что *все* режиссеры яростно защищают идейность искусства, божатся Станиславским и проклинают формализм. Но, как говорил один из героев Макаренко, «теорехтически она лошадь, а прахтически — падает».

Разумеется, развлечь зрителя искусной мишурой (а есть лихие мастера этого дела!) куда легче, чем вовлечь его в исследование, пробудить работу его чувства и мысли. Развлекательность пользуется неизменным успехом у определенной и, надо сказать, достаточно многочисленной части зрителей, которая идет в театр *отдыхать*. И уж дело театра — пойти ли у нее на поводу или, напротив, заманить ее в совсем иную стихию восприятия своего искусства. (Вот откуда появляется дискуссия о плюсах и минусах аншлага!)

Не только режиссеры грешат страстью к самоцельному трюкачеству, выдумкам «рассудку вопреки». Актеры многие заражены жаждой дешевого успеха. Лишний хохот в зале — его критерий. Но человеку мало-мальски развитому эстетически бывает гадко и стыдно смотреть на «ужимки и прыжки» актера, выпрашивающего хлопки и одобрительный гогот зрителя. Такой актер не более чем шут, унижающий высокую и благородную профессию артиста.

Я вовсе не против развлекательного искусства. И самый серьезный, умный и глубокий театр не может существовать вне зрелищности и занимательности. Но я за разделение функций. Не случайно же на телевидении выделена специальная редакция развлекательных программ в противоположность литературно-драматической редакции. Заглянем в словарь: слово «развлекательный» обозначает «доставляющий *только развлечение, без глубокого содержания*».

И не могу без огорчения видеть, как иные театры, претендующие на серьезное отношение к ним, так усердствуют в оснащении своих спектаклей песенками, гитаристами, кордебалетными дивертисментами и т. п., что перестаешь понимать, то ли ты смотришь драматический спектакль, то ли эстрадное ревю. Возник даже такой термин в критике: «эстрадизация» драматического театра. Нет спора, в наше время наблюдается взаимопроникновение жанров, и современная драматургия далеко ушла от старых классически четких жанровых разграничений. Возникли совершенно новые формы драмы: современная хроника, мюзикл, документальная драма и многие другие. Режиссеры ухватились за эту особенность современной драматургии и ею оправдывают всяческое штукарство, изыски формы: раз новое время потребовало новой драмы, то и она в свою очередь требует совершенно новых способов ее воплощения. Все это несомненно так. Однако все изменения, которые происходят в театральном процессе, сохраняют неизменным одно — нравственное предназначение драмы и театра. Разумеется, если мы говорим об искусстве театра, а не о ремесленных поделках.

Великий учитель мирового театра К. С. Станиславский, показавший в собственной режиссерской практике примеры удивительной {68} смелости решений, блистательной формы и истинного новаторства, указывал на «основную цель сценического искусства, которая заключается в создании *“жизни человеческого духа” роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме*» (курсив Станиславского). Иначе говоря, *исследование человека*, его характера, поведения и скрытых мотивов поступка — это та суть, та ось, на которой держится все наше дело. И если театр переносит внимание на что бы то ни было другое, он отдаляется от своего коренного назначения и от самого своего смысла.

Вот круг тех соображений, которые определяют для меня критерий оценки театра. Этим критерием я руководствуюсь в собственной практике, этим мерилом мерю хорошее и плохое, и в ней, и в творческой деятельности моих собратьев по профессии.

### Ежевечерняя загадка

Вскоре после выхода в прокат замечательного фильма С. Ростоцкого по повести Г. Троепольского «Белый Бим — Черное ухо» «Литературная газета» (№ 48 от 30 ноября 1977 г.) поместила письмо зрителя, которое натолкнуло меня на серьезные и горькие размышления. Приведу его полностью:

«Недавно я посмотрел фильм “Белый Бим — Черное ухо” — фильм прекрасный с моей точки зрения, один из лучших, виденных мною за последние годы. Однако есть в нем одно “но”, которое насторожило меня и заставило сесть за письмо, чтобы обратиться в нем к Г. Троепольскому и С. Ростоцкому. Мне кажется, создавая фильм, они не учли, что смотреть его будут не только взрослые, но и дети, а как известно, восприятие этих двух групп зрителей неодинаково. Если взрослый человек, даже сопереживая участникам действия, все-таки воспринимает его в большей или меньшей степени отстраненно, понимая, что это, как говорят, “не жизнь”, что в жизни бывает и лучше, и хуже, и добрее, и страшнее, то для ребенка любой фильм — это “живая жизнь”, ваш Бим — это его Бим, а ваш Толик — это он сам. Вы не имели права убивать Бима, а следовательно, сотни тысяч Бимов, товарищи автора фильма! Это очень жестоко! Можно было бы, щадя детей, пойти на изменение финала. Я вовсе не считаю, что каждый детский фильм должен иметь happy end, но в этом фильме эмоциональная нагрузка на юного зрителя (картина идет почти три часа!) и так достаточно велика, чтобы пощадить психику ребенка хотя бы в финале.

Я смотрел “Белого Бима” с одиннадцатилетней дочерью, видел слезы на ее глазах. Зная конец книги, она несколько раз пыталась уйти уже в середине картины. Но мы с ней втайне верили, что хотя бы в фильме Бим останется жить и найдет своего хозяина. Ожидания наши были напрасны… К детям надо быть чуть добрее. Их психика очень чутко реагирует на эмоциональные перегрузки, а тем более на трагическое.

*Г. Устьин*, научный работник»

Итак, к чему призывает это внешне столь лояльное письмо? Вдумаемся. От ненужных «эмоциональных перегрузок», которые, не дай бог, может вызвать искусство, интеллигентный автор защищает свой покой (*свой* — беспокойство о детях здесь явный камуфляж!) спасительным скепсисом: «это, как говорится, “не жизнь”… в жизни все бывает и лучше, и хуже, и добрее, и страшнее». Иначе говоря, — показывайте ему, взрослому, умудренному жизнью, образованному человеку все, что хотите, его не проймешь, он «сам с усам» и знает, что все это не в самом деле — стало быть, липа. А уж если и случится «даже сопереживать участникам действия» (примечательно тут словечко «даже»!), все равно воспринимать он это будет «в большей или меньшей степени отстраненно». И совершенно очевидно, что «в большей» относится к более умным и развитым, с его точки зрения, представителям элиты духа, а «в меньшей» — к тому неразвитому наивному зрителю, который способен над вымыслом слезами обливаться!

Увидев на глазах дочери — *одиннадцатилетней*, значит, уже достаточно сознательно мыслящей! — слезы, автор письма сурово {69} одергивает создателей фильма: «Вы не имели права убивать Бима, а следовательно, сотни тысяч Бимов, товарищи авторы фильма! Это очень жестоко!» Им движет желание уберечь ребенка от… слез *сострадания*! — что может быть чудовищнее?! Душевная щедрость не «дар божий». Ее приходится выстрадать самому и собственной болью. Через нее путь к человечности, то есть к *состраданию*. И этой задаче призвано служить искусство. Товарищ научный работник пытается защитить себя и свое дитя от самой действенной и святой цели искусства — воспитывать сострадательные души.

Но вот другое письмо, помещенное «Литературной газетой» как противовес в споре. Также позволю себе привести его полностью:

«Ничто никогда не производило на меня столь сильного впечатления, как картина “Белый Бим Черное ухо”. С первых до последних минут сеанса я чувствовала, что фильм *изменил что-то во мне и в мире. Было и грустно и радостно* (курсив мой. — *М. С*.). Было жаль Бима, который выстрадал так много, но выдержал все испытания и остался до конца верным своему хозяину, своей дружбе. Этой дружбе, возникшей между человеком и собакой, можно только позавидовать. Рассказывая историю Ивана Ивановича и Белого Бима, авторы еще раз пытались призвать мир быть более человечным. Я думаю, что они добились своей цели, и хочу поблагодарить их за фильм.

*Наташа Панюта*. Пятнадцать лет»

Пятнадцать лет, тоже ребенок. Вот так-то, товарищ Устьин. Дальнейшие комментарии, как говорится, излишни.

Часто приходится слышать от зрителей: «*хорошо отдохнули*» или «да нет, не понравилось, *очень тяжелая вещь*».

Так сколько их в сегодняшний вечер в зрительном зале таких Наташ, пришедших в театр с жаждой потрясений, с жгучими вопросами и мучительными поисками ответов? И сколько устьиных, кто, подобно пресловутому персонажу из «Бани» В. Маяковского, просит «от имени всех рабочих и крестьян», чтобы его «не будоражили», а ласкали глаз и ухо, и «сделали красиво. В Большом театре нам постоянно делают красиво»? Ежевечерняя загадка! И никакие анкеты, социологические опросы и исследования пока не могут ее решить. Мы многое узнали о статистических признаках зрителя, но мы еще очень мало знаем о душе, а стало быть, о духовных потребностях тех, для кого мы ежевечерне открываем занавес.

Зритель — стал он лучше или хуже? Лучше. Безусловно. Но труднее для театра.

За последние десятилетия культурный уровень массового зрителя вырос необычайно. Происшедшие перемены столь наглядны и разительны, что не требуют ни разъяснений, ни доказательств. Они говорят сами за себя. Это создало для сегодняшнего театра аудиторию образованную, чуткую и развитую.

Однако образованность и рост общей культуры еще не означают собственно эстетической подготовки. Еще сохраняется огромный пласт людей, вовсе чуждых эстетическому мышлению и воспринимающих искусство по одному лишь признаку — сюжету. Они пока не могут отличить подлинного искусства от ремесленных поделок, хороший художественный вкус от безвкусицы и, естественно, способствуют тому, что зачастую «шлягером» становится заведомая дешевка. Печально, что сами театры подчас охотно работают на потребу такого зрителя, развращая его и теряя собственный критерий, деградируя.

Есть немало обстоятельств, которые в наше время очень осложнили взаимоотношения театра и зрителя. Всего лет сорок назад единственным местом встречи зрителя с искусством театра и с музыкой был театральный или концертный зал. И для этой встречи зритель шел в театр. Шел. Или ехал. В этих сборах содержалась некая психологическая подготовка. К тому же это был зритель, «голодный» до зрелищ. Даже для самого театрального зрителя встречи с театром были достаточно редки, а стало быть, событийны и праздничны.

{70} Сегодня наш зритель избалован «доставкой искусства на дом». Радио и особенно телевидение совершили переворот в самой природе восприятия искусства. Встреча с ним потеряла торжественный ритуал — «мы идем в театр!». Можно жарить картошку на кухне и слушать вполуха симфонию Скрябина. Можно болтать с приятелем за рюмкой и, убавив звук, поглядывая вполглаза на «телик», потреблять искусство Плисецкой или Художественного театра. Это выработало в сознании человека определенную будничность общения с искусством, навык небрежности в отношении к нему. Если вдуматься, то возможность в любой момент выключить приемник или телевизор или переключить программу не может не иметь психологических последствий. И не случайны иногда в антракте в театральном фойе реплики; «лучше бы телевизор смотрели» или «пойдем, еще успеем, по четвертой программе детектив крутят». «Выключим» театр и «перейдем на другую программу». Зритель, оснащенный этим психологическим навыком, стал труднее для театра. И удержать его, и завоевать стало куда сложнее. Появился очень серьезный конкурент.

Заметим, что особенно в периферийных театрах стало типичным такое положение: билеты проданы, по кассе числится аншлаг, а в зале треть свободных мест. Почему? Зрители не пришли. Взяли билеты и не пришли. «Перешли на другую программу». Явление, подтверждающее, с одной стороны, падение *значения* театра, с другой — ту самую небрежность в отношении к нему, о которой я говорил.

Сегодняшний зритель при помощи телевидения и кино в самых отдаленных уголках страны приобщен к лучшим образцам искусства. Конечно, у театра есть одно ни с чем не сравнимое преимущество: творческий процесс актера происходит здесь, сейчас, на глазах зрителей, и сцена и зрительный зал взаимодействуют. Актер заражает зрителей своей эмоцией, но и сам находится под непосредственным воздействием зала. Сиюминутный творческий процесс актера неповторим, и потому сколько бы раз вы ни смотрели спектакль, он будет всегда в чем-то иным, непохожим так же, как непохожи зрители, каждый вечер приходящие в театр. Эта взаимооплодотворяющая связь артиста и зрителя в творческом процесс присуща только «живому» театру.

И тем не менее сопоставление среднего «живого» театра с очень высоким актерским уровнем хорошего фильма или телеспектакля часто бывает не в пользу театра. Особенно это сказывается на периферийных театрах. Да и не только сличение актера в «живом» театре с актером на экране подрывает иной раз доверие зрителя к своему театру. Телеэкран приблизил человека в кадре к зрителю, дал возможность рассмотреть самые тонкие и живые психологические процессы, скрытые душевные движения. И артиста и не артиста. Герои репортажа, спортивного соревнования, научного эксперимента, подсмотренные глазом камеры, — все они в не меньшей, а то и в большей степени, чем хороший актер на экране, развивают в зрителе чувство правды и подлинности. Телеэкран с беспощадностью рентгена дает возможность отличить любую фальшь, любую «игру» в поведении человека от искренней и подлинной природы. И зритель переносит этот опыт на восприятие театрального спектакля. Требовательность его к правде и подлинности актерского проживания роли колоссально возросла. И насколько это повышает обязанности и ответственность сегодняшнего актера в театре! Всегда ли он на высоте новых требований? Увы, нет. А мы уже говорили, что достаточно хоть в чем-то нарушить доверие зрителя к происходящему на сцене, как театр вызывает реакцию, прямо противоположную той, на которую рассчитывал.

Духовный опыт зрителя за последние десятилетия резко изменился. Никогда еще человечество в такие ничтожно короткие исторические сроки не переживало стольких и столь различных мощнейших потрясений, как за годы, прошедшие после первой мировой войны. Представить только себе, что произошло в жизни нашего народа и в мире {71} за этот совсем небольшой срок! Ну а что же говорить о сегодняшнем человеке, получающем ежедневно такой заряд разнообразнейшей информации, переварить и осмыслить которую просто невозможно. Это приводит к тому, что, получая гигантские дозы информации, мы духовно перерабатываем лишь какие-то ничтожные ее крупицы. Только огромные события приостанавливают наше внимание и превращаются из информационных фактов в психологические. Ушло время, когда нервные дамочки падали в обмороки на театральных представлениях. Зрители стали сдержанными, эмоции скрытыми. Наша молодежь зачастую защищается от них иронией, скепсисом, а то и цинизмом. Жаль! Я вовсе не за истерики в зрительном зале. Но что может быть прекраснее очищающих душу слез и смеха, вызванных высоким искусством! И чем сильнее, острее горе или счастье, пережитые в зрительном зале, тем полнее наша радость от встречи с театром, тем устойчивее в нашей душе посев добра, подаренный искусством.

Как же сегодня пробиться театру к зрительскому сердцу с теми задачами, о которых мы говорили выше?!

Очень часто искусство воспринимается лишь как очередная информация. Заметьте: почти всегда, не досмотрев заключительные кадры кинофильма, не дослушав сопровождающую их музыку, а то и текст, зрители срываются с мест — сюжет исчерпан, развязка ясна. Значит, они следили не за художественной стороной фильма, а лишь за информацией, и коли уж она получена — нечего больше терять времени.

Получение информации совсем не обязательно связано с последующим раздумьем и осмыслением ее. Она просто фиксируется памятью. В информации не ставятся *вопросы*. Она констатирует некий факт и приучает к готовым ответам. Это вырабатывает в сознании привычку и даже требование *получать ответы*, а вовсе не быть поставленным перед необходимостью самому отыскивать их. Этот навык в значительной степени переходит и на восприятие искусства. От него начинают требовать ответов, рецептов, однозначных квалификаций по шкале «белого и черного», что освобождает от необходимости размышлений.

Между тем литература и театр прямо противоположны такому восприятию. Они не могут и, главное, не должны давать ни рецептов, ни готовых ответов. Напротив, их цель *ставить вопросы*, провоцируя поиск ответов. Пробуждение в читателе или зрителе активной духовной работы и самостоятельного поиска истины и отличает подлинное искусство.

Однако еще не так давно требования, предъявлявшиеся к «производственным пьесам», уподобляли театр «наглядному пособию» в решении народнохозяйственных задач. Мне вспоминается такой случай из собственной практики. Дело происходило в Карелии в самом начале 50‑х годов. Карелия — республика лесная и, естественно, создание «местной пьесы» связывалось с основой ее экономики — лесной промышленностью. Театр заказал такую пьесу драматургу Д. Щеглову. Он отправился на лесопункты и, прожив там некоторое время, нащупал новую по тем временам технологическую проблему: в одном из леспромхозов стали практиковать вывозку леса с кронами. Вокруг этой проблемы и строился производственный конфликт пьесы, в котором, разумеется, сталкивались новаторы с консерваторами и, конечно же, первые побеждали, вторые были посрамлены, и в праздничном апофеозе новый метод торжествовал.

Тогда были в моде парадно-монументальные зрелища, а театр приложил мощные усилия, чтобы поставить этот спектакль по первому разряду. И поставил. И ожидал лавров. Но… вмешалось Министерство лесной промышленности, заявило протест, объявив «новый метод» авантюрой, конфликт — высосанным из пальца. На театр посыпались все шишки, автор был ошельмован, а спектакль снят с репертуара как «пропагандирующий порочный метод».

{72} Однако прошло некоторое время, вывоз леса с кронами был признан прогрессивным методом, его противники из Министерства были посрамлены, а новаторы из того же Министерства обратились к театру с требованием возобновить спектакль для всяческой его пропаганды, особенно среди зрителей с лесопунктов.

Сейчас все вспоминается как анекдотический эпизод. В те годы это было нормой, но и сейчас нет‑нет да и появятся в драматургии рецидивы. Бесспорно, наш современник неотделим от его трудовой деятельности, и даже сугубо личные конфликты так или иначе с ней сопряжены. Однако, если исследование «жизни человеческого духа» подменяется своеобразным театрализованным семинаром по производственным или сельскохозяйственным вопросам — к искусству это отношения не имеет и иметь не может. Какой бы «производственный» конфликт ни лежал в основе драмы, предметом искусства он может стать лишь в нравственном аспекте.

Да и вообще, если театр не только в политических, производственных и т. п. вопросах, но и в чисто психологическом и моральном планах пытается занять поучающую, менторскую позицию, он обречен на неудачу. Когда мы говорим, что в основе деятельности театра лежит нравственный урок, это подразумевается *не преподнесение* его зрителю, *а провоцирование в самом зрителе* процесса, в результате которого им добывается крупица осознания нравственных ценностей.

Нравственность, моральный кодекс складываются из воспитания — семейного, школьного, общественного, которое в какой-то мере имеет элемент принудительности. Эстетическое же воспитание, играющее огромную роль в духовном формировании личности, по природе своей противоположно какому бы то ни было принуждению. Оно адресовано духовной «самодеятельности» индивида, и только от самого человека зависит продуктивность и эффективность общения с миром прекрасного для его духовного становления и развития.

Каждый художник, в том числе и театр, мечтает о конгениальном зрителе или читателе. (Нередко слово «конгениальный» ошибочно понимается как «сверхталантливый», «сверхгениальный». Между тем «конгениальный» — это сходный по духу, образу мыслей.) Но зритель, *сходный по духу* с театром, не падает с неба. Театр создает такого зрителя сам, упорно воспитывая и развивая его. И это процесс длительный, кропотливый и трудоемкий, как и всякое воспитание.

В современном театре фигура режиссера-руководителя по существу определяет все: и репертуар, и художественный метод, и нравственно-эстетическую программу театра. «Лицо театра» складывается медленно, трудно. Лишь годы работы в избранном художественном русле дают ощутимый результат. Поэтому становится тревожной частая смена руководителей, особенно в периферийных театрах. Конечно, хороших, серьезных режиссеров не так уж много, и их явно не хватает на все театры. Но очень часто смены художественного руководства диктуются не действительной слабостью режиссера, а причинами чисто конъюнктурными внутри и вне театра. И в этих случаях упускается из вида вред, который такие смены приносят зрителю. Если в городе один драматический театр, то зрителю не из чего выбирать, как, скажем, в Москве или Ленинграде. Зритель идет в тот театр, который есть. А при каждом новом руководстве театр бросает из крайности в крайность: то, что отрицалось вчера, утверждается сегодня, а сегодняшнее будет предано анафеме завтра. О каком же воспитании «конгениального» зрителя может идти речь? Да и вообще, о каком воспитании зрителя? Как часто мы наблюдаем в том или ином городе со стабильной труппой, основное ядро которой держится в этом театре десятилетиями, быстро чередующиеся периоды подъемов и спадов художественного уровня и смены эстетической ориентации театра, связанные со сменой режиссуры.

Заполненный зал — это еще не Зритель в серьезном смысле слова. Это только аншлаг. {73} Зритель как завоеванные театром души (!), как явление устойчивое, постоянное — это всегда плод одного и того же: последовательной и принципиальной художественной программы театра, проводимой с минимумом компромиссов.

Театр не существует, не может существовать без зрителя как *творческого компонента* создания спектакля. Зритель, являясь объектом воздействия на него театра, сам оказывает воздействие на театр. Как же организовать это взаимодействие? Кто окажется в нем «хозяином положения»? От ответа на этот вопрос и зависит художественная и нравственная продуктивность театра.

У любого театра есть некоторый постоянный контингент зрителей, которые смотрят последовательно весь или большую часть его репертуара. Это завоеванный театром актив. Но ежедневно в театр приходят зрители первичные или редко его посещающие. И от театра зависит — захотят ли они прийти снова и снова или окажутся потерянными для него. К сожалению, театры не всегда осознают, что они обязаны вести ежевечерний бой за этого зрителя, что плохая пьеса или плохой спектакль — это всегда потерянные зрители и, может быть, потерянные навсегда.

Нет высшей радости для театра, чем те счастливые мгновенья, когда, как писал В. Г. Белинский, «тысячи глаз устремлены на один предмет, тысячи сердец бьются одним чувством, тысячи грудей задыхаются от одного упоения, где тысячи Я сливаются в одно общее Я». Да, ради этих прекрасных мгновений живет театр, и если он их не знает, значит, он мертв и бесплоден. Однако нужно оговориться: если эти моменты слияния сцены и зала достигаются средствами Искусства и Художественности. Увы, мы знаем, как падки зрители на дешевку, как иной раз пошлейшие ужимки актера или безвкусица режиссера вызывают взрыв восторгов в зале, как слезливая сентиментальщина принимается за глубину чувства.

Зрелище человека, попавшего на улице под колеса, ошеломленного ужасом и болью, не может оставить нас равнодушными. Но каковы бы ни были наши чувства и сколь бы различны они ни были, среди всех наших эмоций не будет одной — *восторга*. Но когда мы видим гибель героя или чудовищное страдание на сцене, над нашим потрясением, болью, состраданием господствует восторг, восхищение не от факта гибели или мучений человека, разумеется, а от их преображения силой искусства в источник эстетического наслаждения. И чем более потрясает нас искусство, чем сильнее исторгает оно в нашей душе сочувствие и сопереживание, тем сильнее чувство восторга и наслаждения. Именно это чувство наслаждения и восторга отличает переживание эстетическое от жизненного. В театре все неправда, все «понарошку»! И в то же время лишь правда захватывает зрителя, только ради нее он идет в театр. Особая правда искусства. Правда буффонады и правда высокой трагедии, документальной драмы и водевиля. И эта особая театральная правда вызывает доверие к реальности происходящего в любом предложенном театром жанре, хотя в действительности все было бы иначе, во всяком случае, иначе происходило бы. Даже в самом близком к реальной жизни жанре психологической драмы, где все так похоже на действительность, правда жизни превращена в правду театра. Мы знаем, что сочиненную историю Ромео и Джульетты будут разыгрывать актеры, но не будет Вероны, будут сцена и декорации, может быть, даже совсем не похожие на итальянский город. Все неправда. Но вот начинается действие, и, захваченные им, вовлеченные в сопереживание, мы начинаем верить в подлинность всего происходящего, хотя мы и знаем, что сидим в театре и смотрим спектакль. Вот эта двойственность нашего существования на спектакле и есть самое удивительное и увлекательное. Я во власти вымысла, я подчинен волшебству искусства, я плачу и смеюсь, содрогаюсь и радуюсь, потому что верю в реальность жизни там, на сцене. Это чудо превращения неправды в захватывающую правду театра и рождает чувство восторга, {74} эстетической радости и благодарности театру.

Способность к эстетическому восприятию — качество развиваемое. Дети не отделяют исполнителя от образа. И не дай боже, если на утреннике для дошколят по воле режиссера какой-нибудь Бабе Яге или Кощею придется оказаться среди зрителей — щипков, ударов, плевков не избежать! Из мемуарной литературы мы знаем, как еще не тронутый эстетическим воспитанием зритель нередко устремлялся на подмостки, врываясь в действие, чтобы установить справедливость и навести порядок. Из истории известны случаи, когда исполнителей «злодеев» непосредственные зрители избивали и даже убивали.

Теперь подобных ЧП не происходит. Однако как еще крепко сидит «первобытное» восприятие искусства в довольно широких слоях зрителей. Случалось ли вам видеть, чтобы актер, блестяще играющий какого-нибудь подлеца, человеческую дрянь, уходил под аплодисменты? Да почти небывалый случай, разве что в классических пьесах, да и то редко. И упускается из вида, что чем более убедил отрицательный герой в своей подлости, тем, стало быть, больше тут было искусства.

При таком восприятии и рождаются отрицательные оценки «очень тяжелых» пьес, книг, фильмов, так как остаются лишь мучения от большей или меньшей степени сопереживания, но не присутствуют восторг и радость от могучей силы творчества. А именно через них и происходит возвышающее душу воздействие искусства.

Эстетически неразвитый зритель — это фронт усилий театра. Этот зритель труден, но не плох и не безнадежен. Незнание и неразвитость таят в себе перспективу знания и развития.

Но есть категория зрителей, которая для меня ненавистна. Это особый сорт мещан, для которых посещение театра лишь один из признаков «престижности». Не спектакли театра на Таганке, к примеру, интересуют их, а факт посещения самого модного и труднодоступного театра. Они не пропускают ни гастролеров, ни премьер, но лишь для того, чтобы, подобно персонажу В. Маяковского, иметь возможность сказать: «Я был в Швейцарии. Там все швейцарцы, швейцарцы. Очень интересно». Такое «приобщение» к театру мало чем отличается от стяжательской погони за чудо-гарнитурами, хрусталем, заморскими джинсами и т. п. Мне довелось услышать такую репличку современной помпадурши по поводу спектакля «Гамлет»: «Нас, интеллигентных людей, этим не удивишь, но народу будет нравиться». Нет, милые! Способность вечно удивляться и радоваться прекрасному — неотъемлемая принадлежность истинной интеллигентности. Ничему не удивляется только мещанин, навсегда окаменевший в выработанных нормативах своего понимания, что такое хорошо и что такое плохо. Эта категория зрителей, застывшая в ощущении своей элитной избранности — безнадежна. Она ничего не хочет от искусства, кроме льстивого угождения ее вкусу, да ничего и не захочет.

В среде самих «людей искусства» и людей «при искусстве» немало зараженных снобизмом. Они ставят себя как бы «над» искусством и поглядывают на него подобно Онегину, который

… потом на сцену  
В большом рассеяньи взглянул,  
Отворотился, и зевнул,  
И молвил: «всех пора на смену».

Бедные люди! Мне их искренне жаль. Скольких счастливых минут общения с искусством лишили они себя, пока, сидя в зрительном зале, изыскивали формулировки своих покровительственно-снисходительных или ядовитых оценок. По сути это тоже из области «нас, интеллигентных людей не удивишь». Да бог с ними! Они — не зрители, они ведь «коллеги». И говорю о них лишь потому, что их снобизм заразителен. Действительно! Они, как «люди искусства» или «при искусстве», «осведомлены» и авторитетны для обыкновенного зрителя, который с жадностью {75} подхватывает их утомленно-разочарованные отзывы и сплетни. Они создают между зрителем и театром заслон некоего мнения. Даже в столицах. А что уж говорить о городах поменьше.

Раздумывая о зрителе, не могу не коснуться и той роли, которую играет критика в его взаимоотношениях с театром.

За долгие годы у меня скопились сотни рецензий о моих спектаклях. Чаще в них меня похваливают, реже поругивают. Именно *похваливают и поругивают*. Ах, как не хватает нашим рецензентам страстной заинтересованности Белинского и его яростной борьбы за художественный идеал. Как это важно и нужно не «похваливать», а хвалить, когда надо, а когда надо и восторгаться, не «поругивать», а ругать страстно и беспощадно ради защиты своей художественной веры.

Несомненно, у нас есть превосходные, глубокие и тонкие критики. Но их анализы преимущественно остаются достоянием специальной литературы и читаются сравнительно узким кругом читателей. А вот рецензию в местной газете читают самые широкие круги. И роль ее в художественном развитии зрителя, в его правильной эстетической ориентации при встрече с театром могла бы быть огромна и плодотворна. Я перебираю бесчисленные рецензии и, увы, лишь десяток-другой из них представляется заслуживающим внимания. И совсем не потому, хвалят меня или нет. А потому, что лишь в немногих анализируется искусство театра как таковое и нацеливается внимание зрителя на предмет этого искусства. Все прочие объясняют, о чем пьеса, а то и излагают ее сюжет, скороговоркой раздают оценки исполнителям, как правило, спорные, потому что они не аргументированы. Иногда упоминается, а иногда и нет, режиссер и художник. Далее с аптекарской расчетливостью подбивается итог: «несмотря на отдельные недостатки» спектакль удался, или «отдельные достоинства спектакля не спасли театр от очевидной неудачи».

Не случайно в театрах очень часто не читают рецензию, а заглядывают в последний абзац, из которого ясно — хвалят или ругают. Но главное — рецензия не интересна не только театру, но и широкому читателю, так как ничего не открывает ему.

В газетной рецензии (ведь это, как правило, «подвал»!) можно сказать много важного, если не говорить ненужное. Важное — это анализ художественных приемов, метода, образного языка спектакля. Помочь зрителю увидеть и понять эту сторону спектакля — это и значит способствовать его эстетическому развитию, оснащению его навыками художественного мышления. Рецензент обязан учить читателя видеть красоту, иначе зачем он нужен. О том, что в театре выпустили премьеру — известно из афиш. Что она понравилась или не понравилась рецензенту (или редакции газеты), для зрителя особой роли не играет — сам разберется. Зачем же тогда рецензия?

Заключая эти беглые заметки о зрителе, мне хотелось бы сказать следующее: если рассматривать театр не только как зрелище, как развлечение, но и как *школу* нравственного и эстетического воспитания, памятуя, что «нравственный урок» есть конечный смысл усилий театра, то следует выделять ту грань в отношениях театра и зрителя, в которой первый должен *иметь право* быть учителем, второй — захотеть стать учеником. Взаимоотношения учителя и ученика продуктивны лишь тогда, когда усилия двусторонни. И если театр обязан быть содержательным и интересным для зрителя, то и зритель должен стремиться к сознательному восприятию не только содержания спектакля, но и его эстетики.

### Артисты

Высокую задачу

Мы на себя берем.

Так будем же гордиться

Актерским ремеслом!

Шандор Петефи

Артист!

Какое это удивительное явление. И как велика амплитуда этого понятия. Драматический {76} артист — одна из самых благородных, высоких и бесконечно трудных профессий. И в то же время это та уникальная профессия, в которой можно ничего не уметь и ничем себя не затруднять. И обе эти крайности определяются общим названием — драматический артист. Ни в одной области искусства нет такой благодарной почвы для дилетантства и для низкопробного ремесленничества, как на драматической сцене.

В русском театре прошлого века особняком стояли труппы императорских театров. И не только потому, что в них были выдающиеся артисты. Общий уровень культуры резко выделял их из среды провинциальных коллег. Русская театральная провинция… Вспомним пьесы А. Н. Островского об актерах, которых лучше него, кажется, никто не знал. Да, конечно, на провинциальной сцене блистали порой редчайшие самородки, но в массе своей она принадлежала Шмагам и Громиловым, Робинзонам и Миловзоровым, Счастливцевым и Несчастливцевым, кочевавшим по Руси великой «из Вологды в Керчь» и «из Керчи в Вологду». Бездомное племя безграмотных лицедеев, живших от ангажемента до ангажемента, отщепенцев в общественной иерархии, людей, порой и беззаветно преданных любимому делу, но в большинстве своем неумелых представляльщиков. Мир старого русского театра — уродливый, прекрасный, жестокий, трогательный и всегда непреодолимо манивший к себе…

И тем не менее театральный процесс в России шел, развивался и формировал особый, совершенно неповторимый Русский Театр. Из этого процесса закономерно возникла фигура гениального К. С. Станиславского, подытожившего весь предшествовавший опыт русского театрального искусства, впитавшего лучшие достижения европейской сцены и давшего сегодняшнему мировому театру свою систему воспитания актера. Впервые актерское мастерство получило последовательное научное и методологическое обоснование. Роль Станиславского для всего современного театра переоценить невозможно. {77} До последнего дня своей жизни этот великий художник, мыслитель и педагог отдавал все силы созданию актерской науки. И историю русского театра следует делить по этому рубежу — до и после Станиславского, хотя его «система» выросла из синтеза всего предшествовавшего театрального опыта. Но то лучшее и ценное, что в нем возникало стихийно, спорадически, теперь приобрело научное обоснование, логическую управляемость. Разумеется, и раньше и теперь в искусстве все определяет талант. Но теперь под талантливость подведена крепкая опора — *школа*.

Станиславский определил три вида театра: театр переживания, театр представления и ремесленный театр.

Театр переживания подразумевает в работе артиста каждый раз заново проживаемый психофизический процесс жизни роли. Каждое повторение спектакля требует от артиста сиюминутно рождающегося творчества, которое определяется формулой К. С.: «здесь, сегодня, сейчас».

Театр представления строится на том, что артист единожды проходит через творческий процесс переживания роли и строго фиксирует форму, в которой это переживание выразилось. В дальнейшем повторяется не переживание, а воспроизводится его форма.

Ремесленный театр вовсе освобождает себя от переживания. Все строится в нем на имитации чувства, на «актерской истерике», то есть на искусственном взвинчивании себя, создающем иллюзию темперамента и страстей. Этому театру особенно присущ штамп, то есть использование и повторение раз и навсегда найденных приемов изображения чувств. Недаром в актерской среде бытует цинично-ироническая поговорочка: «Пойдем штампы подбирать», то есть пойдем репетировать.

В реальной практике все три вида театра сосуществуют в диалектическом единстве. Самый истинно переживающий актер легко сползает на представление, то есть на эксплуатацию ранее найденного. А закоренелый ремесленник, захваченный стихией спектакля, способен иногда прорваться к подлинному вдохновению и творчеству. Усилия школы Станиславского направлены на то, чтобы «театр переживания» восторжествовал в этой диалектической борьбе и очистился от примесей ремесленничества, от представленчества, штампов и т. д.

Вдохновение и творчество — это работа нашего подсознания. Только подсознание, его деятельность может дать действительные художественные результаты. Но подсознание неуправляемо. И от того, что я скажу себе: «буду вдохновенным», — вдохновение не придет. Система Станиславского направлена на то, чтобы через волево-управляемые процессы приходить к активизации деятельности подсознания, то есть к творчеству.

Рождение живого чувства — главная цель школы Станиславского. Но вызвать в себе желаемое чувство по волевому приказу невозможно. Сколько бы я ни внушал себе, глядя на партнершу, «я тебя люблю» — чувство не придет и не обожжет мою душу. Система указывает пути, как через разумные осмысленные действия заманить чувство. У Станиславского есть формулировка: «действие — ловушка для чувства». В самом деле, если я выполняю некие *осмысленные, целесообразные действия с учетом предлагаемых обстоятельств*, то они неизбежно вызовет во мне зарождение чувства.

Возьмем самый элементарный пример: мне надо собрать в комнате нужные вещи и уложить их в рюкзак. Чего проще! И никаких чувств — одно элементарное действие. И выполнить его по всем законам правды не так уж трудно. Но тут вступают в силу предлагаемые обстоятельства. Например, в комнате спит человек и я должен не разбудить его. Уже это, введенное обстоятельство заставит меня выполнять то же самое действие несколько иначе. Я буду стараться не произвести никакого шума. Но что-то выпало из рук, что-то зацепилось, что-то надо достать из-под кровати, на которой спит человек. Все эти *препятствия* будут обострять мое *внимание*, делать меня более сосредоточенным, {78} осторожным. Каждый мой промах, произведенный шум, будут вызывать и досаду, и необходимость проверить, не просыпается ли спящий. В мое сиюминутное состояние начинают включаться самые элементарные психологические «добавки» — настороженность, досада, обостренное внимание, порожденные только выполнением нужных действий в предлагаемых обстоятельствах (спящий человек). А это и есть *зарождение чувства*, пока самого элементарного.

Ну а теперь представим себе, что я не просто стараюсь не разбудить человека, а должен уйти тайно, что от того, проснется он или нет, для меня очень многое зависит. Допустим, я бросаю товарища в беде в таежной охотничьей избушке. Действия мои, оставаясь как будто бы теми же, приобретут совсем иную окраску, а рождающиеся чувства — иное содержание.

Так, идя от самого элементарного и простого действия, постепенно усложняя обстоятельства, дополняя и обостряя их, мы подбираемся к решению труднейших психологических задач, то есть к чувству, к переживанию.

Чувство, как бы ни было оно сложно, глубоко и остро, обязательно проявляется в *поведении* человека. Отелло душит обожаемую им, но, как он полагает, обманувшую его Дездемону. Куда уж больше! Вот где простор для страстей! Но при этом существует цепочка простых физических действий, то есть поведение дошедшего до убийства мавра. Если начать с вопроса — *что чувствует, что переживает* Отелло? — зайдешь в тупик наигрыша. Ну как искусственно вызвать в себе ту бурю противоположных страстей, которые бушуют в его душе? Неизбежно придешь к самым штампованным средствам изображения этой бури.

Станиславский начинает с вопроса не «что чувствует Отелло», а «что он делает». *Поведение*!

Поведение человека определяется всегда некоей целью, которую он ставит перед собой, волей к ее достижению и действиями, которые для этого совершаются. Тут, казалось бы, нет места для чувств. Для того, чтобы сварить на завтрак манную кашу и чтобы задушить Дездемону, надо совершить определенные целесообразные действия. И в этом смысле принципиальной разницы в элементарном случае (манная каша) и сложнейшем (убийство любимой) нет. Система Станиславского учит искать опору в простейшем, чтобы прийти к правде сложного.

Возьмем другой пример. Предположим, что надо сыграть такую сцену: в доме начинается пожар, а за запертой дверью в комнате ушедшей из дома соседки спит ребенок. Значит, цель — спасти ребенка. Предлагаемые обстоятельства — пожар в доме. Фактор времени играет решающую роль.

Как это начинает играть актер? Естественно, он ухватывается за самое волнующее обстоятельство — пожар! Значит, страх, истерическая спешка и т. п. Но где взять этот страх, волнение и ужас от того, что за дверью обреченный на гибель ребенок? Только насилуя свое чувство, взвинтить себя, «накачаться» абстрактной эмоциональностью и *изображать* некие бурные чувства.

Между тем, если сверить это с жизнью — как стал бы действовать я в реальных обстоятельствах? Ведь в реальной жизни страх, волнение от того, что не успею спасти ребенка, только мешали бы мне совершать *необходимые действия*. Значит, я старался бы подавить чувства ради целесообразных действий. То есть я, скажем, пытался бы выломать дверь, а раз она не поддается, искал бы предмет, которым это удалось бы сделать. Я примерялся бы как легче, удобнее выломать дверь и т. д. и т. д. Но я должен все это проделать возможно быстрее, точнее, иначе будет поздно. Это определяло бы, во-первых, внутреннюю мою собранность и насыщенность, моих действий (на профессиональном языке это называется *ритм*), во-вторых, *темп*, в котором я их совершал бы. Действия мои, так как я должен произвести их в самое короткое время, поневоле обостряются в целесообразности и экономности.

{79} В системе Станиславского есть такой термин — *темпоритм*, определяющий внутреннюю напряженность действия и темп, в котором оно совершается. Иногда высокий ритм определяет и стремительность темпа. Например, погоня — тут то и другое совпадает. В иных случаях, напротив, высокий ритм вызывает крайнее замедление темпа. Ну, скажем, при изъятии запальника из авиабомбы.

Прекрасным примером разнообразия темпоритмов может служить шедший на наших экранах в 50‑х годах, кажется, французский фильм «Плата за страх». Сюжет его прост: группа безработных шоферов берется за смертельно опасное дело — перевезти по трудно проходимой дороге автоцистерны с нитроглицерином. Достаточно толчка, чтобы сокрушительный смертоносный взрыв стал неизбежным. Две серии посвящены этому путешествию по дороге смерти. С начала и до конца в фильме высочайшее напряжение — ритм! — смертельной опасности. Темп же действия самый разнообразный — машины то мчатся с сумасшедшей скоростью, так как только она гарантирует некоторое уменьшение опасности, то с ювелирной тщательностью, медлительно, сантиметр за сантиметром преодолевают препятствие. Мастерски использованные, эти смены обостряют напряженность нашего внимания и не дают передышки интересу, с которым смотрится фильм.

Темпоритм — одно из важнейших средств воздействия на зрителя как в целом спектакле, так и в исполнении каждой роли. Мы часто видим тягучие спектакли, где все вроде бы и верно и добротно, однако действие тянется, волочится, уже в середине спектакля охватывают скука и утомление. Это всегда признак однообразия темпоритма.

А вот еще яркий, уже театральный пример превосходного владения сменами темпоритма. Спектакль английского театра «Олд Вик» — «Макбет» Шекспира, сцена поединка Макбета с Макдуфом. Поединок не на жизнь, а на смерть — один из них должен погибнуть. {80} Перед нами два сильных противника. Пустая сцена. Никакой поддерживающей напряжение музыки. Тишина. Пустое пространство и два человека с короткими тяжелыми мечами в руках. Долго, очень долго они, стоя почти неподвижно по разным сторонам сцены, примериваются друг к другу — промах непоправим. Тишина на сцене. Тишина в зрительном зале. Эта пауза и остановившийся темп действия, и эта высочайшая собранность и напряженность противников заряжают нас электричеством опасности и трудности предстоящего боя. Внезапно, уловив напряженными нервами намерение противника, они кидаются друг на друга. Движение стремительно, как молния. Мечи скрещены. Неимоверным усилием оба пытаются склонить их, освободить, чтобы нанести удар. Тщетно. Силы равны. Равна и воля к победе. На несколько секунд все замирает в яростном противоборстве. Но вот мгновенным рывком противников отбрасывает друг от друга. Снова остановка — они замирают, отдыхая от напряжения, выбирая момент для нового нападения. Но теперь мы слышим их участившееся дыхание. Только звук частого, натруженного дыхания. Такие атаки повторяются несколько раз, и из каждой следующей, не приносящей успеха, бойцы выходят все более усталыми, все тяжелее дышат. Усталость меняет темп атак, они становятся медленнее, осторожнее. Бойцы уже не кидаются друг на друга, а сходятся, экономя силы, и лишь в последнее мгновение делают стремительный выпад.

Сцена эта по точности варьирования темпоритма, по своей правде, яркой выразительности и экономности средств относится к тем удивительным минутам пережитого в театре восторга, забыть которые невозможно.

Однако вернемся к нашему примеру. Итак, сложная и трудно выполнимая задача «сыграть пожар в доме» превращается во вполне доступную для реализации цепочку целесообразных физических действий. Если я, не пытаясь что-то играть, выполню их в обостренном внимании ко времени и обстоятельствам (то есть в верном темпоритме), то это непременно заманит верное и искреннее чувство.

Новаторство К. С. Станиславского именно в том, что «игранию чувств», на котором держался старый театр, он противопоставил действие как провокатор чувства. Этот новый способ в работе актера он назвал «методом физических действий».

Естественно, я далек от мысли пересказывать сложную и подробно разработанную систему Станиславского. И здесь и далее привожу лишь самые общие сведения о некоторых ее основополагающих принципах.

С внедрением в практику театра основ системы началась коренная ломка актерских традиций и рутины старого театра. На смену актеру, «рвущему страсти» и изображающему чувства, пришел артист действующий и мыслящий, а следовательно, и переживающий. И это стало не признаком одиночных талантов, которые и до Станиславского интуитивно играли как бы по «системе», а нормой современного театра и современного уровня актерской профессии. Метод Станиславского направлен на то, чтобы разбудить через действие живую природу артиста и активизировать работу подсознания. Оно создает импровизационное самочувствие артиста, подсказывает ему истинные, правдивые поступки и делает его сценическое поведение живым.

Целью актерского творчества является создание завершенного полнокровного образа. Константин Сергеевич говорил: «Сыграть роль — это значит сыграть *всю сумму* предлагаемых обстоятельств». Что это значит?

Если не на сцене, а в реальной действительности взять любого человека в данный момент его жизни, то в нем будут как бы аккумулированы все обстоятельства прошлой жизни — воспитание, условия, в которых рос, жил; люди, которые так или иначе на него влияли, и т. д. С другой стороны, будут влиять и теперешние обстоятельства его жизни. И, наконец, то, что составляет его сегодняшние конкретные дела, задачи и возможности {81} решения в тот самый конкретный момент его жизни, который мы рассматриваем.

Пьеса, а стало быть, и каждая роль в ней представляет собой отрезок жизни действующих лиц, выхваченный из общего ее потока. В этом отрезке жизни происходят события, которые и составляют содержание пьесы. Естественно, что если мы хотим создать емкий характер в исполняемой роли, мы должны питать свое воображение не только тем, что происходит в самой пьесе, но представить себе и всю прошлую жизнь действующего лица, а также предположить и возможную перспективу его дальнейшей жизни, которая продолжится за рамками пьесы. Понимание этой перспективы поможет разглядеть внутренние и порой глубоко скрытые цели персонажа и возможности их достижения в будущем.

Такой подход к роли был опять-таки открытием Станиславского. Того же требовали и великий актер М. С. Щепкин и некоторые другие еще задолго до появления Станиславского. Но все это оставалось лишь их собственной практикой и не находило широкого распространения. И лишь Станиславский положил эти принципы в основу школы.

Стало быть, сыграть роль — значит, превратиться в кого-то другого, в Гамлета или Чешкова, в героев Розова или Вишневского. Этот процесс превращения в другого человека Константин Сергеевич назвал *перевоплощением*.

В старом театре проблема перевоплощения была, как правило, связана в первую очередь с внешними признаками — неузнаваемостью грима, походки, голоса и т. д. Я вспоминаю огромное впечатление, которое производил знаменитый в свое время артист Малого театра Степан Кузнецов. Поражала не только его яркая и разнообразная игра, но и полная внешняя неузнаваемость в разных ролях. А играл он и прехорошенького Хлестакова, и страшное чудовище и урода Людовика XI, и очаровательную женственную «Тетку Чарлея», и старого чиновника Юсова, и множество столь же непохожих других ролей. Как раньше на спектаклях, так и теперь, вглядываясь в старые снимки, не находишь ни одной узнаваемой черты. Да и сам Станиславский придавал большое значение гриму. Достаточно посмотреть на его фотографии в ролях Астрова и Уриеля Акосты, Крутицкого и Ракитина, Шабельского и Вершинина.

В сегодняшнем театре мы все реже и реже видим загримированного актера. Так, чуть-чуть, лишь легкий намек на грим. Шукшин, Ефремов, Копелян, Калягин, Плятт и множество других выдающихся артистов нашего времени. Мы узнаем их сразу, мы привыкли к их лицам. Но образы и характеры, создаваемые ими и на сцене и на экране, различны и несходны между собой.

В чем тут дело? В современном театре для актера проблема перевоплощения — это задача в первую очередь внутренняя, психологическая. *Воспитать в себе* другой характер, иную природу мышления, чувствования и, следовательно, другое поведение и иную пластику — вот смысл перевоплощения в сегодняшнем понимании. Потому и грим становится все менее важным и нужным. Да сегодня как-то и неловко стало видеть размалеванное лицо артиста, заклеенное искусственными волосами, с налепленным носом и т. д.

Мне вспоминается возобновление в Художественном театре спектакля «Горе от ума» в 1938 году. Роль Чацкого играл знаменитый Василий Иванович Качалов. Лет ему в то время было за шестьдесят, многовато для юного героя, Качалов появился на сцене без грима. Лишь легкий тон оживлял лицо, да небольшая накладка прикрывала слишком открывшийся лоб. На вопрос, который задавали Василию Ивановичу — почему он не гримируется, — Качалов резонно отвечал: «Кого я буду обманывать? Москвичи знают, мне шестьдесят три». Но перед нами был Чацкий, юный, пламенный, одержимый свободолюбием. И нежный, тонкий лирик, охваченный глубокой страстью к Софье. На наших глазах происходило чудо перевоплощения в том понимании, которое дал ему Станиславский. {82} И можно представить себе, как много потерял бы Качалов, размалюй он свое прекрасное лицо, наклей мохнатые ресницы, как это любят делать по сей день иные постаревшие провинциальные львы, не понимая, очевидно, как неловко и смешно смотреть на это сегодняшнему зрителю.

Сегодня понятие «сыграть роль» неотделимо от понятия перевоплощения. Создать в собственном психофизическом организме некий совершенно иной психофизический организм, живущий по своим особым и неповторимы законам, — задача бесконечно сложная, но и увлекательная для настоящего художника. Решение ее и выдвигает актерскую профессию в ряд самых трудных, но и прекрасных. Действительно! Разве не чудо то, как играл М. М. Тарханов горьковского «Хозяина»? Как И. В. Ильинский играл Льва Толстого в драме Друце? Или И. М. Смоктуновский в «Идиоте», в «Царе Федоре» и в целом ряде фильмов, особенно в фильме Анатолия Эфроса «В четверг и больше никогда»? А Михаил Ульянов?.. Нет им числа, этим удивительным актерским творениям, где могучий талант приумножается самоотверженным всепоглощающим трудом!

Однако по сей день огромная масса актеров играет по старинке, лишь прикрывая штамп и ремесленничество некими признаками школы Станиславского. Но быть простым, не наигрывать, симулировать мыслительные процессы и не гримироваться — ах, как этого мало для сегодняшнего театра и нынешней требовательности зрителя. Как мало в профессии актера быть лишь «материалом», «глиной» в руках режиссера или инструментом (да зачастую еще и плохо настроенным), на котором он разыгрывает свою музыку.

Вот и получаются два полюса одного явления, с разговора о которых я начал эту главу.

Театр по самой природе своей — искусство коллективное, собирающее в едином произведении — спектакле — сотворчество и автора, и режиссера, и артистов, и всех, кто принимает участие в его создании. Если же то или иное звено теряет признак сотворчества в этом коллективном процессе и превращается лишь в исполнителя чужой воли, образовавшуюся брешь вынужденно заполняет кто-то другой. Наиболее сложным этот вопрос оказался во взаимоотношениях режиссера и актеров. Слабость режиссера, отсутствие у него четкой позиции в решении спектакля или организационное безволие приводят к тому, что его замысел мгновенно «растаскивают» артисты, чутко улавливающие режиссерскую «слабину», начинают играть кто во что горазд. Но куда чаще бывает, что режиссер имеет дело с артистами либо не способными к самостоятельному творчеству, либо не затрудняющими себя и избравшими легкую и удобную позицию «я глина, лепи из меня!». Тогда поневоле режиссер вынужден подменять их собственным творчеством и «лепить». Тонкое и педагогическое искусство режиссуры превращается в обыкновенную дрессировку, натаскивание актера на нужный режиссеру результат. Возникает крен, и коллективности творчества нет в помине. Творцом единолично становится режиссер, актерам же остается исполнять его волю. Надо сказать, что, как ни печально, актеры не только мирятся с этим, но принимают такое положение как должное, а то и желаемое. Оно избавляет их от хлопотного труда творчества, да и от ответственности — быть исполнителем куда спокойнее, чем художником-творцом.

Сейчас много говорят о режиссерском театре. Разумеется, роль и значение режиссера в современном театре возросли колоссально. Да просто современный театр немыслим без режиссера как главной творческой фигуры. Но это совсем не подразумевает умаления роли артиста. Пример тому Художественный театр той поры, когда во главе его стояли великие режиссеры К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Это было время невиданного расцвета не только режиссерского, но и *актерского* искусства этого театра — сам Станиславский, Качалов, {83} Книппер-Чехова, Леонидов, Москвин и многие-многие другие из первой мхатовской когорты. Их эстафету подхватило следующее поколение — Хмелев, Тарасова, Топорков, Добронравов, Степанова, Яншин, Грибов…

Что же произошло теперь? Почему все чаще стали с тревогой говорить о засилии режиссерского театра? Действительно ли режиссура в наше время, став самостоятельным и интереснейшим искусством, узурпировала театр, отведя артисту второстепенное положение?

Процесс сложный и ответ неоднозначный. Только режиссер-формалист или самодовольный глупец может мечтать об актере-рабе, об актере-марионетке. По-прежнему актером жив театр. И никакой режиссер ничего не может сделать без актера, так же как искусство дирижера неотделимо от оркестра. Как бы сверхталантливо ни замышлял я спектакль, жизнь ему дадут только актеры. Ну а если актеры «не тянут»? Ведь к современному спектаклю предъявляются очень высокие требования, которых не знал старый актерский театр. Вступает в силу необходимость «дотягивать» артистов. И что же в результате? Актер, ничего не сумевший сделать сам, но хорошо натасканный режиссером, сыграл хорошо и с успехом. Удобно? Просто? Увы, да. Именно из этой ситуации стало расти, с одной стороны, *актерское иждивенчество*, которое стало бедствием, особенно периферийных театров, с другой — диктаторство режиссуры.

Подменять собой актера режиссеры начали вроде бы вынужденно. Потом это стало нормой. Если режиссер талантлив, ярок и в результате создается отличный спектакль, то итог *в какой-то степени* оправдывает диктаторство режиссера. Но по заведенной инерции теперь уже *любой* режиссер, только потому, что он режиссер, узурпирует право диктата в театре. Печальных примеров тому не счесть, и их хорошо знает любой театр.

Мне вспоминаются из дней моей юности театры без режиссеров. Тогда, в двадцатых годах, было у нас немало трупп, собиравшихся вокруг талантливого актера. С такими сборными труппами играл и знаменитый Павел Орленев, и Блюменталь-Тамарин, и братья Адельгеймы, и Россов, и Папазян. Глава труппы играл свой гастрольный репертуар, и подыгрывали ему в спектаклях второстепенные и мало интересные актеры. (Были, конечно, и исключения, как, например, А. П. Петровский, составлявший с П. Н. Орленевым блистательный дуэт в «Преступлении и наказании».) Спектакля в современном понимании не получалось да и не могло получиться. Запоминался выдающийся артист-гастролер, на него и ради него шла публика на эти представления. Никто не вспоминал *спектакль* «Кин, или Гений и беспутство», но не уставали восторгаться Блюменталь-Тамариным, игравшим иногда поразительно. Годами такой артист отделывал роль, доводя ее до совершенства, но мало заботясь об уровне окружавшего его ансамбля.

Помнятся и знаменитые «понедельники» «Экспериментального театра» на сцене филиала Большого театра (теперь в этом здании Московский театр оперетты). В свои выходные дни известные артисты Москвы и Ленинграда, иногда с участием провинциальных корифеев, играли сборные спектакли, не входившие в репертуар московских театров. Каждый спектакль превращался в концерт блистательно сыгранных отдельных ролей. Но и случайно собранные составы исполнителей, и подборные, порой нелепые декорации, и отсутствие направляющей руки режиссера не могли создать спектакля в теперешнем нашем понимании.

Все это были, пусть даже освященные талантом выдающихся артистов, остатки театра прошлого.

Надо заметить, что режиссура, лишь в XX веке превратившаяся из административной должности в художественную профессию, развивалась и профессионализировалась значительно быстрее, чем актерская масса, которой именно режиссура предъявила новые и высокие требования. И сейчас этот процесс опережения ощутим. Как ни {84} мало действительно хороших режиссеров (их еще меньше, чем действительно хороших артистов), средний уровень режиссуры по ее творческой активности, художественной самодеятельности и по культуре гораздо выше среднего уровня актерской массы. Режиссер в каких-то смыслах обязан быть выше уровня труппы, но вовсе не за счет ее слабости. А получается, к сожалению, очень часто именно так.

Я часто с грустью думаю о том, как мало работают в большинстве своем драматические артисты! Я имею в виду не занятость в спектаклях и репетициях или на отхожих промыслах на радио, телевидении или в кино, *а работу ради профессии*, ради повышения своего мастерства.

Балетный артист ежедневно, помимо репетиций и спектаклей, несколько часов занимается станком, то есть упражнениями. Циркач, из года в год исполняющий один и тот же номер, тем не менее ежедневно тренируется, чтобы поддерживать себя в форме. И только драматический артист может не заниматься ничем, забывая от репетиции до репетиции не только об ответственности перед своей профессией, но даже о роли, которую создает.

Ах, какое счастье иметь дело с артистом, который ежедневно приносит на репетицию результаты своих горячих раздумий, тревог, проб, поисков, с артистом, который, кроме того, постоянно тренирует свой «аппарат» — голос, пластику и т. п. Работать с такими артистами — величайшая радость, но… не частая, увы. За долгие годы своей работы я могу насчитать не много примеров таких встреч. А ведь по сути дела именно это и должно быть нормой. Нормой для артиста. Нормой для взаимодействия артиста и режиссера. Даже вне зависимости от талантливости. Хотя подразумевается, что творческими профессиями должны заниматься люди одаренные, и совершенно непонятно, почему эта аксиома так часто опровергается на деле!

В Ленинградском Большом драматическом театре мне довелось работать с Е. А. Лебедевым. Он играл в моем спектакле «Метелица» очень трудную роль. Работа с ним была наслаждением. Я бросал артисту семечко замысла и назавтра снимал щедрый урожай его догадок, предложений, находок, неожиданных приспособлений. И неважно, что большая часть из них нами отбрасывалась, зато перед нами был всегда богатый и увлекательный выбор. Такая работа искупает все муки и трудности нашего нелегкого режиссерского дела. И результат — великолепная победа Е. А. Лебедева в спектакле.

В этом примере мне важно одно: безраздельная преданность профессии, занятость ею в каждую минуту жизни и отношение к ней как к единственному делу жизни. Все это сделало из очень талантливого артиста Е. А. Лебедева виртуоза, для которого практически не существует технических трудностей. Трудность переносится в «более высокий этаж» и касается трактовки, раскрытия характера, а не выполнения задуманного.

Но как грустно, когда имеешь дело с актерами, которые не затрудняют себя ничем, разве что заучиванием роли. Их воображение вяло, технически они беспомощны и неумелы. Репетиции превращаются в бесконечные повторения «с нуля», будто бы вчера ничего не делалось… И недоумеваешь: ну зачем эти люди пришли в театр, если так мало любят свою профессию, так равнодушны к ней. Все клятвы — «Люблю театр! Жить без него не могу!» — ничегошеньки не стоят, если не поддерживаются неустанным самоотверженным трудом. Да и как это мучительно, должно быть, — постоянно ощущать свое бессилие, неумелость. Но ремесленнику, видимо, недоступны ни неудовлетворенность собой, ни творческие муки и сомнения.

Вот что писал И. И. Левитан А. П. Чехову:

«Может ли быть что-нибудь трагичнее, как чувствовать бесконечную красоту окружающего, подмечать сокровенную тайну и не уметь, сознавая свое бессилие, выразить эти большие ощущения… Господи! Когда же не будет у меня разлада? Этого, кажется, никогда не будет. Вот в чем мое проклятье!»

{85} Поразительно! Это написано одним из талантливейших русских художников, великим мастером, в пору всеобщего признания и славы.

Актер и зритель — проблема огромная!

Мы уже говорили, сколь разительно изменился зритель и его восприятие спектакля и игры артистов. Особенно это заметно, когда мы смотрим теперь старые-старые фильмы и тем более экранизации спектаклей тридцати-сорокалетней давности. Когда-то они глубоко волновали нас и новизной и правдивостью. Теперь мы легко обнаруживаем несовременность художественного языка постановок и их исполнения. Все кажется наивным и «театральным». И лишь немногие из них, не померкнув, выдерживают испытание временем.

Но это прошлое. Это, так сказать, исторические памятники.

Но вот уже не история. Длительное время вы наблюдаете в своем театре за артистом, который когда-то вас покорял, вызывал восхищение. И однажды вы обнаруживаете, что хотя играет он все так же, как когда-то, вас это перестало волновать. И, наконец, вы с изумлением замечаете, что он уже не корифей труппы, что его опередили, что он играет хуже своих молодых собратьев по сцене. Это происходит — и ох как часто — с артистами, которые остались глухи к процессам, идущим в жизни и в эстетике, и продолжают цепко держаться за тот способ игры, который когда-то принес им успех. Распространенная актерская болезнь! Боязнь расстаться с уже достигнутым и смело отдаться стихии постоянного поиска нового.

Искусство театра жестоко и беспощадно. Оно ведет свой «естественный отбор», от которого не защищают ни высокие звания, ни прошлые заслуги и успехи. Морально выживают в этом отборе только те художники, творчество которых движется и развивается вместе с самой жизнью. И как прекрасны примеры таких «стариков», как А. О. Степанова, М. О. Кнебель, Р. Я. Плятт, И. В. Ильинский и подобные им. Их творчество с возрастом сохраняет покоряющую молодость и поражает нас новыми и новыми открытиями и победами. Но сколько горьких трагедий от потери своего места в искусстве мне приходилось наблюдать! Как рано порой приходит творческая старость к артистам. В каждой труппе есть такие жертвы собственной трусости и нерадивости, а то и самовлюбленности. Остановившись сами, они тормозят весь театральный процесс, тем более, что, как правило, они воинственны в защите своих пошатнувшихся позиций. В современном театре требование ансамблевости, то есть единства художественного языка и школы, в которой играют актеры, стало обязательным. Между тем художественный разнобой существует (особенно в периферийных театрах). И если одна часть труппы тяготеет к поиску, творчеству, то другая цепко держится за старое. Однако без неустанного стремления учиться любое мастерство очень скоро само себя изживает, костенеет и превращается в мертвую традицию и штамп. Только связь с жизнью, чуткость к происходящим в ней переменам и тревожная, беспощадная проверка себя — не отстал ли, не остановился ли? — защищает артиста от самоуспокоенности, а следовательно, сперва от остановки, а затем от неуклонного движения вспять.

Посвятить себя искусству, тем более такому зыбкому, непрерывно изменяющемуся, как искусство театра, — значит, встать на тернистый путь самоотверженного *служения* избранному делу. (Вспомним: «служенье муз не терпит суеты»!) Увы, слишком большая часть актерской братии накрепко отождествила понятия «служение» и «служба». Служащие артисты! Убийственно. Заниматься профессией «от и до», отбывать трудовую повинность. А ведь приходится нередко слышать, что актер огорчен тем, что его заняли в новом спектакле и оторвали от возможности заниматься чем-то другим — заработком, дачей, внуками или детьми, а иногда и просто ничем не заниматься. Артисты, которые не хотят играть, — невероятно! Мертвые души! И сколько их, числящихся в списках труппы {86} творческих мертвецов: и старых — уж куда ни шло, — и молодых! Вот что страшно и больно.

Между тем каждый артист хотел бы получить главную роль. Но в большинстве случаев вовсе не потому, что ему есть что сказать, что она выношена и выстрадана его воображением, нет! Потому, что она — главная. Всем хочется играть «заглавие». Конечно, это престижно, значительно и набивает цену прежде всего в собственных глазах. Как играть? Не важно. Важно получить роль, там уж режиссер вывезет. Но что-то мне не приходилось видеть ажиотажа и борьбы за то, чтобы просто быть занятым в спектакле или получить в нем эпизодическую роль. «Что в ней играть? — возмущается артист. — Помилуйте!» А соответственно относится и к работе. Какая уж тут увлеченность, поглощенность творчеством! А ведь лишь это и способно захватить и увлечь зрителя. Вот и получается: артисты поигрывают, зрители посматривают, и Чудо театра гибнет, не родившись.

Я не хочу, чтобы вы подумали, что я клевещу на артистов, что мною движет раздражение и желчь — нет! Нет. Я люблю артистов. Им отдана вся моя жизнь, силы, терпение. Нет для меня большей радости, чем репетировать с ними день заднем, искать, находить, терять и искать снова. Видеть, как постепенно, словно на проявляемом негативе, начинает вырисовываться кусочек жизни. Но когда я сталкиваюсь с актерской ленью, равнодушием, цинизмом и серостью — я страдаю, горячо и мучительно, именно потому, что ничего другого они не могут перебросить зрителю через рампу, а следовательно, убивают для зрителя Театр, который я люблю еще больше, чем артистов.

Очень серьезен и другой ракурс отношений зрителя и артиста. Москва и Ленинград в счет не идут, в них множество драматических театров, огромный зрительский контингент как из числа местных, так и приезжих. Но в городе, даже крупном, как правило, один, ну, два драматических театра. В старые времена антрепренер снимал театр на сезон, редко на два, и затем менял город. Труппы так и собирались на сезон, либо кочевали, не меняясь, из города в город, не задерживаясь более сезона ни в одном из них. Открытие сезона в старой провинции — событие: новые артисты! И не успеют еще окрепнуть зрительские симпатии или антипатии, сезон уж пролетел, труппа распалась или переехала в другой город, а новый сезон принесет новые впечатления и интересы. *Артисты не успевали надоесть*.

Советское законодательство покончило с бродячей жизнью артистов. Труппы стабилизировались и осели на постоянное место жительства. Эта важнейшая реформа театральной жизни, с одной стороны, явилась великим благом для артистов, которые, наконец, обрели свой дом, свой театр, свой город, нормальную человеческую жизнь и все гражданские права. Артисты стали работать в одном городе и в его единственном театре уже не сезон, а долгие годы, десятилетия, а то и всю жизнь. И год за годом одни и те же зрители смотрят одних и тех же артистов. И в один прекрасный день начинают терять к ним интерес. «К ним» — это значит к театру. И зритель с надеждой ждет любых гастролеров, все неохотнее идет в свой «родной» театр. Даже очень одаренный артист повторяется. Его приемы, манеры, облик — все становится знакомым, уже виденным-перевиденным, а стало быть, с каждой новой встречей менее интересным. Исключение составляют лишь те артисты, которые овладели высоким искусством перевоплощения и в каждой роли предстают новыми, в чем-то совсем неизвестными. Встречи с ними интересны всегда, и тут уж не страшно, что я вижу знакомого-презнакомого артиста. Передо мной всякий раз новый человек, новый характер.

Артисты мало думают об этом. А если заботятся о том, чтобы не надоесть зрителю, то выход ищут преимущественно в «нажиме», в изобретении всяческих трючков, приемчиков, рассчитанных на успех во что бы то ни стало. Но все эти ужимки тоже очень скоро {87} надоедают и начинают работать против актера. Только высокое мастерство перевоплощения сохраняет неистощимой интересность артиста.

В чем поразительная притягательность Аркадия Райкина? В сочетании интересной и значительной человеческой личности с виртуозными перевоплощениями и высоким мастерством. Поэтому он сохраняет неувядающую молодость своего таланта, поэтому встреча с ним — всегда праздник. Тут уместно заметить, что если в эстетике старого театра артист как бы прятался за роль (избыточный грим, кстати говоря, был одним из выражений этой тенденции), то теперь, напротив, артист стремится к наиболее тесному и непосредственному контакту со зрителем. Повсеместно возникают «малые сцены», спектакли в фойе среди публики и т. п. Очень интересный польский режиссер Ежи Гротовский в своей студии во Вроцлаве, например, ограничивал число зрителей до сорока человек и разыгрывал свои спектакли в небольших комнатах, предельно приближая актера к зрителю. Может быть, на эту тенденцию повлияло телевидение. Но так или иначе, это новое явление в эстетике театра потребовало от артистов новых качеств. В первую очередь — *подлинности*. Затем, как никогда раньше, остро встал вопрос о значении *личности* артиста. Мы знаем, как захватывающе интересны бывают телепередачи или некоторые научно-популярные фильмы, в которых на экране оказывается яркая человеческая личность.

Сейчас часто говорят об «исповедальческом» начале в актерском творчестве. Суть его в том, что актер вводит зрителя не только в мир творимого им образа, характера, но и в свой *собственный мир*. Через творимый образ все ярче просвечивает личность артиста, его мышление, чувствования и пристрастия, а также сама его гражданская позиция в нашем сложном, трудном и противоречивом мире. Ярким примером такого искусства являются актерские работы В. М. Шукшина. Сталкиваясь с этим новым признаком актерского творчества (главным образом на телеэкране), зритель становится вообще требовательнее к артисту, который должен быть интересен не только как исполнитель роли, но и как *творящая ее личность*.

Вот почему я так пристрастно и нетерпимо отношусь ко всякого рода проявлениям актерской лени, мещанства, серости мышления. Все это видно со сцены, как через увеличительное стекло. Ну а если зритель это разглядит, то уж о каком духовном актерском влиянии на него может идти речь?

Получается как будто противоречие: с одной стороны, я говорю о росте театральной культуры, о повышении актерского мастерства, с другой — жалуюсь на ремесленничество, низкий профессиональный уровень значительной части актеров. Но противоречия нет. Действительно, сегодня почти сто процентов работающих актеров — люди с законченным специальным образованием — средним или высшим. Действительно, их всех воспитывали по системе Станиславского, и, казалось бы, все они должны быть единого художественного вероисповедания. Но… Во-первых, чрезвычайно расширилась сеть театральных учебных заведений и далеко не всегда они обеспечены достаточно квалифицированными педагогами. Что греха таить, иным из них следовало бы не учить, а учиться. Поэтому и выпускники таких учителей нередко уже на школьной скамье заражены рутинными навыками ремесленничества и не только не получают на свое практическое вооружение систему Станиславского, но имеют о ней самое смутное и искаженное представление. Во-вторых, многие выпускники, даже получившие серьезное образование и профессиональное воспитание, нередко попадают на периферии в руки ремесленной режиссуры и в атмосферу ремесленного театра. Полученные в вузе верования и навыки приходят в противоречие с практикой, а надо работать, надо «быть как все», и неокрепший творческий организм подчиняется окружающей среде и сам становится в строй ремесленников. Увы, случаи не единичны.

{88} Гораздо реже молодому артисту удается выстоять в этих условиях и следовать в творчестве той дорогой, которую ему завещала школа и учителя. Да иначе и быть не может: в каждом театре есть подлинно хорошие артисты, тяготеющие к настоящему творчеству. Но уж тут зависит от режиссера-руководителя, какая из тенденций возьмет верх и определит направление работы труппы. Еще раз подчеркну, что в силу коллективности театрального творчества хороший артист, хорошо сыгранная роль еще ничего не определяют. Один в поле не воин. *Важно направление, принятое театром*. И если оно художественно серьезно, то в этой атмосфере щедро расцветает искусство художников, а ремесленники вынуждены подтягиваться, жизнь их становится трудной, сложной, и возникающее беспокойство «не попасть в ногу» также дает благотворные плоды. Ведь безнадежных случаев в театре не так уж много.

Теперь еще об одном важнейшем обстоятельстве во взаимоотношениях театра и зрителя, актера и зрителя.

Что потрясает, захватывает, увлекает зрителя на спектакле? Ну, содержание. А главное — игра артистов, ответите вы. То есть их переживания? Разумеется, ответите вы.

Да, несомненно. Однако ведь они — лишь способ вызвать мое зрительское сопереживание. И в конечном итоге, *именно эти мои собственные зрительские переживания и захватывают меня в театре*. Казалось бы, это так ясно и очевидно. Но на деле-то оказывается совсем уж и не так ясно.

Я могу с интересом наблюдать за шахматной партией. Однако это совсем иной интерес, чем тот, который я испытываю, играя сам. Или я, заядлый рыболов, могу подолгу стоять, наблюдая за поплавком другого рыболова. Но разве можно это сравнить с волнением, азартом, который я испытываю, держа в руках вибрирующее удилище и выводя из глубины попавшуюся рыбу!

Нечто аналогичное происходит со зрителем. Вот он садится в свое кресло, открылся занавес, и *он наблюдает* за происходящим на сцене. С большим или меньшим интересом. Но приходит момент, действие захватывает его, он уже забывает о том, что он наблюдатель, зритель. Он сопереживает происходящему, значит, в какой-то мере становится соучастником действия. Иначе говоря, зритель *включается в игру*. Это особая игра, с особыми условиями. Естественно, что зритель не бросается на сцену душить или спасать Дездемону. Физически он сидит в своем кресле, но психологически он *проживает ситуацию* и за Отелло и за Дездемону. Он как бы *сам действует*, мысленно, чувственно подставляя себя на место действующего лица. В этот момент зритель психологически предельно активен, разбужена его фантазия. Однако все переживания зрителя в театре, как бы ни были они сильны, отличаются от его переживаний в реальной жизни. Они превращаются в *творческий процесс*, так как их поводом является не реальное событие, а вымысел, искусство. Поэтому они обязательно включают в себя тот элемент восторга, о котором говорилось выше.

В эти минуты *зрительского творчества* самое дорогое для зрителя — *догадываться* о чувствах персонажа, о мотивировках его поступков. Творчество само по себе обязательно приносит радость, особое состояние подъема душевных сил, и отчасти именно *ради собственного творчества* зритель и приходит в театр. Этот зрительский творческий процесс подсознателен, но он и есть самая активная сила воздействия искусства театра на зрителя.

Беда многих и многих артистов и режиссеров в том именно и заключается, что они отнимают у зрителей эту возможность, это право на творчество вместе с театром, не оставляя места для самостоятельной работы фантазии зрителя.

В пьесе Рахманова «Беспокойная старость» есть такая сцена: день рождения Полежаева, известного петербургского ученого. Утром в газете опубликована его статья в защиту революции. Вечером, по установившейся традиции, супруги Полежаевы ждут гостей, {89} своих старых друзей. Стол накрыт, все готово. Но гости не приходят. Бывшие друзья, соратники, «аристократы духа», отвернулись от своего «продавшегося большевикам» собрата. Старики потрясены возникшей вокруг них зловещей пустотой, внезапным одиночеством. Преодолевая и горькую обиду, и затаившийся в душе страх — не легко вдруг потерять тех, с кем были связаны всю жизнь, — супруги празднуют невеселый юбилей одни. Они садятся за рояль и в четыре руки играют. Эта игра на рояле — способ уйти от горьких мыслей, поддержать друг друга в эту трудную минуту. И то, что играют они в четыре руки, приобретает особый образный смысл — так «в четыре руки» они и прошли вместе всю свою долгую и нелегкую совместную жизнь. Так у автора.

Но в спектакле, который я видел в одном из театров, было все иначе. Мария Львовна садится за пианино и играет. Полежаев в картинной позе стоит возле, изображая затаенное страдание. Затем, не выдержав душевных мук, бросается в соседнюю комнату и, уткнувшись в докторскую мантию, преподнесенную ему заморским университетом, рыдает. Мария же Львовна, пользуясь отсутствием мужа, естественно, тоже дает волю слезам. Отрыдавшись, Полежаев возвращается, а супруга, взяв себя в руки, играет снова.

Что же произошло в этой на редкость безвкусной интерпретации? Режиссер и артисты старательно демонстрируют зрителю, как трудно и плохо Полежаевым, как они страдают, мучаются, как им хочется не на «фортепианах» играть, а плакать, утирая слезы дорогостоящими предметами из их порушенной прошлой жизни. Но ведь зритель и сам отлично знает все это из развития событий. Он и ждет, что Полежаевы будут страдать и плакать, то есть он идет, как и театр в данном случае, самым близко лежащим, примитивным ходом. И тем не менее театр не доверяет ни чуткости, ни сообразительности зрителя и уж тем более его фантазии. Он исключает его из участия в игре. У мало-мальски эстетически развитого зрителя эта сентиментальщина вызывает чувство неловкости. У неразвитого, может быть, жалость к обиженным старикам. Но жалость эта антиэстетична.

В спектакле Ленинградского БДТ эта же сцена вызывала прямо противоположные чувства. Полежаев (С. Юрский) приносит плед. Он и Мария Львовна (Э. Попова) укрываются им и сидят, согревая друг друга, перед раскрытым роялем. Они тщательно разогревают руки — ведь квартира не топлена, в Питере разруха и холод — и начинают играть милую и веселенькую мелодию, и если кто-нибудь из них сбивается, другой с юмором и шутливым укором поправляет его. Так они и играют все лучше и увереннее — эти два неразделимых старика, этот островочек верности, сердечной теплоты и мужества в холодном разрушенном мире, освещенные еще неясной, некрепкой верой в правду будущего. Здесь ничего не делается для исторжения зрительских слез. Напротив, старики на глазах веселеют, со сцены веет радостью и торжеством светлой человечности. Зритель же с трудом сдерживает слезы. Но не сентиментальные слезы жалости, а слезы благодарности театру, артистам за вызванные мгновения восторга перед мужественной добротой и душевной щедростью Человека.

Вдумаемся в «механизм» этих примеров. В первом — зритель получает то, чего он ожидал, что сам сразу же понял. Но его навязчиво убеждают: нет, ты еще не все понял, ты вглядись, вдумайся, как им, бедным, тяжело и плохо, пожалей их, посочувствуй. И это усердие театра хочется отогнать, как назойливую муху. Во втором примере — зритель тоже все понял, все знает и ждет *страданий* Полежаевых. Но видит обратное. Не страдания, а мужественную борьбу с ними. Таким образом, когда Полежаевы греют руки, играют, поправляют друг друга, шутят, я, зритель, *догадываюсь*, как же им плохо и трудно на самом деле. И эта *моя* догадка, *мое* открытие и есть творчество, душевная работа. И за то, что театр заставил мою душу работать, я ему плачу горячей благодарностью.

{90} Еще пример. Прекрасная итальянская артистка Анна Маньяни играла в Советском Союзе старую мелодраму Д. Варга «Волчица» в постановке замечательного режиссера Франко Дзеффирелли. Навсегда остался в памяти такой эпизод этого спектакля. Маньяни играла уже стареющую женщину Пину, которая любит молодого мужа своей дочери. Он также увлечен ею. И вот мать оказывается перед проблемой: как решить непримиримый конфликт между собственным счастьем и счастьем дочери? Кто должен быть принесен в жертву? Ночью она встретится с возлюбленным, и эта встреча все должна решить. К моменту, когда начнется сцена, мы, зрители, все знаем. Ситуация накалена до предела. Дочь (в исполнении талантливой Анны Марии Гуарниери) уже догадывается об отношениях матери и мужа. Взрыв неминуем.

И вот входит Маньяни. Она садится и ждет. Естественно, что я, зная ситуацию, ожидаю (по традиции!), что артистка начнет так или иначе «выдавать страсти». Но Маньяни ничего не «выдает». Она ждет. Каждая струнка в ней натянута до предела. Она слушает тишину, вслушивается в каждый шорох и… ждет. Пять минут астрономического времени, что на языке театра — вечность, как бы ничего не происходит, просто сидит на бревнах женщина и ждет. Каждой своей клеткой. Я подчиняюсь ее сосредоточенности и воле. Я тоже до боли в ушах начинаю вслушиваться в тишину. Как и она, я боюсь вздохнуть, чтобы не нарушить эту тишину, не пропустить ожидаемый звук шагов. И мое воображение начинает лихорадочно работать, я как бы «влезаю в шкуру» этой женщины, охваченной тревогой, мукой, противоборством страсти и долга. И актриса — вот что самое важное! — предоставляет мне свободу. Получается, что вроде бы не она мучается, решает, ждет, боится, а я. Она же лишь иногда проведет по лицу рукой, или торопливо поправит платок, или сожмет и разожмет пальцы. И чем больше проходит времени, тем более я, зритель, измучиваюсь в противоречиях, борьбе, которую она мне навязала. Мне становится к концу этих пяти минут почти физически невмоготу. И за это *мое пятиминутное творчество*, за эту *выстраданность моего зрительского соучастия* я плачу театру и артистке обостренной памятью об этих минутах творческого восторга.

Прошло уже много лет, да и самой Анны Маньяни давно нет на свете, но невозможно забыть ее тонкое, нервное лицо и глаза, в которых читалась каждая мысль, каждое движение души.

А что же происходило, если опять-таки вскрыть «механизм»? Актриса думала, проживала некий свой внутренний процесс и ничего мне не навязывала. Она мне доверяла и давала возможность думать и решать вместе с ней и даже за нее. Спасибо!

Удивительное дело — наша профессия! Ведь все это вроде бы аксиомы, и я не открываю никаких америк. А между тем на практике оказывается необычайно трудным удержать артиста от «поджаривания масла на сале», от неистребимого желания не действовать, а переживать, не преодолевать страдание, как мы делаем в жизни, а страдать и неутомимо объяснять и объяснять зрителю то, что он давно понял, исключая тем его соучастие в игре.

Разумеется, чтобы принять участие в любой игре, надо хорошо понять ее правила. Вот о чем должен заботиться актер и режиссер — как *втянуть зрителя в обстоятельства* жизни действующих лиц и в суть ситуации. А уж дальше — дайте поработать зрителю!

Мне так горячо, так страстно хочется, чтобы театр был не только всегда полон, не только любим зрителями, но и входил в их жизнь, как Чудо, что я поневоле больше говорю о недостатках, чем о достоинствах, которых у нашего театра много, очень много, равно как и неисчерпаемы его творческие потенции. Важно, как их использовать, на что направить.

И в заключение этой главы хочу рассказать об одной встрече, которая за последнее время оказалась для меня и значительной и волнующей.

{91} Речь идет о самодеятельном театре-студии при Ленинградском институте инженеров железнодорожного транспорта — ЛИИЖТе. Существует она десять лет, и возглавляет ее молодой талантливый режиссер и педагог Владимир Малыщицкий. «Труппа» ее состоит из студентов и бывших студентов ЛИИЖТа. Часть из них работает в студии все десять лет, другие составляют «молодежь» этого коллектива.

В тот момент, когда у вас в руках оказывается билет на спектакль этого театра, вам уже становится интересно. Потому, что это необыкновенный билет. Вот билет на драму Б. Толлера «Сто братьев Бестужевых», о декабристах. Узкая черная полоска, сделанная фотоспособом. На ней изображен клок белого снега и два фонаря на длинных полосатых, как жандармские будки или шлагбаумы, столбах. Марка театра и название пьесы.

Билет на «Сотникова» Василя Быкова: кусочек белого обгоревшего картона. На нем черной тушью нарисована заплетенная в неровный овал колючая проволока и краской написано — В. Быков: «Сотников». Эта красная надпись на закопченной картинке похожа на запекшуюся кровь. С момента, как вы взяли в руки этот билет, на вас начинает воздействовать искусство.

Когда вы придете на верхний этаж общежития ЛИИЖТа, вас, как гостей, друзей, встретят вежливые и приветливые молодые люди. Они просты, сдержанны, но на вас повеет чем-то добрым и серьезным. И вот вы в маленьком фойе. Сегодня играют «Сотникова». Полутемно. Горят фронтовые коптилки. На грубом потемневшем столе лежит старая толстая книга с черной славянской вязью и красными литерами — Библия. Спектакль как бы уже начат — вы умолкаете, а если и говорите, то полушепотом. Атмосфера собранности, сосредоточенности, чего-то очень значительного и важного, подчиняет вас себе. Открываются двери в зрительный зал. Он обычен — такие залы есть почти в каждом общежитии. Но и тут вас подстерегает неожиданность. Зрители расположены на простых скамьях с четырех сторон освобожденного в центре зала пространства. Оно обнесено колючей проволокой на столбах. За ними большой грубый стол, скамьи. Больше ничего.

Входит староста. Он приносит с собой знакомую нам Библию и коптилку. Садится за стол и читает. Но это не библейские тексты: прекрасные строки Василя Быкова о значимости и ценности человеческой жизни, подобно камертону, настраивают нашу мысль и обостренное внимание. Спектакль уже начался.

В стремительно развивающемся напряженном действии нам рассказывают трагическую историю, которую мы знаем и по прекрасной повести, и по отличному фильму Л. Шепитько «Восхождение». Но теперь она вся иная. Наполненная новым смыслом и остротой, она подобна струе горячей крови, льющейся из только что нанесенной раны.

Как они играют? Можно ответить одним словом — прекрасно! Что же? Все они замечательные артисты? Нет. Среди них есть очень одаренные люди, есть и куда менее способные. Но их объединяет одно общее и главное — одержимость. Страсть. Они выходят на эту огороженную колючей проволокой площадку, как на бой. Бой за свою веру, за свою любовь, за свою ненависть. Они яростны! Независимо от того, играют ли они нежную и трогательную сцену или сцену нечеловеческой жестокости, подлости, предательства — они яростны. Потому что они защищают свое понимание добра и зла, правды и лжи. Защищают, отстаивают. Ради этого они здесь, на этой площадке. И мера, которой мы обычно мерим спектакль, отступает. Возникает иное измерение, и по счету этого измерения эти прекрасные ребята выигрывают бой.

Я говорил, что теперь зрители не падают в обмороки на спектаклях. Нет, падают! Я видел молодую женщину, потерявшую сознание во время сцены казни. Я ее понимаю.

Вот эта сцена: стол теперь стал помостом. В длинных холщовых рубахах-балахонах поднимаются на него обреченные на {92} смерть. Мы смотрим им в глаза в эту последнюю прощальную минуту их жизни. Мы успели полюбить их. Они заставили нас полюбить их. В них словно бы уже вложен кусочек нашего сердца. Горе, которое мы испытываем в эту минуту, сжимает горло. До боли. Команда. Отброшены в сторону табуретки, которые держали у ног смертников. Маленькое движение, и мы видим, понимаем, что они уже висят, что они уже мертвы, что их больше нет. Совсем нет. Навсегда.

Вырубка света. Полная тишина. Спектакль окончен. Никто не аплодирует. Аплодисменты были бы кощунственны. Нельзя же в самом деле аплодировать человеку за то, что он открыл пред тобой душу, выложил тебе свое самое сокровенное.

Снова зажигается свет. «Повешенные» оживают. Артисты долго смотрят на зрителей, спускаются с помоста и уходят из зала. Уходят медленно. Напряженно вглядываясь в глаза зрителей. И нам трудно ответить, что — персонажи ли драмы, совершившие свой гражданский подвиг, или ее исполнители, рассказавшие о нем, — смотрят в наши глаза. Неумолимо. Тревожно. Требуя ответа: а ты? можешь ли ты оправдать звание человека? что победит в тебе в час испытания?

Так они уходят, а вы остаетесь с этим последним их взглядом-вопросом, который вонзается в вашу совесть.

И лишь когда ушел последний участник спектакля, возникают аплодисменты. Сперва неуверенные, можно и нужно ли аплодировать? Затем все более дружные, перерастающие в шквал взволнованной сердечной благодарности.

Спектакль этот потрясает. Так, как должен потрясать Театр.

Этот же дух яростной, страстной гражданской и художественной энергии и воли пронизывает и другую очень интересную постановку — «Сто братьев Бестужевых».

Но вот, казалось бы, совсем другой спектакль — интимный, камерный и лирический — «Диалоги» Александра Володина. В уже знакомом нам фойе собираются зрители. Посреди фойе — небольшой старенький стол. На нем горит под старомодным фарфоровым абажуром лампа. Ветхий венский стул возле стола. Выходит девушка в скромном черном свитере, садится за стол, читает стихи Володина. Сначала она, потом другие студийцы, расположившиеся в разных углах, среди зрителей. Читают просто, вдумчиво и сердечно очень хорошие стихи, то печальные, то философские, то ироничные. Это чтение-перекличка заставляет вас отключиться от своих забот, мыслей и втягивает в неторопливое раздумье о жизни, о времени, о себе. Настройка закончена. Вы уже во власти театра, он диктует вам свои «условия игры» — сосредоточенность, внимание, чуткое вслушивание в происходящее. Тогда вас приглашают в «зал». Этот спектакль играется в маленькой комнатке, крохотное пространство освобождено для «сцены». В этом пространстве — столик, два стула, лампа. И играются четыре сцены. Играются в самых трудных условиях, так сказать, «на коленях у зрителей». Артисты находятся так близко, что порой вы вынуждены отклониться, чтобы дать им возможность передвинуться в игровом пространстве. Диалоги — и ничего больше.

Но вот отец (совсем молодой человек!) ночью старается допытаться, почему же его взрослая дочь ушла из дома, из своей семьи. И по мере того как дочь, наконец, говорит ему о причинах, побудивших ее на этот шаг, он осознает, что живет не так, как надо, что вся его устроенная благополучная жизнь — ложь. Она говорит трудно, долго. Он слушает, только слушает, и мы видим, как краска стыда заливает *его* лицо, шею, грудь, видную через расстегнутую рубашку. Тут же мы замечаем, как сдерживаемые слезы заволакивают глаза исполнителей, так и не пролившись.

Диалоги разные, непохожие. Но объединяет их одно — глубочайшая искренность, подлинность переживания, необычайная конкретность того внутреннего мира, который раскрывает перед нами каждый исполнитель. Перевоплощение? Да. Все они играют безо всякого грима, костюмы очень {93} скромны и условны — лишь намек на костюмировку. Но вот, к примеру, передо мной студиец, который сыграл царя Николая Первого, Рыбака в «Сотникове», отца в «Диалогах» — три полярно противоположных характера, три совершенно разных человеческих личности, три разных духовных мира. Объединяет их только узнаваемое лицо незагримированного артиста. И это признак всего ансамбля студии. Это ее художественное кредо, ее вероисповедание.

И в «Диалогах» все пронизано той же гражданской активностью. За действием, за словом все время улавливается одна и та же воля театра: мы разыгрываем перед вами эти истории для того, чтобы вы задумались, стали лучше, человечнее, мудрее. Вы не посмеете уйти отсюда равнодушными! Мы не допустим этого![[283]](#footnote-284)

Главу об артистах, в которой я пытался поделиться некоторыми раздумьями о достоинствах и пороках современного актера, я потому заканчиваю рассказом о студии ЛИИЖТа, что в работе этого по-настоящему творческого и на редкость цельного коллектива для меня с наибольшей ясностью выражены те позиции, которые представляются мне главными, коренными в актерском творчестве. Увы, в таком чистом и, я бы сказал, *целомудренном* качестве я не вижу их даже в самых любимых мною и высокопрофессиональных театрах. Вот эти качества: страстная вера в то, что *выход на сцену, на зрителя — это нравственный акт служения идеалу и борьбы за него*. Отсюда — одушевляющая всю работу *страстная гражданственность*. Творческая работа студии опирается на *передовое современное понимание профессии драматического артиста*. Все студийцы этому прекрасно обучены. Они четко понимают *суть* проблемы и в каждом своем сценическом проявлении настойчиво пробиваются к ее решению. *Перевоплощение* в том понимании, о котором говорилось выше, и, стало быть, *подлинность проживания* всех внутренних процессов — их метод.

И есть у этой студии еще одно качество, или важнейший признак: студийцы ни в чем и никогда не стремятся подладиться к зрителю, понравиться ему во что бы то ни стало. Они стремятся к другому: *подчинить зрителя тем высоким целям, которым служат сами* Этого они достигают. Они не развлекают зрителей, а работают со зрителем и его заставляют работать.

Кому-то их спектакли понравятся больше, кому-то меньше. Но нет зрителя, в котором они не вызвали бы чувства уважения к делу, которое они делают, а стало быть, и к ним самим.

### Чуть-чуть о режиссере

Режиссер. Это слово можно прочесть на афише, в театральных программках, в титрах телевидения и кино. Теперь, кажется, уже все знают, что режиссер — это тот, кто поставил спектакль или фильм. Однако большинство зрителей, принимая к сведению «режиссер такой-то» или «постановка такого-то», вовсе не связывают это с конкретными представлениями о том огромном и разностороннем творческом труде, который обозначен этим словом. Тем более, что в титрах телевидения мы постоянно читаем «режиссер-постановщик», «художник-постановщик» и «оператор-постановщик». Действительно, понять это трудно.

В сознании массового зрителя фильм «Чапаев» соединен с именем Б. И. Бабочкина, исполнителя заглавной роли, а вовсе не с режиссерами — братьями Васильевыми. В фильме «Бег» запомнились актерские звезды — ну как же! Баталов, Савельева, Ульянов, Дворжецкий, Евстигнеев!.. А кто его режиссер? Благодаря телевидению во всех уголках страны видели превосходный МХАТовский спектакль {94} «Соло для часов с боем» и не могли не запомнить его восхитительный ансамбль «стариков» — Андровская, Яншин, Грибов, Прудкин. А кто его поставил?

И это естественно. Театр, фильм, телеспектакль воспринимаются через актера, и лишь некоторая часть зрителей интересуется искусством режиссера, идет на спектакль или фильм *такого-то режиссера* потому, что именно его работа представляет для них особый и значительный интерес.

А в то же время критика все чаще повторяет — «режиссерский театр», «засилье режиссуры», «волевая режиссура» и т. п.

Я уже упоминал, что только в конце прошлого века режиссура начала обретать права самостоятельного искусства и лишь в XX веке имена режиссеров встали в один ряд с прославленными именами актеров и драматургов.

В старой провинции игралось по несколько премьер в неделю. Контингент зрителей был очень ограничен, и два‑три представления одной и той же пьесы его исчерпывали. Даже в Москве вплоть до революции в знаменитом театре Ф. Корша каждую пятницу играли новый спектакль. Режиссер за один сезон ставил десятки спектаклей. Так, например, работая в Херсоне, начинающий режиссер Вс. Мейерхольд за сезон 1902 – 1903 гг. поставил 74 спектакля! Естественно, что в этих условиях функция режиссера могла быть только организаторской, но отнюдь не художественной и творческой. Теперь драматические театры Москвы, Ленинграда и других крупных городов ставят за год от четырех до шести спектаклей, а большинство режиссеров за год ставят не более двух-трех спектаклей. Теперь режиссеру, работающему на периферии, чтобы поставить 74 спектакля, надо два‑три десятилетия упорного труда. Все изменилось в театральном деле. Возникли новые условия, и новые требования, и новые возможности. Вместе с ними развивалась и новая творческая профессия — режиссер. А развитие этой профессии превратило режиссера в ведущую творческую фигуру в театре.

Есть множество интереснейших профессий. Но не знаю, есть ли такая, я бы сказал, комплексная профессия, как режиссура. Профессия, вмещающая в себя и целый комплекс родственных профессий и требующая энциклопедической разносторонности.

Я был студентом-первокурсником режиссерского факультета. По каким-то курсовым делам меня вызвал к себе домой наш преподаватель режиссуры Валентин Сергеевич Смышляев, известный артист и режиссер. Случилось так, что Валентину Сергеевичу срочно пришлось ехать в театр, он попросил дождаться его возвращения, а пока предложил порыться в книгах. Не буду описывать моих эмоций — в те времена Смышляев был для меня богом, на которого я молился и перед которым трепетал, и получить доступ в его «святая святых» было негаданным счастьем. С трепетом, как Аладдин, попавший в волшебные подземелья, рассматривал я сокровища. Кабинет был буквально забит книгами. И вдруг рядом с богатейшей литературой по всем видам искусства вижу тома научных книг — горное дело, юриспруденция, зоология… Странный подбор книг для человека его специальности, думаю я и беру наугад книгу. Что-то по технике. Она испещрена заметками на полях. Почерк мне хорошо знаком. Беру другую — то же. Заметки, записи на вложенных листках. И так одна за другой, все взятые мной книжки, очевидно, не только прочитаны — проработаны. Я был несколько ошарашен, даже напуган, и недоумевал, зачем ему, режиссеру, все это? Тогда я еще мало представлял себе, что такое режиссура.

Так что же она такое?

Ответ известен: режиссура — это искусство ставить спектакли. И судя по тому, что за их постановку берутся и школьная учительница, и пионервожатая, и клубный работник, не говоря уж об артистах (они-то «специалисты» и ставят спектакли не только в самодеятельности, но и на профессиональной сцене!), судя по всему этому, — искусство не хитрое. Судите сами: вы берете пьесу. В {95} ней все написано и объяснено, где, что и как происходит. Ну вот, например:

**Действие первое**

*Улица. Весна. Крашеный забор, большая доска с объявлениями, афишами. Угол старого двухэтажного дома, столб с табличкой: «Остановка автобуса». Слышны гаммы: в старом доме кто-то учится играть на фортепиано*.

*Таня читает афиши. Появляется Колесов*.

Колесов. Добрый вечер.

Таня *(не оборачиваясь)*. Добрый вечер.

Колесов. Давно нет автобуса?

Таня. Не знаю. *(Оборачивается.)*

Колесов. Ого… добрый вечер!

Таня. Что значит «ого»?

Колесов. Комплимент.

Таня. А‑а… *(Поворачивается к афише.)*

*Некоторое время оба молча читают афиши*.

Так начинается пьеса А. Вампилова «Прощание в июне». Все тут предельно ясно. Автор нам объяснил и место действия, и все детали оформления, и звуковой фон, и поведение действующих лиц. Нет ничего проще, как поставить это на сцене — надо только точно соблюдать указания автора и точно говорить написанные им слова. И в этом снова нам поможет автор. Многие реплики действующих лиц он снабдит ремарками-указаниями, как они произносятся — «с усмешкой», «резко», «ласково», или что при этом делается — «встает», «отворачивается» и т. д.

Ах, эта кажущаяся легкость! Легкость перевода пьесы в сценическое действие. И сколько же мы видим таких спектаклей, которые к режиссуре не имеют никакого отношения? Даже в том случае, если их разыгрывают хорошие артисты и на их долю выпадает успех.

Спектакли, которые мы видим на профессиональной сцене и в серьезном самодеятельном искусстве, делятся на две принципиально отличные категории. Первая — плод более или менее умелого ремесла. Это спектакли «*поставленные*», в них осуществлен буквальный перевод пьесы в разыгранное сценическое действие в точном соответствии с указаниями авторских замечаний и ремарок. Оно может быть приукрашено всякими сценическими эффектами, музыкой, красивыми декорациями и костюмами и даже хорошим актерским исполнением. Суть от этого не меняется. Воздействие такого спектакля на зрителя мало чем отличается от прочтения им самим пьесы, а то и обкрадывает его. Ведь, читая пьесу, мы обязательно представляем себе и место действия, и действующих в ней лиц, и как они себя ведут. У каждого читателя возникает свое видение воображаемого спектакля. Театр же, не внося никаких собственных мыслей и образных решений и ничем не обогащая понимание пьесы, а лишь иллюстрируя диалоги, отнимает у зрителя возможность фантазии, предлагая единственный и наиболее близко лежащий вариант. Здесь не приходится говорить о режиссуре как об искусстве.

Другая категория — это спектакли *решенные*, что это значит? В. Г. Белинский писал: «Я сценическое искусство почитаю *творчеством*, а актера самобытным творцом, *а не рабом автора*. Актер *дополняет своею игрою идею автора*, и в этом-то *дополнении* и состоит его творчество» (курсив мой. — *М. С*.).

Белинский высказал эту мысль тогда, когда еще не существовало искусства режиссуры и спектакль творили только актеры. Но теперь эти слова могут быть полностью отнесены к режиссуре. Именно «дополнение идеи автора» своим творчеством отличает спектакли «решенные» от спектаклей «поставленных», рабски следующих за автором.

Однако не следует думать, что «решение» допускает какой бы то ни было произвол в отношении автора. Отнюдь.

Решение — это вскрытие тех мыслей, идей автора, которые не лежат на поверхности текста пьесы. Это соотнесение авторской мысли с духовными запросами сегодняшнего {96} дня, с животрепещущими проблемами современности. Наконец, это нахождение образного художественного выражения идей, мыслей, извлеченных из пьесы. В этом случае мы имеем дело уже с совершенно новым и самостоятельным произведением искусства — спектаклем, который представляет собой нерасторжимый сплав пьесы и ее режиссерского решения, воплощенного актерами, художником, композитором.

Итак, что такое режиссура и как протекает работа режиссера от того волнующего момента, когда он впервые читает пьесу, и до вечера премьеры?

Первое знакомство с пьесой. Вы открыли первую страницу и оказались в мире неведомых людей, неизвестных событий и отношений. И чем талантливее пьеса, тем этот мир неожиданнее, увлекательнее и сложнее. Так уж устроено наше воображение, тем более профессиональное, то есть натренированное и постоянно активное, что уже первые строки неизвестной пьесы вызывают видения, рождают перед нашим внутренним взором картины, словно бы мы и читаем пьесу и одновременно смотрим какие-то обрывки воображаемого спектакля. Эти первые случайные видения ужасно мешают знакомству с пьесой. Они подсовывают нашему сознанию наиболее банальные представления и зачастую мешают уловить при первом чтении не только художественную, поэтическую своеобразность произведения, но даже и самый его смысл. Приходится всячески сдерживать эту необузданную игру воображения, чтобы лучше и объективнее (вот что очень важно!) воспринять авторский голос, точнее охватить целое.

В результате первого чтения возникает некое общее впечатление, ощущение. Верно ли оно? Будет ли оно укрепляться при более основательном знакомстве с пьесой или исчезнет и заменится другим? Всегда по-разному! Важно, мне кажется, одно — «зацепила» пьеса или нет. Возникло, пусть еще не аргументированное, желание ее ставить. Иногда эта потребность ставить немедленно — сейчас же! — рождается сразу, остро и горячо. И встречу с пьесой воспринимаешь как удачу, как подарок. Иногда, напротив, нужно время, повторные чтения, раздумья, чтобы сложилось и окрепло желание работать над ней.

Но бывают и ошибки и, что называется, проморгаешь пьесу. Так я ошибся с пьесой «Человек со стороны». По старой нашей творческой дружбе И. М. Дворецкий прислал мне пьесу еще «тепленькой». То ли я в это время жил «на другой волне», то ли так случилось, что прочел ее, не вникая, глазами лишь, а не сердцем, но пьеса мне не понравилась, показалась сухой, со схематичными характерами, нарочитым конфликтом. Так она отправилась в стопу других отвергнутых пьес и пролежала в ней почти что два года. Я и не вспоминал о ней. Уже все чаще появлялись рецензии на поставленные спектакли, пьеса шла во множестве театров, имела успех. Из отзывов и дискуссий в печати я представлял себе довольно отчетливо, как и про что поставлены спектакли, хотя ни одного из них не видел. В основном в них доминировало сценическое воплощение «внешней темы» пьесы.

И. А. Виноградов определение «тема» разделяет на два понятия: «внешняя тема» и «внутренняя тема». По этому разграничению «внешняя тема» — это круг явлений, изображенных в произведении. Применительно к пьесе Дворецкого — это борьба инженера Чешкова за внедрение на Нережском заводе новых методов работы. «Внутренняя тема» — это то, как освещены эти явления, какими сторонами они повернуты, — авторское осмысление изображаемых явлений.

Это очень важное соображение. Нахождение «внутренней темы», заложенной в драме, и есть собственно режиссерское дело. Оставаясь в постановке спектакля в рамках «внешней темы», режиссер по существу не идет далее протокольного (а по Белинскому «рабского») отношения к автору, послушно следуя за тем, что лежит на поверхности пьесы и очевидно само по себе.

{97} Любой человек, читая то или иное произведение, обязательно воспринимает его «внешнюю тему», но вовсе не обязан отыскивать «внутреннюю». Режиссер же обязан это делать, потому что именно в раскрытии «внутренней темы» и заключена самая суть превращения литературы (пьесы) в спектакль.

Моя ошибка при знакомстве с пьесой Дворецкого и заключалась, очевидно, в том, что я не нащупал в ней своей «внутренней темы», которая взволновала бы именно меня. Подчеркиваю, именно меня потому, что «внешняя тема» является как бы объективным, а стало быть, общим для всех читающих признаком. «Внутренняя же тема» обязательно связана с тем, что «зацепило» именно данного читателя, то есть она непременно субъективна. Поэтому тема пьесы сводилась для меня лишь к изображенной в ней борьбе за внедрение на производстве методов, привнесенных в промышленность научно-технической революцией, и превращалась в сценическую иллюстрацию злободневных проблем нашей экономики.

Перечитав пьесу года через полтора после ее получения, я эту «внутреннюю тему» почувствовал и определил для себя уже не как производственный конфликт между Чешковым и консервативными руководителями Нережского завода, защищающими традиционные методы работы и руководства по старинке, а совсем иначе. Ведь Чешков борется за внедрение новых методов не только потому, что это его деятельность, работа. Это его мировоззрение, его нравственная позиция. Поэтому и суть конфликта его с нережцами не в борьбе с плохо работающими, недобросовестными людьми, а в столкновении с противоположными ему нравственными законами, в которых эти люди сложились в определенную эпоху и которые ныне оказались трудно побеждаемым препятствием в нашем поступательном движении не только в производственной сфере, но и в нравственной, пустившими глубокие корни в сознание людей, и корни эти совсем не просто истребить. Этим людям, чтобы принять новаторскую позицию Чешкова, надо не просто иначе работать. Им надо иначе мыслить, значит, произвести в себе коренную психологическую ломку. И путь Чешкова перестал быть для меня однозначным. Его ортодоксальная исходная позиция «вы плохо работаете, я заставлю вас работать хорошо» осложняется процессом осмысления философской сути явления, с которым он столкнулся. Таким образом, конфликт пьесы открылся мне своей скрытой и волнующей стороной, и произошло то, о чем я говорил, — пьеса «зацепила». Возникла настойчивая потребность ставить ее, невзирая на то, что она перестала быть новинкой и уже обошла сцены страны. Я был убежден, что эта «внутренняя тема», ставшая мне дорогой и близкой, нужна зрителю, что она актуальна и жива, так как имеет непреходящий смысл, связанный с психологической трудностью преодоления любых отживших форм мышления и методов практической деятельности.

Итак, вернемся к первому чтению пьесы. Режиссура — обязательный союз ума и чувства. Станиславский сказал: «Понять — на нашем языке значит почувствовать». Действительно, в нашей работе все связано с созданием «жизни человеческого духа» пьесы и роли, а она неотторжима от чувства, от переживания. Любые знания, почерпнутые из пьесы, становятся материалом нашего искусства лишь тогда, когда они не только взяты на вооружение разумом, но и прочувствованы, пережиты. Однако только чувственная стихия плохой помощник, если ее не направляют ясность мысли, точный и расчетливый анализ.

Когда режиссер получает от пьесы первый эмоциональный толчок, наступает пора тщательного ее изучения. Сдержим на первых порах свои эмоции, увлечения и изучим объективные факты пьесы. Сопоставляя эти факты, поступки действующих лиц, разбросанные в пьесе замечания и сведения, начинаешь накапливать вопросы. Результативность анализа определяется количеством поставленных вопросов и найденных ответов на них. И нередко в результате этого поиска ответов {98} выясняется, что первые ощущения и впечатления были ошибочными, и все объяснения характера действующего лица, его поступков и их мотивировок не соответствуют тому, что было так очевидно и понятно по первому чтению. Понять, изучить, а главное почувствовать людей, населяющих пьесу, понять причины, по которым рождается тот или иной поступок, фраза, слово, — работа сложная, кропотливая, но и бесконечно увлекательная. Этот этап работы режиссера подобен работе следователя. Действительно, подобно тому, как следователь по разрозненным следам событий, сличению свидетельских показаний, вещественных доказательств восстанавливает всю историю расследуемого дела, все его обстоятельства и поступки его участников, так и режиссер, следуя за автором пьесы, восстанавливает жизнь действующих лиц, обстоятельства, которые привели их к событиям, происходящим в пьесе, и находит им объяснения. Но есть и разница: следователь гонит от себя эмоции, ему важно установить только цепочку фактов с максимальной объективностью. Уж дело «сторон» — прокурора и адвоката — объяснять и истолковывать мотивы поступков. Режиссер же, скрупулезно изучая факты, главным образом стремится проникнуть в их психологическую и чувственную мотивировку. И до поры до времени он обязан быть адвокатом всех характеров. Ведь в самом деле: любой человек под каждый свой поступок подводит те или иные объяснения, оправдывающие этот поступок. И любой человек убежден либо в своем праве поступать так, а не иначе, либо ищет объяснения, почему он вынужден так поступить. Это мы называем субъективной правдой образа. Отыскать и понять субъективную правду каждого персонажа драмы — главная цель этого этапа анализа. А это значит — влезать в его «шкуру», прожить его чувствами и тогда иметь возможность объяснить его «изнутри», не с моей, а с «*его*» точки зрения. Помимо моей воли один персонаж вызывает мои симпатии, другой — ненависть. Волю же свою я до поры до времени направляю на то, чтобы не судить или защищать моих героев, а понять их.

Вместе с этой стороной постижения мира пьесы происходит и вживание в другую ее сторону — в поэтику. Сравним, к примеру, удивительно поэтические пьесы Иона Друце «Каса маре», «Птицы нашей молодости» или «Святая святых», допустим, с тем же «Человеком со стороны». Это разные художественные средства, ни в чем не сходный язык, разная поэтика. Проникновение в своеобразие художественного мышления автора, в средства, которыми он пользуется, помогает не только понять особенности стилистики драмы, но и особую природу чувств, которую эта стилистика выражает.

Этот первый этап в работе режиссера — вживание в мир пьесы — представляется мне необычайно важным для всей дальнейшей работы над спектаклем. Если он подробен, тщателен и нетороплив, насыщен раздумьями, сопоставлениями извлеченных из пьесы сведений; если меня заражают переживания людей, которые я исследую; наконец, если весь этот процесс согрет моими собственными страстями — урожай, который я сниму с этого посева впоследствии, будет щедрым и обильным. Да, я должен знать людей пьесы, как реальных, живых. Должен знать про них все, «всю сумму предлагаемых обстоятельств», докопаться до самой сокровенной их сути. Все должно в этом чужом мире стать моим, знакомым и безусловным, как собственная жизнь. Вот тогда во всю дальнейшую работу и, в первую очередь, в работу с актерами я войду с неотразимым оружием абсолютного знания и ответов на все вопросы, которые мне задала пьеса и которые наверняка зададут артисты о своих героях.

Так обстоит дело с современной пьесой, где действуют мои современники, образ жизни которых мне достаточно понятен и известен. А если и возникают какие-то затруднения, связанные с профессиональной спецификой действующих лиц, это легко восполняется обращением к специальной литературе и непосредственными контактами с людьми.

{99} Никогда не знаешь, куда тебя толкнет пьеса, которую ты ставишь. То это литейный цех, то шахтеры, то хирургическая клиника, то ученые, изучающие атмосферное электричество. Обо всем этом мы имеем некоторое поверхностное и шаблонное представление. Даже если мы никогда в жизни не бывали в литейном цехе, никогда не общались с литейщиками, их трудом, профессиональными заботами и интересами, мы тем не менее имеем об этом некоторое представление. Некий *штамп* представлений, который опирается на то, что видели в кино и телехронике, о чем что-то читали или слышали. И когда пьеса поставит нас перед необходимостью сценически воплотить эту среду, этих людей — фантазия наша откликнется лишь самыми общими, банальными и стереотипными представлениями.

Но достаточно бывает хотя бы ненадолго окунуться в реальную жизнь цеха и его людей, как воображение наше получает неистощимую пищу и такой материал, выдумать который невозможно. Его можно взять только от жизни. Работая над постановкой спектакля по роману Даниила Гранина «Иду на грозу» в ленинградском театре имени Комиссаржевской, я с участниками спектакля побывал и в Пулковской обсерватории, и в Институте атмосферного электричества. Мы познакомились не только с совершенно неизвестной нам обстановкой и спецификой работы этих людей, окунулись в круг исследуемых ими проблем, но даже встретились с ученым, который послужил прототипом образа героя Олега Тулина. Бесценный вклад в создание спектакля!

Вероятно, устойчивый и длительный успех моего спектакля в алма-атинском Театре имени Лермонтова «Две зимы и три лета» связан не только с тем, что в основе его лежит прекрасный роман Федора Абрамова, и не с актерскими удачами и моими выдумками, а и с тем, что вот уже тридцать лет каждый свой отпуск я провожу в глухой карельской деревеньке, очень похожей на абрамовское Пекашино, знаю ее быт, ее людей, процессы, происходящие в ней.

Разумеется, цель наша всегда одна и та же — создание «жизни человеческого духа». Однако как весь спектакль, так и каждый характер в нем, не опираясь на точность жизненных наблюдений и реалий, теряют в достоверности, конкретности и превращаются в лишенную плоти и крови умозрительную схему.

Но вот передо мной классическая пьеса, переносящая меня в совсем иной мир. Все в нем иное, незнакомое, чужое. На помощь приходят книги, иконография, музей. Но наш режиссерский способ познания людей, быта, самой жизни далекой эпохи особый. Мало узнать, понять, запомнить. Надо *почувствовать*. Опираясь на полученные знания, надо усилием фантазии перенестись в этот далекий мир, «побродить» по улицам старой боярской Москвы; или смешаться на Кампо ди фьоре с толпой, ожидающей сожжения Джордано Бруно… Надо, что называется, «шкурой» почувствовать это другое время, другую жизнь. Из такого «путешествия» возвращаешься к пьесе с новыми восприятиями.

Знания для режиссера необходимы. Чем они шире, разнообразнее, тем больше толчков они дадут воображению, тем большую конкретность и верность истине придадут вымыслу.

Но в знаниях заложена и опасность. Первая и самая коварная: режиссер ставит классическую пьесу и вместо того, чтобы изучать эпоху, набирает всю литературу и «прессу» о том, как эту пьесу ставили до него и что писали о ней критика и литературоведы. Это конец! Простись с собственными ощущениями, собственным творческим полетом воображения. Ты будешь робко и рабски стараться сделать «как надо», как делали другие. Творчество заменится подражательством, собственная мысль — набором чужих рецептов. Совсем не значит, что такую литературу вообще не следует читать. Нет. Но на другом этапе работы, когда сложилось уже достаточно крепкое и ясное собственное понимание и замысел его принял четкие очертания. По этой же причине я никогда не смотрю пьес, {100} которые собираюсь ставить, и не ставлю тех, которые уже видел. Разве что классику, но и то, если сумел сделать для себя некое открытие в ней и нащупал собственную «внутреннюю тему». Однако, если видел что-то очень яркое и сильное, — пьеса закрыта. Так, год меня уговаривали поставить «Короля Лира». Год я добросовестно перечитывал его, думал над пьесой, но… Так и не смог вырваться из плена незабываемого спектакля Питера Брука. Отказался.

Другая опасность — обилие полученных сведений (а ведь узнанное в большинстве случаев завлекательно и интересно) вызывает желание все это впихнуть в спектакль. Чем больше узнаешь удивительных красочных подробностей быта, костюмов, обычаев и обрядов, тем больше хочется поделиться этим со зрителем. Тщательно восстанавливая все это на сцене, уподобляешь спектакль музейной экспозиции.

Знания для режиссера — не самоцель. Они лишь средство напитать свое воображение, насытить его конкретностью и многообразием ассоциативных связей.

Вскоре после войны я ставил и оформлял спектакль «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») — народную трагедию Лопе де Вега. Эта работа свела меня с нашим замечательным поэтом и переводчиком Михаилом Леонидовичем Лозинским. Он сделал новый и тогда еще не опубликованный перевод трагедии, за которым я к нему и обратился. Его увлек замысел моего спектакля, и он очень много сделал, чтобы всячески помочь мне. Он переработал некоторые сцены, перевел по моей просьбе несколько старинных испанских песен и романсеро, которые вошли в спектакль. Будучи прекрасным знатоком Испании той эпохи, Михаил Леонидович снабжал меня редкими книгами, интересовавшими меня подробностями быта, обычаев и т. п. Он видел, как у меня, что называется, «глаза загорелись» от желания обязательно втиснуть в спектакль и то, и это — такие богатства открылись передо мной. На всю жизнь запомнил я совет этого удивительного человека, покорявшего щедростью сердца, блеском ума и таланта. Он сказал: «Не гонитесь за частностями, подробностями, постарайтесь *уловить дух эпохи*. Посмотрите на все, что вы узнали, сегодняшними глазами, и мелочи вас перестанут интересовать. Важно ведь, что вы их знаете. Это знание проявится само, без ваших усилий». Лишь со временем, с накоплением опыта, я вполне оценил этот совет.

Спустя некоторое время после выпуска «Фуэнте Овехуна» мне попала в руки великолепная монография об испанском художнике Игнасио Зулоага (1870 – 1949) с превосходными репродукциями его картин. Меня поразило, что я увидел ту Испанию, которую стремился создать в оформлении, костюмах и общем стиле спектакля. На картинах Зулоаги, написанных в XX веке, испанская деревня представала словно бы вне времени. Она могла быть и деревней XV века и деревней XIX века. Был в них уловлен, очевидно, национальный дух, характер и колорит, стойкий к смене веков. Еще раз я с благодарностью подумал о Лозинском и не без гордости (не скрою!) подумал, что мне в какой-то мере удалось реализовать на деле его совет.

Спектакль живет короткой жизнью. Самые лучшие существуют лишь несколько лет. (Исключения составляют «На дне» и «Синяя птица» в МХАТе и «Принцесса Турандот» у вахтанговцев, жизнь которых в репертуаре поддерживается в память их великих создателей К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и Е. Б. Вахтангова). Спектакль классики всегда должен быть адресован сегодняшнему зрителю и говорить с ним о сегодняшних проблемах на сегодняшнем художественном языке. Вот почему сценическое обращение к историческому прошлому должно передавать именно *дух прошлой эпохи*, а вовсе не музейно восстанавливать ее. Любая историческая эпоха, представленная сегодня на сцене, обязана быть сплавом исторической достоверности, а лучше сказать, *исторического правдоподобия и современности* Так, например, в Англии — очень примечательно, {101} что это происходит на родине Шекспира, — «Тимона Афинского» играют в джинсовых костюмах с прибавлением лишь некоторых деталей исторических костюмов. Рассказывают, что это очень убедительно. Может быть и так, но дело не в том, будет ли соседствовать античный плащ гиматий с джинсами, а в принципиальной потребности искать сплав эпох даже во внешних проявлениях.

На первом этапе анализа пьесы не надо спешить с определением темы, идеи и т. д. Слишком быстро найденные определения ограничивают поле поиска. Лишь когда все понятно про каждого человека в пьесе, начнет вырисовываться ее «система». Что я так называю? Ту взаимозависимость, связанность персонажей между собой, при которой становится понятным, зачем написал автор тот или иной характер и почему написал его именно таким, а не другим, когда начинаешь прощупывать эту авторскую систему, выясняется предмет исследования — и авторского, и режиссерского, которое всегда связано с нахождением режиссером «внутренней темы». В пьесе «Враги» А. М. Горького предметом авторского исследования являлись актуальнейшие для времени ее написания — 1906 год — социальные и политические проблемы, связанные с революцией 1905 года, наглядно выявившей необратимое расслоение русского народа. Здесь для автора «внешняя» и «внутренняя» темы сливались. Пьеса остро отвечала на насущные вопросы, которыми жил народ. Обращение к «Врагам» теперь требует новых акцентов. Если остаться на тех позициях, на которых был в то время Горький, то поневоле театр создаст историко-революционный спектакль, которому трудно претендовать на современное звучание, так как предмет исследования в нем давно исследован и исчерпан временем и не вызывает современных ассоциативных связей. Спектакль рискует стать музейным экспонатом, пособием к изучению истории рабочего движения в России. Однако богатство пьесы таково, что дает возможность исследовать сегодня совсем другую, не потерявшую своей актуальности, нравственную проблему — искажающую человеческие души страсть собственничества. При таком подходе к пьесе сохраняется ее «внешняя тема», и все равно пьеса будет про то самое, про что она была написана Горьким, но обогатится для сегодняшнего зрителя близкими и волнующими ассоциативными связями. Таким образом, авторский предмет исследования и режиссерский далеко не всегда совпадают, особенно при обращении к давно написанным произведениям. Но необходимо, чтобы предмет режиссерского исследования *был найден в самой пьесе, а не привнесен в нее извне*.

Нахождение режиссером своей «внутренней темы» в пьесе объясняет то, что одну и ту же пьесу разные режиссеры ставят по-разному, выделяя в ней тот или иной круг вопросов и соответственно по-разному ее осмысливая. Так, например, с легкой руки некоторых театров и критиков пьеса А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» рассматривается как история духовного возрождения следователя Шаманова благодаря вспыхнувшей в нем любви к юной девушке Валентине. Однако при тщательном анализе пьесы, по моему глубокому убеждению, ни «возрождение» Шаманова, ни его «любовь» не подтверждаются. Напротив, становится очевидным иной предмет авторского исследования — жестокий и многоликий эгоизм и самого Шаманова, и прочих действующих лиц, жертвой которых становится Валентина (кстати говоря, в первом варианте пьесы, называвшемся «Валентина», она кончала самоубийством). Об этом я и ставил свой спектакль в алма-атинском Театре имени Лермонтова.

Чем талантливее пьеса, тем шире круг охваченных ею проблем, а следовательно, и круг «внутренних тем». Именно это дает возможность снова и снова открывать классические пьесы. В богатстве идей и тем, заложенных в них, всегда остаются резервы и возможность перенесения главного акцента на ту из них, которая сегодня оказывается наиболее актуальной. То же касается и лучших пьес наших современников.

{102} В этой связи мне хочется рассказать о встрече в работе над спектаклем «Метелица» с замечательной нашей писательницей Верой Федоровной Пановой. В 1956 году эта пьеса была принята Большим драматическим театром в Ленинграде и постановка поручена мне.

Эту превосходную драму Вера Федоровна написала в 1942 году по свежим военным впечатлениям. Убегая от фашистского нашествия, Панова в числе других беженцев попала в лагерь советских военнопленных в Нарве. По впечатлениям этого эпизода ее биографии и была написана пьеса.

Вкратце сюжет ее таков: группа советских военнопленных размещена в полуразрушенной синагоге. Вместе с ними оказалась и беженка — девушка Валя. Идут дни, полные лишений, мук, страха. Раскрываются характеры людей, которых военная судьба и беда случайно свели вместе. Доброта и эгоизм, героизм и предательство, мужество и трусость — все здесь существует, но проявляется не сразу и не вдруг распознается. Редеют ряды военнопленных. Кому-то помогли бежать, кого-то уничтожили фашисты, кого-то выкупили эстонские хуторяне к себе в работники. Оставшаяся группа совершает подвиг — ценой собственной жизни они помогают советской авиации уничтожить фашистский арсенал, расположенный рядом с синагогой.

В пьесу я влюбился сразу, с первого же прочтения. Увлекла она и артистов. Надо сказать, что состав исполнителей был превосходный — А. И. Лариков, Е. З. Копелян, К. Ю. Лавров, Л. И. Макарова, Н. П. Корн, Е. А. Лебедев, О. Г. Казико и многие другие, составившие поистине восхитительный ансамбль. Работа шла полным ходом, увлеченно. С каждым днем мы открывали в пьесе новые и новые грани характеров, новое богатство мыслей и чувств наших героев. И тогда я попросил Веру Федоровну приехать в театр и побеседовать с артистами. Мы очень волновались — угадали ли мы ее замысел? Какими видела она этих людей? И т. д., и т. д.

Вера Федоровна приехала. Началась беседа. Мы задавали вопросы, она отвечала. Но постепенно нас охватило недоумение и даже огорчение: она рассказывала что-то совсем не то, что мы уже извлекли из пьесы, и «наше» было куда интереснее и глубже, чем то, о чем говорила она — создательница этой прекрасной, увлекательнейшей *нашей* пьесы. Беседа стала выдыхаться. Тогда мы начали рассказывать Пановой то, что мы открыли в пьесе, что и как поняли. Она оживилась, удивлялась, говорила: «я об этом не подумала», «да, это именно так, хотя я и не ставила {103} такой задачи», или «мне это не приходило в голову, но это очень верно и интересно» и т. д. Расстались мы очень довольные друг другом. А премьера принесла успех и радость и автору и всем нам[[284]](#footnote-285).

Что же произошло? Почему рассказ Веры Федоровна оказался для нас куда менее интересным, чем ее пьеса, и даже приходила порой мысль — как же это она ничего не понимает в своей пьесе?!

Парадокс! Но много раз приходилось мне сталкиваться с таким «непониманием» автором того, что он написал. А причина очень понятна. Так, в приведенном примере с В. Ф. Пановой она, как думается, вот в чем: по живым, трепетным впечатлениям личных переживаний была написана пьеса, и главной темой, пафосом автора была защита чести советских военнопленных, которые, оказавшись не по своей воле в плену, оставались до последнего дыхания истинно советскими людьми и продолжали борьбу с фашизмом всеми доступными им средствами. Ненависть к предателям, трусам, терявшим человеческий облик, предававшим Родину ради спасения шкуры — другая грань той же темы. Но как большой и чуткий художник, Панова писала «с жизни», и эта жизнь во всем своем многообразии и многотемье врывалась в пьесу, так сказать, помимо воли автора. Отсюда и возникла для нас возможность вытащить и раскрыть не только главную, но и многие побочные темы, заложенные в пьесе, но решение которых Панова не ставила своей задачей. Так происходит со всяким талантливым автором, и именно эта особенность творческого процесса драматурга дает возможность театру, как говорит Белинский, «дополнять» автора. Дело только в том, чтобы не придумывать за него то, чего нет в пьесе, а лишь *раскрыть скрытые в ней богатства*.

Я ограничусь пока этими беглыми замечаниями о режиссуре и режиссере, которые считал нужным предпослать разговору о собственно режиссерском процессе работы над пьесой и спектаклем.

Рассказывать о самом процессе режиссерской работы трудно. По многим причинам.

Во-первых, эта работа живая и практическая, во многом импровизационная, очень часто определяющаяся мгновенными и неуловимыми ощущениями. И такие мгновенные ощущения, интуитивные догадки рождаются {104} в живых контактах с репетирующим актером и вне этих контактов теряют значение и смысл.

Во-вторых, невозможно рассказать об огромной области работы — режиссерских показах. Долгое и кропотливое объяснение артисту его задач, обстоятельств и т. п. часто завершается показом. В нем выражается весь смысл предшествующих объяснений. А иногда он просто заменяет собой все объяснения. Показ — это жест, интонация, взгляд, вздох или целая сцена, сыгранная режиссером. Плохой режиссер показывает актеру, КАК играть. Хороший — ЧТО играть. Для плохого показ — это средство натаскать актера на нужный ему результат. Для хорошего показ — это практическое объяснение смысла происходящего, мотивировки поступка или его оценки, темпоритма и т. д.

Передать это в описаниях невозможно. Мне доводилось видеть репетиции замечательных режиссеров — Мейерхольда, Немировича-Данченко и других. Блистательные репетиции! Потом я читал стенограммы этих репетиций. Ничего особенного. Уходит, даже в стенограмме, главное — живой, действующий человек.

Наконец, трудно рассказывать и потому, что зрелище — это зрелище. Его надо видеть.

Но если и попытаться рассказать о режиссерском процессе, можно говорить только о *собственной* работе, так как в чужих работах мы видим только *результат* и лишь догадываемся (и может быть, не верно) о том процессе, который к нему привел, и о тех целях, которые ставил перед собой художник.

Поэтому я буду говорить о *своей* работе, пытаясь связать ее с некоторыми общими проблемами. А примеры из работ других режиссеров приведу лишь как аргументы в разъяснение общих проблем, а не как попытку проанализировать в них режиссерский процесс.

В сугубо практической профессии режиссера есть теоретический этап вживания в пьесу и ее анализ. Я говорил, насколько он важен для всей дальнейшей, уже практической работы, поэтому уделю ему особое и пристальное внимание.

## Часть вторая Наедине с пьесой

### Александр Вампилов и его «Утиная охота»

В 1968 году имя Вампилова мало что говорило. Первые его пьесы «Прощание в июне» и «Старший сын» уже шли кое-где на периферии, но ни в Москве, ни в Ленинграде ни одна из них еще не была поставлена. И вдруг в некоторых театрах появилась рукопись новой пьесы «Утиная охота». Об авторе, молодом иркутском литераторе, заговорили горячо и восторженно. Тогда и я впервые прочел пьесу. Она меня глубоко взволновала. С тех пор подспудно жила надежда поставить ее когда-нибудь.

Прошло девять лет. И мечта стала реальностью: Академический русский театр драмы имени Лермонтова в Алма-Ате пригласил меня для постановки «Утиной охоты».

Впервые я читал пьесу не как читатель, а как ее будущий постановщик.

Сделан первый шаг к будущему спектаклю — пьеса прочитана. Внимательно. Неторопливо.

Перевернута последняя страница. И остаешься наедине со своими первыми впечатлениями, первыми чувствами, рожденными пьесой. Иногда они достаточно ясны сразу. Но при встрече с Вампиловым погружаешься в гущу противоречивых ощущений, запутанных и сложных. Предстоит долгий путь разгадок. И нередко то, что представлялось белым, окажется черным. Иногда — наоборот. Такова природа творчества этого художника, наделенного редкостным пониманием людей, которых он поселяет в своих пьесах.

Я еще не знаю, про что пьеса. А если попробовать сейчас, по первочтению, что-то {105} конкретизировать, немедленно полезут самые стертые слова и шаблонные определения. Нет. Рано.

Поэтому пока возьмем на вооружение лишь тот общий чувственный осадок, который остался от чтения. Мучительно. Смешно. Но страшно. И жестоко. Очень жестокая пьеса. Беспощадная. Читая, я смеялся, но и комок подкатывал к горлу. А главное — я исстрадался, проходя страницу за страницей всю эту историю. Вот, пожалуй, и все, если отобрать лишь самые острые чувства, вызванные ею.

Но я еще совсем не знаю, что в ней важно, а что второстепенно. Поэтому первым делом надо уложить в сознании сумму фактов, не поддаваясь возникающим симпатиям и антипатиям. Просто — восстановить точную цепочку событий. Мне ведь надо будет их все время держать в памяти, чтобы иметь возможность сопоставлять, сверять друг с другом.

Попробуем же восстановить все движение событий, пока очищая их от какой бы то ни было оценки. Факты. Только факты.

### Только факты

Пьеса разделяется на два плана: первый — реальный — то, что происходит в течение сегодняшнего утра с Виктором Александровичем Зиловым, и второй — существующий лишь в сознании Зилова — цепочка его воспоминаний о событиях, предшествовавших этому утру.

Итак, первый, реальный план.

Конец лета. Хмурое утро. Льет дождь. В своей квартире просыпается Зилов после жестокого перепоя. Приходит в отчаяние от погоды, так как сегодня он должен со своим другом Димой ехать на утиную охоту. Зилов звонит Диме. Дима удивлен: ведь Зилов умер. Как умер? Теперь не менее удивлен и сам Зилов. Нет, он жив-здоров и собирается на охоту. С трудом вспоминает Зилов, что вчера устроил скандал, перессорился со всеми своими друзьями и что кто-то хорошо двинул его по скуле. Кто — не помнит. Но это не важно. Важно, чтобы кончился дождь, и они с Димой смогли бы выехать.

И вдруг в квартиру вторгается огромный могильный венок с траурной лентой — ему, безвременно погибшему Зилову от друзей. Венок приносит неизвестный мальчик.

Злая шутка огорчает Зилова и настраивает его на мистический лад. А тут еще периодически звонит телефон, но когда он снимает трубку — на другом конце молчат. Черт знает что!

Зилов пытается дозвониться друзьям: в магазин Вере, на работу Саяпину и Кузакову — никого нет на месте. «Работнички!» — восклицает Зилов. Он все более нервничает и снова звонит Диме, уговаривает его ехать на охоту сейчас же, невзирая на дождь. Дима отказывается.

Зилов звонит в общежитие и пытается найти Ирину Рожкову, но узнает, что она из общежития выехала. Он звонит в приемную комиссию института, наводит справки, и когда ему, наконец, позвонили оттуда и сообщили, что Рожкова забрала документы и уехала, Зилов приходит в отчаяние. Он снова звонит Диме: он не может больше ждать и поедет один, немедленно.

Приносят телеграмму: друзья выражают соболезнования по поводу его — Зилова — смерти. И снова Зилов звонит Диме: теперь он передумал и на охоту не поедет вообще и приглашает Диму прийти на поминки. Затем находит по телефону Саяпина и Кузакова и тоже зовет их завершить шутку по поводу его кончины как положено — поминками. После этого Зилов пишет записку, заряжает ружье и готовится покончить с собой. Его отвлекает телефонный звонок. В трубке снова молчание. Зилов возвращается к прерванному делу.

Застрелиться Зилову помешали появившиеся дружки — Саяпин и Кузаков. Сперва они предполагают, что теперь Зилов их разыгрывает, но убеждаются, что дело серьезно, и тогда уж совсем ничего не понимают. Приходит Дима. Он предлагает Зилову кончать {106} валять дурака и собираться на охоту, так как дождь кончился.

Зилов набрасывается на своих дружков, жестоко обвиняет их в том, что они рады были бы его смерти, так как она им выгодна. И, наконец, схватив ружье и угрожая выстрелить, выгоняет всех.

Оставшись один, Зилов валится на тахту и то ли плачет, то ли смеется. Звонит телефон — Зилов не реагирует. Наконец, он поднимается. Теперь он совершенно спокоен. Он звонит Диме, извиняется, что «психанул», и сообщает, что готов ехать и сейчас выходит.

Этим заканчивается пьеса — ее реальный план.

Второй ряд пьесы — воспоминания. Они возникают между телефонными разговорами Зилова, иногда как следствие разговора, иногда как повод для нового звонка.

Что же вспоминает Зилов?

Полтора месяца назад он получил эту самую квартиру благодаря содействию своего начальника Кушака. В день новоселья, в обеденный перерыв, Зилов, его дружок и сотрудник по Бюро технической информации Саяпин пригласили Кушака пообедать в кафе «Незабудка», так как жена Кушака отбыла на курорт. Обслуживает их официант Дима, их приятель и напарник Зилова по охоте, к которой Зилов готовился чрезвычайно нервно, хотя до открытия сезона еще полтора месяца.

В кафе Зилова подкараулила Вера, молодая красивая продавщица универмага. Вера — любовница Зилова, но надоевшая ему и брошенная им, от которой он тщетно прятался. Зилов вынужден познакомить с ней Кушака, выдавая ее за бывшую свою «одноклассницу». Заметив впечатление, которое она произвела на Кушака, Вера выдает ему щедрые авансы, и разомлевший Кушак вынуждает Зилова пригласить Веру к себе на новоселье, где будет и сам Кушак.

Вечером у супругов Зиловых собираются гости. Зилов, стараясь избавиться от Веры, провоцирует вожделения Кушака, и дело вроде бы «на мази». Но Вера исчезает с дружком Зилова Кузаковым, оставив с носом и Зилова и Кушака. Разъяренный Кушак ссорится с Зиловым.

Зилов остается наедине с Галиной, своей женой, учительницей. Галина устала от безалаберной жизни Зилова и теперь надеется, что на новой квартире их жизнь изменится, вернется счастье, которое было у них шесть лет назад, когда они поженились. И пусть залогом этой новой жизни станет ребенок, о котором Галина мечтает. Зилову это глубоко безразлично, ребенок так ребенок, «сказано — сделано».

Далее Зилов вспоминает другой день. День встречи с Ириной.

В конторе они с Саяпиным придумывали, как бы вместо статьи о реконструкции, которую требует Кушак, подсунуть «липу» из старого проекта. Тогда же пришло Зилову письмо от отца. «Старый дурак» опять заумирал и просит сына приехать проститься и утешить мать. Но не может же Зилов из-за этого пропустить охоту?! Вот тут-то и появилась Ирина, прехорошенькая девушка из глухой провинции, приехавшая поступать в институт. Она предполагает, что попала в редакцию, и просит дать объявление: она невольно обманула человека, опоздав на свидание, и теперь не знает, как можно его найти. Зилов «клюнул» на ее чистоту, доверчивость и наивность. Так завязывается его очередной роман. Галина по телефону сообщает Зилову о великой радости — у них будет ребенок. Но ему не до того, ведь его ждет Ирина!

Потом Зилову вспомнилось, как под утро он явился домой, якобы из командировки. Галина разоблачает обман: его видели вчера вечером в городе. Затем Галина объявляет ему, что ребенка у них не будет. Да, она была в больнице. И вообще ничего у них больше не будет. Зилов симулирует крайнее огорчение, уверяет жену, что все у них по-старому, и пытается воскресить тот вечер, когда они сошлись шесть лет тому назад. Спектакль не получается. Чувства Зилова спят, и прошлое не оживает.

{107} Потом Зилов вспоминает день, когда умер отец.

В конторе разразился скандал — Кушак разоблачил проделку со статьей. Спасая свою шкуру и обещанную Кушаком квартиру, Саяпин предает Зилова. Зилов должен быть уволен. Но жена Саяпина — Валерия — отводит грозу. Она сманивает Кушака, как она говорит, «на футбол», оставляя мужа сверхурочной работой искупать свои грехи.

Зилов условливается с Ириной о свидании в «Незабудке» после работы. И тут приносят телеграмму — умер отец. Зилов собирается немедленно лететь на похороны и звонит Галине, чтобы она принесла ему в контору деньги. Под горячую руку подвертывается Вера, которую привел ее нынешний дружок Кузаков. Зилов накидывается на них и оскорбляет Веру.

Вспоминается Зилову и то, как он избавился от Галины. Она не может оставить его одного в горе, хочет проводить на аэродром, а то и полететь с ним на похороны. Куда там! Он ведь должен еще встретиться с Ириной, пытается скрыться в «Незабудке», но Галина и туда следует за ним. Зилов оскорбляет жену, гонит ее, устраивает оскорбительную сцену ревности. Галина начинает оправдываться. Зилов, понимая, что это надолго, резко меняет тактику. Он просит прощения и уговаривает Галину все-таки уйти, оставить его одного. Ушла наконец-то! Теперь он в безопасности — путь Ирине открыт.

Однако Галина возвращается. Она приносит вещи, необходимые ему в дорогу, и застает мужа с Ириной. Потрясенная, Галина уходит. Зилов готов порвать с Ириной — что ж, он засыпался, он разоблачен, он обманывал ее, у него есть жена! Он подлец! Но Ирина так любит его, что ей все равно, ничто уже не может изменить ее отношения к Зилову. Зилов решает никуда не ехать, он остается здесь, с Ириной, они будут ужинать, выпивать и любить друг друга. Одного только Зилов не сказал Ирине — причины, по которой он должен был уехать.

А вот и более близкое воспоминание — до начала охоты осталось уже несколько дней. Галина собралась уезжать в отпуск к родственникам. Зилов не угадывает истинных намерений жены и с легкостью расстается с ней. И едва за ней закрылась дверь, он звонит Ирине и зовет ее к себе — ура! — он один и свободен! Но Галина возвращается. Она не могла уехать, не сказав правды: она уезжает совсем, она больше не может выдерживать такой жизни, лжи, измен, бессердечия Зилова. Зилов подозревает, что она едет к любовнику. Да, говорит Галина, чтобы отвязаться от глупых вопросов и угроз. Зилов приходит в ярость. Галине удается запереть его во второй комнате и она уходит. Теперь уже совсем, навсегда.

За запертой дверью Зилов несколько успокаивается. И думая, что Галина все еще за дверью и слышит его, он говорит о страшном кризисе, который он переживает, о том, что у него нет ничего в жизни, одна она. Он просит ее помощи. Зовет с собой на утиную охоту, куда не взял бы никого, кроме нее, потому что любит ее.

Это горячее признание слышит пришедшая Ирина и принимает слова Зилова на свой счет. Она отпирает дверь. Зилов видит свою ошибку, и чтобы загладить душевную растерянность и смятение, он говорит Ирине привычные и безотказно действующие слова — да, это ее он так любит, ее возьмет на охоту. И горько смеется над «мерзким анекдотом», в который угодил.

И последнее, что возникает в памяти Зилова, — вчерашний вечер.

Перед отъездом на утиную охоту он пригласил в «Незабудку» всех своих дружков-приятелей. Дима готовит стол по первому разряду. Зилов возбужден, он что-то задумал, но что — не говорит даже Диме. Зилов не хочет видеть друзей, он знает им цену. И позвал их так — «для полноты счастья!». Дима дает Зилову урок, как научиться не мазать на охоте, бить без промаха и главное — не волноваться.

{108} Собираются гости. Зилов представляет им Ирину как свою невесту. Его поведение странно. Пить он разрешает только за утиную охоту, провоцирует ссору и говорит всем в лицо то, что думает о каждом. Однако, быстро напившись, потеряв контроль над собой, Зилов устраивает безобразный скандал, гонит гостей и предлагает любому из них Ирину — «это делается очень просто!». Возмущенные гости уходят. Ирина пытается успокоить Зилова, но он приказывает «лакею» Диме убрать ее. В отчаянии Ирина убегает. Дима дает Зилову мощную оплеуху за «лакея», возвращаются Саяпин и Кузаков — надо же отвести скандалиста домой.

Это было последнее, что вспомнил Зилов. Дальше — уже сегодняшняя реальная попытка самоубийства.

Таковы эти два ряда пьесы — реальность и воспоминания, тесно сплетенные, где одно обусловливает другое и одно бессмысленно без другого.

### Вопросы… Вопросы… Вопросы…

Вот такая пьеса…

И ставить ее хочется. Очень.

О чем?.. Еще не знаю. И что скажу зрителю — еще не знаю… Но с каждым часом все более властно и крепко захватывает мир, в который ввел меня Вампилов. Там, в этом мире, мне было отвратительно, и смешно, и больно. И теперь оформилось главное мое ощущение — будто случилась со мной беда, будто горе навалилось на меня. И ярость.

Кто они — эти люди, населяющие пьесу? Какие?

Ведь в сущности я прочел историю человеческой дряни, паршивца, подлеца, увязшего во лжи, в аморальных историйках. Почему же так больно? И грустно. И почему так хочется броситься в бой? А с кем? А с чем? И зачем?

Начинают громоздиться вопросы. Их все больше и больше.

Первый и главный: что же такое происходит с Зиловым, когда, проснувшись поутру после вчерашнего пьянства и дебоша и активно собираясь на охоту, он через каких-нибудь два‑три часа приходит к самоубийству?

И что же это такое — эта утиная охота, о которой говорится в течение всей пьесы, к которой так готовится Зилов, но о которой и не вспомнит, когда у него настоятельно допытываются, «что он любит больше всего?».

Что такое «алик» — имя или кличка, которой Вера называет всех знакомых мужчин и кота, которого дарит на новоселье Зилову — «алику из аликов»?

Что связывает Зилова с официантом Димой, если в их отношениях все время просвечивает антагонизм, взаимное неприятие и неуважение?

Почему, уже со всеми рассорившись, Зилов собирает на вечеринку всех приятелей, хотя и «видеть их не желает», и заставляет их пить за утиную охоту?

И почему насмерть оскорбленные и выгнанные Зиловым Саяпин и Кузаков, как ни в чем не бывало, возвращаются за ним в «Незабудку»?

И почему позже Зилов скажет им и Диме — «вам выгодна моя смерть!»?

И что такое каждый из них — Зилов, Вера, Галина, Дима, Ирина… Какие они? В какие узлы взаимосвязей завязаны?

И много-много других вопросов, ответить на которые и значит — проникнуть в мир пьесы, вжиться в нее, ощутить ее во всех тончайших связях, как реальную жизнь, населенную реальными живыми людьми.

Я еще совсем не думаю о том, каким будет мой спектакль, как я его буду ставить, в каких декорациях разыгрывается действие. Не думаю и о том, что я хочу сказать.

Пока я должен лишь узнать и понять.

Раздумывая над пьесой, надо как бы забыть, что это «пьеса». Взглянуть на нее, как на кусок реальной жизни, не связанной никакими театральными рамками. Жизнь. И все, что происходит, — происходит по законам жизни, а не по условным законам театра.

Вообще, чтобы в результате прийти к *театральному* зрелищу, к той или иной условности {109} формы, к точности жанра, начинать надо, так сказать, с *отрицания театра*. Нет никакого театра, есть только одно — жизнь с ее правдой, с ее добром и злом, с ее реальностью и конкретностью. Лишь пройдя через этот *жизненный, бытовой* этап восприятия пьесы, можно прийти к новой и иной «правде театра».

Попробуем как бы забыть, что перед нами пьеса Вампилова, и окунемся в жизнь большого сибирского города, где на самом деле живет действительный Зилов и его друзья-приятели.

### Зилов и его утиная охота

В тот хмурый, дождливый день, когда начинается наше знакомство с Зиловым, все события с ним уже произошли — и ушла от него Галина, и жестоко оскорблена и отвергнута им Ирина, и умер отец, так и не дождавшись его приезда, и предана им Вера, и уже произошел скандал в «Незабудке». И тем не менее у него и в мыслях нет самоубийства. И даже появление могильного венка не вызывает этой мысли, хотя шуточка друзей мерзковата и жестока и не может не испортить настроения, не натолкнуть на некие мистические размышления. И, невзирая на все это, Зилов собирается на охоту и остро переживает, что погода испортилась и его напарник по охоте Дима не торопится. И на охоту продолжает собираться до последнего посетившего его воспоминания о скандале в «Незабудке». Лишь оно ставит последнюю точку и заставляет Зилова вынести себе смертный приговор.

Что же такое *открыл, понял, осмыслил* Зилов в это ненастное утро, что взялся за ружье, чтобы убить себя?

«Зилову около 30 лет, он довольно высок, крепкого сложения; в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности. В то же время и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят некие небрежность и скука, происхождение которых невозможно определить с первого взгляда» (154)[[285]](#footnote-286).

Таков Зилов сегодня — инженер, работающий в Бюро технической информации, которая, по его убеждению, никому не нужна и которой никто не читает. Однако Зилов признает, что эта контора — самое подходящее место для него и его дружка Саяпина, так как из них уже ничего не будет, ибо они «ленивы и развращены». «Впрочем, — говорит Зилов, — я-то еще мог бы чем-нибудь заняться. Но не хочу. Желания не имею». (202)

«Мог бы» — значит чувствует в себе неизрасходованные и непримененные силы, способности, возможности. Но — «не хочу». Значит, его устраивает такая жизнь и такая работа? Если бы было так, тогда — гармония, удовлетворенность, душевный покой.

Но в самую-самую искреннюю и отчаянную минуту Зилов признается: «Мне самому опротивела такая жизнь». «Я знаю, я сам виноват». «Мне все безразлично, все на свете». (221) Но если «опротивела», если сознаю вину — значит, хочу чего-то другого, не так ли? И тут ответа нет. Как в той сказке: «Пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что».

Но если Зилова мучает неудовлетворенность и собой и тем, как он живет, если он мечется от некой раздвоенности — значит, хочет обрести некую цельность и стабильность — не так ли? Зилов *завидует* цельности и ясности официанта Димы, хотя и презирает его. Ему *завидно* саяпинское отсутствие душевных мук, сомнений и колебаний, хотя и противно.

Какой же ясности, цельности ищет Зилов? И в чем она? Найти ответ не так просто.

Могильный венок «Незабвенному безвременно сгоревшему на работе Виктору Александровичу Зилову от безутешных друзей» {110} приносит чужой мальчик, который оказывается тоже… Витя. «А тебе не кажется это странным?» — спрашивает Зилов. Мальчик Витя принес повзрослевшему и живому еще Виктору Зилову венок на могилу. Чертовщина! И Зилов будет укорять Витю:

Зилов. Ты тоже хорош. Живым венки разносишь…

Мальчик. Я не знал, что вы *живой* (156).

Он был первым, кого увидел Зилов в это роковое утро, и будет последним, кого он увидит перед тем, как взять в руки ружье, чтобы застрелиться. «Не волнуйся, все как надо!..» — крикнет он напоследок — перед смертью! — этому мальчишке. Что это такое? Венок, мальчик Витя… Это ведь самое начало пьесы, и нам задается некий «камертон», по которому мы должны настроиться. В смятенном сознании Зилова — а сознание его сметено и выведено из равновесия всем тем, что произошло до этого утра, и тем, что происходит сегодня, — в смятенном восприятии Зилова мальчик Витя возникает словно бы укор и приговор живому еще Зилову, который тоже когда-то был таким же чистым и юным мальчишкой Витькой, а теперь стал тем, чем он стал, и пришел к тому, к чему пришел. Ведь если первое появление мальчика имеет сюжетную логическую мотивировку и необходимость, то обращение к нему Зилова, увидевшего его через окно в финальной сцене, такой мотивировки и необходимости не имеет, а следовательно, выступает как образная и символическая связь.

В пьесе почти нет сведений о прошлом Зилова. Реальное действие охватывает всего два‑три часа его жизни, а воспоминания — лишь последние полтора месяца. И все же по разрозненным черточкам можно кое-что собрать, кое о чем догадаться.

Где-то далеко-далеко живут его старики. Отцу то ли 72, то ли 75, да и мать стара и слаба. Но все это теперь Зилов представляет себе смутно — за четыре года он не удосужился проведать родителей. «Хреновый я был ему сын», — покается Зилов.

Всегда ли было так? Наверно, нет. Жена вспоминает, что шесть лет назад они жили хорошо, читали по вечерам, разговаривали. Да и Зилов вспомнит: «Когда-то мы обещали друг другу верить». Когда-то они даже хотели обвенчаться в церкви, потому что то, что происходило между ними, казалось им значительным, особым: «представь себе, мы поднимаемся по ступеням, входим, а там тишина, горят свечи и все так торжественно». (198) И тогда, шесть лет тому назад, Галина полюбила его, выбрала. А это не мало — Галине свойственна редкая душевная цельность и глубина чувств. Значит, было в Зилове что-то, кроме «физической полноценности», что привлекло к нему Галину и заставляет ее терпеть его измены, ложь и все еще не терять надежды на перемену, все еще верить, что произойдет чудо. И оно совсем не в том, что плохой Зилов вдруг станет хорошим, а в том, что он станет *прежним*.

Мы не знаем, как, когда и почему началась «порча» Зилова. Об этом мы можем только догадываться.

Три женщины связаны с ним. Разные. Непохожие. И с очень разными биографиями. И все три любят Зилова. За что? Пусть не покажется глупым этот вопрос. Конечно, любят потому, что любят, и, казалось бы, нечего искать этому объяснений. К тому же Зилов еще и достаточно привлекателен физически. Но только ли в этом дело? А не угадывают ли все они — и Галина, и Вера, и Ирина — некую неординарность Зилова, что-то такое, чего нет в других? К нему тянется и однолюбка Галина, эталон верности и постоянства; и Вера, которая прошла «и огонь, и воду, и медные трубы» и давно утратила девичьи иллюзии; и Ирина, еще полная этих иллюзий, которая бросается очертя голову в эту любовь, однако вовсе не по легкомыслию или распущенности, а потому, что встретила Единственного и Непохожего.

Может быть, в чувстве к Зилову их соединяет одно главное — доверие к тому, что подо всей шелухой, которой окружил себя Зилов, есть Душа, есть Сердце, и что однажды {111} обязательно эта его Суть предстанет в своем истинном и прекрасном качестве. Недаром же Галина в час разрыва с ним, исчерпав весь, казалось, неисчерпаемый запас терпения, не упрекает его ни в изменах, ни во лжи, а назовет то, в чем ошиблась более всего: «У тебя нет сердца, вот в чем дело. Совсем нет сердца…» (220)

Сам же Зилов живет жизнью, которая вроде бы и не жизнь, во всяком случае — не его жизнь, не та, которой он хочет. Он совершает поступки, которые вроде бы не его поступки, вроде бы он их и не совершил бы. Моментами он прекрасно видит себя со стороны и то, что видит, ему гадко и противно, однако ни остановиться, ни изменить что-либо он не может, не успевает, а возможно, и не хочет по-настоящему. И однако *не перестает страдать от этого* — и вот это самое важное — именно потому, что и сам верит, будто бы у него есть то, чего нет у его дружков, — Душа и Сердце. Поэтому-то в кульминационную минуту отчаяния он с ужасом задает себе вопрос: «Неужели у меня нет сердца?» (221)

Тут очень уместно вспомнить рассуждение о душе одного из героев А. Каштанова в повести «Белые дома Толочи». Вот оно:

«Все мы одинаковы. Все мы как сотворим глупость, сразу вспоминаем — у нас *душа*. Мол, это *снаружи мы пакостники*, а внутри, в душе, невиннейшие агнцы божьи… Заряды электрические только на поверхности проводника идут, сердцевина не нужна. *И душа наша так же на поверхности, на нашей коже, не в глубине, а там, где мы друг о дружку тремся. Трением нашим она и создается*» (курсив мой. — *М. С*.)[[286]](#footnote-287).

Действительно, тщетно надеяться, что душа наша может жить и сохраняться где-то отдельно от нашей повседневной практики общения с окружающим миром. Такое «двоедушие» — душа для себя и душа для других — самообман. И уж ежели пакостна одна половина, нечего рассчитывать, что убережешь другую.

Что же случилось? Как же дошел «до ручки» Зилов? Как он потерял себя?

Неизвестно. Да и происходит это незаметно. Завертелся, закрутился, как в беличьем колесе, и уж не остановишься.

Человек, истязающий собаку, директор завода, нарушающий нормы охраны окружающей среды, — с нравственной точки зрения явления одного ряда, при всей их кажущейся несоизмеримости. «Ну подумаешь, собаке хребтину переломил! Что ж его — повесить теперь за это?» «А кто у нас все нормы да законы соблюдает? Знаете — или дело делать, или законы выполнять». Рассуждение знакомое и — увы — привычное. Но ведь каждый из этих проступков начинается с одного и того же — с допуска, *с нарушения нравственного закона*. И в этом-то главная опасность: нравственный закон — категория зыбкая, неуловимая. Поди докажи — есть он у тебя или нет! И его нарушение, если оно не привело к нарушению Уголовного кодекса, ненаказуемо. Это удобно — измерять нравственность Уголовным кодексом, перед которым подлец может оставаться чистым, как стеклышко, а следовательно, безнаказанным. Безнаказанность — вот она лазейка для безнравственности, бессовестности, бездуховности.

Наличие в себе нравственного закона всегда связано с тем, что А. П. Чехов называл «общей идеей», наличием нравственной цели, которая направляет и деятельность человека, и самую жизнь его. Ну, а если нет этой «общей идеи», если есть день, час, минута, которая определяется сиюминутными желаниями, потребностями, и цель моя сводится только к их удовлетворению? За этой минутой последует другая, и с ней придут иные желания и потребности, а стало быть, и иная цель. Ну, а если я знаю, что ни за что не должен расплачиваться и совесть — «когтистый зверь» — меня не потревожит, равно как и милиция?

Один допуск влечет за собой следующий, этот — еще и еще. Процесс делается безостановочным {112} и уже необратимым. И тогда важно лишь одно — не вступать в конфликт с Уголовным кодексом и сохранять *видимость добропорядочности*. (Вспомним, что утром после попойки и скандала, подробностей которого Зилов не помнит, он тревожно допытывается у Димы: «Милиции не было?.. Ну, слава богу…».) (155)

Можно над этим не задумываться, и тогда — никаких проблем. Жизнь такова, и ни переделать ее, ни изменить нам не дано. Да и зачем? Так — легче. Так — удобнее.

Кузаков спросит пытавшегося покончить с собой Зилова: «Чем ты недоволен? Чего тебе не хватает? Молодой, здоровый, работа у тебя есть, квартира, женщины тебя любят. Живи да радуйся. *Чего тебе еще надо*?» (243) И действительно! Вот ведь как все просто и ясно. И Кузаков посоветует, как совершенную глупость (да и что, кроме глупости, можно посоветовать этому взбесившемуся дурню Зилову?): «А если тебе не нравится твоя жизнь, ну и отлично, живи по-другому, кто тебе мешает?» (244)

Ан нет! Не тут-то было! Заблуждение, самая главная ошибка Зилова именно в том, что он все время *намеревается* «жить по-другому». Он уверен, что все зависит от него — собраться, сосредоточиться и… «все в порядке. А если что не так, мы все можем вернуть в любую минуту. Хоть сейчас. Все в наших руках» (196). Но ничего не изменить, ничего не исправить. Жизнь не перепишешь набело. Жизнь не допускает черновиков.

Нравственный допуск мстит за себя. Он производит необратимую душевную порчу. Количество переходит в качество. И сколько бы раз ни пытался Зилов поступить иначе, чем подсказывает ему веление минуты, столько же раз он терпел фиаско. Проверим. Жизнь все время подсовывает ему возможность выбора решения — или нравственного, или безнравственного. Но первое — всегда труднее, так как в чем-то требует самоограничения, запрета себе чего-то. Безнравственное же — легко и удобно: я поступаю так потому, что мне этого хочется, потому, что мне это приятно или выгодно.

Зилов любит Галину. Однако позволил себе забыть об этом. Почему? А все потому же. В данную минуту его повлекло к другой женщине. Потом к следующей. Сейчас ему захотелось побыть с дружками и нарушить данное Галине обещание. Недаром же она говорит: «Хуже всего, когда тебя нет дома и не знаешь, где ты… Когда ты говоришь по телефону со мной, мне кажется, что ты врешь». (170) Но какое это имеет значение? Все равно Галина, как верная Пенелопа, будет терпеть и ждать. Во что же он превратил их совместную жизнь? В ложь непрерывную, ложь, ложь… День за днем, год за годом.

У Л. Н. Толстого есть жестокая мысль о том, что мы тем более не любим человека, чем больше причиняем ему зла. Несомненно так! Что же кроме скуки, раздражения при этом может вызывать Галина в Зилове, который кругом виноват перед ней? А она при этом всегда чиста перед ним, терпелива, верна и беззаветно его любит! Лишь теряя Галину, он осознает, что у него ничего нет, кроме нее, и только она ему и нужна. Но это — только теряя ее, когда катастрофа уже произошла. Палка, которую он гнул, гнул, не выдержала и переломилась — Галина потеряна для него безвозвратно. А как началось это движение к неизбежному крушению, когда? Незаметно, почти неуловимо, с маленькой-маленькой лжи, с первого, пусть пустякового, обмана. Но… лиха беда начало!

Зилов умен. Он все видит и все понимает и про себя и про других. Если бы это понимание помогло ему удерживаться! Но нет. Он отмахивается от своего критического второго Я — не мешай, не надоедай, ведь стоит мне захотеть — и я все исправлю, верну!

Но — не получается. Никак не получается. Засасывает жизнь, дружки, подружки, ежечасные соблазны. А потом становится противновато, еще шевелятся где-то там, на донышке, остатки совести. Но ничего! Чтобы покончить с этой раздвоенностью, надо собраться, сосредоточиться и тогда… тогда он {113} станет другим, все пойдет иначе, вся жизнь… Только бы собраться. Но разве здесь, в этой сутолоке, где он сплошь увяз в тех связях, отношениях, обстоятельствах, которые уже неуправляемы, уже диктуют ему свою волю и свои законы, — разве здесь можно сосредоточиться, прийти к какому-то решению? Нет и нет! И возникает бегство от этой жизни на утиную охоту. «Знаешь что ты там увидишь? Такое тебе и не снилось, клянусь тебе. Только там и чувствуешь себя человеком… Ты увидишь, какой там туман. А когда поднимается солнце? О, это как в церкви, даже почище, чем в церкви… А ночь?..» и т. д. (221 – 222)

Что это? Восторженный гимн природе? Да, и это. Значит, Зилов от своей городской жизни рвется «на природу»? Да, и это. Но при чем тут *утиная охота*! О нем скажут: «У него так. Главное — сборы да разговоры». И еще: «Убил ты что-нибудь хоть раз? Признайся! Ну хоть бы маленькую, ну хоть вот такую птичку?» (177) И сам он признает: «Конечно, стрелок я неважный, *но разве в этом дело*?» (222) Да и Дима не раз подчеркнет, что Зилов «мазила», что охотник он никудышный.

«Разве в этом дело?» — говорит Зилов. Так в *чем же* дело? Загодя, за много месяцев начинает Зилов готовиться к охоте. А уж чем ближе срок, тем более нарастает нетерпение, и напряжение Зилова становится почти истерическим:

Зилов *(с отчаянием)*. Еще целых полтора месяца! Подумать только…

Официант *(усмехаясь)*. Доживешь?

Зилов. Не знаю.

Дима. Как дожить — не представляю. (161)

Это в самом начале пьесы. А вот как в конце ее:

Зилов. Сам подумай, какая разница: сегодня я гляжу на эти рожи, а завтра я на охоте… У меня предчувствие, что на этот раз мне повезет. Дима, ну сколько я могу мазать? Неужели и в этот раз? (227 – 228)

Значит, вроде бы утиная охота — страсть Зилова, которой он одержим и живет-то от охоты до охоты. Но как тогда с этим увяжется другое: на новоселье гости приносят подарки. И Саяпины, купившие Зилову охотничьи принадлежности, настоятельно требуют, чтобы он догадался, что же они ему подарят:

Валерия. Догадайся, что мы тебе подарим.

Зилов. Не знаю. Подарите мне остров. Если вам не жалко.

Валерия. Нет, серьезно.

Зилов. Ну не знаю.

Валерия. Вот что ты любишь больше всего?.. Ну что?

Зилов. Что я люблю… Дай подумать.

Валерия. Ну жену, это само собой…

Галина. Да нет, давно не любит…

Вера *(усмехнулась)*. Может, любовницу.

… Валерия. Ну, сообразил?

Зилов. Соображаю, не могу сообразить.

Валерия. Вот тупица. Ну что же ты любишь — в самом деле!

Галина. Он любит друзей больше всего.

Вера. Женщин. Подарите ему женщину.

Кузаков. Все чепуха. Больше всего на свете Витя любит работу.

… Валерия. Нет, от него ничего не добьешься. Ладно. Ты не знаешь, а мы знаем, что ты любишь. (175 – 176)

Сцена эта в высшей степени примечательна. Во-первых, на настоятельные вопросы «что он любит?» Зилов не может найти ответа. И не гостям, бог с ними, *самому себе*, вот что крайне важно и уже в начале пьесы дает нам ключик к пониманию той душевной опустошенности, о которой сам Зилов во весь голос объявит в монологе за запертой дверью:

«Ты права, мне все безразлично, все на свете, — скажет он. — У меня нет ничего — только ты, сегодня я это понял. Что у меня есть, кроме тебя?.. Друзья? Нет у меня никаких друзей… Женщины?.. Да, они были, но зачем? Они не нужны. Поверь мне… А что еще? Работа моя, что ли?.. Ничего у меня нет в жизни, кроме тебя. Помоги мне! Без тебя мне крышка!» (221)

{114} Это горькое и страшное признание придет позже, но и здесь, на новоселье, *предчувствие*, смутное ощущение беды, когда Зилов не может найти в себе *ничего, что он любил бы*, возникает, как тревожный сигнал и предостережение.

К тому же, здесь очень важно, что мысль об охоте, которой он бредит с первой и до последней страницы пьесы и с которой связывает нечто важнейшее в своей жизни, эта мысль и не приходит ему в голову. Значит, охота для него нечто совсем иное, чем «любимое занятие», хобби или любовь к природе.

У такого серьезного писателя, как Вампилов, ничто не может быть случайно. И если в начале пьесы он задает нам такую сцену, акцентирует на ней внимание, приостанавливает ради нее развитие событий, значит, он придает ей большое значение и как бы *приглашает нас задуматься над содержанием*, скрытым за этим проходным и, казалось бы, незначительным эпизодом.

То, что прошедшие перед мысленным взором Зилова воспоминания приводят его к мысли о самоубийстве как единственном выходе из тупика, в который он уперся, и то, что вместе с этой мыслью возникает не вынужденный обстоятельствами, а *сознательный* отказ от утиной охоты, требует расшифровки. Вот что он говорит по телефону Диме, приняв решение никуда не ехать, а пустить себе пулю в лоб: «Дима?.. Знаешь, я не поеду… Да нет, хочу тебя предупредить: я *вообще не поеду*… Раздумал… Да вот раздумал… У меня другие планы…» (240) «Вообще не еду» — не сейчас, не сегодня или завтра, а вообще. Это уже программное заявление, это уже свидетельство какой-то происшедшей в нем коренной перемены точек зрения. Значит, с охотой связывалось для Зилова нечто такое, на что он надеялся — и долго! — как на избавление от нынешней и ставшей неизбежной развязки — самоубийства. Стало быть, мысль о нем все-таки, пусть подспудно, где-то в подсознании, но существовала.

На что же надеялся Зилов? Раз он исходит из обманчивой иллюзии, что все в его власти, все он еще может изменить, то утиная охота для него становится некой ступенькой, *условием* для такой нравственной перестройки. Но, естественно, возникает вопрос — если Зилову, чтобы собраться, сосредоточиться и побыть без дружков, без женщин, без привычной городской круговерти, нужно выбраться «на природу», то почему не сделать это просто на берегу озера, в лесу, в поле. Главное ведь — побыть в одиночестве. Почему нужна охота?

Ну допустим, что охота — дело серьезное, требующее собранности, воли, выдержки и т. д. Но при чем же здесь официант Дима, непременный напарник, Дима, который сам плоть от плоти того мира, той жизни, из которой Зилов стремится вырваться?

И здесь придется разобраться в том, что же такое официант Дима и что за связь существует между ним и Зиловым.

### Официант-снайпер

О Диме говорят:

Саяпин. Смотри, какой стал. А в школе *робкий был парнишка*.

Зилов. Э, видел бы ты его с ружьем. Зверь. Гигант! Полсотни метров влет — глухо. Что ты! *Мне бы так*. (162)

Галина спросит Зилова, кто придет к ним на новоселье: «Неужели этот твой *ужасный* Дима?»

Зилов. А почему он ужасный?

Галина. Не знаю, но он ужасный. *Один взгляд чего стоит*. Я его боюсь.

Зилов. Ерунда. *Нормальный парень*. (168)

И, наконец, Зилов скажет:

«*Ты жуткий парень*, Дима, но ты мне больше нравишься. Ты хоть не ломаешься, как эти…» (245)

{115} Вдумаемся в эти несколько замечаний, рассыпанных в пьесе.

Итак, Дима в школе был «робким парнишкой», и если сегодня об этом вспоминает Саяпин, то именно потому, что происшедшая с Димой метаморфоза разительна. В определении «робкий парнишка» просвечивает некая неполноценность, ущербность, второсортность. А следовательно, и определенная «закомплексованность». Комплекс неполноценности — вот что преодолел в себе Дима. И стал «ужасным» и «жутким» парнем.

Комплекс неполноценности обязательно связан с ощущением превосходства других над тобой — в силе ли, в уме ли, в удачливости ли — все равно. Важно, что я — хуже других, я — второй сорт. Чтобы преодолеть это, нужны огромное душевное усилие, собранность и целеустремленность воли, а в данном случае и мстительная жестокость к тем, кто был «первым сортом». Преодолевая свой комплекс, Дима создает себя как некую *идеальную модель бескомплексности*. И неважно, если с водой выплеснешь ребенка, если, преодолевая душевную слабость, робость, вместе с ними избавишься и от самой души.

Неоднократно Дима раскрывает свое кредо. Да, он не стал инженером, как его одноклассник Саяпин или Зилов. Подчеркнем — плохим инженером и бездельником. Он стал только официантом. Но — безупречным, идеальным официантом. И здесь держится железных правил, «закона». И по этому закону дело, работа — читай: престиж, репутация — священны и неприкосновенны. Быть хорошим официантом куда почетнее, чем быть плохим инженером — уж в этом-то Дима уверен. Да и выгоднее. И Саяпин, и особенно Зилов отдают себе отчет, что Дима, не в пример им, «состоялся». Потому, в утешение себе, отводят место ему все-таки во «втором сорте». Вот какой штрих вводит Вампилов:

Зилов. Сколько с меня?

Официант Рубль шестьдесят.

Зилов *(достает деньги)*. Да. Я тебе должен три рубля.

Официант. Три двадцать, Витя.

Зилов. А, извини… Вот. *(Отдает деньги.)* Спасибо.

Официант. Тридцать пять копеек с меня.

Зилов *(махнул рукой)*. Благодарю. (212)

Вроде бы унизительно должать официанту, а? Тем более, если он для тебя «второй сорт». И, беря реванш за это унизительное питье в долг, Зилов сует 35 копеек «на чай» — знай свое место!

Из этой скрытой неприязни и соревнования — кто же из них все-таки «второй сорт» — возникают и насмешливая репличка официанта Зилову, не в меру разгулявшемуся: «Хозяин — барин. Как обычно». И оскорбительное: «Эй, ты, лакей!» напившегося Зилова. Только дело-то в том, что Дима *знает и уверен*, кто есть кто, кто «первый», кто «второй», а Зилов лишь пытается это доказывать, и в первую очередь самому себе.

Но вот — урок охоты, который с высоты своего величия и который уж раз Дима преподает Зилову:

Зилов. У меня предчувствие, что на этот раз мне повезет.

Официант. Предчувствия побоку. Если не можешь стрелять, предчувствия не помогут. Как мазал, так и будешь.

Зилов. Дима, ну сколько я могу мазать? Неужели и в этот раз?

Официант. Витя, я тебе сто раз объясняю: будешь мазать до тех пор, пока не успокоишься.

Зилов. Да что это такое? «Не волнуйся», «успокойся»! Дима, шутишь ты надо мной, что ли? Я понимаю, нужен глаз, рука как у тебя…

Официант. Витя, глаз у тебя на месте, и рука нормальная, и все ты понимаешь, но как дойдет до дела — ты не стрелок. А почему? Потому что в охоте главное — это как к ней подходить. Спокойно или нет. С нервами или без нервов… Ну вот, сели на воду, что ты делаешь?

Зилов *(поднимаясь)*. Как — что я делаю?

Официант *(перебивает)*. Ну вот. Ты уже вскакиваешь, а зачем? Ведь это все как делается? Спокойно, ровненько, аккуратненько, не спеша.

Зилов. А влет? Тоже не спеша?

{116} Официант. Зачем? Влет бей быстро, но опять же полное равнодушие… Как сказать… Ну так, вроде бы они летят не в природе, а на картинке.

Зилов. Но они не на картинке. Они-то все-таки живые.

Официант. *Живые они для того, кто мажет, а кто попадает, для того они уже мертвые*. Соображаешь? (227 – 228)

Позвольте! Да об охоте ли здесь речь? Не сформулировал ли здесь Дима всю свою жизненную позицию и философию? Разберемся.

Зилов «мажет». Мажет на охоте, но мажет и в жизни. Ведь ничего из его жизни-то не получилось, коли он недоволен ею и несчастлив. А почему? И вот ответ: «Будешь мазать до тех пор, пока не успокоишься». Что это значит? Ведь «беспокоится» Зилов потому, что его мучает недовольство собой, то есть терзают остаточные признаки совести. Следовательно, «успокоиться» для Зилова обозначает… освободиться от них!

«В охоте главное — это как к ней подходить. С нервами или без нервов» — это очень важно для понимания Зилова. Зилов нервничает. При всех его утверждениях, что ему все стало безразлично, он неспокоен. А почему? Да потому, что, идя все время на поводу у обстоятельств, у велений минуты, он не становится хозяином положения и собственной жизни, а подчиняется им, как щепка течению ручья. И происходит все это «с нервами». А чувства — плохой помощник, кто его знает, куда они заведут. Зилов не научился еще не «переживать», а по убеждению Димы, это как раз то, что препятствует устойчивости и гармонии. И Дима поучает — «полное равнодушие… как будто они летят не в природе, а на картинке», ибо «живые они для тех, кто мажет».

И действительно, все его поступки, все отношения с людьми лишены каких бы то ни было эмоций. И даже когда он ударит Зилова, обозвавшего его «лакеем», то сделает это спокойно и расчетливо, предварительно удостоверившись, что никто этого не увидит.

Чему же учится Зилов у Димы? Умению стрелять без промаха? Нет. Точность стрельбы — это лишь проявление *другой точности*. Дима сделал себя таким, каким хотел сделать. Хочет ли Зилов, преодолев свой комплекс неполноценности, стать вторым Димой? О, нет! Именно возникшая в нем, Зилове, бездуховность — идеал Димы — и повергает его в муки и терзания. Он хочет быть иным, чем Дима, совсем иным, но, как Дима, хочет суметь сделать себя по задуманной модели. Дима для Зилова (как он думает) вовсе не эталон человека, но эталон того, как можно преодолеть комплексы и в какую гармонию привести хаос, ими порожденный.

Зилов завидует Диме и потому не может от него оторваться.

{117} Дима же презирает Зилова. Даже в обращении — «старичок» (не «старик», как принято и положено между друзьями и сверстниками, а «старичок»!) просвечивают снисходительность и уничижительность. Но поражения Зилова, его срывы и трепыхания доставляют Диме великое наслаждение: как в зеркало смотрится он в них и видит, чем мог бы быть сам, если бы не сделал из себя «Человека». Это подобно тому, как хорошенькая девчонка окружает себя подружками-дурнушками, подчеркивающими ее привлекательность. И Зилов это чувствует и не может примириться с тем, что все время проигрывает в этом негласном соревновании.

Дима на охоте убивает уток. Точно. Метко. Без промаха. Убивает уток — и только. Для Зилова же утиная охота и именно с Димой — это тот оселок, на котором он испытывает своя душевные силы, свою способность к преодолению себя. Он словно бы убивает не уток, а собственные слабости. И когда его ягдташ будет полнее, чем у Димы, вот тогда и будет одержана некая символическая победа и над собой и над Димой. А пока… Вспомним, что говорит Галина: «Ну скажи, убил ты что-нибудь хоть раз? Признайся! Ну хотя бы маленькую, ну хоть вот такую птичку?»…

Но вот мы подходим к развязке событий. Зилов схватил ружье и направил его на друзей, требуя их ухода. Смылся Саяпин, убрался Кузаков и лицом к лицу остались Зилов и Дима. «А теперь опусти ружье», — говорит Дима, совершенно уверенный в том, что Зилов никогда не выстрелит в него — кишка тонка! Куда там!

Зилов. И ты убирайся.

*Мгновение они смотрят друг другу в глаза. Официант отступает к двери*.

Живо.

*Официант задержал появившегося в дверях Кузакова и исчез вместе с ним*. (247)

Что случилось? Вспомним опять же, как говорила Галина о Диме: «Один взгляд чего стоит. Я боюсь его». Да, Галина уловила, что на нее, как и на всех прочих, Дима смотрит так, словно бы они уже мертвые, нарисованные на картинке, превращенные в мишени. Этот-то глаз — зеркало души! — увидал сейчас Дима у Зилова. Этот Зилов может убить. Может убивать. Может перешагивать через чужие жизни сознательно и без всяких душевных вибраций. И Дима сдается. Дима отступает перед им же самим сотворенным подобием своим.

Что же Зилов? Он падает на тахту и…

*Вздрагивает. Еще раз. Вздрагивает чаще. Плачет или смеется он, понять невозможно, но его тело долго содрогается так, как это бывает при сильном смехе или плаче* (247).

{118} Что же осмеивает или оплакивает Зилов? Я думаю, что его потрясает *та легкость, с которой он мог бы убить* своих друзей. И *то душевное облегчение*, которое он при этом испытал. «Живые они для тех, кто мажет. Для тех, кто попадает, они уже мертвые», — вот он урок Димы! Но ведь *менее всего хотел Зилов быть двойником Димы. И стал им. Стал*.

И это, как все в пьесе, — и трагично и… смешно. Из попыток вернуть то, что в нем было когда-то, ничего не вышло. Он истощил, опустошил свою душу, и ныне она бесплодна. И никакие бегства от себя, никакие «утиные охоты» ни от чего уже не спасут. Зилов осознает это наконец. Оказывается, он давно уже стал сколком с Димы, только все никак не хотел себе в этом признаться. Потому и трепыхался, потому и «расстраивался». И теперь Зилов уже не покончит с собой. Зачем? Он ведь добился того, к чему стремился, — *определенности*, цельности. Не такой, как хотелось, правда. А все-таки — цельности и определенности. Другой уж не будет. И теперь, отправляясь на охоту, он отправляется *просто на охоту*, чтобы убивать уток, бить по ним без промаха, потому что теперь у него и «глаз на месте, и рука нормальная, *и все он понимает*». А с «метафизическими» глупостями покончено раз и навсегда. Да и в самом деле — почему он должен быть другим? Мучить себя? Переживать? Прав, тысячу раз прав Кузаков: «Молодой, здоровый, работа есть, квартира, женщины любят. Живи и радуйся. *Чего еще надо*?»

### Любовница

Итак, мы отметили, что, проснувшись поутру и получив от друзей венок, Зилов тем не менее собирается на охоту и вовсе не склонен убивать себя. До момента, когда он все же схватился за ружье, чтобы застрелиться, никаких принципиально новых и значительных событий, которые могли бы дать толчок к такому решению, не произойдет. Никаких событий, кроме *воспоминаний*.

Мы проживаем то или иное событие зачастую почти безотчетно, не проникая в смысл происходящего. Но когда впоследствии вспоминаем об этом событии, мы неизбежно *осмысливаем* и так или иначе *оцениваем* его. И это важно для понимания природы этой пьесы: ведь она о том, как Зилов жил, не сосредоточиваясь на происходящем, не пытаясь его осмыслить, не отдавая себе отчета в том, какие же поступки он совершает, прислушиваясь лишь к голосу сиюминутных своих желаний. Именно поэтому в сегодняшнее утро, когда Зилов просматривает киноленту своей жизни, он обнаруживает, что те его проступки, ошибки, пропуски, которые казались неважными и, главное, — оставались безнаказанными, теперь приобретают глубокое и уже непоправимое содержание. Возмездие приходит подобно возвращению бумеранга.

Что же будет вспоминать Зилов?

В его руках оказывается плюшевый кот — подарок Веры на новоселье. От этого случайного толчка мысль зацепляется за тот день — день новоселья. Кабы знать тогда, что с этого дня начнется цепочка всяких бед!

Вера… Бывшая его любовница. Надоевшая. Брошенная им. О которой он скажет: «Невеста! Вы меня не смешите. Спросите лучше, с кем она здесь не спала!» Да, разумеется, Вера совсем не безупречна. Но потому ли, что она распущенна, развратна и порочна? Нет. Но ее окружают алики, которым она нужна и интересна только как средство удовлетворения их преходящих желаний.

Саяпин. Слушай, что это ты всех так называешь?

Вера. Как, алик?

Саяпин. Да вот аликами. Все у тебя алики. Это как понимать? Алкоголики, что ли?

Зилов. Да она сама не знает.

Саяпин. Может, это твоя первая любовь — Алик?

Вера. Угадал! Первая — алик. И вторая — алик. И третья. Все алики.

Зилов. Понял что-нибудь? (164)

Саяпину, может быть, и не дано понять. {119} А Зилов лишь делает вид, что не понимает, что не будь все они аликами — Вера, надо думать, и не стала бы потаскушкой. И, вероятно, потому Вера и назовет Зилова «аликом из аликов», что он может понять и даже *понимает, но не хочет понимать*. Тем более, что Вера не просто путается с Зиловым, а любит его. Да, конечно, Вера плывет по воле обстоятельств и давно растеряла иллюзии. А боль от этой невосполнимой потери компенсирует грубоватой до цинизма прямотой.

Поэтому, сразу разгадав Кушака и его намерения, она тут же назовет его аликом. Аликом назовет и игрушечного кота, тем самым превратив его в символ, который и преподнесет супругам Зиловым «на счастье». Вспоминая сегодня Веру, Зилов вынужден отдать себе отчет — что же делал он и как поступала в ответ Вера. Сперва он пытался прятаться от нее, а попавшись, хамил ей. И с восторгом ухватился за возможность подсунуть ее Кушаку. А нет — так Кузакову, который, видите ли, разгадал, будто легкомыслие Веры показное и вовсе она не то, чем кажется. Очень примечательно, что Зилов активно опровергает это предположение Кузакова. А почему? Да потому, что если допустить, что Вера не просто легкодоступная девка, а нечто иное, то на Зилова падает моральная ответственность перед ней. А Зилов во всех случаях отмахивается ото всего, что может потребовать ответа у его совести.

Заметим, что и далее, когда Кузаков приведет Веру в контору (да еще назло Зилову!), Зилов набросится на них с оскорблениями именно потому, что ее союз с Кузаковым как будто бы подтверждает моральную вину Зилова перед ней. И еще более откровенно и грубо это проявится в яростных нападках на «жениха и невесту» во время скандала в «Незабудке».

Вера не пытается вернуть или удержать Зилова. Однако она создает острые ситуации, при которых Зилов не мог бы не почувствовать угрызений совести, если она, хоть малюсенькая, есть у него. Ну а коли нет ее, пусть хоть покрутится! Вера не глупа, так же, как и Зилов. И создавая эти самые «ситуации», она отлично понимает, что хочет того или нет ее изолгавшийся дружок, он вынужден увидеть себя во всей своей неприглядности.

Зилов просит Веру вести себя прилично в присутствии Кушака, боясь скомпрометировать себя в глазах начальника. Вера переходит в атаку и разжигает вожделение Кушака.

Зилов категорически отвергает какую бы то ни было возможность появления Веры у него дома на новоселье. Вера создает ситуацию, при которой Зилов под давлением Кушака, собирающегося на новоселье, вынужден пригласить и Веру.

Уж если Вера пришла, Зилов хочет избежать весьма вероятного скандала. Вера не только приносит свой символический подарок — кота-алика, но своими шуточками создает напряженность, которая вот‑вот обернется взрывом.

Зилов был бы рад, если бы Вера переспала с Кушаком — и начальнику угодил бы, и от нее избавился. Вера прямо и ясно разоблачает его пакостный замысел и вынуждает Зилова признаться в нем.

Зилов рекомендует Кузакову «заняться» Верой, но начисто отметает возможность серьезного отношения к ней. Вера затевает с Кузаковым далеко идущий роман и демонстрирует перед Зиловым свое «семейное счастье».

Вот в том-то и дело: демонстрирует! Значит — не то ей важно, любит или нет она своего Колю, а то, что в пику Зилову предпочла его и может быть вполне счастлива без Зилова. Нетрудно догадаться, что все это лишь потому, что она любит Зилова. И страдает. Как бы ни прикрывала и ни прятала это страдание. Но цели она достигает: Зилов бесится. Но только не от ревности. А от того, что выглядит во всей этой истории уж больно неприглядно.

Кстати, тут раскрывается половинчатость и неустойчивость Зилова. Ведь коли хотел он избавиться от надоевшей любовницы и освободился от нее наконец — так радуйся! Ан нет. И ведь не только потому, что мерзко {120} выглядит в этой развязке, но и потому, что получилось на самом деле так, вроде бы не он ее, а она его бросила.

Теперь, когда *вспоминает*, он видит все в истинном свете и вынужден беспощадно судить себя. Но это *теперь*. А тогда? Тогда, когда все это происходило, а не возвратилось как обжигающее воспоминание-анализ, воспоминание-самосуд? Тогда все было подчинено одному — выкрутиться бы из ситуации, выйти сухим из воды.

Нравственное начало непременно связано с развитой душевной способностью ставить себя на место другого, и это понимание не только себя, но и другого регулирует поступки и определяет границы дозволенного. А как же без этого понять, что есть зло, а что — добро?

### Жена

Новоселье…

Что же, собственно, тогда произошло? Казалось бы, все было нормально и никакого особого осадка *тогда* не оставило. Ну немножко потрепала нервы Вера… Подумаешь, не впервой! Ну обозлился Кушак, что уплыла из-под носа девчонка… Ну и что. Ну Саяпины раззадорились на чужую квартиру, глазки загорелись… Не ново.

Пили, ели, веселились, как могли… «Всем хорошо, все довольны. Приятный вечер», — подытожил *тогда* Зилов (164). И как-то совсем незаметно прошла для него во всей этой круговерти Галина — жена.

Почему же с того вечера все поползло-поехало?

Получили новую квартиру. Переехали с окраины, из коммуналки, «на Бродвей». В центр. Хорошо? Хорошо. Да и возможности стали другие. Какие? А вот они: «Так кто же седьмой — интересно?» — спрашивает Галина, узнав, что будет незваный гость.

Зилов. Одна милая женщина.

Галина. Да?

Зилов. Разве я тебе о ней не говорил?

Галина. Представь — нет. Сюрприз.

Зилов. Совсем забыл! Ее зовут Вера. Она, насколько я знаю, ничего себе, интересная… В общем, Кушак от нее в восторге.

Галина. Понятно. В первый же вечер из нашей квартиры ты устраиваешь!..

Зилов. Ну что ты. У него чистая любовь.

Галина. Чистая любовь, а жена будет сидеть дома?

Зилов. Его жена старая ведьма! И между прочим, он просил меня поговорить с тобой. Я забыл.

Галина. О чем?

Зилов. Чтобы ты разрешила им здесь встречаться.

Галина. А если я говорю — нет?

Зилов. Поздно.

Галина. Я не хочу, чтобы у нас, в нашей квартире…

Зилов. Что с ней сделается, с квартирой, если бедняга Кушак, — между прочим, эту самую квартиру, ты знаешь, выбил нам он, а не кто-нибудь, — что с ней сделается, если он отдохнет здесь часок-другой, помечтает, скажет милой женщине пару глупостей, что от этого — потолок обвалится? (168)

Если бы Кушак действительно попросил Зилова об этом, а Зилов согласился бы — все это было бы довольно мерзко. Но ведь в том-то и дело, что Кушак не просил, и не для него, а *для себя* выговаривает Зилов возможность иметь на часок-другой свободную «хату», в которую, уж конечно, Галина не заглянет, раз будет знать, что там Кушак с подружкой. И хочу обратить внимание не на эту очередную нечистоплотность Зилова (который, кстати, тут же будет обнимать вынужденную согласиться Галину!), а на полную глухоту и равнодушие Зилова к тому, чем живет и чем полна сейчас Галина.

Галина представляет собой, увы, совсем не частый в наше время образец душевной цельности и чистоты. В ремарке сказано:

Галине двадцать шесть лет. В ее облике важна хрупкость, а в ее поведении — изящество, которое различимо не сразу и ни в коем случае не выказывается ею нарочно. Это качество, несомненно процветавшее у нее в юности, в настоящее время сильно заглушено {121} работой, жизнью с легкомысленным мужем, *бременем несбывшихся надежд* (167).

Но «бремя несбывшихся надежд» не убило в ней способности надеяться снова и снова, верить в чудо, которое может, должно совершиться. Чудо — это возврат к той искренности и подлинности чувств, которую знали они с мужем шесть лет назад. Ведь если не эта надежда, что же объяснит неистощимость терпения Галины и все еще живую любовь ее к Зилову? И сегодня, в день, когда они обрели наконец-то свой дом, — как же страстно, исступленно хочется ей верить в чудо, в то, что теперь-то и начнется новая и счастливая пора их жизни. И нынче все так странно сошлось! Галина и всегда-то верит в то, что прошлое не исчезает, что оно воскресает — и ведь надо же какое совпадение! — и как оно удивительно подтверждает эту ее веру именно сегодня:

Галина. Знаешь, сегодня я получила письмо. Совсем неожиданно. И думаешь от кого?

Зилов. Ну? *(Наливает себе рюмку.)* От кого же?

Галина. Представь себе, от друга детства. И как только он обо мне вспомнил — удивительно?

*(Зилов выпивает.)*

Наши родители дружили, а мы с ним были жених и невеста. А разъехались, когда нам было всего по двенадцать лет *(Смеется.)* Он был очень смешной. Когда мы прощались, он заплакал, а потом сказал, и, знаешь, совсем серьезно: «Галка, укуси меня на прощанье».

Зилов Ну и что? *(Наливает.)* Укусила ты его?

Галина. Да. За палец.

Зилов. Забавно. *(Выпивает.)*

Галина. Пишет, что у него не удалась семейная жизнь, намерен век прожить холостяком.

Зилов. Что ж. Неплохая мысль. (170)

Да! Конечно же, Галина в этом голосе из прошлого слышит добрый знак своим надеждам. Прошлое живо! И их прошлое с Зиловым тоже живо! И вернется, непременно вернется!

Но Зилову «до лампочки» и нынешнее особое счастливое возбуждение Галины, и эта глупая сентиментальная детская история. Так «до лампочки», что он и не замечает, как на мечты жены о воскрешении их семейного счастья отвечает, что «остаться холостяком — неплохая мысль». И это вовсе не осознанная жестокость. Небрежность и глухота ко всему, кроме самого себя. Ужасно другое. Подобное так привычно для Галины, что обиду она проглатывает, будто и не обида это вовсе.

Историю с письмом я пространно процитировал потому, что надо уничтожить возможность одного ошибочного предположения, будто Галина уйдет от Зилова действительно к человеку, который ее любит. Это Зилов употребит во зло этот рассказ и будет сперва подтрунивать над женой по поводу этого «друга детства» и его писем; потом использует это для якобы реальной «ревности»; и, наконец, сам поверит в то, что ради «друга детства» бросает его жена. Все это чепуха! И никакого «романа в письмах» у Галины нет и быть не может, даже если ее старый друг и любит ее действительно и пишет ей. Она любит Зилова, его одного и навсегда. Это ее крест и мука, но что поделаешь, если бог создал ее однолюбкой и наградил этой горькой любовью к человеку без сердца и совести!

Уйдут гости, и Галина скажет Зилову о самом затаенном и святом для нее, о том, в чем словно бы материализуются ее мечты о чуде:

Галина. Слушай, слушай, что я тебе скажу.

Зилов. Ну.

Галина. Я хочу ребенка.

Зилов. Опять?

… Галина. Никогда я его так не хотела… а ты? что ты на это скажешь?

Зилов. Я?.. Ну если пора, в самом деле, то почему бы…

Галина. Нет. Ты его не хочешь, я знаю.

Зилов. Да нет, с чего ты взяла? Я не против… Ну чего ты расстроилась? Это же не проблема. Сказано — сделано.

Галина. Тебе он не нужен. (182)

{122} Так закончился для Галины этот день — день великих иллюзий. Чуда не будет. Все останется так, как было. Попытка достучаться к былым чувствам Зилова тщетна.

И ведь не то чтобы Зилов не понимал, что в этом разговоре он больно ранил Галину. Нет, понимает. И сорвет *недовольство собой* на подвернувшемся Кушаке. Но в том-то и беда, что это понимание ничегошеньки в нем не меняет.

И когда спустя некоторое время Галина позвонит ему однажды в контору, чтобы сейчас же, немедленно разделить с ним великую радость свою — будет у них ребенок, жданный, желанный! — что же?

Зилов. Ребенок?.. Ты уверена?.. Ну и прекрасно. Поздравляю… Сын, я уверен… А как же? Ну рад… Да рад я, рад… Ну что тебе — спеть, сплясать?.. Увидеться?.. Сегодня увидимся. Ведь не сию же минуту он у тебя будет… Что?.. Подожди! *(Видно, что на том конце брошена трубка. Этим он несколько раздосадован.)* Ну вот, уже и разобиделась (190).

Снова Зилов проскочил мимо события, которое могло бы многое изменить и в его жизни, и в их отношениях с Галиной. Проскочил потому, что в это самое время его ждала новая симпатия — приглянувшаяся девчонка. До Галины ли тут? Да и куда она денется?

Ну, а не будь в этот момент ожидавшей его Ирины, изменило бы это что-нибудь? Вряд ли. Потому что — будет ребенок или не будет его — не все ли равно? Ведь не возьмет на себя Зилов долю этой ноши. Потянет ее Галина, одна, раз уж ей так хочется усложнить свою жизнь.

Однако Зилов «несколько раздосадован» тем, что жена разобиделась. Снова он виноват перед ней. Ведь он знает и понимает, *как он должен был бы* вести себя в этой ситуации. Но это требовало бы некоторых усилий, необходимости от чего-то отказаться (в данном случае — от Ирины). А зачем? Сойдет и так. Все образуется, перемелется — мука будет.

Только не рассчитывает он, что Галина, потрясенная его равнодушием, загнанная им в тупик одиночества, бросится в отчаянии в больницу и уничтожит то, что могло бы быть счастьем и смыслом ее жизни.

И еще Зилов вспомнит, что когда это стало ему известно, в нем не шевельнулось живое чувство, зато он *изобразил* бурю возмущения, горя, оскорбленности:

Зилов *(грозно)*. Говори! Ты была в больнице?

Галина. Можно подумать, что ты этого не хотел.

Зилов *(расходясь)*. Что ты натворила?.. Как ты могла?.. Почему ты это скрыла?!. Говори! Ты не смела распоряжаться одна, слышишь?.. Ты понимаешь, что ты делаешь? Понимаешь?.. Нет, этого я тебе не прощу!

Галина. Перестань *паясничать. Пауза*.

Зилов. Это ужасно… Ужасно, что ты со мной не посоветовалась. *(Маленькая пауза.)* А что теперь?.. Теперь уж не вернешь… (195)

«Перестань паясничать» — и моментально Зилов сдается, не возражает, не пытается, хоть приличия ради, защитить свою «искренность». И сразу успокаивается. И всего предыдущего — и того, что засыпался на лжи, вернувшись под утро домой, и клоунской мелодрамы по поводу аборта — всего предыдущего словно и не бывало.

Снова и снова Зилов будто и не замечает, что каждым своим словом наносит Галине раны и приближает неизбежность катастрофы. «Ни одному твоему слову не верю», — много раз повторяет Галина в то утро, словно обозревая выжженную, бесплодную пустыню этих шести лет, прожитых с Зиловым. И констатирует: «Ничего у нас не осталось». Это настораживает Зилова. Это совпадает с глубоко запрятанным его страхом: а не погибло ли в нем самом нечто очень важное, драгоценное, то, для обретения чего он и стремится на свою утиную охоту? Потому и скажет он: «Давай без паники…», что остро ощущает в самом себе эту панику, этот страх душевного банкротства. {123} И с пугающим призраком неизбежности расплаты он борется, уговаривая не столько Галину, сколько самого себя: «Да нет, все в порядке. А если что не так, *мы можем все вернуть в любую минуту*. Хоть сейчас. *Все в наших руках*» (196).

Вот она — формула, которой глушит в себе Зилов пробуждающуюся порой тревогу — не произошло ли в нем некой порчи, некой потери себя. Нет, «все в порядке», «все в наших руках»! И сейчас же это надо проверить, доказать, и не столько Галине, сколько себе, себе. Ведь все в порядке! И Зилов затевает воскрешение того далекого и прекрасного вечера, когда он был другим и они так любили друг друга. Сперва Зилов уверен в успехе эксперимента. Важно только, чтобы Галина не подвела и подыграла ему, как надо. Прошлое воскреснет, вернутся искренние, подлинные *те* чувства. Итак, начинаем игру! Все будет, как было тогда!

И тут-то происходит нечто очень неожиданное для Зилова: с каждой секундой он убеждается все более и все беспощаднее, что в нем ничто не откликается, чувства мертвы, не оживают, нет. И это тем более страшно, что Галина, которой, казалось бы, сейчас невозможно принять участие в этом спектакле и в которой все сейчас состоит из боли и горя, *поддается игре*. И на глазах Зилова возникает та прежняя, юная и чистая девушка, охваченная непреодолимой страстью, влечением к любимому, страхом перед тем неизбежным уже, но неведомым шагом, который она боится сделать и не может не сделать! И то, что прежняя и так же любящая его Галина воскресла, а он мертв, пуст и ничто не откликается в нем, и он *не помнит* ничего не только памятью, но — главное — чувством, повергает его в ужас и смятение. И это естественно: в Галине так легко отозвалось ее прежнее потому, что какова бы ни была ее жизнь за эти шесть лет — сама она в *сути* своей не изменилась. Она сохранила себя и осталась собой. И Зилов это понимает, как и то, что если он оказался неспособным к воскрешению, значит…

Галина. Ты должен это вспомнить… Вспомни, прошу тебя!..

*Маленькая пауза.*

*(С отчаянием.)* Вспомнишь ты или нет?

Пауза. Она ждет.

Зилов. Черт возьми! Мало ли что мог сказать мужчина в такую минуту.

Галина *(почти с ненавистью)*. Ты все забыл! Все!

Зилов. Ну хватит. *(Грубо.)* Иди сюда. *(Силой привлекает ее к себе.)*

*Галина вырывается и медленно отступает от него. Молчание. Галина вдруг опускается на стул и плачет*.

Зилов *(с искренним огорчением)*. Ну вот… Вспомнили молодость (200).

Уверенность Зилова в том, что «стоит только захотеть», и не только переменит он свою жизнь, но и сам станет прежним, то есть, иначе говоря, утешительная надежда на нравственную безнаказанность терпит жестокий крах. И наиболее наглядно расписывается в нем Зилов тем, что пытается силой овладеть Галиной.

До того утра, когда происходит реальное действие пьесы, остается еще две недели. И казалось бы, пережив такое потрясение и так испугавшись беды, которая с ним происходит, Зилов имел время что-то изменить, остановиться, опомниться. Но нет. И этот тревожный сигнал проходит без следа, и снова Зилов несется по течению.

Лишь сегодня, *вспоминая* об этом, Зилов по-настоящему оценивает происшедшее тогда. И непосредственно из этого воспоминания рождается отчаянный, почти истерический звонок:

«Дима! что если поехать *сейчас*!.. Ну что нам топь?! Скверно… Откровенно говоря, *отвратительное настроение*. Да одно к одному. А *тут еще* друзья меня порадовали…» (200)

Обратим внимание, что присланный венок — злая шутка друзей — упоминается как «а *тут еще*», то есть поводом, чтобы ехать сейчас же, под дождем, невзирая на непогоду {124} и топь, является это, напугавшее его, воспоминание. И Зилов торопится в надежде убежать от себя, от страха «досмотреть» свою жизнь и допонять ее, торопится, чтобы там, на «утиной охоте», может быть, еще что-то спасти.

Задает Зилов такой вопрос Диме:

«*(С волнением.)* Старина, ты прости за глупый разговор, но скажи, старик, как ты ко мне относишься?.. *(Слушает.)* А я… я так тебе скажу. После вчерашнего я остался один… Нет, чувствую, что один. И получается так, что ты — самый близкий мне человек… *(Принужденно смеется.)* Да нет, не в этом дело… В общем, слава богу, что мы едем с тобой на охоту» (201).

Это — вдруг осознанное полное одиночество и отчаяние.

Заметим, как важно для символической поэтики Вампилова и для верного понимания Зилова, что острейший кризис нашего героя связывается с тем, что хоть и «принужденно смеясь», Зилов вынужден признать свое духовное родство с Димой, которого пока все еще хотел бы считать своим духовным антиподом. Пока… Парадоксально, но это так — потому и «принужденно смеется».

Зилов вспоминает дальше. В какой-то из ближайших дней случилось несчастье — умер отец. И Галина, отбросив все обиды, которые довели ее уже почти до разрыва с Зиловым, кидается на выручку, пытается протянуть ему руку помощи и сочувствия.

И снова возникает типичная для Зилова ложная ситуация: именно в тот час, когда душевная щедрость Галины и ее неистощимая готовность к прощению и самопожертвованию могли бы все повернуть, сделай Зилов хоть шаг навстречу, именно в этот час его ждет Ирина, и важнее всего для Зилова, оказывается, отвязаться от жены. И эта власть случайного обстоятельства толкает Зилова на грубость, жестокость по отношению к Галине.

Чего не делает любящее сердце! Только что отторгнутая мужем, Галина, понимая, что ему плохо (отец же умер!), перешагивая через нанесенную ей обиду, следует за Зиловым. Сейчас это воспоминание обжигает Зилова стыдом и раскаянием, но тогда… тогда важно было не засыпаться, не допустить встречи Галины с Ириной любой ценой. Любой. «Ты еще здесь?» — со страхом и злобой обнаруживает Зилов вернувшуюся в «Незабудку» Галину.

Галина. Я посижу с тобой. *(Садится.)* Пока ты здесь.

Зилов. Я хочу быть один. Ты понимаешь?

Галина. Не понимаю. Мне казалось, что именно сейчас…

Зилов. Именно сейчас я хочу остаться один (210).

Галиной движет все та же наивная вера в чудо. И это естественно по логике ее чувства: сейчас, в горькую минуту беды, обрушившейся на Зилова, ее поддержка, а значит, *прощение ему* его бесконечной вины перед ней может — должно же! — сдвинуть что-нибудь в его душе. Увы! Ее настойчивость приводит Зилова лишь в бешенство. И тогда Галина не выдерживает. И примечательно, что ранить Зилова она пытается его же оружием — ложью! Только вовсе не умеет им пользоваться.

Галина. Я тебе давно чужая… Я тебе хотела сказать, давно хотела сказать… Я получаю письма…

Зилов. Какие письма?

Галина. Я получаю письма каждый день.

Зилов. Да?.. От кого же, интересно? От друга детства, конечно?

Галина. Он меня любит.

*Маленькая пауза*.

Зилов. Ну, а ты как к нему относишься?

Галина. Я не знаю… Но *так, как у нас, так больше невозможно* (210).

(Заметим, к слову, что какой уж там «роман в письмах» — вот она и проговорилась: никакие письма тут не важны, а просто дальше так жить даже у нее уже нет сил!)

Сейчас, когда Зилову надо лететь на похороны отца, выяснять отношения не самый подходящий момент. И если Галину, что называется, {125} прорвало, то это лишь свидетельствует об остроте боли, которую ей причинил Зилов, и отчаянии, до которого она дошла. Но Зилову только того и нужно! Ведь без десяти шесть, а в шесть явится Ирина. И, ухватываясь за это заявление Галины, Зилов симулирует ревность, оскорбленность, гнев. И все только ради того, чтобы успеть избавиться от нее. Вот тут бы и сказать Галине — «перестань паясничать», но она скажет совсем другое.

Зилов. И чтобы такую женщину я привел на могилу своего отца? Никогда! Уходи, я не желаю тебя видеть!

Галина. Да что с тобой?.. Я не давала ему никакого повода. Я давно ему не отвечаю… Я написала ему всего два письма. Всего два письма. Как же ты можешь?.. (211)

Нет, избранный Зиловым способ не срабатывает. Галина забывает о том, как ОН ее оскорбил. Виновата ОНА. И пока не добьется его прощения — не уйдет. Уж это ясно! И Зилов резко меняет тактику.

Зилов *(вдруг спокойно)*. Ладно… Я психанул, извини. Нервы сдают, должна понять, в каком они у меня состоянии…

Галина. Я сама виновата. Ты меня прости…

Зилов. Ладно, ты не обижайся… Я ведь чувствовал, что мне надо остаться одному… *(Маленькая пауза.)* И все-таки ты иди домой, хорошо? (211)

Примирение. Поцелуй. Галина почти счастлива: он простил ее, хотя она так виновата перед ним. И Галина уходит.

Но ей так хочется, так нужно сейчас что-то сделать для Зилова, чем-то подтвердить, закрепить возникший мир, — ведь это было даже, немножко, правда, похоже на чудо! — что она опрометью бросается домой, чтобы собрать нужные ему в дорогу вещи. И спешит обратно — не опоздать бы!

Появляется Галина, в руках у нее плащ и портфель. Она входит быстро, но, сделав несколько шагов к столику, где сидят Зилов и Ирина, останавливается. Маленькая пауза. Галина смотрит на них, они на нее. Рука Зилова все еще лежит на руках Ирины. Галина подходит к ближайшему стулу, оставляет на нем плащ и портфель. И вдруг быстро уходит. (214)

Ну вот. Поставлена точка. Кажется уж теперь — никаких разночтений. Это уже «перебор», чаша переполнена. Теперь Галине остается принять решение.

И Зилов вспоминает день, когда Галина ушла от него. Ему и в голову тогда не приходило, что за намерением уехать в отпуск к родственникам она скрывала решение уйти от него навсегда. Зато теперь, вспоминая, Зилов улавливает в каждом слове, сказанном Галиной тогда, этот скрываемый смысл. Это теперь…

А тогда… после всего, что произошло, тяжеловато вместе, и прекрасно, что расстанемся, что побудем врозь, отдохнем друг от друга… К тому же за это время Зилов съездит на охоту и уж теперь-то вернется с нее другим человеком. И все изменится, и все будет хорошо, а пока… Слава богу, что Галина уезжает.

Но Галина не была бы Галиной, если бы в эти последние минуты, которые она проводит с мужем, шальная мысль о чуде — а вдруг?! — не посетила бы ее. И она (заметим — с ремаркой «вдруг») предлагает Зилову: «Поедем». И как знать? А вдруг Зилов откликнулся бы, вдруг послал бы к черту свою дурацкую охоту и поехал бы с ней куда угодно, хоть на край света, чтобы быть вместе, чтобы попытаться склеить, починить их разломавшуюся жизнь.

Но нет. Не произошло чуда. И Галина идет к дверям и сейчас уедет. А может быть, вернется? Через месяц? Как знать, может быть, еще и вернулась бы, если бы не…

Зилов. Будешь возвращаться, обязательно подай телеграмму. Слышишь?

Галина *(на пороге)*. Да, обязательно. *(Уходит.)*

*Зилов на две секунды присел, задумался, потом прошелся по комнате, взглянул в окно…* (217)

{126} Тут, думается, разночтений нет. Зачем Галине давать телеграмму, да еще «обязательно»? Так уж, что ли, заботлив Зилов? Нет, просто боится, чтоб не застигла его врасплох! Галина это понимает. И это та последняя капля, которая делает ранее принятое решение — уехать, порвать — окончательным и необратимым.

Но Галине отвратительна ложь. Любая. И уж если она решила порвать с мужем, то не может это сделать «втихаря», воровски. И она возвращается, чтобы сказать эту правду.

Но за время, что Галина уходила и возвращалась, Зилов успел уже вызвать Ирину, и вот‑вот она появится и… что же? — снова они столкнутся с Галиной? И это обстоятельство *искажает* поведение Зилова. Ведь через несколько минут мы услышим его искреннюю и страстную исповедь, признание, что он *любит* Галину, что без нее ему «крышка». И тут он будет до донышка правдив. Значит, когда Галина говорит ему, что уезжает навсегда, даже готова признать, что едет к другу детства, лишь бы избавить себя и Зилова от ненужных объяснений, Зилов попадает во власть противоречивых чувств. С одной стороны, пусть и не в полную меру, он не может не испытывать потрясения и охватывающего его сознания *серьезности* того, что происходит сейчас между ним и женой. С другой — он не может допустить, чтобы сейчас — *именно сейчас* — в эту серьезную и ответственную минуту она встретилась с Ириной, появление которой уж наверняка сделает уход Галины необратимым. Зилов мечется, беснуется. Что это — припадок действительной ревности? Наверно, отчасти. Но более всего это бессильная ярость на себя, попавшего в собственный капкан.

Галине удается запереть беснующегося Зилова. И теперь Зилов понимает, что она может уйти. Уйдет, если он ее не остановит. И оказывается, это так серьезно и так *страшно* для него, что мысль об Ирине вылетает вовсе из его головы. Только одно важно — удержать Галину. И Зилов говорит те слова, которые и могли бы стать чудом, которого ждала так долго и тщетно Галина. Но скажет он их тогда, когда ее уже не будет.

Галина заперла Зилова и, «опустившись перед дверью на пол, плачет», потом «плачет громче», потом «поднялась, вытерла слезы» и, наконец, «тихо уходит». Почему же и о чем плачет Галина? Припадок ревности, бешенства Зилова, увы, оказался так похож на его паясничанье по поводу ребенка, что он убивает последнюю надежду Галины: ведь если и теперь, когда она сказала Зилову, что уходит от него совсем, навсегда, в нем не откликнулось ничего, значит, права она, говоря: «Не делай вида, что тебя это волнует. Тебя давно уже ничего не волнует. Тебе все безразлично. Все на свете. У тебя нет сердца, вот в чем дело. Совсем нет сердца» (220).

Галина плачет, навсегда хороня свои надежды, свою веру в чудо.

### Девочка Из Михалевки

Саяпин задаст вопрос Зилову об Ирине: «Я не могу понять — ты влюбился или ты над ней издеваешься?» Вопрос этот остается без ответа. Но теперь, вспоминая обо всем, что произошло между ним и Ириной, Зилов понимает, что слово «издеваешься» оказалось, вероятно, самым подходящим.

В один прекрасный (или не прекрасный) день в контору, по ошибке приняв ее за редакцию газеты, зашла девушка. И сразу привлекла к себе внимание Зилова своей миловидностью, чистотой и открытостью. Зилов уверяет ее, что попала она именно в редакцию и он постарается помочь ей. А в чем дело?

И далее следует история для Зилова и Саяпина невероятная: девушка, приехавшая из далекой Михалевки поступать учиться, в поезде познакомилась с неким Костей и обещала встретиться с ним здесь, в чужом и незнакомом городе, но не рассчитала времени и опоздала. Поэтому необходимо дать объявление. Костя его прочтет, он читает все газеты. Какое объявление? Вот: «Костя! Я опоздала. {127} Жди меня у главпочтамта в двенадцать часов пятого августа. Я все объясню».

Зилову все ясно. Она влюбилась в Костю и поэтому…

Ирина. Полюбила?.. Нет, что вы…

Зилов. А разве вы его не любите?

Ирина. Ну конечно, нет.

Зилов. Тогда зачем вам его искать?

Ирина. Чтобы объяснить. А то ведь получится, что я его обманула (187).

Для друзей-приятелей такое заявление звучит ошеломляюще! Так невероятно, что Зилов скажет о ней: «*Она же святая*».

Так начинается для Ирины великая ее любовь и первая в ее жизни трагедия. Так начинается для Зилова еще один романчик.

«Святая»! Увы, для Зилова это только синоним «невинная» или «наивная дура», облапошить которую и совратить ничего не стоит. «Святая» ли Ирина?

«Ирине 18 лет. В ее облике ни в коем случае нельзя путать *непосредственность* с наивностью, *душу* с простодушием, так же, как ее *доверчивость* нельзя объяснять неосведомленностью и легкомыслием, потому *главное в ней — это искренность*. Но нельзя забывать, что на наших глазах она делает в жизни самые *первые самостоятельные шаги*» (185).

Столкновение Ирины и Зилова — это столкновение антимиров, каждый из которых построен по взаимно антагонистическим законам. И катастрофа неизбежна. Она предрешена «с порога».

*Непосредственность* Ирины натолкнется на стремление Зилова казаться этаким суперменом, этаким сверхчеловеком (пусть уездного масштаба, что ж поделаешь?). Стремление «казаться» и «непосредственность», которая есть подчинение без размышлений внутреннему велению, — несовместимы.

*Душа* Ирины, то есть ее щедрая способность расходовать и отдавать себя без остатка, до донышка, разобьется о бездуховность Зилова, независимо от того, что, может быть, сам он от этой бездуховности мается и страдает.

Доверчивость в человеке всегда связана с его собственной неспособностью ко лжи и потому с невозможностью предположить ложь в другом. И *доверчивость* Ирины расшибается о лживость Зилова, для которого ложь и безответственность — норма отношения не только к другим, но и к самому себе. (Действительно ведь, самоутешительные надежды на очистительное чудо «утиной охоты», на возвращение «себя утраченного» — не более чем ложь самому себе.)

*Искренность* связывается с внутренней ясностью и душевной чистотой. И Ирина такова. Пока что она живет в прекрасном, ясном и добром мире. Он таков потому, что и она сама идет в этот мир с незамутненной честностью и верой в закономерность и обязательность добра. Чем же может ответить на это Зилов, извертевшийся и запутавшийся в большой и малой лжи?

И очень важно, что Ирина «делает в жизни свои самые первые самостоятельные шаги». Да, конечно! Из своей далекой тихой Михалевки она впервые попадает в большой город, совсем не оснащенная опытом, зато вооруженная доверием и обостренным любопытством к миру, в который вступает. И этот мир откликается сразу же в лице обаятельного и доброго человека, готового ей помочь и излучающего доброжелательство, заинтересованность и — что там говорить! — открытое мужское восхищение ею. Так «обернется» оборотень Зилов в первой их встрече. Он достаточно опытен, остроумен и интересен для того, чтобы ошеломить эту неискушенную девочку. А уж когда выясняется, что попала она не в редакцию и что Зилов солгал ей, то как прекрасна окажется для нее эта ложь, объяснение которой похоже на сказку, на сон: он просто не мог — ну никак не мог! — потерять ее, дать ей уйти, потому что полюбил ее с первого взгляда. Бедная девочка! До последнего бесстыдного скандала в «Незабудке» всякую ложь Зилова она будет воспринимать безоговорочно, открытым сердцем, {128} ни на секунду не теряя веры в свое счастье и все более в этой вере укрепляясь.

Увидел ли, понял ли тогда Зилов то необычайное диво, с которым столкнула его судьба? Нет. Ирина поражает его только своей нетронутостью, неискушенностью и физической привлекательностью. Встреча с ней могла бы превратиться в событие, способное произвести переворот в душе Зилова, раз уж он только и ждет повода, случая к нравственному возрождению. А становится всего лишь еще одной интрижкой этого «алика из аликов». Вот «настрой», который остался в Зилове от первой встречи с Ириной:

Зилов. Ну, что ты про нее скажешь?

Саяпин. Слушай, иди‑ка ты с ней вместе знаешь куда?

Зилов. Ну‑ну? Куда — посоветуй. Я думаю в кино. *Для начала*.

Саяпин. К черту! Он *(показывает на дверь кабинета)* требует статью. Что будем делать? Так он этого не оставит… Ты имей в виду, он имеет на тебя зуб — за новоселье. Ты что, забыл?

Зилов. Плевать. *(Надевает плащ.)* Такие девчонки попадаются не часто. Ты что, ничего не понял? Она же святая… Может, я ее всю жизнь любить буду — кто знает (189).

Пошлость вылезает из каждой фразы, даже если и сделать поправку на «суперменство» и на определенную браваду перед Саяпиным.

Но… Ирина попалась. И когда под утро он, наконец, появится дома — нетрудно догадаться, что ночь он провел с Ириной.

Кстати, очень примечательно его вранье Галине. Что там Хлестаков с его «департаментом» или «супом прямо из Парижа»! Зилов даже не затрудняет себя *правдоподобием* лжи:

Я падаю с ног. *(Зевает.)* Нет, из этой конторы надо бежать. Бежать, бежать… Ну сама посуди, разве это работа?.. Знаешь, где я был?.. Представь себе, в Свирске. Вчера *после обеда* — бах! Садись и поезжай. Куда? На фарфоровый завод. (Заметим, что это как раз тот завод, липу о котором они с Саяпиным подсунули Кушаку вместо статьи. Тем самым Вампилов акцентирует сразу же разоблачаемую для зрителя ложь. — *М. С*.) Зачем? Грандиозное событие: реконструировали цех. Изучить, обобщить, информировать научный мир. О чем? Заводик-то — ха! Промартель. Гиблое дело. Тоска… Нет, мне это не подходит. Я все-таки инженер как никак. *(Маленькая пауза.)* Я звонил тебе в школу, *ты была на уроке…*

В придуманной поездке в Свирск неправдоподобно все — *после обеда* он якобы поехал, а вернулся утром. Значит, это не так-то близко, значит, «попасть» в Свирск он мог бы только вечером, а что же там делать в нерабочее время? Звонил в школу, но Галина была *на уроке*. Но дело-то происходит в разгар лета, в конце июля, школы закрыты и уроков нет. Стало быть, Зилову настолько наплевать на все, что он даже не пытается придумывать правдоподобные оправдания. Так, первое, что на язык выскочило. Сойдет и так. Но это к слову.

Следующее воспоминание об Ирине связано с тем днем, когда Зилов собирался на похороны отца. Свидание назначено все в той же «Незабудке». Только что Зилов спровадил, наконец, Галину. И вот появилась Ирина.

Зилов, сообщая ей, что должен сейчас уехать, однако, не говорит о причине отъезда. Что это? Нежелание усложнять жизнь Ирины известием о смерти отца? Вряд ли. А может быть, еще неосознанное, почти инстинктивное желание застраховать для себя возможность не ехать, а остаться с ней? Ведь уж конечно, если бы Ирина узнала о том, что случилось, она не только была бы расстроена и праздник их свидания (а пока это все еще праздник!) был бы омрачен, но она заставила бы его ехать непременно, а как же иначе?! Но когда Зилов видит Ирину и понимает, каких радостей лишит его поездка на похороны, соблазн не потерять их велик.

И нить воспоминаний приводит Зилова к самому важному моменту этой встречи — {129} ведь сразу после того, как он *это вспомнит*, он начнет названивать в общежитие и в институт в судорожных попытках отыскать и вернуть Ирину.

Итак, Ирина и Зилов мирно сидят в «Незабудке», любовно воркуют, «руки Зилова все еще лежат на руках Ирины», когда их застает Галина и, не сказав ни слова, уходит.

Ирина. Кто это?

*Маленькая пауза*.

Зилов. Это моя жена.

Ирина *(поражена)*. Жена?..

Зилов. Да, я женат…

*Пауза*.

Так… Ты потрясена. Убита… Для тебя все кончено…

*Маленькая пауза*.

Ну?.. Можешь назвать меня мерзавцем, можешь встать и уйти… Делай, что хочешь.

Зилов искренен. Слишком много лжи! Смерть отца, ложь Галине, ложь этой девочке… Бумеранг вернулся, как мощный сигнал происходящей с ним беды. Он отвратителен себе. Довольно! Хватит! Хватит лжи, хватит выкручиваться, подличать.

Если бы Ирина, зарыдав, убежала, если бы назвала его мерзавцем — все было бы правильно и логично. И Зилов не бросился бы ее догонять, вымаливать прощения и снова лгать и выкручиваться. Он, так ему *чувствуется сейчас*, принял бы на себя всю тяжесть настигшего его возмездия.

Но происходит нечто совсем неожиданное:

Зилов. Ты не знаешь, что говорят в таких случаях? Пожалуйста, я тебя научу…

Ирина *(тихо)*. Нет…

Зилов. Что — «нет»? Говорю тебе, я женат… Разве это ничего не меняет?

Ирина. *Да, это ничего не меняет… Все равно. Все равно* (214).

И далее Ирина объяснит, что произошло с ней:

«Сначала я чуть не умерла… А потом я почувствовала, что мне все равно, женат ты или нет. И мне стало страшно» (215).

Страшно от того, как сильна, захватывающа ее любовь к Зилову. Страшно… и радостно, бесконечно, бездонно радостно, потому что это — счастье! И ничто не может ни отнять, ни разрушить его.

Зилов потрясен. Действительно потрясен. Ведь только что он с омерзением думал о себе, только что он ощутил себя как мразь. И вдруг это оправдание его, возвращающее веру в возможность подняться и уж тогда… тогда… И все, что он скажет сейчас Ирине — правда, чистейшая правда. Так ему *кажется*, так он чувствует сейчас *по закону этой минуты*.

«Радость моя! Ты белая, как стенка, успокойся, все это ерунда. Я женат — в самом деле, расписан — действительно, но мы с ней давно уже чужие люди, друзья, добрые друзья. Не больше.

… Я мог бы тебе все рассказать в первый день, но зачем — подумай?.. Ну что ты! Если бы я хотел тебя обмануть, я бы сегодня тебя обманул, сейчас. Сказал бы, что она моя сестра… Бедная девочка! Прелесть моя! Ты понятия не имеешь, какая ты прелесть!..»

Все, все правда — так ему кажется, и так он захвачен чувством к Ирине. Но вот парадокс! И вот она художественная силища Вампилова! В этом потоке искреннейших слов, искреннейшего чувства лезет ложь, ложь и пошлость.

О чем говорит Зилов? О том, как *мог бы* обмануть Ирину, но не обманул. Но ведь это — ложь! Ведь обманул же, обманул. И продолжает обманывать. Да и сама лексика Зилова: «Прелесть моя! Ты понятия не имеешь, какая ты прелесть!» — сейчас *в контексте чувств Ирины и обстоятельств* этого разговора «прелесть» звучит пошло и кощунственно. Впрочем, таких прорывов *натуры* Зилова в пьесе немало. И они всегда вплетаются в те моменты, когда Зилов искренен или кажется искренним. Вампилов заставляет поневоле зацепиться за эти зазубринки и легкими {130} незаметными штрихами развенчивает взлеты Зилова. Натура берет свое.

Но Ирина сейчас ничего этого не слышит. Она слышит только, что Зилов любит ее. И она счастлива. Она открыла в себе такую силу и богатство любви! В эту минуту ведь и Зилову кажется, что он способен ответить Ирине таким же всепоглощающим чувством. И это его возвышает, очищает. Даже забыв на минутку о плотских радостях, он готов поехать хоронить отца и выполнить сыновний долг. В эту минуту. Но в следующую появится Дима:

Официант. Ты меня звал?

Зилов. Да… *(Маленькая пауза. Нерешительно.)* Что-нибудь поесть и вина… немного.

Официант. Поесть — что именно?

Зилов *(Ирине)*. Что ты желаешь?

Ирина. Что ты, то и я.

Зилов *(вдруг решительно)*. Бифштексы. Что-нибудь холодное, вина бутылку и коньяку — двести. Все.

Ирина. Не опоздаешь на самолет?

Зилов. Я еду завтра. *(Официанту.)* Ты все понял?

Официант. Все ясно (215).

Что же здесь происходит? Ведь только что Дима видел здесь Галину, только что узнал, что Зилов спешит на похороны — и вот Зилов уже с девочкой, да еще с прехорошенькой. Не забудем о постоянной соревновательности в отношении Зилова к Диме и о том, что счет не в пользу Зилова. Благодаря этому он постоянно стремится доказывать себя Диме. Позже, уже в другой сцене, Зилов заорет на Диму: «А ты не ухмыляйся, когда не следует!» — заорет именно потому, что ухмылки Димы точно обозначают всякие срывы, киксы, непоследовательности в поведении Зилова. Это же отмечено Вампиловым во многих ремарках и в ироническом или покровительственном тоне, в котором Дима говорит с Зиловым.

И сейчас, в этой ситуации, увидев Диму, Зилов преображается. И только что владевшие им чувства сменяются азартом соревнования, «гусарской» удалью. В самом деле — разве он не удалец-супермен? И сиротскую грусть побоку, и жену, которая только что на шее висела, вокруг пальца обвел, и смазливую девчонку захомутал, а? «Ты все понял?» — спросит он о счете забитых в ворота Димы «шайб».

Ну а достаточно было перевести стрелку, как все покатится уже по другим рельсам, и от власти прошлой минуты не останется и следа. Зилов возвращается на круги своя.

Что же в этом воспоминании сегодня так взволнует Зилова, что заставит его броситься к телефону и разыскивать Ирину? Очевидно, теперь до его сознания доходит, *что он пропустил* в Ирине, что потерял, за что не ухватился, как за спасительную соломинку в водовороте своего нравственного крушения.

Заметим, что и здесь Зилов верен себе: он звонит в общежитие и, узнав, что Ирина забрала вещи и уехала, звонит в институт и говорит… от имени редакции. Да, конечно, в любом учреждении к звонку из редакции отнесутся внимательнее, чем к звонку частного лица, и ложь эта вроде бы и оправданна и невинна. И все-таки, и все-таки…

Следующее воспоминание Зилова о том, как был он ошеломлен, когда увидел за дверью не жену, а ее — Ирину, услыхавшую самое его горькое и искреннее признание, адресованное Галине.

Да, Зилов «*поражен, растерян*».

Ах, кабы ему тут остановиться! Кабы сказать, наконец-то, хоть раз правду! Кабы не предать ту высокую минуту искренности, которую он только что пережил! Но нет. Зилов начинает крутиться, болтать черт знает что, уверять Ирину в своей безусловной любви. Однако все не так-то просто. Сквозь инерцию вранья и всех обычных приемчиков Зилова пробивается *страх и осознание того, что случилось нечто непоправимое*. Весь разговор с Ириной подобен бреду, где смешалось реальное — он ласкает, обнимает Ирину, отвечает на ее вопросы, — с тем ужасом, который поселился в его сознании. И когда Ирина спрашивает, когда же они поедут на охоту. Зилов вдруг начинает смеяться.

{131} Ирина. Почему ты смеешься? *(Он смеется, не может ответить.)* Что с тобой? Почему ты смеешься?

Зилов *(сквозь смех)*. Нет, нет… Не обращай внимания. Это я так… Вспомнил кое-что… Сейчас… Сейчас… (223)

Это истерика. Это — смех-рыдание. Потому что действительно — бесконечно смешно и пугающе-трагично и то, как вывернулась вся ситуация с признанием через запертую дверь, и то, какой жестокий уничтожающий смысл имеет вопрос «когда мы поедем на охоту», если подразумевать под охотой то, что подразумевает Зилов.

Ирина *(испуганно)*. Ты не надо мной смеялся?

Зилов. Ну что ты. Конечно, нет. Просто я вспомнил… вспомнил один анекдот. Вчера в конторе рассказали. Неожиданно вспомнил. Бывает же так.

Ирина. Расскажи.

Зилов. Что рассказать?

Ирина. Анекдот расскажи.

Зилов. Да не стоит.

Ирина. Нет, расскажи.

Зилов. Ну хорошо… Муж уехал в командировку… Или нет, жена уехала в командировку…

Вспомним, что после той первой ночи, которую он провел с Ириной, он врал Галине, что «уехал в командировку». Но главное для него сейчас не это — не начало истории, а конец ее — «жена уехала», и он не смог ее удержать потому, что ждал Ирину.

Зилов. Да ну его к черту! Ирина. Нет, расскажи. *Зилов качает головой: нет*.

Ирина. Но почему?

Зилов. Тебе нельзя. Этот анекдот нехороший. *Мерзкий анекдот*.

Ирина Когда же мы поедем на охоту? Зилов. Скоро. Скоро поедем (223).

Да, вот оно осознание себя, своей жизни, наконец-то: *мерзкий анекдот*. И когда теперь Ирина снова спрашивает «когда мы поедем на охоту», Зилов, отвечая ей: «Скоро. Скоро поедем», находится уже во власти померещившегося ему выхода, способа совершить этот никак не удававшийся кардинальный поворот своей жизни.

Вспоминая этот разговор с Ириной, сегодня Зилов обнаруживает, что тогда был занят только собой и только тем, что произошло с ним, и снова пропустил мимо лучезарную доверчивость Ирины, захваченной, как смерчем, своей любовью. Вот почему, когда наконец позвонят Зилову из института и сообщат, что Ирина забрала документы, он скажет:

«Если случайно она еще к вам зайдет, передайте ей… Ну вдруг!.. Передайте ей, что звонил Зилов… Зилов. И что он *умоляет* ему позвонить… Да, *умоляет…* Так и передайте» (226).

Он «умоляет» — умоляет потому, что ведь уже все произошло до этого утра и высшая жестокость по отношению к Ирине, о которой он еще не вспоминал, тоже уже совершена.

### Перед «боем»

Что же придумал Зилов, чтобы совершить наконец этот кардинальный поворот?

События последних недель привели Зилова к внутренней катастрофе, наглядным выражением которой стал уход Галины. И естественно, он ищет объяснений. И находит их: все дело в объективных причинах, во власти над ним обстоятельств и окружающих его людей. И его «утиные охоты» потому и не приносили ожидаемых перемен, что снова и снова он возвращался в те же обстоятельства, к тем же людям и попадал во власть прежней инерции. А раз так — выход один: надо все это взорвать, уничтожить, и так, *чтобы не оставить никакой возможности для обратного хода*.

Зилов приурочивает эту «акцию» к отъезду на охоту. Завтра он будет уже далеко, и все мосты за ним должны быть сожжены.

{132} И вот приходит этот вечер. Вечер решающей битвы за освобождение себя из тенет привычного, постоянного, засасывающего. В «Незабудке» накрыт стол для прощального ужина с друзьями. Все шикарно, да и сам Зилов при параде, «торжественный и возбужденный». Он весь изготовился к бою, и Дима, обслуживающий этот пир, угадывает какой-то скрытый смысл во всем происходящем, но, зная Зилова, скажет: «Чудишь, старичок…»

Кто же намечен в жертвы этой затеи?

Зилов. Все те же. Друзья! А кто еще?.. Откровенно говоря, я и видеть-то их не желаю.

Официант. Поссорился?

Зилов. Поссорился?.. Вроде бы да… А может, и нет… Да разве у нас разберешь?.. Ну вот мы с тобой друзья. Друзья и друзья, а я, допустим, беру и продаю тебя за копейку. Потом мы встречаемся и я тебе говорю: «Старик, говорю, у меня завелась копейка, пойдем со мной, я тебя люблю и хочу с тобой выпить». И ты идешь со мной, выпиваешь. Потом мы с тобой обнимаемся, целуемся, хотя ты прекрасно знаешь, откуда у меня эта копейка. Но ты идешь со мной, потому что тебе все до лампочки, и откуда взялась моя копейка, на это тебе тоже наплевать… А завтра ты встречаешь меня — и все сначала… Вот ведь как (226 – 227).

Да, несомненно Зилов все понял про себя и про своих дружков-приятелей. Точнее, страшнее и беспощаднее изложить кодекс бездуховности, равнодушия и бессовестности невозможно.

И благодаря этой обретенной ясности зрения Зилов уверен в успехе задуманной операции: «Итак, за утиную охоту. *(Выпивает.)* У меня предчувствие, что на этот раз мне повезет».

Заметим, что о настоящей утиной охоте, на которую они поедут с Димой завтра, Зилов говорит почти небрежно. Мысли его поглощены другой, главной «охотой», которую он начнет сегодня, сейчас, как только соберутся гости. Тут-то и преподает Дима урок беспромашной стрельбы, который я приводил выше.

Есть одна маленькая сцена, но очень важная для точности понимания состояния Зилова перед решительным боем. Дима, зная, что Галина уехала, просит у Зилова ключ — понятно, нужна свободная «хата».

Зилов. Я не один. Я живу с невестой.

Официант. С невестой? *(Усмехнулся.)* Неплохо сказано.

Зилов *(вдруг с раздражением)*. А что ты ухмыляешься? Может, ты с ней спал?

Официант *(озадачен)*. Да нет… Чего это ты?

Зилов. Я ничего. А ты не ухмыляйся, когда не следует… (229)

Откуда такая, озадачивающая Диму, агрессивность Зилова? А все оттуда же — от принятого решения и уверенности в успехе его реализации. Зилов словно бы разминается, пробует свои силы перед боем, оттачивает злобу. Позже уже вдрызг пьяный и зарвавшийся Зилов выболтает, наконец, истинную суть своего отношения к Диме: «а ты еще кто такой?.. Ах *лакей*… И ты туда же!» И еще раз: «Слушай, ты, *лакей*! Убери ее отсюда». И наконец:

Официант. Я спрашиваю: я — лакей?

Зилов. Ты?.. Конечно. А кто же ты еще (235).

Вот и сорвалось у пьяного с языка то, что у трезвого было на уме.

Но это будет позже, а пока Зилов даже не похож на себя, он весь напружинился, собрался. Правда, для храбрости и твердости и раз, и два, и три приложится к бутылке в ожидании приглашенных.

И вот они собираются.

### Друзья-приятели

Какой же счет может предъявить Зилов своим приятелям, которых собирает на расправу? Посмотрим.

Кушак. Шеф. Начальник. Он таков:

{133} «Кушак — мужчина солидный, лет около пятидесяти. В своем учреждении, на работе он лицо довольно внушительное: строг, решителен и деловит. Вне учреждения весьма неуверен в себе, нерешителен и суетлив» (165).

Что кроется за этой двуликостью? «Кресло», которое занимает Кушак, защищает его, как панцирем, значительностью и добропорядочностью. И это положение накладывает на него необходимость «соответствовать», то есть соблюдать те нравственные нормы, которые его чином предполагаются.

Однако истинное содержание Кушака находится в прямом противоречии с ними. Кушак раздираем страстями. И они несовместимы ни с доверенной ему общественной функцией, ни с маской добропорядочности, которую он напялил на себя. Между сластолюбием, являющимся главной движущей силой его поступков, и необходимостью его скрывать — непримиримое противоречие. Оно-то и заставляет Кушака вертеться, трусить, притворяться, неустанно подчеркивая, что он далеко не ханжа, но… Кушак тяготеет к разнузданным, распущенным своим молодым коллегам, особенно к Зилову с его полной раскованностью. Тяготеет, завидует, но трусит, как бы не влипнуть с ними в «аморалку», не подорвать свой престиж.

Что же делает Кушак? Он выколачивает Зилову квартиру, и не где-нибудь, а в центре, хотя своими служебными подвигами Зилов ее никак не заслуживает. А облагодетельствовав его, немедленно требует платы — удовлетворения его похотливых вожделений. Так и воспринимает он появление Веры на товарищеском завтраке в «Незабудке». Поэтому он командует, требует, чтобы Зилов пригласил Веру на новоселье, ничуть не интересуясь, хочет ли того Зилов. А после, хоть и не без ужимок и оговорочек, требует, чтобы Зилов обеспечил ему баловство с девочкой и полную безопасность, застрахованность от гласности и возможного скандала. Ни‑ни.

И когда запланированное удовольствие срывается, Кушак приходит в ярость и изыскивает способ отомстить Зилову, найти повод для его увольнения, дабы убрать ненужного свидетеля.

Кушак. Почему же, на каком таком основании я должен быть глупее всех, вы не скажете? *(Зилову в упор.)* Согласитесь со мной. Этот вопрос я должен был перед вами поставить. Рано или поздно (204).

Вот счеты и сведены, неписаное правило «я — тебе, ты — мне» утверждается как нравственная норма.

Погорев с Зиловым и Верой, Кушак меняет тактику — теперь никаких авансов, друзья-приятели. И квартиру, обещанную Саяпину, он получит не ранее, чем супруга Саяпина окажет Кушаку соответствующие «любезности». Еще на новоселье Валерия недвусмысленно намекает:

Валерия. *(Саяпину)*. Толечка, если через полгода мы не въедем в такую же квартиру, я от тебя сбегу, я тебе клянусь!

Кушак. Мм… Через полгода этот вопрос… мм… утрясется. Будем надеяться.

Валерия *(театрально)*. О, Вадим Андреевич! Я готова…

Зилов. На что?

Валерия. Я готова на вас молиться. Честное слово (172).

Ну а когда нависнет опасность ссоры Кушака с Саяпиным и обещанная квартира «горит на глазах», Валерия перейдет от слов к делу и утащит Кушака «на футбол», строго наказав мужу до времени не высовываться: «Ты будешь сидеть здесь и работать. Сверхурочно. Ты понял? А на футбол пойдем мы. Я и Вадим Андреевич!»

И действительно, все устроилось.

Что ж, если Зилов (и сейчас не важно — прав он или нет) ищет причины собственной порчи не в себе, а вовне, то Кушак сыграл немалую роль в его духовном растлении и в первую очередь тем, что двуликость, ханжество {134} и лицемерие преуспевающего деятеля Кушака обесценивают и дискредитируют самое понятие нравственных ценностей.

Дружок Саяпин и его «преподобная» Валерия одержимы одной идеей — получить квартиру. Желание вроде бы естественное и вовсе не порочное, если бы за ним не просматривалась неудержимая страсть стяжательства. И квартира — лишь звено в ее бесконечной цепи. Все средства хороши и доступны. В самом деле: Саяпин предает друга и подводит его «под монастырь», но с безоблачной совестью оправдывает это так: «Старик, пойми! У меня же квартира горела! На твоих глазах! Неужели не понимаешь?» Но полностью Толик Саяпин раскроется, когда придет телеграмма о смерти отца Зилова:

Саяпин. Теперь он тебя наверняка не уволит.

Зилов. Что?

Саяпин. Я говорю, такое несчастье — не уволит, не имеет права (208).

Сопоставим с этим, что, когда Зилов получил письмо от отца с просьбой приехать повидаться перед близкой смертью старика и Зилов реагирует на это, как на притворство «старого дурака», Саяпин вроде бы проявляет и человечность и сострадание:

Саяпин. Пенсионер?

Зилов. Персональный.

Саяпин. А сколько лет?

Зилов. Да за семьдесят. То ли 72, то ли 75. Так что-то.

Саяпин. Старый. И в самом деле может помереть.

Зилов. Он? Да нет, папаша у меня еще молодец.

Саяпин. Все-таки ты взял бы да съездил.

Зилов. Когда?

Саяпин. Ну в отпуск, в сентябре.

Зилов. Не могу. Сентябрь — время неприкосновенное: охота (185).

Как тут благородно выглядит Саяпин — просто диво! Но что поразительно в этом сопоставлении? А то, что Саяпиным движет то же, что и Кушаком, — *стремление казаться, выглядеть* добропорядочным и вполне достойным человеком с совестью, с нравственным кодексом. И совершенно неважно, что при этом «для пользы дела» предается так называемая дружба, подкладывается в постель к начальнику собственная жена.

А видимость — видимость прекрасна: инженер, человек с определенным положением, трудится на ниве общественной пользы, женат, жена молодец — товарищ и «боевая подруга». К тому же весельчак, остряк, да и с аморалкой все в порядке — «к женщинам почти равнодушен». Вполне положительный современничек.

Что до Кузакова, то при поверхностном взгляде вроде он чем-то выгодно отличается ото всей компании. В некоторых критических статья о пьесах Вампилова их авторы даже пытаются противопоставить Кузакова Зилову, как «положительный образ» драмы, и даже разглядывают в нем новаторские черты создания характера молодого положительного нашего современника. Думаю, что это глубокое заблуждение, которое основывается на *видимости* поступков Кузакова в пьесе, а вовсе не на *угадывании* психологических мотивов, которые за ними стоят и тем самым определяют их истинное содержание.

«Кузакову около тридцати. Яркой внешностью он не выделяется. Большей частью задумчив, самоуглублен. Говорит мало, умеет слушать других, одет весьма неряшливо. По этим причинам в обществе он обычно в тени, на втором плане. Переносит это обстоятельство с достоинством, *но не без некоторой досады*, которую хорошо скрывает» (174).

Значит ли это, что в нравственном смысле (а именно это отличает «положительного» от «отрицательного») он противостоит Зилову и прочим? Да вовсе нет! Защитники Кузакова полагают, что он будто бы «сторонится и нехотя общается с этой компанией». Да так ли? Просто для этой компании он человек «второго сорта», а отсюда и его «некоторая досада». И не то чтобы Кузаков *не хотел* перейти в равные. Просто это у него не получается. Однако из клана-то он не выходит!

{135} Другой довод в его пользу, что он‑де разглядел Веру и вырвал ее из заколдованного круга аликов, то есть проявил высокое благородство. Да разве? Вера-то сходится с Кузаковым назло пренебрегшему ею Зилову, который вдобавок еще пытался подсунуть ее Кушаку. И не забудем, что Вера красива, а Кузаков «яркой внешностью не выделяется», да и вообще успеха у женщин, видимо, не имеет. И в выборе Верой его, Кузакова, он видит ступеньку самоутверждения и некой победы над Зиловым — наплевала она на Зилова и предпочла его, Кузакова! Вот тебе! И Кузаков кичится этой победой, демонстрирует ее. Иначе чего ради он стал бы таскать свою будущую жену в компанию, в которой каждый переспал с ней, как утверждает Зилов, или уж во всяком случае содействовал ее развращению? Уж коли он спасает Веру (!), так и вырви ее из этой тлетворной среды. Ан нет — он именно тычет в глаза Зилову — ты ошибся, а я выиграл, тебя отвергли, а меня предпочли.

Далее те же защитники Кузакова ставят ему в великую заслугу, что он не принимает участия в затее с венком. Почему же не принимает? Видимо, она кажется ему жестокой. Прекрасно. Только почему же тогда он не препятствует злой шутке? Почему не предупредит Зилова, дабы уберечь его от душевной травмы? Видите как: и не участвует и не устраняется, и нет и да. Вон ведь как благородненько и удобно. Нет, нет! Никаким «положительным героем» здесь не пахнет.

Кузаков *полупорядочен*, уж если на то пошло. И когда Зилов иронически обзывает его «праведником», то это говорит вовсе не об иной, чем у Зилова или Саяпина, и более высокой нравственности Кузакова, а скорее о ханжеской природе его кажущейся добропорядочности и о его неспособности добрать до кондиций своих приятелей. А что это, как не то же самое стремление не *быть, а казаться* вполне благопристойной личностью?

Да и Вера ведь тоже хочет *казаться* не тем, что есть. Свои жизненные неудачи она прикрывает бравадой, бесстрашной развязностью и раскованностью — «море по колено». А сойдясь с Кузаковым, играет уже новую и противоположную роль вполне добродетельной подруги, готовящейся к вступлению в семейный союз.

Об официанте Диме мы уже говорили много.

И Зилов, все это видящий и понимающий, как будто бы имеет право предъявить счет этой компании. Но лишь как будто бы. Сам-то он, претендуя на роль лидера, тоже хочет *казаться*, с одной стороны, куда более крайним в своей безнравственности, с другой — сохранить видимость порядочности, и ради этого изворачивается и лжет. Заметим, что эта претензия на лидерство в своем кругу искажает Зилова, тянет его на показуху — «вот я какой необыкновенный, все мне дозволено, все мне нипочем!», тем более что не только Дима, но и дружки его разгадывают, что на деле-то Зилов просто безвольный пустобрех и уж никакой не герой. Отсюда и чуть насмешливое, ироническое отношение к нему дружков, которое он вынужден все время преодолевать.

Весь этот маскарад, все эти усилия скрыть истинное свое лицо за той или иной видимостью ведут к тому, что грань, отделяющая правду от лжи, добро от зла, становится все менее различимой.

Заметим, что в нашей большой литературе последнего десятилетия рядом с традиционной борьбой добра и зла все определеннее выступает на первый план новая нравственная проблема — проблема *не борьбы, а компромисса* добра и зла. И рубеж этого компромисса рассматривается не столько вовне человека, сколько внутри его, в том стирании в себе границы между нравственным и безнравственным, которое неизбежно ведет к безнравственности. И пьеса «Утиная охота» явилась одной из первых ласточек этого нового исследовательского направления в нашем искусстве.

Лишь два человека в этой жестокой пьесе не принимают участия в лицемерном маскараде, оставаясь самими собой, и живут по собственному высокому нравственному закону. {136} За это и Галина, и Ирина расплачиваются горько и жестоко.

### Снова промазал!

Итак, собираются гости. Первые — Вера и Кузаков. Не как-нибудь: жених и невеста! За ними неразлучное теперь трио — Саяпины и Кушак — «семья и друг семьи». И наконец, Ирина, которую Зилов рекомендует: «Моя невеста!»

С первых же слов Зилов создает острую, напряженную ситуацию. Пока еще можно думать, что оскорбительная аттестация друзей, которых он представляет Ирине, лишь неудачная и грубоватая шутка. Но нет! С каждым словом он становится все более агрессивен. «А теперь давайте выпьем…» — и естественно, гости готовятся выпить за здоровье представленной им невесты. Ничуть не бывало! Поднесенные к губам бокалы останавливаются: «ЗА УТИНУЮ ОХОТУ!!!» — приказывает Зилов.

*Маленькая пауза. Зилов выпивает один*.

Кузаков. Ты что же, пригласил нас посмотреть, как ты напиваешься?

Зилов. Нет, зачем же? Я вас пригласил, чтобы посмотреть на трезвых людей.

Валерия. И долго ты намерен на нас смотреть?

Зилов. Уже налюбовался. Можете выпить. За охоту. Предупреждаю, пить вы сегодня будете только за охоту. Исключительно (231 – 232).

И далее:

Зилов *(Ирине)*. Ты только посмотри на эту компанию. Посмотри, какие они все серьезные. Они не выпивают, не закусывают. У них совсем другое на уме. Они пришли учить меня жить.

… Ты их не знаешь. Это такие порядочные люди, что им просто стыдно сидеть со мной за одним столом (232 – 233).

Очень скоро гостям становится очевидно, что тут не плохие и грубые шуточки, а преднамеренные, рассчитанные оскорбления. Что ж, пока все идет по задуманному Зиловым сценарию. Но… к вящему удовольствию Димы, Зилов, как всегда, «волнуется и расстраивается», да плюс еще быстро и гадко пьянеет. Начинает он с того, что выкладывает гостям правду о них.

Кузакову и Вере он скажет, разоблачая фальшь и искусственность их союза:

«Вы такая замечательная пара. Вас надо по телевизору показывать. Особенно невесту. Невеста! Вы меня не смешите».

А вот и до Кушака дошла очередь:

«Ну конечно! Вы пришли провести вечер — тихо, благородно, и вдруг такое безобразие. Так, что ли? Зачем вы пришли, скажите-ка лучше откровенно. Ну, зачем?

… Молчите? А я вам скажу, зачем вы пришли сюда. Вам нужна девочка — вот зачем вы сюда пожаловали».

И это — правда. Правда и то, что Саяпин с удовольствием уступит напрокат жену другу дома и благодетелю. Правда и то, что все они сейчас в этой скандальной ситуации напяливают маски оскорбленной добродетели и попранного достоинства.

«Перестаньте. Кого вы тут обманываете? И для чего? *Ради приличия*?.. Так вот, плевать я хотел на ваши приличия. Слышите? Ваши приличия мне опротивели».

И Зилов действительно срывает с них маски. Другое дело, что не Зилову бы это делать. И потому его разоблачительные речи оборачиваются против него самого. Тем более, что, все больше пьянея, все больше теряя контроль над собой, он скоро превращает задуманную им «героическую акцию» необратимого разрыва со всей этой компанией в безобразный пьяный дебош и мерзкий скандал. И уж никакие усилия Ирины не могут его остановить. И вот кульминация:

{137} Зилов *(хватает Ирину за руку и быстро выводит из-за стола)*. Вот вам еще! Еще одна! Берите ее! Хватайте!

Ирина *(кричит)*. Виктор!

Зилов. Рекомендую! Восемнадцать лет! Прелестное создание! Невеста! Ну! Что же вы растерялись? Думаете, ничего не выйдет? Ерунда! Поверьте мне, это делается запросто!

И уже вслед уходящим, смутно ощущая, что его акция провалилась, в отчаянии закричит:

Вот и прекрасно! Катитесь к чертям собачьим! Знать вас больше не желаю! Подонки!.. Алики!.. Чтоб вам пусто было! *(К Ирине.)* И ты убирайся вместе с ними!

Официант. Кого-кого, а девушку ты зря обижаешь. С такой милой девушкой я бы на твоем месте так не разговаривал.

Зилов. А ты еще кто такой? Ах, лакей… И ты туда же? Ну и хватай ее, если она тебе нужна. Мне плевать… Она такая же дрянь, точно такая же. А нет, так будет дрянью. У нее впереди… *(Ирине.)* Что ты так на меня уставилась? Что тебе от меня надо? Слушай, ты, лакей! Убери ее отсюда и сам уходи. Я хочу остаться один… Я вам не верю, слышите?.. (235 – 236)

И только раз еще в совсем уже замутившемся сознании Зилова мелькнет горькая мысль — признание своего поражения:

«Где моя невеста? Где она? Верните ее! Верните! Мы обвенчаемся в планетарии…»

Когда-то Зилов хотел обвенчаться с Галиной в церкви, но церковь превратили в планетарий. И сейчас эта вывороченная мысль-образ, мелькнувшая среди пьяного бреда, окончательно развенчивает последние мечты Зилова о чем бы то ни было светлом и возвышенном. Оно невозможно для него…

Ну вот все и кончено. Не так, как хотелось… Но Зилов разогнал всех дружков, сумев каждого из них жестоко и как будто бы непоправимо оскорбить. Задумана ли была расправа с Ириной, или так получилось в азарте скандала и по пьянке? Думаю, что была задумана. Может быть, и не совсем так, как получилось, но ведь Зилов не полюбил Ирину. Она, со всей ее беззаветной любовью и доверием к нему, была для него не более чем очередным удовольствием. Он пропустил ее чувство так же, как пропустил беззаветную любовь Галины. И как спохватился, да поздно, потеряв Галину, так же спохватится, навсегда лишившись и Ирины.

Так что же, удалась задуманная акция? Ведь вроде Зилов остался теперь один, после того как удар Димы свалил его под стол? Цель достигнута.

Но вот возвращаются Кузаков и Саяпин, как ни в чем не бывало и вполне беззлобно волокут своего дружочка домой. Правда, Саяпин замышляет шуточку, чтобы проучить Зилова. «Он нам устроил сегодня, мы ему устроим завтра».

Почему же они все-таки вернулись за пьяным Зиловым? Ведь он уже так оскорбил их, что, кажется, и ехать дальше некуда. Да потому, что разобидеться на него — значит подтвердить, что, оскорбляя их, он прав и попал в цель.

Но, превращая выходку Зилова в банальный пьяный скандал, они тем самым начисто уничтожают *смысл*, который Зилов вкладывал в эту «акцию». И получается самое страшное для Зилова — он снова промазал. Только груз вины и недовольства собой стал куда тяжелее. Последняя и решительная попытка избавиться от прошлого и превратить себя в белый лист, на котором можно будет написать нечто новое и совсем другое, провалилась с треском, бездарно и позорно.

Вот и приходится, проснувшись утром, вспоминать всю цепочку событий, которые привели к этому провалу, и поневоле признать, что все попытки свалить все на «обстоятельства», на «среду» не состоятельны. Дело в нем самом. И тут уж ничего не поправишь и ничего не изменишь всякими там «акциями» и «утиными охотами». Поэтому-то последнее воспоминание Зилова — воспоминание о {138} скандале приводит его к необходимости взяться за ружье. Жизнь опротестовала векселя, приходится платить. Чем? Только «высшей мерой» — жизнью.

### «2‑Дима‑2»

Ну и хорошо. Ну и кончай с собой, если исчерпаны все надежды, и нет сил бороться, и нет мужества вынести позор и стыд ситуации, которую сам же создал. Напиши записку — он ее и пишет — «в моей смерти прошу никого не винить» — и помирай. Это было бы, пожалуй, даже порядочно: запутался, заврался, сам виноват, сам и расплачиваюсь. Но в шуточке с венком, которую придумал Саяпин, таится скрытый и страшноватенький смысл: мы — саяпины, кушаки, официанты — будем живы-здоровы, нас не прошибешь, а вот ты — бунтарь! ха‑ха! — мертв, не существуешь, коли замахнулся на нас. Поэтому покончить с собой просто так, без «фокуса», Зилов не может. Это значило бы подтвердить эту скрытую саяпинскую мысль и признать их победу и свое поражение. Зилов, вполне осознавая меру собственной вины и ответственности, тем не менее не хочет амнистировать своих друзей-приятелей. Поэтому, прежде чем написать прощающую всех записку, он позвонит и Диме, и Саяпину с Кузаковым и пригласит их на «поминки», чтобы достойно завершить шутку с венком.

В чем тут его мысль? Очень просто: если так тихонько да скромненько покончить с собой — значит, «дошел», значит, принять на себя вину. А вот если устроить этакий эффектный фарс — позвать их, как положено, выпить, и потрепаться, ан нет, нате вам готовенький труп — значит, «довели!», значит, свалить нравственную ответственность на других, а следовательно (правда, ценой собственной жизни) выиграть бой, проигранный вчера.

И вот тут-то происходит нечто важнейшее и очень «вампиловское». Зилов все приладил для самоубийства и

*… большим пальцем ноги нащупал курок. Раздается телефонный звонок*.

*Он сидит неподвижно. Телефон звонит настойчиво и долго*.

*Он поднимается и быстро подходит к телефону, снимает трубку. Трубка у него в одной руке, в другой — ружье*.

Зилов. Да… Говорите, я вас слушаю… Говорите!.. *(Чрезвычайно взволнованно.)* Кто это?.. Послушайте, мне не до шуток… Кто это?.. Кто звонит? Отвечайте! *(Мгновение держит трубку перед глазами. Снова подносит ее к уху, затем руку с трубкой медленно опускает вниз.)*

*Так с ружьем и трубкой в руках некоторое время он стоит у телефона*.

После этого Зилов снова все прилаживает, чтобы застрелиться.

Мы помним, что в течение всего этого утра звонит телефон. И каждый раз никто не откликается. Кто звонит? Можно искать бытовые объяснения. Может быть — Ирина. Может быть — друзья проверяют, как-то он реагирует на их шутку. Может быть и так. Ответа мы не получаем до этой последней ремарки, которая точно переводит эти звонки из плана бытового в символический ключ. Ведь отзовись кто-то там, на другом конце провода — и уже облегчение, уже возможность что-то объяснить, в чем-то оправдаться. Молчание же — словно укор совести, которая не находит ни оправданий, ни прощения. И если бы сейчас, в эту минуту телефон откликнулся бы — самоубийства, вероятно, не было бы. И Зилов стоит — «трубка у него в одной руке, в другой — ружье», как символы молчащего оправдания и неумолимого наказания. И Зилов «чрезвычайно взволнованно» апеллирует к молчащей трубке — это последний шанс спастись. Молчание. Приговор вступает в силу.

Это был бы момент поистине высокого трагического накала, и успей Зилов нажать на курок, смерть во многом его амнистировала бы. Но Вампилов беспощаден. Именно в этот момент кажущегося высокого трагического напряжения в дверях появляются прибывшие {139} раньше, чем рассчитывал Зилов, Саяпин и Кузаков — такси подвернулось! И трагедия оборачивается фарсом. Ружье отнимают. Самоубиваться не дают. Мелко и нудно пререкаются. И снова все неумолимо движется на круги своя. Зилов промазал! Снова! Ничего, ничего не выходит из попыток хоть чем-нибудь — даже смертью! — реабилитировать себя!

А появится Дима и скажет ясно и просто: «Дурак, больше ничего не скажешь». И в этом самый оскорбительный и жестокий приговор ему, мазиле, который не способен ни в чем действовать «спокойно, ровненько, аккуратненько, не спеша».

И тогда в Зилове вспыхивает ярость и азарт той самой постоянной соревновательной борьбы с Димой, в которой он всегда проигрывал. И на этот раз Зилов выигрывает — напуганный Дима отступает под дулом направленного на него ружья.

Зилов распростился с собой воображаемым и желаемым. Перегорело. Сдано в архив за ненадобностью. И когда Зилов говорит свою последнюю фразу: «Я готов… Да, сейчас выхожу», — так и мерещится, что пойдет он по жизни, не опуская ружья и избирая мишени, бить по которым уж теперь-то будет «спокойно, ровненько, аккуратненько, не спеша», не «волнуясь», а стало быть, без промахов.

Потому-то он и не подойдет к телефону, когда он настойчиво зазвонит под самый финал пьесы. Больше нечего проверять, теперь не нужно искать ответа — он найден.

Приговор Вампилова беспощаден. Он не дает никакой лазейки для оптимистических надежд. ЧЕЛОВЕК, ВСТАВШИЙ НА ПУТЬ НРАВСТВЕННЫХ ДОПУСКОВ, ОБРЕЧЕН. РАЗРУШЕНИЕ ДУШИ НЕИЗБЕЖНО И НЕОБРАТИМО.

### Комическая трагедия

Я не буду здесь подробно разбирать поэтику «Утиной охоты». Скажу лишь о некоторых ее признаках, которые направляли определение ее жанра, а следовательно, и жанра спектакля.

Жанр всех остальных своих пьес Вампилов определяет сам — комедии, трагическое представление, драма. И лишь жанр «Утиной охоты» скрыт под глухим и неопределенным подзаголовком — «пьеса».

Театр не может не определить для себя жанра. Это всегда грозит аморфностью будущего спектакля. Даже если на афишу вынесено авторское нейтральное «пьеса», внутреннее рабочее определение жанра все равно должно существовать.

Что же спрятано Вампиловым за словом «пьеса»?

Когда пытаешься понять, как же она построена по художественному счету, сталкиваешься с тем, что вся она как бы «вывертная», если позволено будет так сказать. Действительно, какую бы мы ни взяли ситуацию в ней, она состоит из несоответствия ее исходного содержания и вытекающего из нее следствия. Грустное, а то и трагическое исходное событие или обстоятельство оборачивается фарсовым разрешением. Или наоборот — комедийная, а то и фарсовая ситуация разрешается глубоко драматическим исходом.

Возьмем несколько примеров.

Исходная ситуация: живому человеку в наказание за его паршивую проделку друзья в шутку присылают могильный венок. Значит, шутка, розыгрыш. Смешно? Да. Даже при условии, что и несколько жутковато. Что же началось? Комедия? Нет. Эта шутка толкает героя к крайне печальным раздумьям, доводящим его до попытки самоубийства.

Все вывернуто шиворот-навыворот.

Изолгавшийся герой для доказательства своей правоты пытается разыграть с женой в лицах сцену их первой близости. Смешно? Да. А что выходит? Горькое осознание душевного кризиса и очевидности нравственного крушения.

Самое искреннее и отчаянное место пьесы — герой до донышка открывается уходящей от него жене и в своей любви, и в своей {140} духовной беде. Драма? Да. Может быть, и трагедия. Но все происходит через запертую дверь, и за ней уже не жена, а другая женщина. Смешно? В контексте происходящего — не очень. Но ситуация опять-таки вывернута в свою фарсовую противоположность, а возникающее сочувствие к герою беспощадно дискредитируется.

Герой доходит до самоубийства как единственно возможного искупления своих грехов. Трагедия? Да. Уж по субъективному счету во всяком случае. И мы снова готовы ему сочувствовать. Ан нет! Ситуация вывернута и приведена к беспощадному апофеозу — герой отказывается от смертельной развязки и предпочитает жить законченным мерзавцем.

Это лишь некоторые примеры. Практически вся пьеса состоит из таких драматургических ходов-оборотней.

Что же это — сатира? Нет. Сатира подразумевает осмеяние избранной черты характера или явления, средство ее воздействия — гипербола и цель — не исследование со всеми «за и против», а изобличение и бичевание зла.

Между тем Вампилов берет явления и характеры в их противоречивой многогранности, многоликости. Нет, это не сатира. Это тонкое письмо по всем законам реалистической психологической драмы. Кроме того, еще в начале разговора об «Утиной охоте» я отметил, что она вызывает не только гнев, ненависть, но и глубокую боль. И теперь уже ясно, что эту боль порождает именно диалектичность вампиловского анализа.

Напомню еще, что при разборе пьесы я неоднократно отмечал, хотя и не исчерпав всех примеров, что тонкий реализм доводится Вампиловым до художественных символов и эти символы всегда носят печать высокой поэтичности.

Нет, «Утиная охота» не сатира. По глубине и опасности исследуемого явления и по боли, которую это исследование вызывает, я назвал бы ее *трагедией*. Если бы она не сбивалась на фарсовые разрешения трагического. По обилию чисто комедийных ситуаций и по авторской тенденции ставить героя в нелепое и смешное положение я назвал бы ее *комедией*. Если бы смешное не вызывало каждый раз печали и совсем не смешных раздумий.

«Утиная охота» — тонкий сплав этих прямо противоположных жанров. Поэтому я и определяю этот художественный сплав как *комическую трагедию*.

Почему же не употребить более обычное определение — трагикомедия? Слово «трагикомедия» уже самой слитностью в нем понятий-антагонистов как бы уравнивает права этих двух противоположных начал. В определении же «комическая трагедия» сущностным словом является «трагедия», «комическая» же занимает подчиненное место характеризующего эпитета. Таким мне хотелось сделать спектакль — глубоко трагичным по существу, безжалостно жестоким, но порой обманчиво смешным. И такое внутреннее, рабочее определение жанра дало мне, режиссеру, и артистам право пользоваться арсеналом средств сразу двух жанров: трагедии — с силой ее страстей, с проникновением в глубину человеческой души, и комедии — с ее легкостью, насмешливостью и сценической грациозностью.

А важно мне это потому, что в реальной жизни мы зачастую, во всяком случае когда это не задевает нас лично, смотрим со снисходительным юморком и даже сочувствием на чужую безнравственность, определяя ее словечками вроде «ходок», «ловкач», «пройда», «трепач» и т. п., в которых более зависти и одобрения, чем безжалостного и непримиримого осуждения. И в спектакле «Утиная охота» мне очень дорого, что его начало и первые сцены зрители воспринимают весело, забавляясь проделками «ходока» и «трепача» Зилова, еще не раскусив опасности, которая в них таится. И то, что с каждой сценой смех и веселость в зрительном зале убывают и зритель уже не «попадается» на забавность, даже фарсовость ситуаций, представляется мне наиболее важным смысловым завоеванием спектакля.

{141} Здесь хочется сказать несколько добрых слов о моих соратниках в этой трудной и увлекательной работе: интересно задумавшем внешний образ спектакля художнике Э. Гейдебрехте, композиторе М. Лившице, написавшем отличную музыку, и, конечно, о коллективе исполнителей.

Сыграть Зилова во всей сумме противоречий этого характера, о которых говорилось выше, трудно, очень трудно, Л. Темкин с этой задачей справился, с моей точки зрения, отлично. Работа была взаимной радостью: как бы я ни «грузил штангу» все новыми и новыми задачами, внутренними ходами и приспособлениями, Л. Темкин «выжимал» ее и говорил: «Грузи! Выдюжу!» И выдюжил. Роль была сыграна с редкой прозрачностью, то есть понятностью внутреннего мира образа. Естественно, что этому способствовал и весь актерский ансамбль — очень интересный официант Дима — А. Свекло, тонко и трогательно сыгранная Галина — Н. Жмеренецкая, колоритные супруги Саяпины — Ю. Капустин и Н. Балаева, характеры-антиподы Вера и Ирина — А. Скрипко и Г. Буянова, очень достоверный и узнаваемый Кузаков — А. Креженчуков.

И как ни трудна была эта работа, всем нам, ее создателям, она подарила счастливые минуты творчества и радости общения с миром прекрасного художника Александра Вампилова.

### Исцеляющий скальпель

Я уже упоминал, что пьеса «Утиная охота» была написана в 1967 году. Но лишь в 1976 впервые она увидела свет рампы в Рижском театре. Уже не было самого Вампилова, жизнь которого трагическая случайность оборвала накануне его 34‑летия. Уже были поставлены все его пьесы, кроме этой. Уже говорили о «Театре Вампилова».

Почему же таким долгим и трудным был путь к сцене этой лучшей, по утверждению критики, пьесы в наследии драматурга? Причина, конечно, не в том, что пьеса очень сложна композиционно, и нелегко добиться ясности и прозрачности в ее сценическом воплощении. Причина глубже.

Есть в нашей театральной практике устойчивая боязнь мрачных пьес, пьес с негативными выводами. Очень прочно вошло в сознание, что наши современные пьесы должны содержать некий оптимистический вывод. А уж если мы сталкиваемся с трагедией, то непременно «оптимистической».

Что стоит за этим? Ложная посылка, дескать, «не воспитательно» и «не гуманно» лишить зрителя обнадеживающего и утешающего вывода из любой рассматриваемой проблемы или ситуации. Вопрос принципиальный. Мы безоговорочно признаем гуманность хирурга, который отсекает безнадежно больной орган ради исцеления больного, как бы мучительно и жестоко ни было это отсечение. Однако почему-то не переносим этот взгляд на художественное творчество. Разумеется, все определяет авторская позиция — *во имя чего* автор обращается к раскрытию негативных явлений. Что говорить, в нашей драматургии имели место отдельные случаи авторского смакования тех или иных отрицательных явлений нашей жизни с нечистой целью ткнуть пальцем (и не без удовольствия) — дескать, полюбуйтесь, какое безобразие!

Но это не имеет никакого отношения к высокой цели, традиционной в великой русской литературе и продолжаемой лучшими нашими литературными современниками, о которой исчерпывающе и блистательно говорил Леонид Леонов в речи, посвященной столетию А. М. Горького[[287]](#footnote-288). Эта цель всегда исходила и исходит из глубокой авторской боли и тревоги от обнаруженной и раскрытой им общественной или нравственной болезни. Источником этой боли всегда является великая любовь к своей Родине и своему народу, то есть подлинный и глубокий патриотизм. И в {142} этом источнике, в этой движущей и побуждающей художника к действию силе и кроется истинный его оптимизм, как бы ни были страшны порой и мучительны операции, производимые им на душах читателей или зрителей. Потому что взяться за отсекающий больные члены исцеляющий скальпель художника заставляет его вера в неистощимые душевные силы и нравственное здоровье своего народа.

К сожалению, эту столь очевидную истину пока еще не всегда удается защитить от перестраховочных и поверхностных взглядов на искусство. И если бы было иначе, не понадобилось бы девяти лет, чтобы жестокая и тревожная пьеса Вампилова была взята на вооружение в борьбе с «зиловщиной», дабы изобличить ее раньше, предотвратить ее выход за границы «частных случаев».

## Часть третья От замысла к премьере

### На подступах

Приведенный пример размышлений над пьесой «Утиная охота» — попытка ввести читателя в интимную область работы режиссера, куда обычно мастера театра допускают посторонних неохотно. Может быть, они и правы. Судить надо по законченному произведению — спектаклю. Потому и в специальной литературе о театре, о мастерстве режиссера эта область почти не освещена. Но если я пытаюсь рассказать о своей работе над созданием спектакля, то не могу пропустить это звено, которому придаю решающее значение. Именно на этом этапе *вживания в мир пьесы* закладывается основа, фундамент будущего спектакля. Лишь доскональное проникновение в произведение драматурга, в каждую строку, в каждое слово автора создает прочное основание для четкой гармонической целостности всего театрального творения. И лишь хорошо оснащенное знание пьесы способно породить *обоснованность* режиссерского замысла.

Разумеется, что приведенный пример не исчерпывает всего содержания этого этапа работы. Как бы я ни старался тщательно проследить последовательность процесса раздумий, его описание способно передать лишь некоторую его часть, отметить лишь основные вехи, ориентиры, по которым шло познание пьесы, чтобы прийти к необходимым выводам. Естественно также, что процесс раздумий не может ограничиваться только начальным периодом. Он продолжается и развивается в течение всего времени работы над созданием спектакля и не прекращается после встречи со зрителем, реакции которого всегда вносят свои коррективы и нередко вызывают необходимость что-то пересмотреть, заново передумать и уточнить в готовом уже спектакле. Но первый этап, о котором идет речь, должен дать мне убедительные и аргументированные объяснения не только пьесы в целом, но и любого ее поворота, любой ситуации или высказанной мысли и, тем более, всех побудительных мотивов поступков действующих в ней людей. Это знание создает, так сказать, «взлетную полосу» для работы воображения.

Каждая пьеса — это особый мир. И нельзя эти совсем разные загадки пытаться открыть одним ключом. Работа над каждым спектаклем требует особой «лаборатории». Все и каждый раз по-другому. Лишь самоуверенный ремесленник может полагать, что найденные им приемы годны на все случаи жизни. При творческом создании спектакля приходится начинать заново каждый раз. Меняется все — и установка в анализе пьесы, и тем более весь репетиционный процесс. Конечно, есть некоторые постоянно действующие законы или правила, но даже они требуют методологической гибкости и подвижности режиссера.

А. П. Чехов строил свои пьесы, оказавшие колоссальное влияние на всю мировую драматургию XX века, на зашифрованности внутренней жизни персонажей, на постоянном {143} несоответствии произносимых слов и побуждающих их рождение душевных движений. Знаменитые чеховские паузы возникают тогда, когда буря чувств, решающие повороты психологической жизни скрыты за будничной незначительностью поведения. «Люди пьют чай, разговаривают, а в это время рушатся их жизни». Внешнее действие такой драматургии зачастую кажется вялым, малосюжетным потому, что внимание драматурга переносится в область напряженнейших внутренних процессов.

Но было бы ошибкой с таким психологическим ключом подходить ко всякой пьесе. Здесь мы сталкиваемся с одним из самых сложных вопросов нашей профессии — вопросом жанра. Проблема жанра, его определения и закономерностей разработана мало в театральной науке. Между тем неверный ответ на вопрос — что же это за жанр? — когда мы приступаем к сценическому воплощению пьесы, в решающей степени определяет успех или неудачу работы.

Всем известен классический пример: провал первой постановки чеховской «Чайки» на сцене императорского Александринского театра, который чуть не отвадил навсегда А. П. Чехова от писания пьес. И последовавший затем небывалый триумф этой пьесы на сцене Художественного театра, который не только подарил зрителям прекрасный и невиданно новаторский спектакль, но и открыл миру Театр Чехова, влияние которого невозможно переоценить при рассмотрении современной мировой драмы. А причина — в непонятом или понятом жанре, в неугаданной или угаданной особенности авторского почерка.

А вот пример уже не классический, но очень типический. Я провалил спектакль. Из уважения к нежно мною любимому автору не буду его называть. Уж не знаю, как это случилось, но я подпал под влияние авторского заблуждения. Он был уверен, что им написана глубоко печальная и проблемная драма. На самом деле в руках у меня была милая пьеса с незатейливым сюжетом, с конфликтами, основанными не на «роковых противоречиях», а на недоразумениях, непонимании людьми друг друга. Расскажи театр эту историю с юмором, с легкой иронией и улыбкой, мы получили бы славный и обаятельный спектакль. Однако, следуя за убеждением автора, что написанное им исполнено значительности, далеко идущими скорбными обобщениями, все в спектакле, начиная с оформления (а я был и художником его!), музыки из фрагментов философских фортепианных концертов Метнера и, уж конечно, нагнетания драматизма в исполнении ролей, — все было направлено на то, чтобы создать роковое, мрачное впечатление неразрешимости проблем. Обаяние пьесы было раздавлено этим непосильным грузом. Провал был полный. После двух-трех представлений я снял спектакль с афиши. Что поделаешь! Бывает и «на старуху проруха».

Причина этой неудачи в том, что к пьесе я подошел с заданной и предрешенной позицией, которая сложилась у меня в результате предварительных разговоров с автором, его тенденциозных рассказов о пьесе, прежде чем я ее прочел. И когда я взял, наконец, ее в руки и стал читать, я невольно подгонял читаемое под те представления, которые у меня сложились априори. А следовательно, видел не то, что есть, а то, что *хотел* видеть.

Этот случай, во-первых, подтверждает мысль о том, как важно не ошибиться в определении жанра, во-вторых, наглядно иллюстрирует, сколь опасно появление режиссерского замысла или хотя бы определенного взгляда на пьесу до ее изучения, до вживания в нее, то есть помимо пьесы и без точных знаний о ней.

### Задумываю спектакль

Хотим мы того или не хотим, но едва начинается знакомство с пьесой, как вместе с первыми видениями, рожденными чтением, где-то в тайниках сознания уже начинают вертеться смутные *предощущения замысла*, то есть мысль {144} о том, *какой спектакль* я поставлю. Эти мысли в большинстве случаев начинают опережать понимание того, *о чем пьеса и о чем* должен быть спектакль. И это естественно. Сочинять куда увлекательнее, чем кропотливо анализировать, ставить вопросы и порой мучительно и долго искать ответы на них.

Вот тут-то и кроется тот соблазн, который искушает режиссера: минуя тщательное изучение пьесы и ухватив лишь общие впечатления от нее, придумывать спектакль. Вся работа поворачивается в другую сторону: режиссер начинает подгонять пьесу под свое решение, не считаясь с тем, что при этом ломает хребет автору.

Чем талантливее пьеса, тем активнее она сопротивляется такому насилию и тем беспощаднее мстит режиссеру, забывающему, что в основе прекрасного и самостоятельного искусства режиссуры тем не менее лежит интерпретаторское начало. Да. Режиссер в первую очередь интерпретатор, то есть истолкователь произведения драматурга. И опыт современного мирового театра показывает, какие богатства лежат на этом пути.

Приведу в пример постановку Г. Товстоноговым (режиссер М. Розовский) спектакля «История лошади» по повести Л. Н. Толстого «Холстомер». В этом интереснейшем спектакле во всей полноте и яркости проявляется режиссура как самостоятельное искусство. Действительно, во всем решении спектакля и его оформлении (художник Э. Кочерин) найдены впечатляющая яркость и своеобразие. Действующие лица спектакля — люди и лошади. Легкими, условными приемами достигается полное доверие к «лошадям». Это определяется не только виртуозной игрой Е. Лебедева, проживающего на наших глазах всю жизнь Холстомера от его рождения до дряхлой старости и смерти, не только превосходно сыгранной М. Волковым ролью жеребца Милого и рядом других удачных исполнений «лошадиных» ролей, но и великолепной режиссурой. Изобретательность и неожиданность в решении тех или иных сцен всегда связаны с глубокой внутренней правдой. Однако душу этому спектаклю и всем актерским работам дает, в первую очередь, глубокое и вдумчивое прочтение Толстого. Как известно, это очень личная повесть для него, к ее переработкам он возвращался в течение 30 лет, кристаллизуя в ней плоды глубоких философских раздумий о жизни, о взаимоотношениях человека и общества. И когда смотришь спектакль «История лошади», поражает глубина и свежесть толстовских мыслей и, главное, современность ассоциаций, которые они вызывают. А если так, то что же это, как не *интерпретация* Толстого, глубоко современная и приближающая к нам творение великого писателя?

Подлинное новаторство и действительные режиссерские открытия всегда связаны с глубиной проникновения в материал пьесы, а не с произволом по отношению к ней и не с изобретательством внешних приемов. Неистощимым источником режиссерского творчества является сама жизнь. А как известно, самые невероятные вещи происходят в жизни. И если хочешь отыскать новое, ищи его не в своих выдумках, а в самой жизни. Чтобы понять пьесу, следует представить себе «не как будет в спектакле, а как было в жизни» (Г. Товстоногов). Это абсолютно верно. Приведу лишь один пример.

Постановки пьес великого французского комедиографа Ж.‑Б. Мольера, кажется, более чем какие-либо другие, обросли театральными традициями и штампами, которые еще до самого недавнего времени были незыблемым эталоном мольеровских спектаклей. Людям старшего поколения памятны многие и многие такие спектакли-близнецы, до изумления похожие один на другой: пышные подборы тканей, обязательные танцевальные и вокальные интермедии, некая «галантерейность» и во внешнем облике, и во внутреннем содержании. Так и укрепился штамп «придворного» Мольера, не менее живучий, чем штамп постановок испанских классических пьес.

Да, Мольер работал при дворе Людовика XIV, да, ему приходилось идти на всяческие {145} ухищрения, чтобы под развлекательной формой протащить на сцену беспощадные обличения социального зла своего времени. Но Мольер тем не менее был бытописателем и реалистом. И об этом почему-то накрепко забыла театральная традиция.

И вот в 1963 году на гастроли к нам приехал «Театр де ля Ситэ» из Виллебрана под руководством очень интересного режиссера Роже Планшона. В его репертуаре была и комедия Мольера «Жорж Данден». Эту пьесу давно привыкли считать фарсом и играли ее по законам фарса. В самом деле, ситуация в ней вроде бы фарсовая. Пожилой богатый крестьянин Данден женится на молодой и хорошенькой дворянке из обнищавшего рода де Сотанвилей. Выдали ее за Дандена потому, что позарились на его богатство, которое должно перекочевать «в атласные дырявые карманы» его тестя и тещи. Молодая жена при содействии родителей и хитрой служанки обманывает Дандена со своим любовником, светским хлыщом. Но как ни пытается Данден уличить ее в совершенно открытой и очевидной измене, хитростью и ловкостью вся компания каждый раз оставляет его в дураках. Пьеса изобилует и как будто бы смешными положениями, и приемами площадного фарса. И правда, дурака мужа обводит вокруг пальца хорошенькая молоденькая изобретательная жена — разве не смешно? Так эта пьеса и игралась как пустяковый потешный фарс о простофиле Жорже Дандене.

Но Мольер ли это, если вдуматься? Стал бы до мозга костей демократический художник, испытавший на себе все превратности непостоянства, капризов и произвола королевского двора, в угоду этому двору воспевать измывательства дворянских бездельников и тунеядцев над простым человеком, вина которого лишь в том, что он бесхитростен и доверчив? Сомнительно.

И вот театр Роже Планшона показывает спектакль, ошеломляющий своей неожиданностью. Открывается занавес безо всякой увертюры, безо всяких интермедий. Перед нами до натурализма точно воспроизведенный крестьянский двор. Мычат коровы, блеют овцы, скрипят колеса телеги. Работники закидывают на сеновал сено с воза. Двор живет в этот летний вечер своей обычной трудовой жизнью, когда крестьянину забот и дел хоть отбавляй.

Начало спектакля поражает сразу. И своей правдивой серьезностью (а где же «изящный» и забавный Мольер?), и сдержанной и удивительной красотой, напоминающей сельские полотна Милле (художник спектакля Рене Алльо). Но дальше нас ждут еще большие сюрпризы.

Перед нами предстает совсем не дурак, не деревенщина-простофиля Данден, а добрый, доверчивый и честный (а потому и беззащитный против лжи) человек, пораженный одной тяжкой слабостью — он любит свою жену. Эту роль превосходно играл тонкий и глубокий артист Жак Дюбари. Да, Данден любит эту жестокую, холодную и бессердечную куклу, в которой ни на минуту не шевельнется ни совесть, ни стыд, ни сострадание. Данден прекрасно понимает, что его жена и ее родичи хитрее, изощреннее его. Они мастера интриги и лжи, а он — прост. Но выхода нет — «с волками жить — по-волчьи выть». И он становится так же на стезю хитростей, ловушек и, конечно же, сам попадается в расставленные им капканы. Несомненно, в чем-то злоключения Дандена смешны. Но это вовсе не веселый смех фарса. Это горький смех не над Данденом (сам он вызывает сочувствие и сожаление), а над беззащитностью честности в столкновении с ложью, искренности, попираемой лицемерием, доброты, наказуемой жестокостью. Согласитесь, это не слишком смешно.

Кончается спектакль. Смеялись мы мало. Нам рассказали серьезно и просто не очень-то веселую историю, которая так щедра нестареющими ассоциациями, что мы совсем забывали о почтенном возрасте пьесы.

Прекрасный спектакль. Превосходный.

В этой очень серьезной и вдумчивой работе Р. Планшона проявилось именно то, о чем я говорил выше. Режиссер прорвался {146} сквозь всяческие штампы и традиции и посмотрел на пьесу «Жорж Данден» не как на театральную выдумку, а как на реальность. Как же могла происходить вся эта история в *действительности*! И в этом обращении к жизни нашел ответ. А затем уж и решение — как поставить сегодня этот спектакль, а иначе говоря, как перенести на подмостки ту жизнь, из которой черпал свою пьесу автор и в реалии которой проник режиссер.

Надо заметить, что рядом с «Жоржем Данденом», решенным в самых старомхатовских реалистических тонах, были показаны другие спектакли театра Р. Планшона, вполне «современные» по форме и решенные в приемах условного театра. Очевидно, этот несколько натуралистический крен спектакля полемически нужен был режиссеру как аргумент в доказательство того, что Мольер вовсе не тот «кисейный» комедиограф, к которому приучила зрителей стародавняя традиция, а вполне земной и реалистический бытописатель.

Так возникало открытие, которое заставило взглянуть на драматургию Мольера, что называется, ясными очами, а вместе с тем задуматься вообще о взгляде на классику и на те традиции, которые порой ее от нас заслоняют. Когда тому или иному режиссеру, театру удается сделать подобное открытие либо в принципиально новом подходе к автору, либо в принципиальных областях художественного метода, это не остается замкнутым в себе единичным явлением, а неизбежно оказывает влияние на весь театральный процесс. Так было и с рождением Художественного театра и системы Станиславского, с которых начался коренной перелом во всей эстетике не только русского, но и мирового театра. Явления этого плана могут быть разной значимости, разных масштабов. Трудно сопоставить с рождением МХАТа или с творческим значением Станиславского что-либо другое. Но и такие явления, как приведенный пример мольеровского спектакля, или постановка Г. Товстоноговым «Пяти вечеров» А. Володина в начале 60‑х годов, ярко подтвердившая плодотворность его методологических поисков современного стиля актерской игры, или удивительно приблизившие к нам Шекспира постановки его пьес режиссерами Питером Бруком и Франко Дзеффирелли и т. п., оказывают влияние на всю театральную жизнь. Речь здесь идет не о прекрасных спектаклях — их много, а о *принципиальных явлениях* театральной практики. Их, разумеется, куда меньше, и возникают они не так уж часто.

Меня могут спросить, ссылаясь на все тот же мой мольеровский пример: хорошо, Планшон сверил историю Дандена с жизнью и перенес на сцену эту жизнь с почти натуралистической достоверностью. Что же? Значит, хорош только тот театр, который, сверившись с жизнью, дотошно ее воскрешает на подмостках? А как же быть с «условным театром»? Не скатимся ли мы так к натурализму?

Все дело заключается в том, что целью театра является не сценическое воспроизведение жизни в ее бытовых конкретностях, а создание «жизни человеческого духа», которая протекает в определенных условиях и этими условиями питается. Правда театра — в правде «жизни человеческого духа», а вовсе не в том, чтобы привезти из Тульской губернии подлинные предметы крестьянского обихода и выставить их на сцену, что сделали в свое время в Художественном театре при постановке «Власти тьмы» Толстого. Это был период поиска театром своего художественного метода, и издержки такого рода были закономерны. Театр не может и не должен копировать на сцене жизнь. Он перерабатывает ее реалии в художественный образ, находит форму выражения в той или иной стилистике спектакля. Однако любой прием, любая условность хороши и убедительны только тогда, когда в основе их лежит правда жизни и точность жизненных наблюдений. Поясню примером.

В «Короле Лире» Шекспира есть жестокая сцена, когда герцог Корнуэльский ослепляет {147} старика Глостера, выданного его приемным сыном Эдмондом. Много раз я видел эту трагедию на сцене и привык к тому, как очень красиво, под устрашающую музыку, в острых пластических мизансценах проделывается это черное дело. Ни разу меня не тронула эта сцена, потому что всегда она была неправдой и заставляла вспоминать Л. Н. Толстого, не принимавшего Шекспира и почитавшего его «варваром». Но в спектакле Питера Брука, абсолютно условном по своей форме, эта сцена потрясала. Происходило это так: сцена пуста, на ней только скамья. На эту тяжелую широкую скамью ражие молодцы из свиты герцога валят сопротивляющегося старика. Затем, прикрутив его веревками к скамье, чтобы он не барахтался, поднимают скамью «на попа». Прикрученный к ней старик оказывается лицом к лицу со своими мучителями. Все очень разумно и целесообразно: в этом положении удобнее всего выковыривать ему кинжалом глаза. И проделывается все это деловито и с максимальной точностью. Оттого и страшно. Здесь нет ни малейшего поддавка «театральщине» — просто палачи Глостера делают свое дело. И они вовсе не стараются ужаснуть меня злодейством и чудовищностью этого дела. Просто они его делают, но так, чтобы им было удобно и чтобы сделать его наверняка, без осечки.

Сцена эта удивительно точно соединяет в себе яркую образность и выразительность художественного языка с правдой жизни: у меня ни на минуту не возникает сомнения, что в реальной действительности все происходило бы именно так. Это ощущение создается логикой обстоятельств — и случайно подвернувшаяся под руку скамья, и все действия, которые она продиктовала, а главное — деловая целесообразность, пронизывающая всю сцену. Ведь и в самом деле, в реальной жизни никто не заботился бы о «выразительности». И режиссер твердо следует этому принципу и потому достигает ярчайшей выразительности.

Кстати, и о зрительской фантазии: разумеется, я не вижу, как происходит ослепление Глостера. Однако весь рационально-деловой ход сцены уничтожает ощущение «театра» и, очень точно подключая меня к обстоятельствам, заставляет принимать их как реальную жизнь. Разбужены и мое воображение и мои чувства. Поэтому *мне кажется*, что я видел, как кинжал вонзается в глазницы старика.

Зрительское воображение и его творчество становятся активными лишь тогда, когда всем ходом действия зритель вовлечен в *правдоподобие* происходящего. И потрясение в «Короле Лире», и успех у зрителей смешных, но и печальных философских мультфильмов режиссера Хитрука, и активность сопереживания на спектаклях театра кукол Сергея Образцова в этом смысле имеют единую природу: веру *в реальность* происходящего на сцене или в фильме по законам правды жанра и избранных средств его выражения.

Итак, реальная, жизнь — единственный плодотворный источник режиссерского замысла. Представив себе, как происходили бы во всех подробностях события пьесы в действительности — будь то близкая нам современная жизнь или далекие времена, я достигаю того, что пьеса становится как бы лично пережитой. (Я там был, я все это знаю, это как бы факты моей собственной жизни.) Тогда и фантазия моя не будет витать в облаках, а неизбежно свяжется с этими моими знаниями.

Замысел связан с отбором. Действительно, ведь из всех «внутренних тем», заключенных в пьесе, я избираю ту, которая более других меня взволновала и ради которой я хочу ставить свой спектакль. Я избираю то *решение*, которое наиболее ясно выражает мое отношение к событиям пьесы, их истолкование и понимание. Я выбираю тот *художественный прием*, который будет более всего соответствовать моему решению.

Замысел динамичен. Это — процесс. Процесс сознательный и подсознательный, управляемый и безотчетный.

В какой момент зарождается замысел? Неизвестно. Всегда и у всех по-разному. {148} Иногда он озаряет сознание, как внезапная вспышка; иногда он медленно прорастает в процессе изучения пьесы, подобно тонкому росточку, и долго не может окрепнуть и оформиться; иногда он еще смутно живет где-то в уголке сознания, но принесенный художником, пусть негодный даже, набросок оформления подтолкнет фантазию, и вот он уже складывается в четкие и ясные мысли и формы. Таинственный процесс! Несомненно одно, что когда бы ни произошло его зарождение, четким или расплывчатым будет он вначале, до того часа, когда можешь сказать — «мне мой замысел ясен», — долгий путь раздумий, поисков, находок и отбора, отбора, отбора.

Какая самая большая опасность подстерегает режиссера в период рождения и формирования замысла? Пока мы осмысливаем идею, «внутреннюю тему», которая питает замыслы, мы более или менее свободны и самостоятельны. Тут, в конце концов, все зависит от личности режиссера, его жизненной позиции, широты мышления и нравственных убеждений. Но едва зарождается мысль о форме будущего спектакля, о том, *как это будет на сцене*, мы попадаем в цепкие лапы штампов. Мы цепляемся за то, как было, как бывает и как может быть в театре. Мы начинаем придумывать не свое самостоятельное решение, а варьировать накопленные нами *театральные* впечатления и приемы.

Как с этим бороться? А если фантазировать о форме спектакля так же, как мы фантазируем о пьесе — не сценическими категориями, а жизненными? Если сначала вовсе не думать о всех театральных «нельзя» и «можно», а попытаться представить себе развитие действия в условиях *самой жизни*? И уж когда увидишь его так, искать этому эквивалент в условных приемах сценического решения. Тут преимущество очевидно. В одном случае поле поиска ограничено, в другом — безгранично, как сама жизнь.

Условность современного театра не знает пределов. В театре можно изобразить все. Сегодняшний зритель уже настолько развит в восприятии условного языка сцены, что легко принимает любое решение. Впрочем, с одной оговоркой: если за условностью формы стоит *правда актера*.

Из чего складывается замысел? Из ясного понимания; ЧТО я хочу сказать зрителю и КАК я это сделаю.

В архитектуре существует понятие — «эскизный проект». Этот проект точно выражает идею архитектора, его планировочную мысль и образ будущего сооружения. Строить по эскизному проекту нельзя. Но без него невозможно разработать и технический проект, в котором предусматриваются все подробности конструктивной и материальной реализации замысла, выраженного в эскизном проекте. Режиссерский замысел подобен эскизному проекту.

Так значит, замысел складывается в первую очередь из той главной мысли, которая извлечена из пьесы в результате анализа. Этой мыслью определяется, *во имя чего я* ставлю спектакль и *что* хочу сказать зрителю (по К. С. Станиславскому — это «сверхзадача» спектакля). Этой мыслью должны быть пронизаны и включены в нее все события пьесы и все ее лица. Все должно работать — впрямую или по контрасту — на утверждение этой мысли. И если что-то в нее не вмещается — значит, она не верна. (Конечно, если речь идет о хорошей драматургии.)

Если эта направляющая мысль, идея вялая и не является моей страстью, не захватывает меня самого — не жди сколько-нибудь значительного результата. Тогда лучше не ставить спектакль. Только влюбленность в пьесу и яростно ощущаемая *необходимость* спектаклем «жечь сердца» одушевляет работу, Увы, немало есть режиссеров, для которых спектакль как таковой — самоцель, а *не средство воздействия на жизнь общества*, вторжения в нее во имя утверждения своего нравственного идеала. Я признаю в режиссуре лишь одну позицию — страстную тенденциозность. Все в спектакле должно дышать любовью или ненавистью режиссера. Никаких «объективных» отражений действительности, {149} никакой удобной и никого не беспокоящей терпимости к полузлу-полудобру. Если режиссер исходит из обтекаемой позиции: «можно так, а можно и иначе» — брось режиссуру! В ней необходима одна и безусловная уверенность: «*так и только так*!» Разумеется, что право на такую уверенность должно быть завоевано и защищено глубоким и всесторонне продуманным анализом пьесы и железной аргументацией этого «так и только так».

Это трудно. Очень трудно.

Но режиссура и есть одна из самых трудных на свете профессий.

Есть очень важный этап в подготовке спектакля — классный прогон, то есть прогон всей пьесы в репетиционном зале. До этого спектакль репетируется кусками, сценами и вот, наконец, все наработанное собирается вместе, актеры впервые могут пройти подряд всю цепочку жизни образа, а для режиссера возникает возможность увидеть не сцены, а целое, проверить, насколько удалось в работе с актерами реализовать свой замысел.

Вспоминается классный прогон «Метелицы».

Репетиционный зал БДТ, примерная выгородка, то есть обозначение будущих декораций. Актеры в своих костюмах, разве что взять кое-какие детали из подбора.

Все мы волнуемся. Очень. Собрались работники театра, режиссура, артисты. Начинаем прогон. Скоро действие захватывает присутствующих. Слышу ту тишину, от которой в театре так счастливо бьется сердце. Тишину затаенных дыханий. Краем глаза вижу — утирают слезы. Теперь смеются. И снова напряженная тишина. Артисты играют прекрасно… Удивительно они играли эту пьесу.

Еще не звучит превосходная музыка Н. Я. Любарского, еще монтируются декорации В. Л. Степанова в мастерских. Еще ничего нет. Есть только артисты, объединенные, захваченные единой идеей, мыслящие, действующие, погруженные в мир пьесы, в жизнь своих образов, направленные единой волей режиссера. И уже есть спектакль, есть Театр.

Конечно, когда на сцене возникнут уходящие ввысь холодные, хмурые стены синагоги, где в вышине гудит эхо и посвистывает ветер, когда громадные тени маленьких человеческих фигурок, сбившихся у печурки, метнутся по стенам — конечно же, спектакль обретет неизмеримо большую силу эмоционального воздействия. И все-таки главное решается здесь — на голом полу репетиционной комнаты. Сделал ты спектакль здесь из единственного материала — творчества актера — значит, дело выиграно. Ну, а не произошло здесь этого поразительного чуда рождения правды театра — никакие художники, композиторы, балетмейстеры — никто не возместит этой потери.

Ах, как часто режиссеры, увлекаясь постановочными изысками, предают самую суть театра, которая всегда была, есть и будет в актере. И как бы ни было сегодня велико значение режиссера, как бы ни был он интересен и талантлив, только в органическом единстве с актером и через актера может проявиться эта самая его интересность и талантливость. Для меня режиссер, не влюбляющийся в артиста, не верящий в него, как в главное чудо театра, — не режиссер.

Режиссерский замысел соединяет в себе все то, что будет воплощаться артистами, и то, что составит внешний образ спектакля, ту среду, в которой они будут действовать. Поэтому его формирование неотделимо от работы режиссера с художником, а если в спектакле будет музыка, то и с композитором.

### Вижу спектакль

Еще совсем недавно на сценах господствовало иллюзорное оформление. Чем более оно походило на «настоящий» дом, комнату, лес — тем большие восторги зрителей вызывало. Еще каких-нибудь тридцать лет назад я сам, оформляя спектакли, не раз срывал аплодисменты за эту самую похожесть. Еще бы! Открывается занавес, и вдруг среди красиво написанных на заднике просторов блестит и {150} переливается Волга, за которую предстоит уехать Ларисе Огудаловой. Или сквозь кущи деревьев мерцают загадочные блики под обрывом, где встретятся Марк Волохов и Вера. А павильоны? С лепными карнизами, с расписными плафонами… Ну как тут не зааплодировать! А пробегающие за окнами макетики машин с фонариками, или проносящиеся поезда, сверкающие освещенными окнами…

За короткий срок эстетика театральных оформлений резко изменилась. Если раньше оформлялось *место действия* по ремарке — кабинет, лес, кремлевские палаты, вокзал… — то теперь преимущественно образно решается условное сценическое пространство и мало кого интересует «похожесть». Если выразительным средством раньше служила живопись, резная аппликация на сетке или тюле, то теперь широко используется натуральная необработанная фактура — дерево, металл, ткань и т. п.

Творческие отношения режиссера с художником складываются по-разному. Иногда режиссер навязывает художнику собственные видения, и работа художника, по существу, превращается в исполнительскую. Иногда, напротив, художник входит в работу с такими активными и неожиданными предложениями, что подминает замыслы режиссера. К тому же есть режиссеры, у которых замысел спектакля всегда связан с ярким и конкретным видением той материальной среды, в которой будет развиваться действие. Другие же вовсе лишены этой способности и могут лишь очень смутно и расплывчато объяснить художнику, чего же они хотят от внешнего образа спектакля.

Кроме того, и у каждого режиссера процесс нахождения зрительного образа протекает по-разному.

Как же лучше, вернее и продуктивнее работать с художником? Думаю, что художнику (конечно, если он не ремесленник-оформитель) сначала надо предоставлять полную свободу. Разве что посвятить его в самые общие мысли о том, про что и как я собираюсь ставить спектакль, как чувствую драматургическое «зерно» пьесы. Пусть он принесет первые «почеркушки», наброски, выражающие его собственное ощущение спектакля. Иногда они будут близки мне, иногда войдут в категорическое противоречие с моими предположениями, но всегда внесут в эти мои предположения и размышления новую свежую мысль. Вот тут-то и начинается увлекательнейший поиск, в котором должны сблизиться и, наконец, слиться наши точки зрения в нахождении оптимального решения. Прекрасны часы, а то и бессонные ночи, проведенные за набросками, которые тут же десятки раз переделываются, меняются, отвергаются, чтобы воскреснуть в новом преображенном виде… Или у макета, когда напряженно работает фантазия, мысленно проигрывается та или иная сцена в предложенной планировке… Иногда мучительно трудно, иногда находка следует за находкой. Но всегда этот труд увлекателен и радостен. Я оформил сам себе довольно много спектаклей, и хотя «спор» и «сотворчество» режиссера и художника вроде бы и сохранялись, все-таки куда лучше сидеть у макета вдвоем, а не одному в двух ипостасях!

Расскажу о моей работе с очень интересным, свежо и самостоятельно мыслящим художником Р. П. Акоповым. Это поможет мне рассказать о том, как складывается и развивается в замысле режиссера зрительный образ спектакля.

Я слышал об Акопове много доброго, но не был с ним знаком и не видел его работ. И вот мне нужен был — и срочно! — художник для работы над «Человеком со стороны». Я созвонился с Робертом Петровичем, получил его согласие работать и предложил, ничего не говоря о своем замысле, через очень короткий срок приехать с первыми черновыми набросками. Сам же, занятый анализом пьесы, еще совсем не представлял себе, как и какими средствами воплотить на сцене и Нережский завод, и кабинеты, и частные квартиры, и аэродром, и загородный ресторан «Суинок» — словом, все те места действия, которые предложены И. Дворецким.

{151} И вот приезжает Акопов, обаятельный, живой, очень творческий человек, с которым мы вскоре крепко подружились. С волнением жду первой беседы. И… передо мной эскиз, который на некоторое время лишает меня дара речи. И не то что он не совпал с моими представлениями, нет, у меня их и не было. Но я ожидал чего угодно, но не того, что увидел: на небольшой картонке нарисованы серебристо-серые квадраты, прямоугольники разной величины, чуть отличные друг от друга оттенком и… ничего, ну решительно ничего не выражающие! Обнаруживаю тут и там серые, едва заметные стульчики, графически четкой формы.

Черт знает что… Абстракционизм какой-то… Каково это мне — убежденному реалисту?! Молчим. Атмосфера несколько накаляется. Садимся пить чай. Разговор не клеится и никакого «обоюдного удовольствия» не возникает. В моей административной голове главрежа быстро просчитываются варианты: надо начинать репетировать, где взять художника? кого? неужели самому оформлять? помилуй бог, некогда… А краем глаза поглядываю на эскиз. И чем-то он начинает мне нравиться. Не очень, но все-таки. Чем? Понятия не имею. Нравится, да и все тут.

Человек я довольно мягкий, довольно любезный, а передо мной гость все-таки, да еще пролетел не одну тысячу километров… Осторожненько и похихикивая, задаю наводящие вопросы — это что? а тут как? а зачем?

Акопов не робеет и своей несколько захлебывающейся скороговоркой растолковывает: «Щиты! Четыре плана. Это? — балки! За ними дороги — свободное движение, понимаете? Нет? Возможность комбинаций! И обязательно лампы дневного света, понимаете? Мертвый холодный свет! Плюс наш, театральный, желтый». Я подавленно поддакиваю — а что делать? Договариваемся — завтра днем разбираемся на рабочем макете.

Прекрасно наблюдать за работой умельца! Прошло менее суток, а у Роберта Петровича уже готов рабочий макет. Все горит у него в руках. Еще не договорена мысль, а она уже реализована во вдруг возникающей детали, закроенном куске картона.

Теперь кое-что начинает проясняться. Акопов предложил вполне условное решение сценического пространства: три подвесных щита-балки параллельно рампе разделяют сцену в глубину на четыре плана. За «балками» скрыты дороги, по которым на роликах движутся подвесные щиты — и узкие, и широкие — разных размеров. Их передвижение создает неожиданные комбинации и разбивку пространства сцены как в глубину, так и во фронтальном просмотре. Двадцать одинаковых металлических стульев с серой обивкой и три одинаковых таких же стола, легко передвигающихся на роликах, дают возможность создавать различные комбинации-обозначения и длинного стола заседаний, и директорского кабинета, и квартиры, и т. д., и т. д. Пол затягивается серым сукном. Сцена с боков и сзади ограничивается занавесами из серебристо-серой ткани, такой же, как и покрытие щитов и балок. Самый необходимый реквизит. И больше ничего.

Пробуем передвигать в макете щитки — получается занятно; неожиданное дробление и многоплановость пространства.

Но что это? По существу — ничего. Или нечто абсолютно абстрактное, довольно красивое и динамичное. Но — ЧТО?! Можно здесь сыграть Дворецкого? Наверно, можно. Но можно сыграть вообще все, что угодно.

Образ не возникает. Есть техническое решение пространства. Мало. Сидим. Думаем. Передвигаем детали в макете. Пробуем их подсветить так и этак.

Творчество — штука удивительная и непонятная! Как, почему и от чего возникает та или иная мысль? Вот макет уже раскрашен, холодно посверкивает алюминиевая краска. Плоскости щитов отсвечивают, напоминают экраны… Экраны… Экраны? Но померещившееся предчувствие тут же исчезает.

Освещаем макет лампой дневного света. Все преображается. Отходим подальше, смотрим. Чуть подрагивает холодный голубоватый свет. И «зеркало» сцены-макета {152} вдруг удивительно напоминает голубой экран телевизора.

Ах, как понимаю Архимеда, который, как гласит предание, открыв свой закон, выскочил из ванны и голый помчался по улицам Сиракуз!

Эврика! Вот оно — *решение* спектакля, вот его внутренний и внешний образ! Телевизор… репортаж… репортаж с места события! Воображение получает неожиданный и мощный толчок, и мысль теперь уже не витает в эмпиреях, а начинает целеустремленный поиск в «заданном районе» — телевизор, репортаж.

Конечно же! Ведь пьеса написана по горячему следу событий, волнующих всю страну. Она как бы фиксирует сиюминутность совершающихся дел. Отсюда краткость и дробность эпизодов, лаконичных, как репортажные информации. И теперь кажущиеся недостатки пьесы — некоторая ее сухость, неразработанность личных линий — превращаются в достоинства, в жанр. У Дворецкого он определен как «современная хроника». Как рабочее обозначение называю жанр: «репортаж с места события».

Наскочив на главное исходное определение зрелищного образа как телерепортажа, фантазирую дальше. Теперь мы с Акоповым «сочиняем» наперебой, предложения громоздятся, отбрасываются, громоздятся снова. Работа кипит, радостное возбуждение гонит усталость.

Мелькнувшее словечко «экраны» возвращается и тормошит мысль. Позвольте! Но если все это зрелище будет как бы телерепортажем, то почему бы не включить и самый ходовой его прием — киноподсъемки?! Действительно, ну почему же не досказать зрелищными средствами то, что заложено в материале? Решено! Будет кино — как элемент нашего репортажного стиля. Какое? Широкоэкранная проекция. Она зальет всю сцену, раздробится на множество экранов-щитов, которые в это время передвигаются. Находясь на разной глубине на сцене, то есть на разных удалениях от кинопроектора, они придадут изображению необычный характер одновременного совмещения обобщенных планов и выхваченных из них укрупненных деталей. (В спектакле это получилось и очень впечатляло.)

А почему не рассказать о личной драме Чешкова, о его жене Лиде, которая не появляется в пьесе, о которой то так, то этак лишь упоминается, но о которой Чешков думает постоянно, отыскивая причины драмы, разделившей их? Конечно! Вот есть небольшой экран на самом первом плане вверху сцены. Пусть кинокадры расшифруют нам те картины, которые возникают перед мысленным взором Чешкова, причем, как и положено, в самые неподходящие моменты. Ведь мысль приходит непроизвольно и порой совсем некстати. Почему, например, когда на последнем заседании Чешков покатит передвижную классную доску, чтобы написать на ней вопиющие цифры потерь от бесхозяйственности, это движение доски не может вызвать воспоминания о том, как по длинному больничному коридору сиделка везла каталку с мертвой Лидой? Ведь это заседание происходит в тот день, когда Чешков только что приехал из Тихвина с похорон Лиды. Почему в разгар скандала с Полуэктовым вдруг не вспомнить смеющуюся счастливую Лиду и сына, которые с ним играют в снежки? И почему не сделать так, что не киноаппарат снимает его, Лиду и сына, а как бы глаз самого Чешкова смотрит на жену и мальчонку из объектива камеры? И т. д., и т. д.

А переход с картины на картину, так называемые «чистые перемены», то есть перестановка декораций, происходящая при открытом занавесе? Ведь их много. Хорошо, допустим, в это время идет широкоэкранное кино. А звук? Какой звук? И как сделать, чтобы зрителю не надо было догадываться, где происходит действие — в Тихвине или Нереже, на аэродроме или в цехе? И когда оно происходит?

В логике найденного решения определяется музыка: заставка к программе «Время» из увертюры Свиридова к фильму «Время, {153} вперед!». Так же рождается и напряженный нервный звук телетайпа. Он сопровождает бегущие по передней балке проекции надписей — «Кабинет директора Нережского завода» или «Прошло две недели. Кабинет в Ленинградском горкоме партии» и т. д.

Вопросы решились. Начались репетиции и подготовка всего технического оснащения спектакля. Попутно я снимал фильмы. Для широкого экрана был избран такой ход: в пьесе разные лица часто делятся тревожными впечатлениями о том, как Чешков ходит по цехам, складам, смотрит, считает, что-то пишет. Это нервирует людей, создает ситуацию нависшей над ними опасности. Это и стало «сценарием». На одном из алма-атинских заводов все это мы снимали с оператором В. Красюковым. Вот Чешков идет по цеху, наблюдает, как льют металл; вот он стоит среди груды занесенных снегом болванок; вот идет по заводскому двору; вот поднимается на кран и т. д., и т. д. Впоследствии мы на наших экранах не просто увидели характерные кадры литейного цеха, но следили за Чешковым как бы глазами нережцев.

Другой фильм мы снимали о Лиде и их сынишке Алешке. Он состоял из блиц-кадров о разных моментах их прошлой жизни. Вот Лида — нежная, ласковая; вот она в порыве отчаяния что-то страстно и горько говорит Чешкову; вот она замкнутая, отчужденная и бесконечно грустная; вот играет с ним и сыном в снежки, хохочет; а вот она в плавательном бассейне с Манагаровым; и вот ее везут мертвую по белому больничному коридору. Каждый кадр строился как увиденный Чешковым или в прямом общении с ним, находящимся за кадром.

Те и другие кинокадры сыграли большую роль в спектакле. Абстрактному оформлению спектакля зарисовки завода придали конкретность и узнаваемость, хотя лишь обозначенную, но толкающую зрительское воображение. А кадры о Лиде восполнили пробел в личной линии Чешкова. Она приобрела драматизм и человеческую теплоту, тем более, что снявшаяся в роли Лиды артистка Г. Баянова сыграла эти фрагменты искренне и содержательно, а ее миловидность и обаяние помогли многое расшифровать в переживаемой Чешковым драме.

Работа с Р. П. Акоповым была для меня радостной. Я был доволен и результатом ее, и тем, что она поистине может быть примером творческого содружества режиссера и художника, где один дополняет и обогащает другого.

Еще раз мне довелось встретиться с Р. П. Акоповым в работе над спектаклем «Жизнь прожить…» по пьесе, написанной мною совместно с Н. Ф. Корсуновым. И снова в превосходной атмосфере сотворчества нам удалось найти выразительное и совершенно неожиданное решение образа спектакля.

А теперь маленькая картонка с ошеломившим меня эскизом висит у меня на стене, и, глядя на нее, всякий раз я тепло вспоминаю о нашем творческом союзе.

Да, по-разному бывает. Бывает и так, что работа с художником не увенчивается образным решением и сводится лишь к решению планировочных и технических задач. Бывало так иногда и со мной, когда я был художником своих спектаклей. А бывали и удачи. И радости.

С Ильей Сауловичем Ольшвангером, очень интересным и талантливым режиссером, меня связывали долгие годы совместной работы. Иногда мы вместе ставили спектакли, но чаще я бывал художником в его постановках. Таких работ было много, они всегда были радостным и плодотворным сотворчеством.

И все-таки самая дорогая из них — последняя: «Преступление и наказание». Илья Саулович был прекрасным и тонким знатоком творчества Ф. М. Достоевского, знал о нем, кажется, все. И во всяком случае, все, что связано у великого писателя с Петербургом. Незабываемы для меня долгие походы в районе Сенной, по закоулкам, по Столярному переулку, по всем маршрутам Раскольникова, с такой точностью описанным в романе. Блистательным гидом моим был Ольшвангер.

{154} Редкая работа в моей жизни была связана с таким глубоким и тщательным проникновением в мир автора, как эта. Результат ее был хорош. Мне удалось сделать оформление вовсе не фотографическое, но насквозь пронизанное Петербургом Достоевского, атмосферой всех этих переулков, темных дворов, узких лестниц, туманов, мокрых набережных, зачарованных каналов и мостов… В течение всей работы над спектаклем я жил в особом мире и в круге особых мыслей и чувств — Достоевский же!..

Эта работа — пример того, как много может дать режиссер художнику, если сам он сумел проникнуть в сокровищницу автора. Такая работа входит в творческую биографию не просто как удача. Она превращается в духовное событие. К сожалению, таких событий и таких встреч на творческом пути не так-то много. Потому и сохраняются они в благодарной памяти на всю жизнь.

Такую память оставил после себя мой друг и соратник И. С. Ольшвангер.

Выше я сказал, что лучше, когда у макета сидят двое — режиссер и художник. И тем не менее совмещение этих двух областей творчества в одном лице имеет и свои преимущества. Набрасывая первые эскизики, работая сам над изготовлением макета, я думаю, конечно же, не только о внешнем образе спектакля, но и о режиссерском решении сцены, прикидываю возможности мизансценирования, то есть делаю ту работу, которую *только* художник делать не может, да и не умеет.

### Слышу спектакль

Работая над замыслом спектакля, неизбежно сталкиваешься и с проблемой музыки в нем. Будет она или нет? Какая? И нужна ли она? (Кстати, как полезно в искусстве безжалостно пользоваться принципом — если *может не быть, то не должно быть*! И как часто мы о нем забываем, влюбляемся в свои находки, придумки, которые на поверку зачастую лишь засоряют спектакль, уводят от самого прекрасного — простоты и прозрачности.)

Сейчас музыка в спектаклях стала бедствием. Все под музыку! Может быть, с легкой руки кинохроники, телевидения и радио, где теперь ничего не происходит без музыкального фона? Доят коров — музыка! Варят сталь — музыка! Оперируют больного — музыка! Инфляция музыки!

Уже стал почти невозможен спектакль без песенок, без фоновой музыки, а то и группы воющих, стонущих, приплясывающих крикунов, вторгающихся ни к селу ни к городу и в современную и в классическую пьесы. Мода, мода, мода! И зритель так приучен к этому, что вроде бы уж и нельзя без этого. А ведь можно. Можно. А нередко и нужно. Это злоупотребление музыкой в спектаклях в конечном итоге привело к тому, что как фактор яркого эмоционального воздействия в драматической театре она значительно потеряла и часто превращается в шумовую помеху действию, которую следует измерять не художественными критериями, а количеством децибел.

Я вовсе не против музыки в драматическом театре. Я прекрасно знаю, какие неожиданные эмоциональные эффекты создает она при правильном и разумном введении ее в спектакль. Но в меру, а главное — к месту.

Хороший драматург всегда точно *слышит* свою пьесу. Вспомним А. П. Чехова. Во всех его пьесах музыка *указана* автором, и если театр следует этому указанию, он достигает прекрасного эффекта. В «Чайке» музыка звучит *один* раз — в четвертом акте: «через две комнаты играют меланхолический вальс». И Полина Андреевна говорит Маше — «Костя играет. *Значит, тоскует*».

Ведь возникший где-то в глубине дома грустный вальс приказан Чеховым театру потому, что отмечает важное *событие*: Костя тоскует. И больше ничего и нигде. Лишь в первом акте заиграет рожок, возвещая начало треплевского спектакля, да из-за озера едва уловимая донесется песня. И *Чехову* {155} больше ничего не нужно. Так же расчетливо скуп он и в других своих пьесах.

А Горький? Да и тот же Вампилов! В пьесе «Прошлым летом в Чулимске» *нет* музыки. Она не нужна автору. Только пьяный Дергачев уныло и многократно заводит свою песню: «Это было давно, лет пятнадцать назад…» А в «Утиной охоте» Вампилов *настаивает на музыке* и даже расшифровывает, какая она: «звучит траурная музыка, звуки ее постепенно нарастают», и далее: «траурная музыка странным образом преображается в бодрую, легкомысленную. Это та же мелодия, но исполняемая в другом размере и ритме». И впоследствии автор неоднократно укажет нам, когда звучит траурный, а когда «развязный» вариант мелодии.

В авторских указаниях надо ухватывать подсказку жанра. Разумеется, что режиссер имеет право пойти в этом против автора, не согласиться с ним. Но всегда ли? И нужно ли, как нынче повелось, приближать все жанры к мюзиклам?

Я совсем не безгрешен. Случалось, и я не раз злоупотреблял музыкой, нередко подчеркивая то, что и так очевидно: грустная ситуация — грустная музыка, радостная — подкинем бодрую мелодию. Если музыка в спектакле превращается в иллюстрацию к действию, как правило, она не нужна.

Музыка в спектакле разделяется на «бытовую», то есть ту, которая предусматривается обстоятельствами пьесы (военный марш уходящего полка в «Трех сестрах», к примеру, или вальс на вечере у Фамусова), и на музыку «от театра», то есть ту, которую вводит режиссер и которая не связана ни с какими бытовыми оправданиями (иногда, как Вампилов в «Утиной охоте», сам автор ее подсказывает театру). Такая музыка обязана иметь свою «драматургию», связанную либо с характеристикой персонажа, либо с выражением той или иной темы (скажем, война, мечта, довлеющий рок и т. п.), либо с неким напоминанием зрителю, рождающим определенные ассоциации и т. д.

При удачном решении музыкальной драматургии в спектакле музыка обретает свой, так сказать, «язык». Она ведет свой особый разговор со зрителем, то «договаривая» не высказанную словом мысль, то порождая нужные смысловые связи, и т. п.

Скажем, использованная мною в «Человеке со стороны» музыка из программы «Время», казалось бы, не имела прямого отношения к действию. Но по ассоциативному ходу ориентировала зрительный зал на восприятие репортажного ключа, в котором решался спектакль.

Совершенно так же, как и в работе с художником, музыкальный поиск с композитором способствует формированию режиссерского замысла. Немало радостных, но порой трудных часов было проведено мною у рояля с А. Голландом и А. Колкером, с А. Зацепиным и Г. Вагнером, с М. Лившицем и Г. Гризбилом и со многими другими композиторами, с которыми мне посчастливилось работать.

К работе над «Метелицей» В. Ф. Пановой я привлек Н. Я. Любарского. И о наших совместных поисках музыкального решения спектакля стоит рассказать, как о примере связи замысла с музыкой.

Автором предусматривалась патефонная музыка, доносившаяся со двора, из караулки, где веселился и пил немецкий караул, и песня военнопленных «Вдоль по улице метелица метет…», которую они запевали дважды. Первый раз робко, неуверенно ее запевал Новиков и постепенно поддерживали несколько военнопленных. Песней они преодолевали жуть и тоску в первую ночь пребывания в этой страшной синагоге-тюрьме. Второй раз — в финале спектакля, когда группа пленных, содрав с окон маскировку и включив полный свет, навлекает удар нашей авиации по арсеналу, соседствующему с синагогой, эта песня, мощная и светлая, звучит как гимн Родине, Человеку и как мужественное прощание с жизнью во имя торжества Жизни.

Вот и все. И никаких других сюжетных поводов для музыки не было. И все же мне казалось — она необходима. Но какая?

{156} Зима. Метель. Воет ветер. Замерзшие, занесенные снегом приходят люди в это жуткое и непонятное место, где едва мерцает одинокая лампочка, а в темных углах, в холодной и мрачной вышине, всюду притаилась опасность и смерть. Тут им жить. И эта жизнь то затеплится человечностью, добром, то обернется насилием, предательством, смертями. Порой вспыхнет живой разговор, даже смех. И тут же надолго замолчат люди, погруженные в тяжкое раздумье, в воспоминания. Свистит вьюга и шелестят гуляющие по синагоге сквозняки. А вместе с ними появляется безумная и страшная, как привидение, старая раввинша, которая кличет и кличет своих детей, внуков, мужа — всех, кого уничтожили фашисты и кто уже никогда не откликнется.

Весь спектакль задумывался как полифония этих обрывочных разговоров, то тут, то там в группках людей, то совсем разъединенных, то объединяющихся каким-то событием, тихо разговаривающих и долго молчащих. Включи сюда звучную трагическую музыку, которая подчеркивала бы напряженность и драматизм происходящего, и возникнет «театральщина», а ее так хотелось избежать в этом спектакле, сила которого могла быть только в правде и достоверности.

И все-таки музыка была нужна. Очень. Всем существом я чувствовал ее необходимость. Но как сформулировать эти ощущения в «программу», по которой могут быть написаны музыкальные номера?

Я невнятно объяснил Николаю Яковлевичу, что то, что он должен создать, это вовсе не музыка, это какие-то звуки, звучания, неразделимо связанные с пустотой темной синагоги, с ветром, с жутью, которая окружает людей и проникает в их души.

Однажды, мучительно ища определение, я сказал — это «довески к тишине». Слово было найдено! Неважно, хорошо оно или плохо, но мы поняли друг друга, и дело двинулось наконец.

Вот в синагогу один за другим входят замерзшие, истощенные пленные, едва передвигающие ноги. Что их ждет в этом пустом, промороженном и темном здании? Смерть? Жизнь? Если представить себе это в звучаниях — что это? — трагический марш? скорбная симфония? Нет. Это тишина. Но тишина, полная напряжения и страха. Вспомните! Наверное, любому из вас бывало страшно во тьме, в неизвестности, в тишине. И вы начинали напряженно вслушиваться в нее, и она отзывалась какими-то странными звуками, которых, может быть, и не было на самом деле и они лишь мерещились от собственного вашего напряжения. Так входят пленные — *слушая* и *слыша* вибрацию этой тишины. Но шаг, движение — и оно отдается в гулкой пустоте, повторяется эхом где-то там вверху, в углах, в нишах, темных закоулках. Остановились, замерли — и снова тишина, «звенящая» тишина. Движение — и новый обвал звуков от резонирующих стен. Постепенно напряжение спадает, люди привыкают к этому пространству и фантастическая и странная тишина превращается просто в тишину, где слышно лишь подвывание ветра.

Вот молодой пленный Шарафутдинов рассказывает о своем прекрасном Байрам-али, о палящем солнце, о таких вот — посмотрите! — персиках, сочных и теплых… И вдруг умолкает — этого больше никогда не будет для него. Реальность врывается со всей беспощадностью. Молчат и пленные, и становится слышно, как сквозняк пробежал по хрустальным подвескам люстр и чуть качнул их, и они ответили легким звоном, в котором едва уловимо отозвалась не мелодия даже, а какие-то случайные созвучия восточного напева.

Или вот юный Коели и беженка Валя, прижавшись друг к другу, чтобы согреться, весело и счастливо играют в старую детскую игру — «грузим пароход» словами на «С», удивительными и такими далекими: «слонами… солнцем… сахаром… сестрами…» И от этого лучика света и радости, мелькнувшего на миг, становится еще труднее тут, сегодня, сейчас. Умолкли. И в наступившей тишине становится слышно, как где-то падает капля — кап… кап… и что-то звенит от этой капли… тонко… подрагивая…

{157} А вот ушла, как призрак, раввинша, поселив отчаяние и ужас в притихших людях. В оставшуюся отворенной дверь заметает снег, свистит ветер и доносит едва различимые звуки еврейских песенных плачей. Или это только кажется? Может быть. Но будет казаться до тех пор, пока мерзавец и предатель Дахно, сбросив с себя оцепенение, не крикнет: «Жиды все притворяются!..»

Трудно было написать эту музыку, найти точность инструментовки, характер звучания. Позже Николай Яковлевич написал мне на память — «соавтору по довескам к тишине». Я навсегда запомнил его милое лицо, сиявшее всякий раз, когда удавалось уловить еще один такой довесок. Да, он был моим верным соавтором в этой работе.

Это пример создания особой, своеобразной музыки, цель и смысл которой был в дополнении атмосферы, создававшейся тонкой и проникновенной игрой артистов. И с этой задачей отличный музыкант Н. Я. Любарский справился блистательно.

И чтобы закончить разговор о влиянии работы с композитором на уточнение режиссерского замысла, еще один и совсем другой пример. В 1972 году я ставил в алма-атинском Театре им. Лермонтова пьесу Д. Н. Аля «Первая глава». Пьеса состоит из цепочки эпизодов и охватывает исторический период в триста лет. Каждый эпизод — это новая страница о великих мечтателях, борцах за человеческое счастье. Томас Мор, Кампанелла, Бабеф, Оуэн, Сен-Симон и т. д., вплоть до человека, претворившего утопические мечты и поиски своих великих предшественников в реальность — пьеса заканчивается письмом В. И. Ленина из ссылки в Шушенском. Эпизоды отделялись друг от друга длительными периодами исторического времени, прежде чем появлялся новый гениальный мечтатель и противопоставлял идеям своего предшественника новую сверкающую утопию. Но утопии обречены на гибель. Гибель каждой из этих утопий и составляет сюжет эпизода.

Пьеса трудная. Каждая сцена — круг новых мыслей, новых аргументов. И хотя вроде бы они хрестоматийны и известны со школьной скамьи, было не просто сделать их ясными, сценически доходчивыми и увлекательными.

Сама история этих поразительных личностей преисполнена романтики и светлой героики.

В спектакле была необходима музыка, на которую ложились многие и непростые задачи. Во-первых, она должна была помогать созданию общей тональности спектакля — его высокого пафоса, страстности и трагизма. Во-вторых, сюжетно разобщенные эпизоды, связанные лишь общей идеей, она должна была помочь объединить в художественное целое. В‑третьих, хотелось, чтобы музыка создавала непрерывность динамики спектакля, которая соответствовала бы основному признаку пьесы: возникающая идея развивается, формируется, находит свое кульминационное выражение в учении мыслителя, но, не находя практического осуществления во враждебном ей мире, подавляется, но не исчезает. Трансформированная, обогащенная опытом предыдущих неудач, она возрождается снова, чтобы пройти тот же цикл кульминации и подавления, однако уже на ином витке исторической спирали. И так далее.

Для работы над спектаклем я пригласил алма-атинского композитора Г. Гризбила, с которым до этого (при участии Г. Жубановой) очень хорошо работал над спектаклем «Надежда горит впереди!..» по пьесе Н. Анова и М. Сулимова.

Было ясно, что нельзя писать к четырнадцати эпизодам пьесы разную музыку, то есть музыку для каждой сцены. Значит, в основу решения должны быть положены определенные музыкальные темы, которые могли бы, так или иначе трансформируясь, звучать на протяжении всего спектакля.

Об общей интонации мы договорились сразу. Но вот каковы темы? И сколько их? Много — это получится то же, что написать музыку к каждому эпизоду. Наконец, мы останавливаемся на трех темах, которые наиболее {158} соответствовали тем требованиям, что я перечислил выше.

Первая тема, которую тоже надо было назвать толкающим воображение словом, называлась «коловращение». Строилась она на непрерывно развивающейся музыкальной разработке, приводящей к кульминации, из которой возникла новая разработка, ведущая к следующей кульминации, и т. д. Это музыкальное решение очень точно отвечало заданию — найти музыкальное выражение процесса формирования идей.

Музыкальный образ этой темы помог уточнению и зрительного образа спектакля. Первоначально мы с художником И. Б. Бальхозиным предполагали, что декорации каждого эпизода при переменах будут возникать из темноты и так же в темноте растворяться по окончании сцены. Но это не удовлетворяло нас и банальностью и, главное, — неточностью. Музыка же подсказала и зрелищное «коловращение»; кончалась картина, и в постепенном затемнении, охватывая все пространство сцены, возникала динамическая крутящаяся проекция завихрения, подобного изображению рождения планет из вихревого хаоса. Соединение музыки со световым зрелищем завихряющихся по спирали и стремительно сходящихся к центру этих «звездных» потоков, из которых, плавно высвечиваясь, возникала следующая картина, очень впечатляло и было верно по мысли, которую мы хотели выразить.

Вторая тема — светлая, звенящая, летящая ввысь и завершающаяся нарастающим звучанием пронзительной ликующей ноты, — родилась из определения «мысль». Она всегда возникала в кульминации того духовного прозрения, той ясной кристаллизации идей, к которой приходил герой. И, как и в первом случае, было найдено и зрелищное выражение этих кульминационных моментов. Тема была единой, но ее изложение и акцентировка варьировались.

И наконец, третья тема, носившая рабочее название «пресечение» — резкая, жесткая и мрачная, иногда изложенная в маршевых интонациях, была связана с теми катастрофическими крушениями, гибелями, расправами, которые подавляли сверкающий взлет человеческого гения.

Вторая и третья темы, постоянно вступая в контрастное противопоставление, помогали усилению эмоционального воздействия драматической борьбы в спектакле.

Г. Гризбил написал серьезную и глубокую музыку, верно почувствовав философский склад этой пьесы и постоянное биение в ней острой и страстной мысли.

Мало иметь хорошую и хорошо сыгранную музыку. Главное иметь *нужную музыку*, то есть найти ее правильное звучание и характер исполнения, которые сливались бы со сценическим действием. Поэтому я не понимаю, как могут режиссеры не участвовать в работе оркестра, будь то живой оркестр, сопровождающий спектакль, или оркестр, играющий для записи на пленку. С оркестрантами надо работать, как с артистами. Нередко приходилось и воевать, и долго биться и с дирижерами, и с оркестрантами, чтобы добиться желаемого эффекта именно театрального звучания музыки.

Бывали и курьезы. Вот один из них. Работая с милым и талантливым М. Л. Лившицем над «Утиной охотой», я добивался от него сочинения пародийного, смешного и страшненького, издевательского похоронного марша. Я требовал, чтобы зрители сразу угадывали Шопена, но чтобы это был никак не Шопен, а лишь сразу же угадываемая ассоциация. Немалого труда стоило умолить добрейшего Михаила Львовича поднять руку на гения мировой музыки! Но вот я добился своего, я заставил-таки его «испоганить» Шопена. Варианты исчислялись, кажется, трехзначной цифрой, но когда на репетиции впервые зазвучал скорбный марш, в зале раздался смех. Задача была решена. И каждый раз, когда я слушал эту прекрасную *театральную* музыку, мне было смешно и жутковато. Я всячески пытался убедить Михаила Львовича, что и Шопен и Союз композиторов его простят — победителей не судят!

### **{****159}** Кто же — единственный?

Чтобы закончить рассказ о дорепетиционном этапе работы режиссера, нужно остановиться на распределении ролей в будущем спектакле. Ох, какое же это трудное и ответственное дело! При самом первом и еще поверхностном знакомстве с пьесой почти бессознательно начинаешь прикидывать будущий состав исполнителей. И снова здесь подкарауливает режиссера штамп: в голову приходят самые близкие и основанные на уже сложившихся впечатлениях об актерах мысли о возможных назначениях. Но чем больше влезаешь в материал и глубже понимаешь тот или иной характер, тем труднее и ответственнее становится задача. И подобно гоголевской невесте ломаешь голову и мечтаешь: «Право, такое затруднение — выбор! Если бы еще один, два человека, а то четыре… Уж как трудно решиться! Если бы губы Никанора Иваныча да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще добротности Ивана Павловича, я бы тотчас же решилась. А теперь поди подумай!» Да… если бы… если бы…

Еще Вл. И. Немирович-Данченко говорил о том, что правильное распределение ролей — это пятьдесят процентов успеха спектакля. Не знаю, пятьдесят или восемьдесят, а может, и все сто. Говорят ведь: «коли нет исполнителя Гамлета, ставь другую пьесу». Да только ли Гамлета?

Эх, кабы знали артисты, сколько мук, сомнений, а то и бессонных ночей приходится претерпеть, прежде чем подпишешь распределение ролей. Это ведь подписываешь приговор будущему своему детищу. И редко то или иное назначение возникает сразу и бесспорно, как единственно возможное и желаемое.

Назначение исполнителей — процесс творческий и тонкий. А совсем не организационно-административный, как по сей день полагают многие директора театров, да как ни странно — даже иные художественные советы. Для них главное — равномерная загрузка труппы, да чтоб не простаивали артисты, да дублеры были назначены на все роли. Какая чепуха! И какой вред искусству наносят все эти конъюнктурные давления на режиссера. Конечно, плохо, когда одни актеры болтаются без дела, другие из спектакля в спектакль заняты «и в хвост и в гриву». Плохо, когда по болезни единственного исполнителя отменяется спектакль. Но что же делать, если он *единственный*! Ну как найти в труппе двух Хлестаковых, трех Джульетт, двух Раскольниковых — и не просто артистов, которые могли бы эти роли играть, а тех, что могли бы *играть в данном решении*!

Распределение ролей теснейшим образом связано с режиссерским замыслом. Я помню отличный спектакль В. Пансо «Гамлет», где датского принца играл А. Эскола. Прекрасный актер, с могучим телосложением, яркий, сочный, очень «земной» — и вдруг… Гамлет??? Тот самый принц, о котором с детства мы знаем, что он интеллигент, интеллектуал, раздираемый нерешительностью и философскими противоречиями! В первом акте мы привыкали к этому Гамлету с внешностью штангиста. Трудно привыкали — ну как прорваться через стереотип традиционных представлений? Но во второй части спектакля победа В. Пансо была полной: да, в его решении Эскола был идеальным исполнителем. В *его* решении.

Давным-давно в театре исчезли актерские амплуа прошлого — молодые героини, благородные отца, субретки, первые любовники и фаты. Однако нет‑нет да и подсовывает нам сознание эти штампы. Ведь правда — все знают и какой Гамлет, и какая Лариса Огудалова или Треплев. И в этом очень ясно сказывается наследие времен четких актерских амплуа, нарушать границы которых считалось невозможным.

Я ставил «Детей солнца» А. М. Горького и поручил роль Меланьи Кирпичевой прекрасной артистке В. А. Финогеевой, которая играла в труппе все основные драматические {160} роли, что по-старому именовалось «героиня». По утвердившемуся стереотипу, роль Меланьи — бытовая, характерная и даже комическая. Мое назначение вызвало бурю негодования «настоящих» Меланий, которых в любом театре хоть пруд пруди, резкие протесты дирекции и художественного совета. Ну и, как обычно в театре, такому назначению — роль-то прекрасная! — отыскивались всяческие глупейшие, а то и беспардонные объяснения, ни к истине, ни к искусству отношения не имевшие.

Для меня образ Меланьи — глубоко трагический. Да, она нелепая темная баба, купчиха, вульгарная и порой кажущаяся глупой. Однако она — жертва жестокой, ужасно сложившейся своей жизни, в которой не видала ничего, кроме хищничества, лжи и подлости. И вот она сталкивается с человеком, который кажется ей идеалом доброты, душевной чистоты и благородства. Любовь к нему возвышает Меланью, вселяет в нее веру в добро и разум. Но Протасов, с жестоким эгоизмом оберегая свой покой, отталкивает, не вникая в него, глубокое чувство Меланьи, беспощадно разбивая в ней возникшую надежду, что и она — человек.

Сыграть традиционно понятую Меланью могут многие актрисы. Раскрыть же сложную и тонкую драму исковерканной и мятущейся души, скрытой под обманчивой внешней оболочкой, — для этого нужен особый склад артистической индивидуальности. Ну, а надеть на «героиню» крикливое платье, придать ее облику те внешние характеристические черты, которые принимают за саму суть этого образа, — дело нехитрое.

Мы с актрисой выиграли бой, и на долгие годы она сохранила благодарность за смелое и неожиданное расширение границ ее «амплуа», которое открыло ей путь к множеству ролей, о которых даже не приходило в голову мечтать.

Лет через десять, уже в другом театре, я снова поставил «Детей солнца». Многие мои точки зрения на пьесу изменились, и спектакль я ставил уже «про другое». Но отношение к образу Меланьи оставалось незыблемым. И потому снова я поручил эту роль «героине», кстати сказать, самой красивой артистке труппы. На сей раз я встретил сопротивление не только вокруг, но и со стороны самой актрисы, которая хотела «сделать свое дело», значит, играть главную драматическую роль Лизы. Я упорствовал. Шли репетиции, и моя правота становилась все более очевидной. Но вот подошли к выпуску. Актриса надела крикливые и безвкусные наряды Меланьи, я предложил ей немножко подтянуть нос, что придавало ее лицу обаятельную забавность и глуповатость — и тут-то и произошел взрыв! Рыдая, актриса, срывала с себя костюм, судорожно возвращала на место деформированный нос. Последовал отказ от роли, ультимативный — вплоть до ухода из театра!

Меланью сыграла дублерша, для которой это было ее «прямым делом», но исполнение потеряло в тонкости и глубине, а главное — в неожиданности, которая всегда так привлекает к актеру зрительский интерес.

Вспоминаю здесь об этом потому, что страх расстаться с известным и проверенным бывает так силен у артистов (да и у режиссеров тоже!), что его не всегда удается победить и заманить артиста на трудную и не проторенную тропу поисков и вознаграждающих их открытий.

Как складываются эти штампы, которые почтительно называют «традицией»? Применительно к классике, видимо, их определила преемственность от поколения к поколению актеров, где в основу положено чье-то прославленное исполнение. Лишь XX век — век режиссуры и режиссерских решений спектаклей — начал эти традиции ломать, и то не вдруг и встречая сопротивление и неприятие.

Обращусь к одному примеру. В театральной традиции укрепилось еще с первой постановки 1878 года, что в драме А. Н. Островского «Бесприданница» роль бродячего актера Робинзона — роль комическая и возрастная. С одной стороны, при четкой субординации театральных трупп по амплуа, кому, {161} как не «комику», играть эту роль? С другой, есть в пьесе реплика, которая, казалось бы, впрямую подсказывает, каким должен быть Робинзон. Паратов, человек просвещенный и театрал, сообщает о Робинзоне: «Это, господа, провинциальный актер. Счастливцев Аркадий». А Робинзоном его окрестил Паратов потому, что подобрал в голом виде на острове, куда его и купца Непутевого выкинули с парохода за учиненные ими пьяные безобразия.

Устами Паратова Островский дважды цитирует самого же Островского: Аркадий Счастливцев — один из героев модной тогда и широко шедшей по театрам России его комедии «Лес». Непутевый — купеческий сынок из не менее популярной его же комедии «На бойком месте». Заглянем в текст «Леса». Вот какое описание Аркашки Счастливцева, бродячего комика и суфлера, пешочком добирающегося из Вологды в Керчь в надежде на ангажемент, дает автор: «Ему лет за 40, лицо как будто нарумяненное, волоса на голове вроде вытертого меха, усы и эспаньолка тонкие, жидкие, рыжевато-пепельного цвета» и т. д. Все ясно! Раз Паратов подобрал актера «Аркадия Счастливцева», значит, именно такого — комика с непотребной внешностью и за 40 лет, что по возрастной шкале Островского — человек далеко не молодой.

Но тут как-то упускается из вида, что именами Счастливцева и Непутевого Паратов пользуется как нарицательными. И определяют они *социальную* характеристику, а вовсе не индивидуальную схожесть. В самой же «Бесприданнице» нет никаких указаний на возраст Робинзона или каких-нибудь иных признаков, роднящих его со Счастливцевым. Заметим, что Вожеватов катает Робинзона по городу, выдавая его за «лорда», правда, несколько одичавшего на необитаемом острове. Но не такие же дураки все эти бряхимовские обыватели да и сама Огудалова или Карандышев, чтобы принять действительного Аркашку за уважаемого сына Альбиона! Другое дело, что всякие паратовы и вожеватовы превращают нищего бездомного актера в своего шута и вынуждают его выкидывать всякие коленца для их потехи. У него же выхода нет — голод не тетка, да и кто знает, что отломится ему с барского стола — может, оплеуха, а может, и вояж в Париж. И думается, что смешон вовсе не сам Робинзон, а разве что фортели, которые он проделывает в шутовской своей роли.

Ну, а если задаться вопросом, для чего понадобился Островскому шут Робинзон в жестокой и гневной драме о бесприданнице? Ведь не для развлечения же зрителей?!

В работе над «Бесприданницей» в Театре имени Комиссаржевской я задал себе в частности и этот вопрос. Я не буду сейчас восстанавливать всю цепочку размышлений и аргументов. Вспомним только отчаянный монолог Ларисы, растоптанной, поруганной, превращенной в игрушку и брошенной. «Я вещь. Наконец, слово для меня найдено». Вспомним и не менее отчаянный взрыв Карандышева: «Да разве людей казнят за то, что они смешны? Я смешон — ну, смейся надо мной, смейся в глаза! Приходите ко мне обедать, пейте мое вино и ругайтесь, смейтесь надо мной — я того стою. Но разломать грудь у смешного человека, вырвать сердце, бросить под ноги и растоптать его! Ох, ох! Как мне жить! Как мне жить!» И наконец, вспомним, как жестоко разбил Вася Вожеватов мечту Робинзона прокатиться в Париж и как утешает его Паратов: «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 наступил золотой век. Но уж не взыщи, подчас и ваксой напоят, и в бочке с горы, для собственного удовольствия, прокатят — на какого медичиса нападешь». И если Робинзон не кричит, не рыдает, то вовсе не потому, что ему не больно или менее больно, чем Карандышеву или Ларисе, но его место на социальной лестнице, устроенной «медичисами», таково, что закалило его, и ему остается только горько сказать своему обидчику: «Браво, браво! Хорошей {162} ты школы, Вася, хорошей; серьезный из тебя негоциант выйдет».

В моей «системе пьесы» исковерканные, изуродованные судьбы Ларисы, Карандышева и Робинзона предстали, как некая единая тема в трех ипостасях. Лариса и Карандышев молоды, и это обстоятельство делает их историю еще более трагичной потому, что они находятся в начале жизненного пути, а не приходят к катастрофе в итоге жизни. Лишь спасительный выстрел Карандышева избавляет Ларису от той трагедии, которую ей предстояло доиграть в своей жизни.

Ну а Робинзон? Разве не станет еще безнадежнее, трагичнее его судьба, убиение в нем человеческой личности, достоинства, если это происходит также не на склоне жизни, а в начале, предопределяя ее перспективу? Так — говоря об этом лишь в самых общих чертах — складывалось в замысле решение этого образа. И естественно, что когда дело подошло к распределению ролей, мною был выбран молодой актер, по всем своим внешним и внутренним данным менее всего подходящий для «Аркадия Счастливцева». Об этом антитрадиционном решении образа много хвалебно писали и говорили. Но важно другое: точно претворенный через артиста режиссерский замысел помог выявить главное в общем решении спектакля, и те три ипостаси проблемы, о которых сказано выше, прозвучали наглядно и убедительно.

Таких примеров из собственной практики и из работ моих коллег, да и из истории театра, я мог бы привести множество. И каждый из них подтверждал бы, что вне точного выбора исполнителя замысел режиссера не может быть реализован, а *компромиссы* в распределении ролей жестоко мстят за себя. Конечно, при одном условии — если замысел по-настоящему выношен режиссером, четок и обоснован.

Однако очень часто режиссеры в распределении ролей то по легкомыслию, то не желая рисковать, идут проторенной дорожкой, снова и снова эксплуатируя те стороны актерского дарования, которые многократно проведены на других спектаклях. Что ж, так верней, да и спокойнее. Мы, с одной стороны, кичимся тем, что, уничтожив амплуа, расширили возможности актера пробовать себя в разных планах. С другой стороны, сами же зачастую подталкиваем его в заколдованный круг амплуа, хоть и не называем его больше «благородный отец», «простак» или «инженю». Причин, объясняющих это, много, но одна из них, и, может быть, главная, заключена в легкомысленном подходе режиссера к этапу, который я назвал «наедине с пьесой». Если он сводится к приблизительному {163} пониманию пьесы, к приблизительному замыслу, к приблизительному пониманию образов, то эта *приблизительность в исходной позиции*, естественно, влечет за собой и всяческие прочие допуски, в частности — лишь приблизительное, поверхностное распределение ролей. И в таком случае закономерно возникает негласная ориентация на старые принципы амплуа.

Раскрытие актера в новом, еще не известном ни ему самому, ни театру, ни зрителю неожиданном качестве — праздник! Режиссерская профессия и долг не только в том, чтобы ставить спектакли, но в огромной степени и в том, чтобы выращивать, развивать актера и расширять диапазон его творческих возможностей. О режиссере судят по его спектаклям. Конечно. Но есть другой, менее заметный, однако не менее дорогой счет: сколько сумел режиссер за свою жизнь открыть актеров, заставить заблестеть их новыми и неожиданными гранями. Этого не происходит, когда режиссер видит в артисте лишь «материал», лишь нужную «краску» на своей палитре. Только воспитывая в артисте единомышленника и сотворца, а не послушную его воле марионетку, можно ждать ответного чуда.

Мне глубоко антипатично режиссерское диктаторство, к сожалению, распространенное. Режиссер без организующей, направляющей и подчиняющей себе воли — не режиссер. Но «воли», а не насилия. Диктаторство, кроме того, что оно противно природе искусства, которая подразумевает *убеждение, а не принуждение*, еще и не разумно. Истинная цель режиссера — возбуждение и раскрепощение творческой фантазии и артистов, и художника, и композитора. Творчество же рождается только в ощущении свободы. Создай ее, замани всех твоих помощников, соратников на радостный и свободный поиск, а там направляй этот поток в нужное русло, руководи им, корректируй, отбирай. И поток этот безотказно будет крутить колесо реализации твоего замысла. Режиссера, как я это понимаю, можно сравнить с линзой, которая поток падающих на одну ее сторону рассеянных лучей преломляет и собирает в фокусе — обжигающей, сверкающей точке. Этот фокус, в котором слилось собранное и преломленное режиссером творчество многих, и есть спектакль.

Кстати, не менее важно эти же принципы переносить и на взаимоотношения с техническими цехами театра, делая их не просто исполнителями приказа, а сознательными и заинтересованными участниками создания спектакля. Если рабочий сцены не просто перетаскивает такое-то количество килограммов груза, а хоть в некоторой степени ощущает себя членом «творческого цеха», то и продуктивность и качество его работы становятся иными. Аксиома! Но как часто о ней забывают или пренебрегают ею.

Это идеал. Несбыточный? Нет. Реальный, но трудно достижимый. Трудно потому, что на пути всегда встают разные «а если?». А если художник не способен к самостоятельному творчеству? А если актер ленив, инертен и более всего хочет, чтобы ты его натаскал на результат, не мороча ему голову? А если в цехах собирались, как это теперь все чаще бывает, люди случайные, которым «до лампочки» и театр, и все прочее? И еще множество предательских «а если?». Но я говорил уже, что режиссура — это терпение. Терпение и воля. Ну, конечно, и еще кое-что.

И снова вернусь к истоку: и это самое «еще кое-что», и способность терпеливо добиваться намеченной цели, и концентрированность воли — в огромной степени определяются и питаются безусловностью замысла, уверенностью в нем и одержимостью им.

### Начинаются репетиции

Один из лучших наших режиссеров — А. В. Эфрос — назвал свою прелестную и умную книжку «Репетиция — любовь моя». В ней нет ни менторских поучений, ни претенциозной наукообразности. В ней есть сердце режиссера, пульсирующее, живое, то замирающее {164} от огорчения, то счастливо бьющееся от радости и любви к своему делу, к актеру, к искусству, и всегда открытое читателю. И мысль. Острая, живая, ищущая.

Репетиция — любовь моя. Лучше не скажешь. Если разлюбишь репетировать, если не захочется репетировать снова и снова — брось эту профессию! Все остальное — и постижение пьесы, и рождение замысла, и догадки, открытия и придумки, и увлекательные часы у макета — все, все лишь подступы к главному — к репетициям. Здесь все решается, здесь все создается. Самый лучший замысел, не реализованный в репетициях, равен нулю. Любые самые высокие декларации, не претворенные репетицией в жизнь, в реальность, — ничто. Да и сам режиссер выявляется здесь — в живой работе с артистами.

Я люблю репетиции. Люблю этот таинственный процесс возникновения новой, неведомой жизни. Вот они собрались вместе, артисты моего будущего спектакля. Они ничем не соединены, а если и есть у них какие-то связующие нити, они никакого отношения к пьесе не имеют, а чаще — препятствуют ей. И вот пройдет сколько-то времени и все они станут другими, между ними возникнут иные, не свойственные им отношения… Удивительно! И это чудо совершишь ты. Без тебя, без твоего замысла, без твоей воли, твоей личности, наконец, ничего бы этого не произошло.

Иногда бывает трудно, боже мой, как бывает трудно! Ходят перед тобой странные люди, не своими голосами говорят чужие, не нужные им слова, гримасничают и что-то симулируют… А ты не можешь найти магический ключик, который все откроет и преобразит в жизнь, в правду. Ты бездарен и пуст так же, как и твои актеры. И перед тобой витает призрак плохого театра. А плохой театр… это унизительно. И ужасно стыдно. Как всякое вранье.

Но вот что-то ты повернул, что-то сдвинул, и вдруг сверкнула искорка правды, затеплилась Жизнь, а не симуляция ее, правда, а не подражание правде. И ты счастлив, ты ликуешь, потому что причастен к прекрасному и удивительному чуду Творчества. Пусть пока это только крупица, крохотулечная крупица, но *золота же*! Пусть надо еще промывать тонны и тонны песка, ила, дряни, важно одно — *золото может быть*.

Репетиционный процесс полон загадок и тайн. Почему бывает так, что, встав утром бодрым и свежим, все время до репетиции ты занят мыслями только о ней, готовишь себя к ней, мобилизован и радостно возбужден и ничто тебя не отвлекло, не выбило из этой готовности к творчеству. Но вот ты вошел в репетиционный зал и… ничего не происходит! Ты пуст, бесплоден и никакими усилиями не можешь разбудить фантазию, смотришь и не видишь, слушаешь и не слышишь и репетируешь, как «холодный сапожник», с мукой поглядывая на едва ползущие стрелки часов. Почему?

Почему бывает так, что усталый, измотанный, с трудом пересиливая себя, ты плетешься в театр. По пути на тебя обрушатся дрязги с дирекцией, стычка с месткомом из-за затяжек вечерних репетиций, еще всяческие сюрпризы и дребедень. Ты, едва живой, злой, раздрызганный, добираешься до зала с одним-единственным желанием отменить репетицию, послать все к черту и пропади оно все пропадом! Но… нельзя. Надо. И начинаешь репетировать. И репетируешь отлично, с вдохновением, весело и озорно. Мысль работает четко, фантазия щедра, художническое зрение и слух обострены. Репетиция — радость, удача! Усталости как не бывало. И вдруг оказывается, что время истекло, все, конец. Почему так бывает? Какие непонятные механизмы тут срабатывают?

Наверно, и с актерами бывает так же.

Почему одну пьесу репетируешь легко и радостно, другую, которая ничуть не хуже, — мучительно и трудно?

Конечно, за всем этим есть свои закономерности, но какие? Как ими управлять? Неведомо. А потому и предстают они, как тайна.

{165} Я редко устаю от репетиций. Мне хочется репетировать еще и еще. Усталость приходит потом, после. И мне всегда жаль, что пришла премьера, что больше не будет репетиций этой пьесы. Словно бы уезжаешь навсегда из дорогого места и прощаешься с прожитым куском жизни, с людьми, с особыми и неповторимыми человеческими связями. Завтра или через месяц мы начнем новую работу, и будут те же люди или многие из них, но все будет по-другому, будет складываться новая и непохожая жизнь и ее новые связи.

Премьера — день грустный. День прощания. Наверно потому, что репетиции я люблю больше спектаклей. Репетиции — это сама жизнь. Спектакль — ее итог. А итоги — всегда итоги, они всегда чуть печальны, даже если подытоживается успех.

Рассказывать о репетициях трудно, может быть, и невозможно. Я уже говорил об этом. Но и не рассказать, хоть немножко, хоть кое-что, нельзя. Придется попытаться.

Существуют принципиально отличные подходы режиссера к репетициям. Одни делают спектакль дома, в уме, рассчитав и придумав все до мельчайших подробностей. Для них репетиция — не поиск, а реализация заготовленных решений. Мне довелось знать режиссера, у которого по клеточкам были разрисованы все движения действующих лиц, вплоть до поворота головы. Такой метод представляется мне глубоко порочным. Он исключает совместное с актером сиюминутное творчество, убивает живую душу театра, для которой творческая импровизация играет огромную, если не решающую, роль.

Не могу не заметить с грустью, что такая «волевая» режиссура «с мертвой хваткой» пользуется у многих актеров и уважением и признанием. Печально! Ведь именно она-то и освобождает актера от творческих мук, поисков, а значит, лишает его и радости находок, преодолений, открытий. А если не любить именно это — то есть самостоятельность творчества — зачем идти в артисты? Не понимаю.

Мне представляется, что режиссер, приходя на первую репетицию, должен точно знать, ПРО ЧТО он хочет поставить спектакль, ПРО ЧТО каждая его сцена, ПРО ЧТО каждый его образ. ПРО ЧТО. Это должно быть абсолютно ясно, незыблемо, исчерпывающе продумано и решено. Все же то, что касается воплощения, реализации, должно представляться лишь в общих чертах и решаться в совместном поиске с актером и в теснейшем взаимодействии с ним.

Что такое «мизансцена»?

Словари отвечают так: «расположение актеров на сцене в отдельные моменты спектакля». Это верно, но не передает содержания мизансцены как могучего средства художественного воздействия. Все течение спектакля связано с постоянно меняющимися «расположениями актеров на сцене». Вне мизансцены ничего не существует. Мизансцена хороша тогда, когда она органически вытекает из правды происходящего на сцене и имеет ясно выраженную целесообразность. В то же время она обязана быть художественной и выразительной, то есть не просто копировать случайные бытовые признаки — внешнее правдоподобие, а отбирать и организовывать лишь те из них, которые смогут раскрыть *смысл* происходящего в экономной, насыщенной форме.

В старом «актерском» театре мизансцена, действительно, сводилась к определению расположения актеров на сцене — кто откуда вошел, кто встал или сел, куда ушел. Как и вся режиссура в целом, мизансцена носила чисто технический, служебный характер.

Теперь мизансцена стала, как принято говорить, «языком режиссера». Мизансцена — это мысль, развивающаяся во времени и в пространстве и расшифрованная в пластических формах. Это — выраженное через движение чувство. Это — мощное средство образной передачи содержания событий. Яркость, многообразие и выразительность мизансценического языка — одно из главных средств эмоционального воздействия современного театра.

{166} Весь процесс репетиционной работы над спектаклем неотделим от поиска его выразительности через точные по смыслу и образные мизансцены.

Конечно, и когда я раздумываю над пьесой, и тем более когда работаю с художником, возникают видения тех или иных сцен, кусков спектакля, будущих мизансцен. Более того, решая с художником сценическое пространство, естественно, я руководствуюсь и соображениями о том, как в этом пространстве будет развиваться действие, где и как может быть пластически решена та или иная сцена. Однако все это не более как прикидки, возможные варианты, но отнюдь не обязательное «застолбленное» решение мизансцен спектакля. Часто, обдумывая пьесу, я даже набрасываю рисунки тех или иных мизансцен, но очень редко они переходят в неизменном виде в спектакль и, как правило, служат лишь отправной точкой для живого поиска с артистами. Такой импровизационный поиск всегда приводит к более жизненным и живым, а стало быть, и более выразительным решениям.

Я всегда стремлюсь, чтобы к началу работы с артистами макет был закончен художником. Это придает конкретность поискам мизансцен, точнее связывается с будущим переносом их из «класса» на сцену в готовое оформление. Да и артисты, зная макет и эскизы, точнее представляют себе среду, в которой им предстоит играть, и это питает их фантазию в репетициях. А нередко удачный эскиз костюма помогает актеру ухватить зерно характера.

Как же складывается репетиционный процесс?

Удивительно разнообразно. Во-первых, существуют методики, в принципе отличные друг от друга. Творческий метод основоположников МХАТа Станиславского и Немировича-Данченко так или иначе продолжается и развивается в современной режиссуре. Однако сами они, исходя из единой веры в искусстве и добиваясь одной и той же цели, шли к ней разными путями и разной методологией. И даже сам К. С. Станиславский периода основания Художественного театра как режиссер по методам совсем отличается от К. С. Станиславского последних лет. Кроме того, на всю сегодняшнюю методологию театра оказали огромное влияние и Е. Б. Вахтангов, и В. Э. Мейерхольд, и Бертольд Брехт. И, очевидно, современный метод репетирования в принципе представляет собой очень сложный сплав элементов, взятых и тут и там. Тот же самый Анатолий Эфрос поначалу веровал лишь в одного бога — в «действенный анализ пьесы» и «этюдный метод» репетиции. А потом стал куда шире и свободнее смотреть на режиссерскую методику.

Лет тридцать тому назад, ссылаясь на Станиславского, многие режиссеры долго-долго сидели с артистами за столом, *оговаривая* роли, отыскивая мельчайшие задачи («чего хочу?»). Однако сам Станиславский еще в середине 30‑х годов отверг такой прием работы и выдвинул совсем другой метод — все разбирать и понимать в пьесе только через действие. Разговорный поиск ответа на вопрос «чего хочу?» (задача) сменился поисками в действенных пробах, этюдах (то есть импровизациях на ситуации пьесы) ответа на вопрос «что делаю?». Гениальный Станиславский всю жизнь был в поисках, отметал найденное и шел дальше. Вот почему никакой из его методологических приемов, даже самых поздних, нельзя канонизировать — «так и *только* так». Важно понимать направление и смысл его исканий и идти дальше и дальше, не полагая сделанные им открытия «станцией назначения».

Какая методика репетирования лучше, какая хуже — утверждать трудно. Очевидно та, которая в руках *данного* режиссера приводит к наиболее эффективным результатам.

Во-вторых, даже в рамках избранного репетиционного метода каждая пьеса ставит свои требования и нуждается в своем особом «климате» работы.

Еще не так давно было принято обязательно начинать репетиции с «экспозиции» или «экспликации» — режиссерского доклада {167} об авторе, о пьесе и о том, какой замечательный спектакль режиссер намерен поставить. Было произнесено немало блистательных вступительных речей — среди режиссеров есть люди с блестящим умом, широкой эрудицией и юмором, и слушать их истинное удовольствие. Артисты выслушивали «заманную» речь, аплодировали, восхищались, ахали — «Ну, голова!» — а спустя месяца три с удивлением обнаруживали, что ото всех интересных обещаний режиссера в спектакле остались лишь «рожки да ножки».

Я и сам был не прочь погарцевать перед труппой и сорвать хлопки этаким шикарным докладом. Однако с возрастом и опытом стало жаль тратить на это свое и чужое время.

Тем не менее я уверен, что как только труппа вчиталась в пьесу и уже свободно ориентируется в ее ситуациях, с артистами надо разговаривать прежде, чем начинать что-то пробовать. Но не для того, чтобы рассказывать о будущем спектакле, а чтобы раскрыть заложенные в пьесе богатства и пробудить пытливый интерес к их исследованию. Лишь вовлеченный в круг общего замысла спектакля и понимания пьесы, артист станет работать сознательно и целенаправленно. В этом я уверен. И не важно, играет ли он главную роль или маленький эпизод — правило едино. Иногда я трачу на это много времени, иногда мало — пьесы есть разной сложности и глубины. Как я убежден в том, что этап «наедине с пьесой» есть фундамент всей режиссерской работы, так убежден и в том, что вовлечение всего исполнительского коллектива в «общую идею» работы есть фундамент сознательного творчества актеров. Практика показала, что хорошо «заквашенный» спектакль не разваливается, а напротив, растет и со временем приобретает большую глубину. А «закваска» делается тут, на этом «разговорном» этапе. Вся дальнейшая работа — лишь ее развитие и подтверждение делом.

В алма-атинском Театре имени Лермонтова пьесу А. М. Горького «Враги» мы разбирали долго, тщательно и встали из-за стола только тогда, когда остались лишь практические вопросы: КАК реализовать абсолютно понятное ЧТО. В этом спектакле было много хороших актерских работ, богатых содержанием, с точными индивидуальными характеристиками. И с «возрастом» спектакль становился глубже и лучше. Это результат крепко и прочно уложенного фундамента понимания пьесы и той «общей идеи», во имя которой артист выходил на сцену в этом спектакле.

Очень дорогим для меня был процесс работы над спектаклем «Большевики» М. Шатрова в этом же театре. Пьеса трудная. Каждый ее образ — историческое лицо. Текст основан на подлинных документах и потому требует к себе особо ответственного отношения, изучения многих привходящих исторических обстоятельств. С другой стороны, пьеса представляет собой и чисто театральную сложность: на сцене почти во все время действия присутствуют одновременно 18 – 20 человек. Добиться при этом органичности, правды, а главное — непрерывности сценической жизни всех артистов трудно. Тем более, что многие из них почти не имеют произносимого текста и порой по 15 – 20 минут молчат. Молчать, действовать, слушать, мыслить, активнейше участвовать в происходящем — трудно. А если учесть, что в числе таких, подолгу молчащих, персонажей и Чичерин, и Стучка, и Ногин, и подобные выдающиеся исторические личности, то «плохо молчать», значит, не просто что-то или кого-то плохо сыграть, но убить зрительское доверие и уважение к этим образам.

Трудно это сыграть артистам, но еще труднее режиссеру привести всех к единству ансамбля.

Сюжет пьесы основан на подлинных событиях, происшедших 30 августа 1918 года. Положение в стране критическое: голод, разруха, саботаж, контрреволюционные мятежи, в Питере убит Урицкий. В Кремле собираются на заседание члены Совнаркома. Нет только Ленина — он (необычайное явление!) запаздывает с митинга. За полчаса ожидания его мы погружаемся в атмосферу кипящей {168} жизни страны. Одна чрезвычайная новость сменяет другую. И как ни трагично положение, как ни сложны проблемы, царит дух бодрости, энергии, уверенности. Спорят, рассказывают, шутят. Нарком продовольствия препотешно изображает, как Ильич посетил выставку футуристов. Все хохочут, но Цурюпа теряет сознание — голодный обморок.

И вдруг — страшная весть — привозят Ленина, он тяжело ранен эсеркой Каплан. Положение критическое, жизнь его висит на волоске.

Покушение на вождя вызывает вспышку массовых волнений в столице и в стране. Народный гнев грозит перейти в неуправляемую стихию кровавых расправ. Созывается экстренное заседание Совнаркома. А рядом, в квартирке Ленина, врачи ведут трудный бой со смертью.

На повестке заседания один вопрос — о введении революционного террора. Но принятие этой необходимой, но экстраординарной меры защиты Революции сопряжено со сложнейшей нравственной проблемой. Трудно, мучительно трудно приходят члены Совнаркома к единству и принятию декрета.

Мы прочли пьесу по ролям, прочли внимательно, тщательно. Я коротко изложил свою позицию, объяснил, что должно стать предметом нашего художественного исследования и какой «нравственный урок» должен стать целью спектакля.

Внутренне я готовился к тому, что с завтрашнего дня начнется долгая и кропотливая работа за столом, выяснения, исторические справки, объяснения и т. д., и т. д. Я волновался. И более всего меня беспокоило то, что этот застольный процесс окажется не для всех исполнителей одинаково нужным и увлекательным. Ведь многие из них почти лишены текста. Что с ними делать, пока я буду долго и подробно разбираться в сложнейших и богатых текстом ролях Луначарского, Свердлова, Покровского?.. Наверняка возникнет томление и скука полузанятых людей — а это смерть не только репетиций, но и самой увлеченности пьесой. Что делать?

Вечером я сидел перед тщательно выполненным и очень хорошим макетом И. Б. Бальхозина. Все очень просто, выразительно и красиво. Чуть наклонный станок-пандус в форме трапеции, сужающейся в глубину. Это зал заседаний. Громадный длинный стол, бело-красные дворцовые стулья. Плетеное кресло Ленина во главе стола. В глубине — высокая двустворчатая ампирная дверь. Сияющий паркет. Стен нет. От двери идет станок-коридор. Он сворачивает вправо и приводит к квартире Ленина. Возле двери два стула в белых чехлах, столик. А в глубине — поднятая на высокий станок и соединенная лестницей с коридором площадка. Там сидят телеграфисты и диктуют телеграммы Ильича. Все пространство сцены обрамляют темно-вишневые сукна, уходящие ввысь, под колосники.

Очень хорошее было оформление. Выразительное. Лаконичное. Красивое и скорбно-торжественное.

Итак, сижу перед макетом и мучаюсь, как организовать репетиционный процесс так, чтобы сделать его с первого шага увлекательным для всех, даже «немых» участников, так, чтобы сразу же включить всех в коллективный труд и поиск. Ответа нет.

Надо заметить, что артисты, почти без исключения, на все разговоры вокруг пьесы и их ролей смотрят не как на начавшуюся *практическую* работу над спектаклем, а как на «лекции для общего образования». И это как будто бы естественно: работа артиста — дело практическое. И уж так повелось, к сожалению, что в большинстве артисты думают мало, во всяком случае, недостаточно. Функции разделились — артист играет, а режиссер думает и за себя и за артиста. Исключения, разумеется, есть, но все-таки — исключения.

Однако артисты заблуждаются. Ото всех разговоров что-то волей-неволей остается в сознании и до поры до времени лежит мертвым грузом. Но приходит день — и артист берет на вооружение все эти накопления. И чем больше он художник, тем больше их возьмет и переведет в свое живое дело.

{169} В большинстве случаев артист старается взять от режиссера только то, что ему *сейчас* практически нужно, чтобы сыграть конкретную сцену. Но даже хорошо сыгранные роли еще не делают спектакля в серьезном смысле слова. Их должен объединять и связывать в целое не только сюжет пьесы, но в первую очередь та самая «общая идея» (или, по Станиславскому, «сверхзадача» спектакля), которая и есть главная гражданственная, идейная и нравственная сущность театра. Это и воспитывается в разговорных репетициях.

Но как сыграть «Большевиков», где вся суть, весь пафос пьесы в объединяющем ее героев высочайшем чувстве моральной ответственности перед своим народом, перед Революцией, перед историей! Тут на «технике» не проедешься. Надо было вырвать актеров из привычного бытового мышления, увлечь, заразить мыслями совсем другого масштаба, иными критериями в оценке событий. Безумно трудно! И путь к этому, очевидно, лежал только через долгое и кропотливое воспитание в беседах, рассказах, примерах. Застольный период, казалось, был необходим, и в то же время я его панически боялся.

Утром прихожу задолго до начала репетиции. Сижу в пустом репетиционном зале. Еще никого нет. Приготовлен длинный стол для застольного разбора пьесы, стулья… Длинный стол… длинный стол… Во главе его поставлено кресло — для меня. Сейчас придут актеры, мы усядемся и будем заседать. Долго-долго заседать и говорить. Причем говорить буду преимущественно я, потому что я уже все знаю, а артисты еще не знают ничего, кроме сюжета.

И вдруг — ах, это магическое «вдруг!», сколько нечаянных нежданных радостей оно приносит в работе! — вдруг я все понял. Вызываю реквизиторов. Быстро создаем планировочную выгородку, рейками обозначаем границы станков — вот зал заседаний, коридор, вход в ленинскую квартиру. Добавляем несколько нужных предметов, и выгородка готова.

Начинают собираться артисты и, естественно, видя стол со стульями, рассаживаются для словоговорения. Рассаживаются, конечно же, «по симпатиям» — кому с кем сидеть. 11 часов. Начало репетиции.

Я объясняю, что никакого «застольного периода» не будет. Вот выгородка, вот двери, здесь то-то, тут это. Освободите сцену. И начинайте делать каждый свое дело. Как? Не знаю, как хотите, но в соответствии с целесообразностью. С чего начинается действие? Секретарши готовят стол для заседаний и при этом разговаривают о последних событиях, о делах. Пожалуйста. Готовьте стол. Что для этого надо сделать? Так. Вот и делайте.

Необходимость сразу же действовать, вместо того чтобы удобно сидеть за столом и слушать режиссерские рассуждения, вздернула артистов, мобилизовала внимание, интерес, заставила импровизировать. Так, шаг за шагом, пока по самому поверхностному счету, мы проходили первый акт пьесы. Пока выясняя на ходу лишь самые необходимые вопросы, совсем не думая ни о выразительности, ни о мизансценах. Каждый артист вынужден был *сам* отыскивать свое поведение, интерес к партнерам, связи с ними. Пока я почти ничего не подсказывал, вроде бы и не управлял этим процессом, приходя на помощь лишь при затруднениях, ставивших актера в тупик.

Репетиция пролетела незаметно. Актеры были возбуждены, заинтересованы. Установилась прекрасная атмосфера творчества — а она всегда радостна, увлекательна, как бы ни было порой трудно.

День за днем я незаметно, что называется, прибирал к рукам все это самодеятельное хозяйство. Усложнялись обстоятельства, расширялся их круг. Иногда я прерывал репетицию, чтобы «прочесть лекцию» о том или ином историческом лице или о событии, волновавшем действующих лиц. Но эти объяснения — и не за столом, а тут же, по ходу дела, «на ногах» — теперь актерам были нужны, воспринимались с жадностью, потому что {170} помогали им решать конкретные задачи здесь, на площадке, и воспринимались ими уж не как теоретические разговоры, а как конкретные практические директивы к действию.

Казалось бы, совсем незаметно из хаоса самодеятельных актерских передвижений и группировок на площадке стали вырисовываться осмысленные мизансцены. Накапливались подробности, индивидуальные повадки актеров-образов. И когда начались репетиции заседания Совнаркома о введении террора, за столом заседаний сидели не актеры, а уже совсем другие люди, разные, непохожие друг на друга, но теснейше сплоченные общей задачей, заботой и высокой ответственностью. Эта длинная сцена — сорок минут! — изобилующая философскими аргументациями, ссылками на исторические примеры и аналогии, впоследствии в спектакле всегда слушалась с неослабевающим вниманием. В зале повисла та удивительная тишина, которая возникает лишь тогда, когда между сценой и зрительным залом устанавливается контакт.

Этот спектакль играли хорошо, даже очень хорошо почти все его участники. Он был в высоком смысле ансамблевым спектаклем. И главная причина — в правильном репетиционном методе. Уверен, что если бы мы репетировали как-то иначе, результат был бы хуже.

Я очень люблю эту работу и всегда с благодарностью и теплотой вспоминаю о той радостной атмосфере творчества, в которой рождался, спектакль.

Как бы ни был тщательно проработан замысел спектакля, с началом репетиций он не только реализуется день за днем, но и обогащается новыми открытиями в пьесе, в образах действующих лиц. И тем больше, чем лучше удается вовлечь артистов в сотворчество. Живая репетиция подсказывает подробности, а то и решения целой сцены, которые не могли прийти в голову в тишине кабинета, в отрыве от действующего артиста. Не надо держаться за свое придуманное. Чем шире дать простор живому импровизационному поиску, тем больше возникает материала для отбора наиболее точных и интересных решений. Важно лишь, чтобы любые пробы, фантазии шли в русле замысла и работали на его претворение в спектакль.

### Завершающий этап

Некоторые, главным образом, камерные спектакли в основном бывают готовы в классе. Их перенос на сцену в готовое оформление не меняет их принципиально. Так, к примеру, «Большевики» были готовы в репетиционном зале. И при переходе на сцену почти ничего не пришлось менять. А появление готовых декораций, костюмов, света и всех сценических аксессуаров лишь дополняло и усиливало ранее достигнутое впечатление.

Но бывает и так, особенно в постановочных многокартинных спектаклях, что в классе удается довести до убедительного качества лишь отдельные сцены, и когда смотришь итоговый классный прогон, еще трудно представить себе будущий спектакль. Он пока обозначен как бы пунктиром, со многими пропусками. И лишь выпускной период со вводом всех компонентов дает возможность придать ему ясность, художественную целостность и выявить его образный строй.

Рассказывая о такой работе, обращусь к примеру выпуска моего спектакля в Театре имени Лермонтова «Две зимы и три лета» по прекрасному роману Ф. Абрамова. В основу нашей постановки была положена инсценировка В. Токарева, драматургически рыхлая и не собиравшая широкое эпическое полотно романа в четкую сценическую композицию. Многое я в ней переделал, с одной стороны, стараясь приблизить ее к роману, с другой, отыскивая более четкую драматургическую структуру. Конечно, при инсценировании большого многопланового романа потери неизбежны, и даже самый длинный спектакль не может вместить того, с чем бесконечно трудно и жалко расставаться.

{171} Тем не менее инсценировка была принята труппой «на ура».

Работа началась с неудачи. Для оформления спектакля я пригласил хорошего и опытного художника. Но все его «урбанистическое» мышление оказалось столь чуждым поэтике Абрамова, так далека и непонятна была ему северная деревня, ее люди, что изо всех наших усилий ничего не получилось. Ушли все возможные сроки, а дело не сдвигалось. Выхода не было — мне пришлось взяться за оформление самому. Решить спектакль, имеющий 26 картин с разными местами действия, и при этом найти объединяющий их образный строй было трудно и технически, и художественно. Всей душой я чувствовал близкий мне, почти родной дух романа, его людей, скупую и такую дорогую мне природу нашего севера, но как найти всему этому сценическое воплощение?!

Предстояло решить и чисто техническую сторону — добиться непрерывности смен картин, единого потока действия. И найти выразительный образ, который передавал бы атмосферу исстрадавшейся деревни первого послевоенного года.

Увиделось черное, словно обожженное, дерево, которое, как две натруженных корявых руки, взметнулось к небу будто в мольбе — помоги! Увиделась рогожа, в которую оделось все пространство сцены. Это было первое, что я поставил в макет.

Понравилось. Что-то в этом уже наметилось.

С боков — два края домов и два крыльца, слева — осевшая, старая изба Пряслиных, справа — недавняя постройка, правление колхоза «Новая жизнь». От них, уходя в перспективу в высоту, на разных планах подвешены партикабли[[288]](#footnote-289) изб, уменьшающиеся по мере удаления и охватывающие горизонт унылыми черными силуэтами. На половине круга, подковой, был построен станок-бугор, высокий в центре и пологий к краям. В центре его разрывал проход, обшитый досками, а над этим проходом нависал мостик с перилами из березовых жердей. В дальнейшем в этот разрыв станка монтировались комната Анфисы, светелка Варвары и т. д. У одного из скатов станка примостился старый осевший колодец с крышей и уныло позванивающей цепью. При поворотах круга станок то надвигался на зрителя своей высокой частью, то, уходя в глубину, создавал неожиданные ракурсы и множество пространственных вариантов, то закрывая сцену, то открывая все ее пространство с постоянным деревом в центре.

С боков, из-за фасадов пряслинской избы и правления, выдвигались подвижные площадки-фурки. На одной — внутренность избы Пряслиных. Все здесь дышало трагической бедностью, нехваткой; на другой — комната правления с вылинявшим лозунгом, с потемневшим портретом вождя в генеральском мундире, с так и не снятыми еще ободранными военными плакатами.

Оркестровую яму я открыл, сделав два встречных пологих схода, и таким образом создались дополнительные ходы для актеров. Пространство было решено выгодно, разнообразно и удобно. А найденные характеристики деталей оформления вошли в тот образный строй, которого мне хотелось добиться.

Оставалось решить еще одну проблему: две зимы и три лета, зримый ход времени. Ясно, что это должно было достигаться предельно экономным приемом. Он нашелся в виде смены крон дерева. Условные, выполненные в четкой графической форме, зеленая и точно такая же желтая кроны, а порой ничем не прикрытые черные стволы и ветви, в своем чередовании отмечали смену зим и лет.

Уже из приведенного описания макета понятно, что только на сценических репетициях в декорациях, с движением круга и фурок, с музыкой и светом могла быть решена значительная часть мизансцен и связей между эпизодами, а главное — все движение спектакля в целом.

{172} В классных репетициях определилось многое. Зажили актерские образы, уже «задышало» большинство сцен. И тем не менее прогон в классе оставил ощущение пробелов, больших пропусков, в которых терялся не только ритм общего потока пьесы, но оставались и сюжетные провалы.

Замечу, что даже для камерного и почти завершенного в классе спектакля переход на сцену сперва разрушителен. То, что в классе казалось выразительным и прозрачным, на сцене оказывается тусклым и невнятным. Преодолевая это, артисты начинают «нажимать», достигнутая в классе атмосфера, настроение исчезают. Нужна аккомодация к новым условиям, а иногда и замена найденных ранее выразительных средств, чтобы не только вернуть наработанное, но продвинуть спектакль к финишу.

Отвлекусь на минуту от своего спектакля. Будучи студентом последнего курса и проходя ассистентскую практику в московском Малом театре у прекрасного режиссера Константина Александровича Зубова, я принимал участие в работе над спектаклем «Евгения Гранде» по Бальзаку. Там я получил множество незабываемых уроков. Вот один из них.

Последний акт. После долгой разлуки к осиротевшей Евгении приезжает ее кузен Шарль, которого долгие годы она ждала, как жениха. Холодный мрачный дом старика Гранде преображен Евгенией к приезду Шарля. Комната украшена букетами белых роз, почерневший от времени громадный стол покрыт сверкающей белой скатертью. Все готово к празднику, да и сама Евгения, помолодевшая и счастливая, надевает нарядное белое, словно подвенечное, платье. Но Шарль приехал лишь затем, чтобы вернуть Евгении денежный долг и освободить ее от данного когда-то слова — он женится на богатой невесте. Он уезжает, так и не узнав, что потерял не только беззаветно любящую его девушку, но и огромное состояние, унаследованное ею от скупца Гранде.

После отъезда Шарля Евгения опускалась в кресло и горько рыдала. Появлялась служанка Нанета, укрывала ее шалью и утешала, как могла. Так было до самых последних репетиций.

И вот на одной из них К. А. Зубов вдруг предложил Н. А. Болевцовой, игравшей Евгению, после отъезда Шарля постоять неподвижно, в оцепенении, затем с недоумением оглядеться, увидать цветы, много цветов, оценить их нелепость и неуместность теперь, методически собрать их, сложить на стол, неторопливо, почти механически, завернуть углы скатерти, закрыв ими цветы, постоять молча над этой скомканной белой грудой на черном столе и лишь тогда упасть на нее, обхватив ее руками, и разрыдаться, наконец. Появлялась Нанета, бережно отводила Евгению в кресло и укрывала ее черной, словно вдовьей, шалью.

*Сцена получила образное решение* Заложенная в ней умозрительная «литература» — Евгения хоронит и молодость свою, и мечты, и любовь — нашла четкое зрелищное и эмоциональное выражение, сохраняя при этом абсолютную бытовую и психологическую логику и оправданность.

В рассуждениях и статьях о театре мы постоянно сталкиваемся с понятием «образное решение», «символ», «иллюстрация» и т. д. Однако в пользовании этой терминологией и в расшифровках каждого понятия существует постоянная путаница. Возникает гибрид философских, эстетических и бытовых толкований этих понятий, что создает *определенный* повод для разночтений и споров.

Очевидно, образным решением можно считать такое, которое обладает следующими признаками: во-первых, оно должно рождаться внутри происходящего действия и в его логике. Во-вторых, выражать смысл этого действия в концентрированной, лаконичной и выразительной форме. И, наконец, оно должно путем вызванных ассоциаций перебрасывать мостик от частного случая к обобщению.

В образном решении мы всегда получаем обильную и, так сказать, спрессованную эмоциональную и смысловую информацию. Образ, {173} остро воздействуя на наше чувственное восприятие, вызывает одновременно активную работу мысли, которая выходит далеко за пределы породившего ее содержания.

Приведу пример одного из наиболее ярких образных решений, которые мне довелось видеть в уже упоминавшемся спектакле Питера Брука «Король Лир».

Совершенно пустая сцена, огромная, ограниченная нейтральными сукнами. По бокам на среднем плане висят два громадных металлических листа, темных, в пятнах ржавчины, похожих на запекшуюся кровь. Эпизод боя. Из развития действия мы знаем, что идет война. Брук не пытается иллюстрировать ее эпизодами схваток противников, пробегами солдат, шумом, криками боя. Никакой столь обычной театральной бутафории. В огромной пустоте сцены на самом переднем плане, сбоку, сидит скорченный слепой старик в лохмотьях — Глостер. И вдруг начинают вибрировать железные листы, сперва глухо, будто издалека, потом все громче и громче. Скрежет и грохот достигают невероятной оглушающей силы. Сцена продолжается долго — две‑три минуты — и «ничего не происходит». Только в неумолимо грохочущей пустоте сидит крохотная сжавшаяся фигурка слепого старика. Вырубка света. Темнота. Тишина.

Сцена потрясает. Что же? Ведь в ней, как я сказал, ничего не происходило, никакого внешнего действия. Но наше разбуженное воображение объясняет нам все: и беспощадную жестокость войны, и ужас беззащитности, отчаяния и одиночества этого старика в страшном, враждебном мире, который он только слышит — слепой же (отсюда и отсутствие «зрелища» и только грохот)! — все про конкретную ситуацию и про слепого Глостера.

Но вместе с тем сцена вызывает бесконечные ассоциации, связи, индивидуальные для каждого и определяющиеся его собственным жизненным и чувственным опытом. Емкость и того, что мы понимаем про Глостера, и того, что уже не связано с ним, а выходит в многообразные связи с реальной жизнью — *необычайно* огромна.

Если попытаться пересказывать словами все, что порождает в наших чувствах этот бруковский образ, — хоть и получатся целые новеллы, тем не менее что-то самое существенное ими не будет передано, как невозможно передать словами прелесть запаха цветка или очарование мелодии.

Если говорить о «символе», то выразительный пример мы можем найти в пьесе А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске».

Юная Валентина устроила возле чайной палисадничек, огородила его и намерена посадить в нем маки на радость людям. Но палисадник «мешает рациональному движению», и люди, не желая сделать лишние десять шагов, методически ломают изгородь и ходят через палисадник. Валентина же снова и снова восстанавливает поломанную загородку, веря, что люди привыкнут и будут ходить, где надо. Все здесь органически вырастает из бытовой правды и ее логики. Но в это же время палисадник воспринимается нами уже не как огороженный кусочек земли, а как символ несокрушимой веры Валентины в торжество добра и разума, знак ее веры в человека. История ее борьбы за палисадник становится историей борьбы за ее идеалы. И когда, испытав горькое разочарование, Валентина отказывается чинить свой палисадник, мы воспринимаем это как ее душевную капитуляцию, отказ от идеалов, в которые она верила. Когда же, претерпев уже настоящую жизненную катастрофу, она находит выход из своего отчаяния в том, чтобы снова и снова восстанавливать палисадник, — мы ликуем от победы в ней добрых сил.

Повторяю: образное решение и высшее выражение образности — символ — хороши и полноценны тогда, вырастают из самой ткани действия и обстоятельств, но расширяют границы нашего понимания и сопереживания новыми связями.

Иллюстрация же как бы привносится извне, объясняя то, что и без того ясно. К примеру, в спектакле «Заговор императрицы», {174} действие которого происходит во время Первой мировой войны, но не содержит в себе фронтовых сцен, режиссер перед каждой картиной вводил «наплывы», изображавшие батальные эпизоды: то движутся солдаты, то они с натугой тянут пушку и т. п. Независимо от того, были выразительны или нет эти сцены, они являлись чужеродным элементом в спектакле, ничего не добавляя к тому, что известно из действия пьесы: идет проигранная царской Россией война, а война — тяжкий солдатский труд. Эти вставные эпизоды — пример иллюстрации в чистом виде, и они не только не обогащали наше восприятие пьесы, но, напротив, подрывали доверие к театру, так как любые попытки воспроизвести *не образными средствами*, а буквально батальные сцены выдают их «ненастоящесть» и бутафорию.

Вернемся к спектаклю «Две зимы и три лета».

Одна из важнейших линий романа — любовь, беззаветная, захватившая на всю жизнь юнца Михаила Пряслина и молодую красивую вдову Варвару Иняхину. Приметила Варвара, как окреп, возмужал еще недавний пацан Мишка — «совсем мужиком стал». Было ей, женщине веселой и озорной, забавно пококетничать, подразнить мальчишку, млевшего и робевшего перед ней. Но вот в Пекашине празднуют Победу. Затосковала Варвара — никогда уж не вернется ее погибший муж. А захмелевший Михаил почувствовал непреодолимое влечение к ней. На этом в инсценировке обрывается развитие событий и следующая сцена — бабы сплетничают у колодца о том, что «ходит Михаил к Варваре, ходит». Вроде бы сюжетно все понятно — Михаил сошелся с Варварой. Но что их свело? Может быть, именно то, что видят бабы: безмужняя бабенка приспособила для плотских утех парнишку, который на десять лет моложе ее.

Мне казалось необходимым восстановить в спектакле не пропущенные в инсценировке события, а их смысл. Смысл же был в том, что это вовсе не случайная связь, а вспыхнувшая в сердцах этих людей глубокая подлинная любовь, захватившая их без остатка и на всю жизнь (как теперь уже окончательно подтвердила заключительная часть тетралогии Ф. Абрамова «Дом»). И если зритель не будет этого знать, не проживет с Михаилом и Варварой минут их счастья, обесцениваются жестокость и трагизм насильственного разрушения этой любви теми, кто не понял ее истинного и драгоценного значения. Эта потеря стала очевидна на прогоне спектакля. И ее надо было компенсировать.

Повторяю, что я не стремился воспроизвести события в точном соответствии роману, мне надо было найти им сценический эмоциональный эквивалент.

Кончился праздник, опустела деревенская площадь. Сгущаются сумерки. Тихонько бредет Варвара. На крыльце своей избы появился Михаил. Увидали друг друга. Замерли. Лучи света выхватили их из темноты и нарастают до ослепительного блеска. И тогда — словно подхваченные ветром, видя только друг друга, они бросаются друг к другу по встречным сходням, уходящим вниз. Пауза. Светает. Теми же путями, охмелевшие от счастья, они возвращаются.

Перемена света. На голые до этого ветви дерева опускается зеленая крона. И вот уже, счастливые, шаловливые, как дети, резвятся они вокруг дерева. Михаил ловит, наконец, Варвару. Теперь это уже не игра. Они замирают в обессиливающем объятии. И в нем и счастье, и страх потерять его.

Снова перемена света. И зеленую крону сменила осенняя желтая. Откуда-то из-за бугра возникают Варвара и Михаил. И даже то, что надо таиться, скрываться, не может убить радость. Варвара поднимается по станку, Михаил следует за ней низом. Вот она на мостике.

Он — внизу. Михаил подтягивается на руках, чтобы добыть еще один поцелуй, прощальный. Но расставаться нельзя! И Варвара уже внизу, в его руках. Но надо, надо расстаться. Варвара ускользает. Будто захлебнувшийся своим счастьем, Михаил остается {175} неподвижным, словно распятым на бревнах сруба.

Исчезает золотистая крона. Идет снег и скрывает все так же неподвижного Михаила.

И из метелицы же возникает колодец, бабы и первая их реплика: «Ходит Михаил к Варваре, ходит».

Я боюсь иллюстративности, тем более, что «согрешить» легко и происходит это порой незаметно для режиссера. Поэтому, смотря готовый спектакль, проверяя его на зрителях, я очень подозрительно относился к этой сцене. Ее очень хорошо, эмоционально играли А. Скрипко и В. Малочевский, она была выразительна и зрелищна, а прекрасная музыка Киргера насыщала ее динамикой и драматизмом. И все-таки червь сомнения меня не оставлял — не иллюстрация ли она?

Думаю, что нет. Важно было не только то, что история героев продвигалась дальше и мы получали смысловую и эмоциональную информацию. До этой сцены все движение спектакля сопряжено с событиями мучительными и тяжкими — голод, непосильный труд, исковерканные человеческие судьбы. И вдруг, вопреки всей логике обстоятельств, этот прорыв радости и света. Он был неожиданным и как бы дисгармоничным. Счастье Михаила и Варвары — естественное, свойственное и необходимое человеку — рождало острое чувство несправедливости, жестокости того, что все прочие люди этой драмы лишены его, обездолены войной. Тема приобретала новый ракурс, выходила за рамки любовной истории.

Есть в спектакле женщина средних лет — Александра. Мужа ее убили «и где могилка неизвестна». Александра переживает свое горе бурно, громко, выставляя его напоказ. И все тут смешалось — и подлинное страдание, и кликушество. В деревне событие — с фронта вернулся живой и весь в медалях муж председательши Анфисы Мининой. Завидуют овдовевшие бабы, завидуют девки, которым так и сохнуть без мужней ласки — перебили на войне их женихов. Всем миром встречают Григория. Александра, воя и причитая, уходит от зрелища чужого счастья, поднимается на мостик и там, повиснув на жердинах перил, замирает.

Анфиса не рада мужу, жизнь с которым была адом. Другого она любит, ждет его и гонит Григория. Бурная, полная драматизма сцена разыгрывается в избе Анфисы, а над ними, крушащими свою семейную жизнь, все так же безмолвно, отчаянно вглядываясь в свою беду, припала к перилам моста Александра.

Эта мизансцена возникла уже в самых последних репетициях. И вот что явилось побудителем для нее: в дальнейшем развитии событий деревня не простила Анфисе разрыва с мужем и скинула свою председательшу, с которой прошла все военные годы, деля вместе все горе, все тяготы.

Мы репетировали сцену разрыва супругов, она была уже готова, и хотя и отличная исполнительница роли Анфисы Л. В. Нэльская и В. В. Подтягин — Григорий играли хорошо, искренне, все-таки сцена чем-то меня не удовлетворяла. Может быть, своей однозначностью. Прогоняя спектакль, как-то я попросил Н. П. Малыгину — Александру не уходить, а задержаться на мосту, как описано выше. Повернулся круг, Александра оказалась над комнаткой Анфисы. Теперь я глядел на объяснение супругов, невольно поглядывая и на Александру. Восприятие сцены стало другим. Я смотрел на нее уже не только глазами собственного сочувствия к Анфисе, борющейся за свое человеческое достоинство и право на счастье, но и глазами деревенского бабьего горя и ожесточения. Устанавливалась внутренняя психологическая связь с последующим ходом событий. И композиционно не очень нужный эпизод с Григорием связывался теперь с жизнью деревни, обогащал ее новой характеристикой.

Так, не предусмотренная пьесой мизансцена, найденный сценический штрих может сцементировать целостность действия и спектакля и заставляет увидеть события в новом освещении.

{176} В начале войны в Пекашино попал на излечение после ранения Иван Лукашин. Тогда и полюбила его Анфиса, да скоро вернулся Иван на фронт и пропал, ни слуха ни духа.

Все бабы на площади возле правления. Нет только Анфисы. Тут-то и появился Лукашин. Посылают за Анфисой, она прибегает и бросается в объятия Ивана. А следующая в инсценировке сцена (спустя уже много времени) начинается бурным скандалом Анфисы с Иваном, который согласился стать председателем пекашинского колхоза. Опять драматургический пропуск и опять первый же сценический прогон его выявил.

До этого прогона было так: толпа баб на сцене, среди них Лукашин. И вдруг из глубины сцены раздается крик, в котором слились и тоска, и счастье: «Ива‑а‑ан!» — и Анфиса, как вихрь, несется навстречу ему. Иван бросается к ней, и вот наверху, на мостике, они застывают, вцепившись друг в друга. Затемнение. И сразу крик, ругань, скандал. Свет. Комната Анфисы. Ссора.

Внесенное изменение, казалось бы, незначительно: так же бежит Анфиса, так же кричит «Ива‑а‑ан!», так же, обнявшись, застывают они на мосту («обнявшись» — неверное слово, они именно вцеплялись друг в друга так, что, казалось, нет силы, которая могла бы их снова разлучить). Но наблюдающие встречу бабы оказывались теперь на первом плане сцены, вне круга. Менялся свет, и они смотрелись как темные застывшие силуэты. А круг продолжал двигаться мимо них, унося в глубину Анфису и Лука-шина. Зеленая крона сменялась на осеннюю желтую. И снова круг выносил вперед все так же застывших, вцепившихся — не отдам! — друг в друга, исстрадавшихся и счастливых теперь Ивана и Анфису. И снова уносил их в глубину. Исчезала желтая крона и сыпался снег, и снова круг приносил неразлучных теперь жену и мужа. А деревня все так же наблюдала и наблюдала за ними. И наконец, темнота, крик, скандал. Комната Анфисы. И со слезами костерит она мужа за то, что уступил, согласился, полез в петлю председательства.

Эта длительная остановка действия, обозначенное в ней течение времени, примолкшие бабы, словом, все вместе не только давало познавательную информацию, но и тот «воздух» в движении спектакля, который и исполнителям и зрителю нужен, чтобы по разным мерам осмыслить и оценить происшедшее событие.

{177} В выпускном периоде многое рождается неожиданно, смутные ощущения кристаллизуются в сценические решения. Надо сказать, что и в работе актеров этот период в высшей степени важен. В сценических условиях не только завершается и отчеканивается форма, но и внутренняя жизнь артиста набирает полную силу, созданные образы обретают новые и новые грани.

Так, в этом спектакле, кроме уже упомянутых раньше отличных актерских работ, к которым следует прибавить редкую по цельности, яркости и душевности работу Н. Л. Жмеренецкой — Лизки и хорошее исполнение Ю. И. Карпенко — Егорши Ставрова, истинным подарком была Авдотья, сыгранная превосходной артисткой Л. П. Кюн. Крохотная, третьестепенная роль одной из многочисленных пекашинских баб засверкала неподражаемой индивидуальностью, юмором, подлинной народностью. Хорошо зная северную деревню, Л. П. Кюн привнесла в работу неистощимый запас живых наблюдений, точных артистических зарисовок. Вот уж когда не раз вспоминались знаменитые слова К. С. Станиславского — «нет маленьких ролей, есть маленькие актеры».

Рассказывая о работе режиссера, о путях создания спектакля, я не могу не сказать хоть несколько слов о тех людях, которых зритель не видит, но наслаждается результатом их огромной работы. Это люди, готовящие оформление спектакля, — столяры, бутафоры, портные и сапожники, парикмахеры и художники-декораторы и люди, обслуживающие спектакль, — помощники режиссера, рабочие сцены, реквизиторы, мебельщики, осветители, радисты, костюмеры, гримеры.

Это удивительный народ! Среди них встречаются первоклассные мастера своего дела, люди, беззаветно любящие театр и навсегда связавшие с ним жизнь. А это не просто. Работа в театре — тяжелая работа. И совсем не выгодная.

Раньше таких людей было больше, были целые династии мастеров театральных профессий. Теперь их единицы — настоящих {178} умельцев, людей театра, которых от него не оторвать.

Я уверен, что главное, на чем держится и может держаться театр, — это люди, для которых работа в театре — не служба, а жизнь, не выполнение обязанностей, а служение. И не важно — артист это, портниха ли, гример или режиссер. Качество это равно драгоценно в любом из них. Но актер и режиссер могут работать только в театре и, бывает, держатся за него поневоле. Все же прочие могут работать в других местах, где труд легче, а оплата выше.

С горечью наблюдаешь теперь необузданную текучесть технических кадров в театрах. И дело не только в трудностях и вреде, который это наносит делу. Главное в чем-то совсем другом. Вероятно, в разрушении театрального «братства», которое складывалось не только из актеров, но и изо всех театральных профессий. Это все более уходит из театра, и это очень грустно.

Потому с такой любовью и благодарностью думаешь о тех, кто сохраняет верность и преданность театру и веру в его чудо, несмотря ни на что. Несмотря ни на что.

### Последняя репетиция

Можно бесконечно множить примеры и рассказывать и рассказывать о сложном и увлекательном, порой мучительном и все-таки радостном труде режиссера. Но всегда приходит день последней генеральной репетиции.

Люблю, страстно люблю эту последнюю репетицию перед сдачей спектакля. Люблю со всеми радостями и огорчениями, которые она приносит!

Почти пустой зал. Меркнет свет. И ты последний раз остаешься один на один со своим детищем, выстраданным, возлюбленным, в которое всякий раз вложена бездна труда, любви, мук, но которое далеко не всегда, встав на собственные ноги, принесет тебе радость и удовлетворение.

Завтра придут люди, разные, доброжелательные и нет, будут хвалить и ругать, советовать, полагая, что ты не видишь и не понимаешь того, что видят и понимают они — ох! — они придут и станут между тобой и спектаклем, как бы отстраняя его от тебя. Он уже принадлежит им.

Это трудные дни для режиссера. Нервы еще обнажены, ранимость ужасная. Знал бы кто-нибудь, что стоит выдержать обсуждение спектакля художественным советом или принимающей комиссией! Даже когда хвалят… Даже когда хвалят…

Но по мудрому изречению царя Соломона — «и это пройдет». И вот спектакль принят, разрешен к показу зрителям. И наступает вечер премьеры — волнующий, тревожный и радостный.

Всматриваешься в зрителей, заполняющих постепенно зал. Кто они? Какие? ЗА ЧЕМ пришли в театр?

Меркнет свет, задергиваются шторы на входных дверях… Сейчас… начнется…

Дрогнет и начнет раздвигаться занавес. Что-то будет?

И каждый раз надеюсь, верю — будет чудо!

*Алма-Ата — Ленинград  
1978 – 1979 гг.*

# **{****179}** Начальный этап работы режиссера над пьесой

{180} Печатается по изданию: *Сулимов М. В*. Начальный этап работы режиссера над пьесой: Учебн. пособие для театр. вузов. Л.: ЛГИТМиК, 1979.

{181} У кого не уяснены принципы во всей логической полноте и последовательности, у того не только в голове сумбур, но и в делах чепуха.

*Н. Г. Чернышевский*

Художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль. Только то прекрасно, что серьезно.

*А. П. Чехов*

Программные требования обучения режиссеров предусматривают обязательное овладение студентами такими-то знаниями и практическими навыками, выполнение таких-то практических заданий и т. д. И когда за четыре года учебы все это выполнено, подразумевается, что мы — педагоги — подготовили студента к практической деятельности в театре, вооружили его профессией.

Но в программах нигде не сказано, что мы должны *обучать раздумьям*, сомнениям. Подразумевается, что это естественный процесс для каждого, кто принимается за творческую работу, и эта проблема — подчеркиваю, *проблема* — как бы выносится за скобки. Между тем, я убежден, что если не обучить (это, вероятно, невозможно), то прививать потребность, более того, — страсть к раздумью и сомнениям это одна из главных задач в воспитании художника. «Сила познания — в сомнении», — говорит Максим Горький.

Почему это представляется мне столь важным?

На протяжении многих лет мы можем наблюдать, как в нашем театре борются две тенденции в режиссуре. И оттого, которая из этих тенденций победит, в итоге зависит и будущее нашего театра. Одна из них развивает и углубляет лучшие традиции русского реалистического искусства с его высокими нравственными задачами, с его глубоким проникновением в духовную сущность человека. Другая же, идя облегченным путем, во главу угла ставит демонстрацию профессионального умельства, изобразительности и выдумки постановщика. Такой театр, освобождающий себя от забот о «нравственном уроке», все более утрачивает значение «кафедры, с которой можно сказать миру много добра». Спектакли этого толка, сами лишенные глубины раздумий, не расширяют границы духовного мира зрителя через вызванное театром *ответное размышление*. В память западает главным образом то, обо что «споткнулся» зритель. И это не мысль, не суть, а неожиданность формы, режиссерские фокусы, эпатирующие сюрпризы. Здесь режиссерский замысел опирается не на постижение жизни, стоящей за пьесой, не на соотнесение этой жизни с нашей действительностью, с ее проблемами и духовным климатом, а на «придумывание спектакля». Нет спора, нынче спектакль, добросовестно поставленный по авторским ремаркам и не содержащий «собственной точки зрения», мало кого удовлетворит. Все большее число зрителей проявляет интерес к собственно режиссерскому искусству и идет в театр не только смотреть пьесу или любимых артистов, но и познакомиться с ее *решением* тем или иным режиссером. За всяким спектаклем, естественно, стоит «придумывание». Вопрос лишь в том, на что оно опирается.

Вдумчивым режиссерским решениям противостоит приблизительность ответа на вопрос «*что* сказать» и активный самоцельный поиск во что бы то ни стало оригинального «*как* сказать». Авторам таких спектаклей полезно бы вспомнить разяще точное замечание {182} А. В. Луначарского: «Над формой, как таковой, начинают работать тогда, когда не имеют содержания».

Режиссура, бесспорно, стала самостоятельным видом искусства. Но это подразумевает не только права, но и обязанности, а главное — ответственность режиссуры за самый смысл театра как мощного фактора воздействия на нравственный климат общества.

Кого бы ни почитали «первой фигурой» — автора, актера или режиссера, — театр является *искусством интерпретации*. И в комплексе интерпретирующих профессий театра — от актера до театрального плотника — режиссер является *главным* интерпретатором. Понятие «интерпретатор» вовсе не отнимает у режиссуры качества самостоятельного искусства. Достаточно вспомнить исторический эталон «Принцессы Турандот» или «Историю лошади». И то и другое, при абсолютной режиссерской самостоятельности, является все же интерпретацией Гоцци и Толстого.

Искусство интерпретации приобретает характер самостоятельного искусства в соответствии, во-первых, со степенью и глубиной проникновения в автора, во-вторых, с точностью соотнесения предмета своего художественного исследования с сегодняшним зрительным залом. Оно подразумевает необходимость проникновения в чужую — авторскую — точку зрения. А это всегда труднее, чем противопоставление своей. Да. Необходимо именно «проникнуть». Не «понять», а *проникнуть*, то есть как бы «побыть в ней», как в собственной. Этот этап режиссерского перевоплощения в автора необходим как исходный, начальный. Только он дает право на дальнейшую *самостоятельность* в интепретации автора. Без этого режиссерская «самостоятельность» легко и опасно превращается в игнорирование автора и в режиссерский произвол.

Все это азбучно и, казалось бы, не требует доказательств. Казалось бы. Между тем, на деле мы все чаще сталкиваемся в театре с преобладанием режиссерского интереса к средствам выражения за счет поверхностного отношения к ценностям, заложенным в содержании. Очень часто мы имеем дело с *изображением* факта вместо *объяснения* факта. Изображение не обязывает к проникновению в суть, к вскрытию глубинных связей, таящихся за фактом. Объяснение без этого невозможно. Но придумать легче, чем додумать. Легче и проще придумать, *как* изобразить позанятнее то или иное явление, чем проникнуть в его суть и объяснить его изнутри. Первое требует лишь фантазии и определенной оснащенности профессиональными умениями, второе — неустанного *размышления* и отзывчивого *воображения*.

Профессиональные умения обеспечиваются полученным дипломом театрального вуза, этому учат. А вот «неустанному размышлению» никто не учит, более того — никто не требует его как профессиональной способности или даже как признака профессиональной пригодности.

Что же касается фантазии и воображения, то они вовсе не являются синонимами. Без фантазии занятие режиссурой вообще невозможно. Но при всем том, фантазия категория поверхностная. Не случайно от нее происходит ругательное слово «фантазер!», то есть выдумщик чего-то чудного, противоположного реальной жизни. Воображение же есть свойство мышления, способность предвидения, объединения разрозненных признаков во взаимосвязанную закономерность, способность по частности догадаться о целом, восстановить его.

В работе режиссера встрече с будущими исполнителями спектакля обязан предшествовать период размышления. Казалось бы, как же иначе?! Нет ни одного ни хорошего, ни плохого режиссера, который не подумал бы над пьесой до встречи с труппой. Казалось бы. Однако беда заключается в том, что очень часто это раздумье направляется не на пьесу, а на то, «как я буду ее ставить». Такого рода размышления не приближают режиссера к миру пьесы, к жизни, в ней заключенной, к людям, ее населяющим, а напротив, уводят от них.

{183} Часто приходится сталкиваться и в театре, и в студенческих пробах с тем, что режиссер начинает репетиции, придумав, как он «выстроит» спектакль, но удивительно мало зная о мире пьесы.

Термин «выстроить» стал необычайно популярен в нашем профессиональном языке. Мы все «выстраиваем» — и замысел, и сквозное действие, и мизансцену, и образ, и характер. «Выстроить» — это понятие инженерное, техническое. И, очевидно, «выстраивать» можно и должно лишь то, что принадлежит собственно технике нашего дела. Мы, однако, с пеной у рта толкуем об *органическом* процессе, о *перевоплощении*, о *жизни* человеческого духа, о *жизни* человеческого тела и т. д. Получается абракадабра! Невозможно «*выстроить*» нечто органическое, живое. Выстроить можно лишь подобие живого.

Часто приходится слышать, что «дело не в терминологии». Да, вероятно, терминология не главное. Однако терминология ориентирует поиск. И когда мы без конца призываем «выстраивать», мы этот поиск ориентируем на рациональную организацию изобразительных средств, которые призваны заменить собой органический духовный процесс обозначением его внешних признаков. Умение режиссера находить эти изобразительные подмены зачастую расценивается как «мастерство». Но не культивируется ли тем самым «технарь», противопоставленный художнику? Не возводим ли мы сальеризм в главную свою добродетель? Вспомним старого насмешника Анатоля Франса: «Искусству угрожали два чудовища: художник, который не является мастером, и *мастер, который не является художником*» (курсив мой. — *М. С*.)[[289]](#footnote-290).

Наша техника, да в конце концов, и наш разум должны лишь приходить на помощь некоему другому, главному процессу — творчеству нашего подсознания, воображения, интуиции. Мы должны обогащать, развивать свою технику — без нее любые наши намерения ничто, они обречены на дилетантскую невнятицу. Но как часто, как слишком часто мы слышим в ответ на наши попытки разбудить в актере не исполнителя, а творца: «Ну, это понятно, но *как* это сделать?» Все упирается в одно — в поиск технического приема, способного изобразить или обозначить внутренний процесс.

В большей степени в этом повинны режиссеры, озабоченные «выстраиванием» спектакля и начисто не хотящие или не умеющие выполнять свою обязательную функцию *воспитания актера*. Воспитание актера в профессиональном театре — это, в первую очередь, развитие и воспитание его *личностного потенциала*, происходящее в работе над спектаклем, над ролью под руководством режиссера. Оно неизбежно связывается с умением режиссера заманить артиста в мир размышлений о пьесе, об образе. Ответное режиссеру размышление актера — это и есть путь развития и обогащения его духовного, а вместе и профессионального уровня.

Как же много должен иметь в копилке собственных раздумий режиссер, чтобы не оказаться банкротом в выполнении этой задачи!

К сожалению, в театрах мы имеем дело преимущественно с режиссерами, умеющими лишь более или менее ловко слепить спектакль и натаскать актеров на выполнение своего видения, т. е. с режиссерами, эксплуатирующими труппу, но не способными ее художественно развивать. Это наводит на тревожную мысль, что в стенах театральных вузов они получили оснащение профессиональной *техникой*, но недобрали в духовной сфере нашей профессии.

Естественно, что у этой режиссуры важнейшая часть работы — анализ пьесы, приобретает односторонний и тоже технический или «технарский» характер: как можно скорее определить событийный ряд, сквозное действие и более или менее внятно сформулировать сверхзадачу. (Оговариваю, что отношу здесь определение сверхзадачи к техническим {184} усилиям лишь потому, что подлинная сверхзадача спектакля есть выстраданное продолжение сверхсверхзадачи художника.)

Студенты режиссерского класса приносят в стены вуза то, чем их напитал современный театр и в его положительных образцах, и в его более распространенных, а потому и более заразительных отрицательных примерах. Отсюда, вероятно, возникает и некая типическая черта — стремление возможно быстрее и крепче ухватить «приемы», найти ответы, *как* сделать то или это, т. е. опять-таки техника, погоня за рецептами, за отмычками, которые откроют любые тайны профессии. Вероятно, в этом сказывается и определенная дань нашему времени. В массе своей мы, и те, кто на сцене, и те, кто в зрительном зале или на студенческой скамье, мало раздумываем. Нам некогда. Нам нужны результаты, результаты, результаты. Мы не приучены искать ответы. Мы привыкли их получать в готовом виде. Но не является ли важнейшей задачей театра именно в нынешних перенапряженных ритмах останавливать наш бег по жизни для раздумья и осмысления себя и мира? Стендаль писал: «Я никогда не отделял художника от мыслителя, как не могу отделить художественной формы от художественной мысли»[[290]](#footnote-291).

Мыслительная торопливость и нетерпеливость закономерно ведут к обеднению духовной продукции, к поверхностности, к нежеланию затруднять себя сомнениями. В творческой практике, особенно молодой режиссуры, первое померещившееся предположение с легкостью и самоуверенностью принимается как окончательное «решение». Легкомысленно предполагается, что «там, на площадке» все додумается и решится. Нет. Чтобы иметь право выйти к актеру и начать с ним работать, надо прежде всего себе ответить на все вопросы, которые ставит перед тобой пьеса и которые может задать (и задаст!) актер. Без скрупулезного придирчивого процесса раздумий наедине с пьесой (а не со своим замыслом!) любое здание спектакля окажется выстроенным на песке.

Вот сумма тех соображений, по которым я считаю в практической работе режиссера столь важным самый начальный этап, который можно назвать «режиссер наедине с пьесой». Подробная и тщательная проработка этого этапа со студентами в учебном процессе вырабатывает у них не только некоторый навык и понимание, но и главное — *потребность* уделять этой работе значительное внимание и время. А это окажет решительное воздействие на методику их дальнейшей работы в театре. Более того, на определенную позицию в их подходе к своей профессии.

Каков же круг задач, которые я ставлю в этом разделе обучения.

Вероятно, никто не сможет ответить, как и когда рождается замысел будущего спектакля. Это процесс сугубо индивидуальный и более того — у каждого художника в каждом конкретном случае протекающий по-разному.

Да, бывают редкие и счастливые случаи, когда еще при первом поверхностном знании пьесы нас посещает озарение, и замысел возникает четко и стройно и оказывается неизмененным в своей сути до раскрытия премьерного занавеса. Бывает, но редко. Обычно замысел накапливается, вызревает и проясняется вместе с познаванием пьесы.

Но когда бы ни возникало счастливое ощущение, что замысел есть, — семь раз примерь, один раз отрежь. Возникший замысел или даже предчувствие замысла всегда увлекательнее самой пьесы! От этого никуда не денешься. И это заставляет нас не проникать в пьесу, а подгонять ее под свое видение. И начинается то, о чем я говорил выше. Поэтому, как бы ни шел процесс формирования замысла, я стараюсь до поры до времени «держать его на расстоянии», не подпускать еще к пьесе, сдерживать трудно преодолимое желание мысленно ставить спектакль. Пьеса, пьеса и ничего более. Понять ее, проникнуть в нее, пропустить ее не только через разум, но и {185} прожить страстями героев, увидеть их не со стороны, а изнутри.

Изнутри. Это очень важно, так как часто и мы — режиссеры, и актеры анализируем жизнь персонажа, его поведение со стороны, по законам какой-то «общечеловеческой логики». Нет ее, этой абстрактной логики. Поведение человека оправдывается абсолютно субъективными мотивировками и, следовательно, выражает субъективную логику. Одна из первейших наших задач — разгадать мотивы и причины, складывающиеся в эту субъективную логику. А возможно это только «изнутри», то есть при сочетании *понимания разумом и опробывания чувством* Разбуженное воображение должно заставить меня — режиссера — не только представить себе происходящее в пьесе, как происходящее в реальной жизни, но и прожить, то есть прочувствовать его, как события собственной жизни.

Итак, главная задача раздумий над пьесой — это привести все события, характеры, все в ней происходящее в цельную, взаимосвязанную и взаимовоздействующую *систему*. Эта «система пьесы» вытекает из все объединяющей и пронизывающей главной мысли, приближающейся к осознанию сверхзадачи. Если мы имеем дело с серьезным художественным произведением, в нем не может быть ничего случайного. Все в нем зачем-то нужно автору и в системе авторского понимания нужно именно таким, каким оно задано и не может быть другим. Если же я чего-то не сумел объяснить, значит, моя система неверна, не совпадает с авторской, и следовательно, поиск ответа должен быть продолжен или пересмотрена сама «система». И так до тех пор, пока все не уляжется в стройную взаимообуславливающую необходимость. При первом чтении часто кажется, что все понятно. Но достаточно поставить перед собой вопросы, требующие не приблизительного, а точного ответа, как картина начинает замутняться, и от первоначальной ясности не остается и следа. И это естественно. Первое наше восприятие чаще всего подсовывает нам самые банальные стереотипные догадки.

Приходится слышать не только от студентов, но и от профессионалов недоуменные вопросы: «Как же нужно искать эту “систему пьесы”?» Очевидно, в этом вопросе они правы. Они мало приучены к размышлению, в них мало развита потребность подвергать свои скороспелые догадки сомнению. Наши крупные режиссеры неохотно впускают в свою «внутреннюю лабораторию», в область своих раздумий над пьесой. У этого, несомненно, есть свои основания. С одной стороны, любая режиссерская концепция может быть оспорена. Подлинную доказательность и убедительность она приобретает лишь в завершенной реализации, то есть в спектакле, а не в декларациях. С другой — рассказ о внутреннем режиссерском процессе, о поисках, сомнениях и находках может передать лишь внешнюю сторону этого процесса и потому теряет в убедительности.

Вероятно, поэтому в большинстве случаев авторы специальной литературы предлагают нам лишь общие и стереотипные рецепты определения темы, конфликта, событийного ряда и т. п., то есть говорят более о своем «*ремесле*», чем о своем *искусстве*. Сам же сложный и тонкий процесс раздумий, переживаний художника в поисках ответа на вопросы, поставленные пьесой, остается скрытым от нас. Читателю предлагаются лишь результаты этого процесса, которые излагаются как некие «*технологические*» приемы. Скрытым остается важнейший этап режиссерского процесса — вживание в мир пьесы, режиссерское перевоплощение в ее героев. К. С. Станиславский утверждает необходимость слитности «ума и чувства» в разведке пьесы и роли. И если в практике мы этому безусловно следуем, то в литературе об этой нашей практике область чувственного постижения режиссером мира пьесы, как правило, остается скрытой, как область чрезвычайно интимная и субъективная, и нам сообщаются лишь плоды «разведки умом».

Вот почему в методическом плане мне кажется нужным и полезным проследить путь *вживания* режиссера *в мир пьесы на исходном*, {186} *самом начальном этапе*, когда еще не до формулировок, не до определения «технологических» задач, да и самый замысел существует разве что в туманном предчувствии.

Этому и посвящена настоящая работа.

Для такого примерного прослеживания я обращусь к прекрасной, но чрезвычайно трудной драме А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске»[[291]](#footnote-292).

Оговариваю, что хотел бы, чтобы читатель не отвлекался на спор со мной о правильности или неправильности *моего* толкования пьесы. Его можно принять или отвергнуть, как и всякое иное. Цель моя не в том, чтобы убедить, что так и только так следует трактовать эту пьесу, допускающую, вероятно, различное понимание и акцентировку. Моя цель в том, чтобы последовательно проследить, как изначальный анализ приводит меня к *обоснованию* моего понимания пьесы, а следовательно, и к обоснованию того, что я называю «системой пьесы».

## I

Итак, прочитана пьеса.

Первое знакомство. Первые ощущения.

Захватывающие! Неослабевающий интерес к тому, что происходит, и к людям — самобытным, непохожим друг на друга, удивительно сведенным вместе, столкнутым в острейших конфликтах, в густо замешанной жизни.

С каждой прочитанной страницей захватывает одно желание — ставить! Как? Про что? Не знаю. Но ставить непременно. Значит, есть в вампиловской драме нечто, зацепившее самые отзывчивые душевные струны, нечто остро и горячо волнующее. Что? Не знаю.

И конечно же, перед внутренним взором громоздятся ожившие куски действия, смутные видения, голоса — словом, будущий спектакль, как бы увиденный во сне.

Вот оно! Отсюда-то две дороги — одна к пьесе, другая к своим видениям. Гоню их, запрещаю их себе. Пытаюсь разобраться: какое же главное ощущение осталось от первого прочтения пьесы.

Странное и противоречивое! С одной стороны — необычайной жестокости всего происшедшего, мучительности. С другой — чего-то удивительно светлого и доброго. И это светлое и доброе оттесняет темное и злое и становится *итогом* первого знакомства с драмой.

Почему? Не знаю. Еще не знаю.

Пробую восстановить главное, что происходит в пьесе.

Молодой следователь Шаманов преуспевает в большом сибирском городе. Жизнь складывается для него удачно. Он женат на красивой женщине, «чьей-то там дочери». Благодаря этому браку он вошел в «круг», у него успех, благополучие. Но вот — тоже «чей-то сынок» наехал на машине на человека. Расследование поручено Шаманову, и он ввязывается в борьбу за справедливость, вступает в конфликт с «сильными мира сего» и проигрывает неравный бой. Карьера его окончена, он исторгнут из «круга», и ему не остается ничего другого, как, порвав с прежней жизнью, уехать в заштатный райцентр Чулимск, «в глубинку», рядовым следователем районной милиции.

Проходит четыре месяца. Шаманов не живет, а как бы спит. Жизнь в Чулимске для него равносильна духовному самоубийству. В этом полусне он сходится с Зинаидой Кашкиной, провизором местной аптеки. Ее тоже судьба занесла в Чулимск. Теперь Шаманов тайно ночует у нее в мезонине над чайной. Впрочем, эта тайна известна всем.

Зина любит Шаманова, страшно боится потерять его и ревнует. Ревнует и к таинственному прошлому, о котором Шаманов молчит, а главное — к юной восемнадцатилетней подавальщице в чайной Валентине, беззаветно влюбившейся в Шаманова. Для {187} Валентины Шаманов овеян романтической тайной, так непохож на всех чулимских обывателей… Но Шаманов не замечает Валентину, не видит ее чувства к нему.

А Валентину любит, или, лучше сказать, домогается ее любви, приехавший в отпуск молодой парень Пашка, сын заведующей чайной Анны Васильевны Хороших. Анна прижила Пашку, не дождавшись своего жениха, а теперь мужа, Афанасия Дергачева, который был на фронте, потом в плену, потом в лагере на Севере. Афанасий ревнует Анну, не может простить ей былую измену, ненавидит Пашку. Со времени приезда Пашки в доме Хороших идет непрерывная война.

Утро того дня, в течение которого разовьются события пьесы, ознаменовано двумя обстоятельствами: Шаманов получил вызов в город в суд по пересмотру того дела, на котором он свернул себе шею. Однако ехать в суд Шаманов не собирается, не видя в этом ни смысла, ни пользы для дела. Зина вернулась из отпуска, узнав в городе историю Шаманова, которую он до того никому не рассказывал.

Утром в чайной Пашка настырно пристает к Валентине. Шаманов вмешивается и берет Валентину под защиту. Пашка угрожает Шаманову и требует, чтобы он не совался к Валентине и запомнил этот «совет» навсегда.

Возле чайной есть палисадник. О нем говорят: «не палисадник, а анекдот ходячий. Стоит, понимаете, на дороге и мешает рациональному движению». Во имя этого «рационального движения» приходящие в чайную систематически разрушают ограду, чтобы, пройдя через палисадник, выиграть десяток шагов. Валентина неустанно восстанавливает ограду, веря, что в конце концов люди перестанут ее ломать и приучатся обходить вокруг. Шаманов считает эти усилия обреченными и бессмысленными. С этого и завязывается первый в жизни его разговор с Валентиной. Валентина, потрясенная и тем, что Шаманов заступился за нее, и тем, что наконец заговорил с ней, признается ему в любви. Шаманов изумлен и отвергает признание Валентины.

За ними наблюдали и Зина и Пашка. Зина усматривает в этом доказательство неверности Шаманова и закатывает ему сцену ревности. Павел же заявляет ему, что если еще раз увидит его с Валентиной — убьет его. Шаманов дразнит Пашку, разжигает его ревность, заявляет ему о том, что Валентина давно любит его, Шаманова, и что вечером у них свидание. Пашка разъярен. И тогда Шаманов дает ему свой пистолет и требует, чтобы Пашка привел в исполнение свои угрозы. Пашка стреляет. Осечка спасает Шаманова от смерти, а Пашку от убийства.

Прежде чем уехать в район, Шаманов пишет записку Валентине и назначает ей свидание на десять часов вечера. Зина случайно услыхала, как Шаманов поручил старому охотнику передать Валентине записку, и после отъезда Шаманова хитростью завладевает его посланием. Теперь сомнений нет, ее ревнивые предположения подтвердились — Шаманов любит Валентину.

Вечером Пашка сообщает Валентине о том, что сказал ему Шаманов. Валентина не верит ему, и Пашка убеждается, что Шаманов солгал ему, что между ним и Валентиной ничего нет. Пашка уговаривает ее выйти за него замуж.

Появляется Зинаида. Она разыгрывает перед Валентиной этакую счастливую победительницу и заявляет, что у нее будет «гость». Валентина убеждается, что ни о каких надеждах на Шаманова и речи быть не может.

Пашка ссорится с матерью, и Анна, перед которой стоит выбор — Пашка или Афанасий, — требует отъезда Пашки и жестоко его оскорбляет. Валентина, пожалев Пашку, предлагает пойти с ним в соседний поселок на танцы. Узнав об этом, Зина пытается удержать Валентину, но Валентина уходит с Пашкой, так и не узнав, что же хотела ей сообщить Зинаида.

К десяти часам вечера возвращается Шаманов. Он рассказывает Зине о чудесной {188} перемене, происшедшей в нем: он ожил, он проснулся от своей спячки, он снова обрел вкус к жизни. Он ищет Валентину. Зина признается, что перехватила записку и что Валентина, ничего не зная о назначенном ей свидании, ушла с Пашкой в Потеряиху. Шаманов бросается на поиски Валентины, но, не поверив Зине, не в Потеряиху, а в другую деревню.

Ночь. Возвращаются Пашка и Валентина. Пашка изнасиловал Валентину и теперь уверен, что деться ей некуда, «она — моя», заявляет он матери. Однако Анна понимает, что теперь-то Валентина действительно возненавидела Пашку. Она предупреждает его, что отец Валентины «шутить не любит» и расправится с ним, и требует немедленного отъезда сына.

Зинаида предчувствует, что час расплаты пришел, и признается Валентине, что выкрала записку, что Шаманов искал ее, что он ее любит.

Появляется Шаманов. Его тревоги не оправдались — Валентина здесь, и все хорошо. Он пытается объяснить Валентине, какая чудесная перемена произошла в нем за этот день и как неправ он был утром. Валентина рыдает. Шаманов прозревает: значит, все-таки случилось худшее, чего он боялся. Он предлагает Валентине увезти ее отсюда. Но вмешивается Пашка. Он заявляет о своих «правах» на Валентину. Приезжает отец Валентины, который разыскивал ее, и требует ответа, с кем она была. Шаманов утверждает, что она была с ним. То же заявляет и Пашка. Валентина отвергает обоих и говорит, что была с Мечеткиным, человеком, которого отец прочит ей в мужья.

Утро. Все на веранде чайной. Философствует Мечеткин. Как всегда завтракают вместе Зина и Шаманов. Собирается в тайгу старый охотник. Готов к отъезду Пашка. Умиротворен, наконец, Афанасий. Успокоилась и Анна — с отъездом сына в ее доме воцарится снова мир.

Шаманов принимает решение ехать в город и выступать на суде.

И вот появляется Валентина. Она направляется на работу, но, видя, что ограда палисадника снова разрушена, принимается за ее восстановление.

Драма окончена.

Я пока, как видите, опустил второстепенные линии пьесы и попытался без эмоций, объективно восстановить основной костяк событий, происшедших прошлым летом в Чулимске. Пересказ себе пьесы после первого прочтения очень важен, так как помогает дисциплинировать ощущения и выделить наиболее существенное из полученной информации. Но он целесообразен тогда, когда мы удержимся от желания *истолковать* полученные сведения. Этот пересказ должен быть огражден от какой бы то ни было нашей *тенденции*. Он — лишь протокол запомнившихся фактов, нужный для перехода к следующей задаче первоначального познавания пьесы.

Попытаемся теперь осмыслить факты и предположительно ответить на вопрос: о чем же эта пьеса?

Шаманов, потерпев жизненное крушение и испытывая глубокое разочарование в былых своих идеалах, в своей жизненной позиции, как бы заживо хоронит себя. Единственное его желание, чтобы все оставили его в покое. Но вот происходит встреча с юной, чистой, целеустремленной Валентиной. И вспыхнувшее чувство возрождает Шаманова, оживляет в нем утраченную веру в себя, побуждает его к действию, к борьбе.

Стало быть, пьеса о духовном воскрешении Шаманова под влиянием пробудившегося в нем чувства? Допустим, как рабочую гипотезу.

Валентина проходит через жесточайшие испытания, но находит в себе силы не потерять себя и снова принимается «чинить палисадник» — назовем так обозначенный этим действием символ. Значит, есть и тут тема человеческой стойкости, несгибаемой веры в непременное торжество доброго и разумного начала? Вероятно, так.

{189} Пашка, преследуя во всем и всегда эгоистические цели, не останавливаясь ни перед чем, пренебрегая любыми нравственными нормами, добивается осуществления этих целей любой ценой. Закономерно он становится насильником, и лишь по случайности не становится убийцей. Значит, тут есть и тема эгоизма, который, не будучи подчинен сдерживающим нравственный законам, неминуемо ведет к преступлению? Судя по всему, так.

Какая же из этих тем главная? Вероятно, тема Шаманова. Тема духовного воскрешения Шаманова.

При первом чтении пьесы мне представляется чрезвычайно важным запомнить ощущение *симпатии* или *антипатии* к действующим в ней людям. Дальше, отыскивая мотивировки поведения действующих лиц, это первоначальное впечатление легко утерять, ибо возникают другие критерии отношения к персонажу. Между тем *воздействие на зрителя*, очевидно, рассчитывается автором именно по счету возникающей зрительской симпатии или антипатии к персонажу, независимо от того, насколько этот персонаж хорош или плох на самом деле. Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что правильное распределение ролей — половина успеха спектакля. Это, несомненно, касается не только возможностей данного актера раскрыть глубины роли, но и сохранения в спектакле заданного автором распределения зрительских симпатий, которые возникают по первому впечатлению и еще не проверены итоговым анализом. Фокус тут вот в чем, как мне кажется: ведь если я, разобравшись в пьесе, буду знать, что такой-то персонаж в итоге оказался подлецом, я поневоле потеряю свежесть восприятия его как человека, вызвавшего по первому впечатлению мою симпатию. А следовательно, нарушу заданную автором систему *постепенности* познания характера.

Попробую зафиксировать возникшее отношение или, лучше сказать, — чувство к четырем главным персонажам, родившееся при первом чтении.

Шаманов привлекателен безусловно. Чем? Интеллигентностью, интеллектом и, разумеется, биографией: человек, вступивший в неравный бой за справедливость, уже одним этим вызывает к себе симпатию, а постигшее его поражение — сочувствие.

Валентина безоговорочно вызывает к себе симпатию своей чистотой, юной и пусть в чем-то наивной верой в добро и разум, искренностью, отзывчивостью.

Пашка отвратителен. И не только тем, что он совершает преступление — это следствие. А причина в его жизненной позиции, в присвоенном им «праве» корежить окружающий мир, как ему вздумается. Ощущение этой отвратительности подчеркивается и усиливается противопоставлением ему Валентины и Шаманова, которые предстают его антиподами в каждом проявлении, во всем.

Посложнее с Зинаидой Кашкиной. Она источник всех бед в пьесе. Все случилось из-за нее, по ее вине. Она «крутит интригу», запутывает всех. Однако почему-то ее жаль. И ей скорее сочувствуешь, чем осуждаешь ее. Почему? Еще не знаю, не понимаю.

Все изложенное — моя первая добыча в пьесе.

## II

Вернемся к тексту. Теперь, когда первые впечатления сложились более или менее в исходное понимание пьесы, прочитаем ее снова, сверяя то, что показалось в первом чтении, с восприятием, освобожденным от первичного сюжета.

Новые чтения сначала как будто подтверждают представления, полученные от первого, но теперь начинают всплывать вопросы. Их множество. Но вот некоторые из них, требующие неотложного ответа. Без него двигаться дальше невозможно.

Первый. Пройдет 20‑30 минут сценического действия, и Шаманов подсунет разъяренному им Пашке пистолет с предложением {190} убить его, Шаманова. Что это такое? Безрассудный риск? «Власть минуты»? Борьба за девушку, вдруг поразившую воображение Шаманова? Или?..

Второй. Почему Шаманов, который только что отверг Валентину, после выстрела Пашки *сразу же* пишет ей записку, назначая свидание? Что это — уже завладевшее им чувство к Валентине? Стремление опередить соперника? Раскаяние? Или?..

Третий. Из всех поступков Зины следует, что она ведет нечестную борьбу за Шаманова, интригует, пытается «отбить» его у Валентины. Тогда что же значит, что, получив в руки желаемую записку, она не читает ее, а сначала звонит в Райздрав (допустим, это объясняется тем, что ей надо успеть предупредить Розу прежде, чем туда дойдет Еремеев. Но я говорю о *времени*, проходящем от получения записки до ее прочтения), затем по ремарке автора «убрала телефон, подошла к столику, уселась, на мгновение задумалась» и *лишь после этого* решительно разворачивает записку? Что руководит здесь поступками Зины? Боязнь узнать правду? Ведь автор пространной ремаркой заставляет нас обратить внимание на *время*, в течение которого Зина не читает столь важную для нее записку.

Четвертый. Что такое ее совет Мечеткину свататься к Валентине? Интрига? Надежда, что это может закрыть Шаманову дорогу к Валентине?

Пятый. Вампилов «программирует» антиподность Шаманова и Пашки и конфликтом между ними, и отношением к ним Валентины — одного любит, другого ненавидит до дрожи, — и лексикой, и ремарками — всеми средствами. Почему же Валентина — а ее устами в значительной степени говорит сам автор — в финальной сцене уравняет их, *поставит знак равенства между ними*! Почему и полюбивший ее Шаманов, ставший, как и она, жертвой интриги Зины, и изнасиловавший ее Пашка *одинаково* ей отвратительны?

Шестой. Почему в финале, если Шаманов действительно полюбил Валентину, он как обычно мирно завтракает с Зиной, которая не только разбила воскресившую его любовь, но явилась причиной всех бед?

Седьмой. Почему главный герой драмы назван Шамановым?

Восьмой. И почему пьеса называется «Прошлым летом в Чулимске»? *Прошлым* летом…

Вот ряд первоначальных вопросов и недоумений, которые возникли у меня на стыке *исходного* представления о пьесе и сверки его с *последующими* обращениями к тексту. Это лишь то, обо что «спотыкаешься» сразу же, едва допустишь мысль, что что-то понял и что пьеса представилась как некая «система».

Очень важно выработать потребность ставить вопросы и не успокаиваться до тех пор, пока не найден исчерпывающий и для себя бесспорный, аргументированный ответ. Количество тут неизбежно переходит в качество. Чем больше поставлено вопросов — и пусть противоречивых и как бы взаимоисключающих — и найдено ответов, тем глубже проникновение в мир пьесы и характеров. В дальнейшей работе с актером этот навык скажется продуктивными результатами: верно поставленные перед актером вопросы провоцируют его самостоятельный поиск ответов, ориентируют его воображение, а главное — уничтожают иждивенческую надежду на режиссера, который «все знает». А ничто так не дорого актеру и ничто не держится в спектакле так устойчиво, как найденное им самим.

На первоначальном этапе анализа пьесы работа режиссера подобна работе следователя. По «следам», оставленным автором в пьесе, восстановить неизвестные звенья всех человеческих историй в ней, обнаружить истинные мотивы поступков — работа кропотливая, трудная, но увлекательная! И только размышление и разбуженное воображение способны ее выполнить.

«Расследование» начинается с поиска объяснения того, обо что «споткнулся», и идет ко все большей детализации. Однако важно оговорить, что знание, которое мы обязаны получить обо всех обстоятельствах, {191} мотивах поведения действующих лиц и т. д., должно ориентироваться на «болевые точки». Что это значит?

Собственную свою жизнь мы вспоминаем по тем ее моментам, событиям, которые ожгли нашу чувственную память болью или радостью, стыдом, ненавистью. «О память сердца! Ты сильней рассудка памяти печальной» (Батюшков). В конечном итоге не «вообще» жизнь, а именно эти моменты и то, как мы их переработали в сознании, формировали наш внутренний мир и характер и давали духовное содержание нашей «вообще» жизни. Эти моменты и составляют богатство нашей эмоциональной памяти.

Часто можно наблюдать, что и студенты, и профессионалы набирают *вообще* факты, *вообще* фантазируют об образе и несмотря на то, что количественно проделана вроде бы большая работа, творческая «кормушка» остается пустой. Такое накопление рациональных справок и домыслов о прожитой персонажем жизни более годится для отдела кадров, чем для возбуждения воображения. Нам надо стремиться к «*эмоциональной памяти образа*». Так, например, я могу иметь самые общие и достаточно банальные представления обо всей биографии Ларисы Огудаловой — эти сведения заложены в пьесе, и далеко не все из них нужны мне для практики спектакля. Но вот то, что скупо рассказывает Вожеватов:

«А он (Паратов. — *М. С*.) месяца два поездил, женихов всех отбил, да и след его простыл, исчез, неизвестно куда.

… а уж как она его любила, чуть не умерла с горя. Какая чувствительная! Бросилась за ним догонять, уж мать со второй станции воротила»[[292]](#footnote-293).

Это является той катастрофической кульминацией, память о которой питает всю сегодняшнюю — сценическую жизнь Ларисы. Разработать своим воображением эту трагедию, разыгравшуюся на «второй станции», насытить ее душераздирающими для Ларисы подробностями, *прожить* ее в душе своей — значит обрести и для режиссера в процессе «расследования», и для актрисы в процессе воплощения неиссякаемый источник эмоциональной памяти образа.

Отыскание таких опор для обостренного чувственного объяснения пьесы и роли — путь к постижению не только и не столько фактов, сколько страстей, питающих и создающих эти факты. «Роман жизни», создаваемый режиссером на основании пьесы, имеет смысл тогда, когда он не описательно нагромождает факты и бытовые сведения, а вскрывает *историю страстей*. Разумеется, что «история страстей», оторванная от реального быта, в котором она разворачивалась, теряет и емкость, и достоверность. Вопрос лишь в том, что в этом поиске «романа жизни» главное, а что — необходимое подспорье.

«Анализ — познавание, но на нашем языке понять — означает почувствовать. Артистический анализ прежде всего анализ чувства, производимый самим чувством», — пишет К. С. Станиславский[[293]](#footnote-294). Этого мы не должны забывать ни на минуту. То, что добывается лишь холодным рассудком, остается лежать мертвым грузом в нашей работе. Лишь сплав «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» ориентирует нас в анализе и приносит плоды, которые станут *жизнью* в будущем спектакле.

## III

Почему Шаманов идет на такой отчаянный риск, провоцируя выстрел Пашки? — первый поставленный мною вопрос.

Что же произошло с Шамановым до этого момента? Прошлое героя меня интересует {192} лишь в тех аспектах, которые оказывают непосредственное влияние на нынешние события пьесы. Так мне важно, что он интеллигентен. Не образован, а интеллигентен. Почему это так важно — разберемся позже. И еще одно мы должны иметь все время в виду: он следователь. Причем, очевидно, раз так хорошо складывалась его карьера, достаточно одаренный. А это значит, что его мышление *направлено на анализ*, на постановку вопросов и поиск ответов, на рассмотрение факта с разных сторон, с разных точек зрения, на бесконечные сомнения в поисках истины, на психологическое моделирование. Это его профессия, более того, вероятно, призвание. А значит — определенная настроенность мышления, которая из профессии переходит в черту характера. И если Шаманов пережил жизненную катастрофу (а это мы уже установили), то, видимо, его душевные силы направлены теперь на *осмысление* происшедшего с ним и на *самоанализ*.

Подлинной интеллигентности свойственна самокритичность, а то и беспощадность в самооценке. А уж русского интеллигента с легкой руки Достоевского обуревает и страсть к самобичеванию и самоуничижению, которые, как известно, «паче гордости»! Характер же человека выявляется в тех выводах, которые он делает из сложившихся обстоятельств, следуя этой самокритичности.

Итак, Шаманов, очевидно, руководствуясь определенными идеалами и нравственными позициями, вступил в борьбу за справедливость, «невзирая на лица». И потерпел фиаско. Добытая им истина оказалась ненужной и неудобной для тех, от кого он зависел. В том круге, к которому был приобщен Шаманов, он оказался в изоляции. Таким образом, перед ним встала необходимость выбора способа выйти из создавшегося положения. Вариантов могло быть несколько. Первый: перенести борьбу за свою правду на другие уровни и продолжать ее до окончательной победы или поражения. Этот выход для сильного характера. Допустим, что борьба все же была бы проиграна. Тогда — суметь как бы вычеркнуть из сознания это поражение и взяться за новое дело, руководствуясь все теми же убеждениями. Опять-таки — перспектива сильного характера.

Другой вариант — Шаманов принимает предложенные «условия игры». Тем самым сохраняя свое положение, дружбу с «кругом», жену, карьеру и прочие блага. Но как же быть с принципами, с идеалами?! А русские интеллигенты обожают идеалы и принципы и мысленно готовы за них взойти на костер. Поэтому такой вариант гордо отвергается Шамановым. Скандально отвергается! Бросил жену, «чью-то там дочь», очевидно, требовавшую от него компромисса и т. д., словом, наделал кучу глупостей с точки зрения бывших своих покровителей и друзей. Казалось бы, этот поступок тоже свидетельствует об определенной силе характера. Да он и был бы таковым, если б, совершив его, Шаманов в дальнейшем повел себя иначе. Почему бы ему не уехать, коли уж он все тут порвал, в какую-нибудь Читу или Архангельск, Одессу или Москву, наконец? Следователи нужны, без работы он, надо думать, не остался бы. Но Шаманов-то избирает другой путь. Он остается тут и не тут, отправляется в глубинку, в Чулимск. Он скажет: «Мне просто некуда было податься», — это ерунда, слова! Что значит в наше время «некуда податься», да еще для человека молодого и одинокого?!

Что же получается? Он гордо порвал с прошлым!.. но ведь и не порвал!!! Он уехал… и не уехал. Он тут же — в рамках того же областного или краевого управления, «в поле зрения» своих бывших патронов, в радиусе полной досягаемости. Только руку протяни — и я тут, вот он я, в Чулимске! Только кликните!

Что же это за поступок и в чем его мотивы? Не в том ли, что у Шаманова не хватило сил, душевной пружины, чтобы замах довести до удара? Значит, это поступок человека *слабого*. Да, так. Шаманов гордо отклоняет компромисс, но мучается оттого, что отклонил его. Шаманов надеется, что игру переиграют, {193} что вернут, позовут. Тогда — «и волки сыты и овцы целы», тогда и с принципами-идеалами все в ажуре. Но… не зовут! О нем просто забыли. «А был ли мальчик?»

Вот тут-то и начинается. Шаманов в Чулимске. И обратите внимание — в течение одной сцены с Зиной (331 – 337) он в разных связях трижды скажет не такое уж употребительное слово «безумие»! Безумие его нынешний быт и работа; безумие его связь с Зиной; безумие бороться за справедливость (вот как! — а принципы-то и идеалы? Или они-то и есть главное безумие?). Не прорывы ли это его «внутреннего монолога», в котором он «наговаривает» себе это слово — «безумие!», придавая ему самые разные и противоречивые оттенки и смыслы. Четыре месяца в Чулимске оказались не жизнью, а безумием, кошмарным сном. О том, что он не живет, а спит, или впадает в сон, говорят ремарки, говорит Зина, говорит он сам. Но спит ли Шаманов? Или то, что он выдает за сон, спячку, — лишь способ отключаться от окружающей жизни («безумия!») для погружения в свой внутренний мир, тщательно оберегаемый от Зины и ото всех прочих?

А там, в этом внутреннем мире, идет бурное «следствие», изнуряющий спор с самим собой, или вероятнее — со своим двойником. В этом споре есть как бы два Шаманова — один тот, *каким он хотел бы быть*, другой — тот, *который есть*. И этот действительный Шаманов подвел первого и не вытягивает на «героя». Он оказался в Чулимске, спит с Зиной и разбирает дела по ограблению киоска с водкой в Потеряихе или по избиению жены мужем за ее «нетактичное поведение». Напомним, что все это происходит в ожидании, что вспомнят, позовут. И пусть это ожидание — тайна даже от самого себя, и себе-то непроизносимая, но оно сидит в каждой клетке, жжет, истязает. И чем дальше, тем мучительнее ожидание. Недаром же говорится: нет хуже, чем ждать и догонять. А если сообразить, что Шаманов лишен какой бы то ни было информации «оттуда», из Города, что благодаря этому он строит самые фантастические предположения, надежды и страхи, то легко представить себе, как он изнурен этой внутренней работой. Тысячи и тысячи раз он перепроверяет все, с ним происшедшее, то видит себя трагическим героем, павшим под ударами непобедимого Зла, то идиотом, который полез на рожон и за это справедливо наказан, унижен и осмеян. Осмеян! — вот самое страшное, жгучее для самолюбия. Непереносимая мука! Перед его внутренним взором встают рожи ржущие, химеры насмешек, издевки, ревущего хохота.

Стоп. Это эмоции. Но о чем они говорят? Об обостренном, воспаленном самолюбии, или точнее — *себялюбии*. Потерпела фиаско борьба Шаманова за справедливость. Но ранило-то Шаманова не то, что справедливость попрана, а его личное фиаско. Ибо если бы дело было в этой самой справедливости и именно она была бы столь дорога Шаманову, то он нашел бы способ бороться за нее дальше. А дело-то в том, что он споткнулся на этой борьбе за справедливость и расквасил нос и, забыв о справедливости, стал носиться со своим расквашенным носом, неотрывно глядясь в зеркало, в ужасе от того, каким он был красивым и каким стал теперь.

Видимо, до этой проклятой истории жизнь Шаманова складывалась гладко, не ставя его перед серьезными испытаниями. И было легко «программировать себя на положительного героя» — все совпадало. И Шаманов имел реальный успех у самого себя, не от самодовольства или самовлюбленности, а потому, что удавалось быть таким, каким хотелось быть. Но вот пришел час испытания на прочность его нравственных позиций, и Шаманов испытания не выдержал.

Но Шаманов умен и, как мы сказали, достаточно самокритичен. Что же это получается? Полное несоответствие запрограммированного для себя кодекса и реалий поведения, а главное — чувствований, ибо Шаманов не может не отвечать самому себе, почему он так страдает. Шаманов как бы опять двоится: его сознание диктует одно (и это благородно, разумно, это и есть — «порядочный {194} человек»), а его *натура* — другое. И это «другое» заставляет его мучится оттого, что он попытался в ущерб себе быть благородным и порядочным, сдонкихотствовал, свалял дурака. Это «другое» заставит его совершить ряд действий (уже в рамках пьесы), от которых тот — первый, благородный и порядочный Шаманов — будет страдать.

Но тут надо уточнить одно и очень важное, может быть, даже решающее качество Шаманова. Он *искренен* и *честен*. (Далее я вернусь к подтверждению этой мысли.) А раз так, то честность заставляет его быть беспощадным к себе, а эта беспощадность, помноженная на искренность, вызывает подлинные страдания, подлинное отчаяние.

И так продолжается четыре месяца! По восходящей, ибо время работает против Шаманова. Два Шаманова водят друг друга по кругам нравственного ада!

И тогда «блудница-мысль» подсказывает простой и уж наверняка эффективный выход — приставить пистолет к виску и нажать спуск. Убежден, что эта мысль не раз искушала Шаманова. Еще бы! Какое освобождение ото всего, ото всех и прежде всего от самого себя. Но это требует силы воли. А этого-то и нет у Шаманова. Он слабый человек. И в этом все дело. Он не может принять волевого решения. Если бы мог, не произошло бы ничего из того, что случилось прошлым летом в Чулимске, хотя бы потому, что Шаманов в нем никогда бы не оказался.

И вдруг происходит событие чрезвычайное! Шаманову присылают повестку для участия в суде по пересмотру того самого дела.

Казалось бы, случилось то, чего он затаенно ждал и чего хотел страстно: вспомнили, позвали, колесо его судьбы делает крутой поворот.

Но с чем он поедет туда, в Город? Бороться за восстановление попранной справедливости? Но он и сам в нее не верит, она превратилась в химеру, в «безумие». Он же не знает, чего от него хотят, снова вытаскивая из забвения. Да если бы и знал! Приехать на белом Росинанте и махать картонным мечом своих «принципов»? Дудки! Это уже было. «Пусть этим занимаются другие, кто помоложе и у кого черепок потверже» (336). Приехать кающимся грешником, со склоненной головой, «чего изволите‑с?» Немыслимо. Значит — не ехать и пропади оно все пропадом. Но… Это последний шанс. Упустить его — значит, дать себя вычеркнуть из списка «живых», значит, навсегда похоронить себя в чулимсках? Тупик! На факт получения повестки есть два ответа, только два — или ехать, или не ехать. Но ни тот, ни другой невозможен. Третьего не дано. Абсурд, но Шаманов ищет третий. В тот момент, когда он решает — «нет», его охватывает отчаяние, и он хочет кричать — «да!». Но едва подумав — «да», он с отчаянием кричит «нет!». И тогда мысль о том, чтобы кончить все разом, становится единственным возможным решением. Так кажется. Соблазн велик.

Вот так начинает жизнь в пьесе Шаманов.

Но это его мир, мир, скрытый ото всех. А на поверхности — утро как утро. Надо ехать в Потеряиху и Табарсук, заниматься ежедневной нудой. Чулимский сон продолжается, сегодня как вчера, как завтра, как всю, всю жизнь.

А тут вернулась из отпуска Зина. Зина хочет любить и быть любимой. И надо спать с Зиной — кому?! — человеку, который на грани смертельного решения, человеку, упершемуся лбом в черный угол безвыходности и отчаяния. Безумие!

И одиночество. Некому, да и нельзя никому раскрыть этот свой душевный ад! Кто может понять этот «диалог с чертом», кто способен чувствовать так глубоко и мыслить так изощренно кроме него, Шаманова? Не Зинаида же?! Да и как это все объяснить? Его замучили бы нелепыми вопросами, и чем более он рассказал бы, тем больше возникло бы этих вопросов. Ведь за четыре месяца он сам только и делал, что задавал себе вопросы и не находил ответов, а если и находил, то такие, в которых и себе не признаешься. Вот и приходится прятаться за горькую шутку — «хочу на пенсию». В эту нелепость (ему {195} 32 года) вкладывается, однако, не такая уж нелепая программа. Эта «пенсия» — символ освобождения от необходимости что-то делать, а стало быть, и что-то решать, за что-то нести ответственность. Это символ *духовной смерти*.

В нашей педагогической и режиссерской практике мы часто спешим определить действие. При этом найденное определение нередко носит механистический характер. Не случайно еще в давние мхатовские времена В. И. Немирович-Данченко был серьезно обеспокоен тем, что в погоне за «действием» нередко ускользает «душа» произведения. Именно поэтому в своей режиссерской практике он придавал такое огромное значение приобщению артиста к постижению режиссерского замысла в самом начале работы. Я глубоко убежден, что этот путь плодотворен. Определению действия должна предшествовать глубокая распашка мотивов, чувственных побудителей действия. *Не потом, а сначала*. Не через действие приходить к постижению «души», а поняв, душу автора, персонажа, ситуации, всей пьесы, наконец, отыскивать то действие, которое только ей, этой душе, присуще и только ею может быть объяснено.

Лишь избранным по одаренности и мастерству режиссерам удается реализовать завет позднего Станиславского, то есть начинать с «белого листа», исходить из самого элементарного действия и, постепенно осложняя его предлагаемыми обстоятельствами, в результате ничего не пропустить из сферы «души». В большинстве же случаев стремление схватить как можно скорее действенную природу в еще смутно понятых предлагаемых обстоятельствах ведет к обеднению суммы этих обстоятельств. Поиск останавливается на найденном более или менее целесообразном действии. Станиславский говорил — сыграть роль, это сыграть всю сумму предлагаемых обстоятельств. Часто мы спешим и поспешность приводит к упрощению, к подмене неповторимой субъективной логики поведения персонажа той самой «общечеловеческой» или абстрактной логикой, о которой говорилось выше.

Вот почему мне кажется столь важным и нужным на студенческой скамье приучать будущего режиссера к необходимости и воспитывать потребность максимально расширять сумму предлагаемых обстоятельств, исследовать противоречивость мотивов, приводящих к поступку. В практике работы с артистом почти всегда сталкиваешься с одной и той же тенденцией: свести клубок противоречий, каким является любой художественно созданный характер, к однозначности. Исключающее «или» (или «добрый», или «злой», или хочет того-то, или не хочет), вместо объединяющего эту противоречивость «и» (и хочет, и — по таким-то причинам — не хочет).

Но вернемся к Шаманову. Итак, полученная повестка все сомнения и колебания Шаманова довела до критической остроты. Решение нужно принять теперь, сейчас. Отложить некуда. А решения нет, нет, нет.

И вот началось действие пьесы. С первого шага накапливается у Шаманова мучительное изнурение глупостями, ненужностями. Забыл пистолет у Зинаиды. И она «с подтекстом» возвращает его: «На, и больше никогда не оставляй у меня эту штуку» (325). Почему, ну почему не оставлять?! Да потому, что наша любовь такова, что либо сама застрелюсь, либо тебя застрелю — подразумевает Зина, или во всяком случае так ее расшифровывает Шаманов. Он ведь все расшифровывает скрытые смыслы. Безумие!

Не успели сесть завтракать — тост. Тост «за любовь без обмана» (329), к которому — конечно же! — присоединяется Зина. Еще бы — он ее обманул, как же иначе! Все об одном и том же. Даже недожаренную яичницу не пропустит — как же, ревность! (330). Господи! Чем занята ее голова, когда он, Шаманов, погибает, погибает!!

Теперь лезет какой-то старик! С какой-то дурацкой пенсией! И получается, что он — {196} чуткий, умный, интеллигентный Шаманов — ведет себя глупо и жестоко. И это ему, Шаманову, отвратительно. Черт! Вот до чего он дошел. До чего исказился.

Потом, позже, Шаманов будет исправлять, заглаживать это бездушие (353). В очень трудный момент для себя он все же расспросит старика, как его дела, посочувствует даже. И весь Шаманов в этом. Мы увидим множество примеров того, как, занимаясь собой, то есть действуя в отношении окружающих безответственно и без самоконтроля, он проявляет черствость, грубость, жестокость. Но как достаточно рафинированный интеллигент, спохватывается, кается и пытается заглаживать содеянное. В чем тут дело? Очевидно, опять-таки в столкновении «натуры» с разумом, то есть в данном случае — с принудительной порядочностью. А для чего эта «принудительность»? Для того чтобы непременно, обязательно и всегда иметь успех у самого себя. Значит, *сознательно* Шаманов порядочен, благороден, а по «натуре», по власти безотчетных непроконтролированных движений души, возникающих в ответ на то или иное предъявленное к нему требование окружающих, черств, жесток, раздражителен. Что все это, как не крайнее себялюбие? Запомним это предположение, чтобы проверить его в дальнейшем.

И вот Шаманов остался наедине с Зиной (330 – 337). Все то же самое, те же самые глупости, и все про то, как мало он ее любит. Все то же безумие, но только сегодня непереносимее еще в десять, в сто, в тысячу раз больше, чем всегда. Шаманов разговаривает с Зиной, даже лучше сказать — болтает. Даже с юмором. Но ведь в каждой его фразе — вчитайтесь-ка! — сколько жестокости, сколько раз в течение этого разговора он больно ранит Зину. Может быть, она заслуживает этого? Ну, о Зине мы еще поговорим подробно.

И вдруг… то, чего Шаманов ждал четыре месяца, мучительно, с надеждой, с отчаянием ждал, — информация из Города, от тех, чье мнение о нем, чье отношение к нему все решает. И Зинаида с беспощадной точностью воспроизводит интонацию брезгливо-возмущенной недоумевающей Ларисы, их рупора (334 – 335):

«У него было все, чего ему не хватало — не понимаю…

Он бы далеко пошел, если бы не свалял дурака…

Он уперся как бык… не знаю уж, кем он себя вообразил, но он тронулся, это точно…»

Вот как они о нем говорят, о нем, изгое, отщепенце, нарушившем закон клана.

Шаманов затаился — решается судьба. Не выдать себя, не спугнуть Зину, источник этой решающей информации.

И вот все ясно. В город возвращаться нельзя, незачем. Вот когда пришло истинное поражение. Тоненькая ниточка надежды лопнула. Вот теперь — все! Это отчаяние теперь несомненного и необратимого проигрыша Шаманов перевертывает в издевательскую тираду против вообще борьбы за справедливость. И тогда Зина сообщает ему и приговор, вынесенный ими и произнесенный Ларисой: «Что ж, деревня, говорят, успокаивает. Он правильно сделал, что уехал туда» (336). Вот его место. Его удел.

Значит, выбор — ехать или не ехать в Город — наконец сделан. Не им, за него. Все определилось. Остается Чулимск. Или… Все та же соблазнительная и отталкивающая, манящая и пугающая мысль — кончить все разом и… покой.

Если бы в эту минуту, к концу разговора с Зиной, подошла запоздавшая машина и Шаманов уехал бы разбирать правонарушения в Потеряихе и Табарсуке, вероятно, кризис миновал бы, и Шаманов зажил бы в новой данности — без иллюзий и надежд, которые лелеял в себе четыре месяца. Но машины нет. Он вынужден ее ждать, околачиваясь в чайной, и это ожидание становится роковым.

Пашка грубо пристает к Валентине, и Шаманов вмешивается. И совсем не потому, что хочет защитить Валентину, а потому что самый факт какой-то мельтешни, суеты, {197} шума сейчас для него невыносим. Но он оказывается втянутым в конфликт с Пашкой, нарывается на его прямую угрозу. Эпизод для Шаманова сам по себе плевый, но *сейчас* он аккумулирует его раздражение. И оно тут же дополняется новой безобразной сценой — дракой Пашки с Дергачевым. И Шаманову снова невыносимо сейчас все это, и он снова вмешивается по той же «своей» причине, а вовсе не для того, чтобы разрешить конфликт. «Веселенькое утро, ничего не скажешь…» — говорит он (342).

А машины все нет. И Шаманов «сначала рассеянно, потом внимательнее» следит за тем, как в который раз уже за сегодняшнее утро Валентина чинит разрушенную ограду палисадника. И первый раз за все время пребывания здесь он заговорил с Валентиной. О чем и зачем? И за чем именно следит Шаманов? В занятости Валентины этой дурацкой оградой, «которая мешает рациональному движению» и за которой и раньше наблюдал Шаманов, как за одним из проявлений чулимского безумия, *сейчас* возникает некая странная рифма с его собственной судьбой. Ведь совершенно ясно, что если Шаманов только что потерпел катастрофу, его интерес направлен только вглубь себя. И если что-то из внешнего мира оказалось способным привлечь его внимание, то только в связях с ним самим, в этой самой «рифме». Неважно Шаманову сейчас, как было на самом деле. Сейчас, когда все в нем вопит от боли и бессилия что-либо изменить или поправить, он сам себе представляется жертвой бессмысленной борьбы за идеалы (особенно в шлейфе разговора с Зиной).

Но с другой стороны, хотя и говорит он с Валентиной резко, категорично, почти грубо, это совпадение безумий — его и ее — делает ее вдруг, *сейчас*, по «власти минуты», чем-то притягательной для него. Парадоксальной похожестью обреченности усилий. Разговор о палисаднике Шаманов завершает дважды повторенным категорическим утверждением: «Говорю тебе, это напрасный труд» (344). И дело не в том, что ему интересна судьба усилий Валентины, а лишь в самоубеждении, в утверждении себя в необходимости покончить с иллюзиями раз и навсегда. Надо убить в себе малейшее их шевеление.

В работе с актером и в анализе пьесы я придаю чрезвычайное значение тому, что называется «*властью минуты*». «Власть минуты» — это те неожиданные парадоксальные связи, возникновение которых вдруг, как бы без видимой причины, изменяет логику чувства, поведения, создает неожиданные и как бы дезориентирующие оценки. Исследуя жизнь образа по законам «власти минуты», удается находить порой чрезвычайно интересные объяснения его психологических ходов и уходить от объяснения явления по законам абстрактной логики. Проникновение в область «власти минуты» принадлежит несомненно к числу тех догадок, которые отличают «угол зрения» художника от стереотипного объяснения поступка.

Стало быть, подчеркиваю: *в эти минуты* Валентина стала симпатична Шаманову своим наивным заблуждением, родственным его столь уже далекой, как ему сейчас кажется, идеалистической молодости. В эту минуту Валентина шевельнула в душе Шаманова связи с чем-то милым, молодым, навсегда утраченным, а потому сладостно-грустным. И, глядя сейчас на Валентину, Шаманов словно бы глядится в зеркало, где видит не нынешнего «старика», мечтающего о «пенсии», а юношу, полного наивных надежд и веры в жизнь, добро, справедливость.

Но Шаманов отгоняет от себя это мгновенное наваждение и звонит в милицию. Он столбит принятое решение не ехать в суд и не делать «красивых жестов».

В течение этого разговора возникают еще два важных звена. Первое — это разговор с Федей о том, где ночует Шаманов. Только что благодаря Валентине Шаманов прикоснулся к своей «чистой юности». И от этого прикосновения и сам чердачный мезальянс с Зиной, и тем более разговоры о нем невыносимы, как невыносимо возвращение в мир безумия после краткого просвета.

{198} Второе — то, что этот самый разговор невыносим и для Валентины. Для нее — по совсем другим причинам: ревности, стыда и боли за Шаманова и т. д. Истинные мотивы ее реакции Шаманову неизвестны. Но эта общая для них невыносимость и стыдность снова, пусть на мгновенье («власть минуты»!) сближает его с ней по знаку похожести. И тогда начинается главная часть разговора Шаманова с Валентиной (345 – 348). Но с ней ли он говорит? Нет! Возникшее в нем через Валентину, благодаря ей путешествие в свою молодость — вот что ему сейчас сладостно, и приятно, и грустно, вот что пробудило в нем лирическое размышление. Ведь он говорит только о своих чувствах, о своих наблюдениях, о своих воспоминаниях. И если и задает Валентине конкретный вопрос — почему она не уехала из Чулимска, то лишь для того, чтобы получить подтверждение правильности своего предположения.

Позже (349) он издевательски скажет Зине: «Она явилась неожиданно, как луч света из-за туч». И на самом деле, эти минуты с Валентиной по изложенным причинам похожи на прорыв луча света среди туч. Да только луч света не Валентина, а то внезапное, секундное движение души Шаманова, которое вызвало в нем такое неожиданное и вроде бы уж совсем неуместное сейчас ощущение светлой грусти и любви к себе, утраченному.

И вдруг в ответ на это сугубо интимное, личное движение души, для которого Валентина лишь повод, а вовсе не причина, она лезет к нему с признанием в любви. Позже он скажет: «Ну вот… Только этого мне недоставало» (348). А сейчас полная, полная неожиданность, застающая его врасплох. Но ощущение *ненужности* ему этого признания и этой влюбившейся девчонки возникает в нем сразу же. В первую очередь, как оборона от всяких на него посягательств. И по мере того, как мысль проясняет для него, какие ненужные осложнения тащит за собой это дурацкое признание совсем ненужной ему Валентины, он со все большим трудом сдерживает раздражение. Вслушайтесь в ритм, динамику реплики и в нарастание в ней раздражения, даже возмущения: «Ты славная девочка, ты прелесть (чего стоит это слово в ответ на юное и чистое признание — “прелесть”! — *М. С.*). Забудь и никогда не вспоминай… И вообще: ты ничего не говорила, а я ничего не слышал… Вот так» (348).

И когда Валентина «негромко, с усилием» говорит, потрясенная и раненная в самое сердце: «Я не сказала бы никогда. Вы сами начали», Шаманов как бритвой отрезает: «Я пошутил».

По ремарке Валентина отступает на шаг. Отступает, очевидно, от потрясения, которое в ней вызывают последние слова Шаманова. Этой секунды достаточно, чтобы Шаманов успел понять совершенную им жестокость и хамство, так как немедленно же он дважды пытается остановить убегающую Валентину. Вот тут-то он и скажет фразу, которую я приводил раньше: «Ну вот… Только этого мне недоставало». Но теперь мы можем понять более широкие и сложные связи, которые в ней заложены. Да, конечно, «недоставало» ему только этой ненужной и обременяющей его любви. Но это только частность. Главное же в том, что Шаманов, поддавшись инстинктивному началу, опять нарушил «программу благородства и порядочности», а это еще один камень, брошенный на чашу неуспеха у самого себя. Что получилось? Он оскорбил милую хорошую девочку в ее, вероятно, первом трепетном чувстве. Этот удар мучителен и в восемнадцать лет кажется сокрушительным. Что, кроме горького стыда и отвращения к себе, могло это вызвать у Шаманова? Ведь он же безусловно честен с собой. Значит, после на секунду сверкнувшего «луча света из-за туч», мрак и мука в душе Шаманова сгущаются. В таком состоянии его находит Зина (348 – 351).

Зина прибегает со своего наблюдательного пункта в аптеке, обуреваемая ревностью и уверенностью, что теперь он пойман с поличным. Истинная причина его холодности с ней теперь открыта. Вот она — Валентина!

{199} Что сейчас могло быть для Шаманова неуместнее, нелепее, безумнее, наконец, чем сцена, которую ему закатывает Зина?! И когда сначала в тираде, издевательской в первую очередь над самим собой, но и над ней тоже, а затем в разразившейся истерике он кричит Зине: «Ну что, что, что может быть у меня с этой девчонкой? Ну? Чем, черт меня подери, похож я на влюбленного? Ну чем, я тебя спрашиваю!» — я верю в полную и абсолютную искренность Шаманова. Да, сейчас, когда четырехмесячная самопытка разразилась катастрофой, ему не до любви, не до ревности, не до «девчонки». А градус этого страдания, в котором так много сплелось в единый узел, определяется точно: «На тебе лица нет… Ты не болен?» — спрашивает его Зина (350).

Да. Он болен. С ним не только истерика. Он на грани безумия. И если бы подслушать его внутренний монолог, то он про то, что больше нельзя, предел достигнут, конец, конец! Это прозрение достигнутого предела сил душевных, за которым небытие, и определяет ремарку «негромко, полностью равнодушным голосом» перед последней фразой Зине: «Уйди, я тебя прошу». Это — после только что бушевавших страстей.

Вампилов отмечает паузу после ухода Зины, длинную паузу: Кашкина проходит весь путь до своего мезонина, а по планировке Вампилова это длинный путь. Чем же разрешилась бы эта пауза для Шаманова, если бы не появился Пашка? Не знаю, совершил ли бы Шаманов «поступок», но убежден, что эта пауза — раздумье о самоубийстве, вызванное непереносимым отвращением к себе. За все.

Но появляется Пашка (351 – 353). Тоже с ревностью, с угрозами, со всей своей мерзостной пошлостью насильника в самом широком смысле слова. Для Шаманова *сейчас* Пашка словно бы символ «чулимского безумия». И это чулимское безумие ему говорит — убью!

Пашка *(глухо)*. Убью, понял?

Шаманов *(усмехнулся)*. Убьешь?

Пашка. Убью. И не посмотрю, кто ты есть и не у тебя там на ремне прицеплено. Убью.

Шаманов. Да неужели?..

Пашка. Думаешь, пушки твоей постесняюсь?

Шаманов. Убьешь?

Обратите внимание, что Шаманов игнорирует все тексты Пашки, кроме одной мысли — Пашка может его убить, то есть сделать то, на что сам Шаманов не может решиться.

Пашка. Плевал я на твою пушку.

Шаманов *(не сразу)*. А что пушка?.. Вот она. *(Достал кобуру с пистолетом, вынул пистолет, положил его на стол и отодвинул от себя, ближе к Пашке.)* Убьешь? (351)

Так Шаманов сам вкладывает в руку Пашки пистолет. Шамановская блудница-мысль не может не уловить в этом соблазнительного парадокса: его, Шаманова, убьет, наконец, чулимское безумие, которое так удивительно воплотилось в Пашке. Тут сразу сольется все — и избавление, и месть. Кому? Не важно! — всем, кто изнасиловал красивую его, шамановскую душу, себе-неудачнику, наконец. Шаманова охватывает азарт борьбы за такую развязку. Теперь уже Пашка не вывернется, нет. И Шаманов разъяряет Павла его же средствами. Он говорит с ним на «языке Чулимска». И оттого, что он заговорил на этом наречии, для него сейчас все средства хороши, он их не разбирает: ложь о Валентине и их отношениях, издевательство — все годится. И Пашка готов. Он выстрелит.

Но одно дело теоретически заигрывать со смертью, другое — упереться в направленное на тебя смертоносное дуло, когда от небытия тебя отделяет лишь движение пальца. Чужого пальца, над которым ты уже не властен. И ужас, смертельный ужас охватывает Шаманова. Но отступления нет. И он, «*вцепившись руками в подлокотники стула, кричит истерически*» — «Стреляй!»

И Пашка стреляет.

И Шаманов умирает на секунду раньше, чем грянет выстрел. Умирает в судороге немыслимого {200} ужаса от мгновенно ожигающего желания остановить неизбежную смерть, от захлестнувшего желания жить. Умирает. Так во всяком случае ему показалось.

Но выстрел не грянул. Осечка. Следует развернутая ремарка Вампилова: «На лице Шаманова — ужас, потом недоумение… Приходит в себя, но разжать пальцы, которыми он несколько секунд назад схватился за подлокотники, ему не сразу удается. Но вот он овладел руками. Ладонью провел по лбу и глазам». И далее (после ухода Пашки): «Шаманов хотел подняться, но безуспешно. Ноги его не держат». И лишь после этого Шаманов возвращается к реальной жизни.

Что же произошло? Шаманов прожил реальность смерти, но не умер. Несколько мгновений, проведенных «по ту сторону», поставили в нужное соотношение болтовню о смерти и ее реальность. Шаманов, только что уткнувшийся в полный и безысходный тупик и так хотевший смерти, теперь более всего хочет жить, он получает эту жизнь как бы заново в ошеломляющем ощущении чудесного спасения. Он вернулся «оттуда», чтобы жить! ЖИТЬ! ЖИТЬ!

Естественно, что пережитая «клиническая смерть», стресс не вдруг перерабатываются сознанием, и предложенная Вампиловым ремарка «ладонью провел по лбу и глазам» означает первый шаг, первое движение в преодолении наваждения, владевшего Шамановым. Понадобится целый день, чтобы это первое движение переосмысления всего, с ним происшедшего, превратилось в ликующую радость, овладевающую каждой клеткой его: я не умер, Я ЖИВ, Я ЖИВУ!!!

Вот я и получил ответ на первый свой вопрос.

Разумеется, вытягивая одно звено из цепи, волей или неволей приводишь в движение всю цепь. И, разрешая одно частное недоумение, находя мотивировку одного поступка, естественно, совершаешь разведку всей «системы» образа.

Замечу, что во всем изложенном пока я не обнаружил никаких подтверждений любовного чувства Шаманова к Валентине, которое померещилось при первом чтении пьесы. Но ведь Шаманов сразу после выстрела Пашки пишет записку Валентине. И назначает ей свидание, здесь, в чайной, сразу после работы, в десять часов вечера. Почему же?

Это и есть второй вопрос, возникший при первом размышлении.

## IV

Обратимся к тексту этой сцены (353 – 354). Раздается шум подъехавшей машины. Шаманов поднимается, отвечает Еремееву: «Сочувствую тебе, дед, помочь ничем не могу», и далее ремарка: «прячет пистолет». Шофер окликает Шаманова: «Ну че, поехали?» — «Сейчас поедем!» — отвечает Шаманов, «берет со стола салфетку, достает ручку, быстро пишет и складывает салфетку вчетверо».

Когда же, почему и зачем приходит ему мысль назначить свидание Валентине?

Зина, ревнуя Шаманова, находит единственное доступное ей объяснение назначенного свидания. Это — любовное свидание.

Но если это так, то почему же Шаманов назначает его здесь, на виду у Зины, у отца Валентины и всех прочих? Чтобы вызвать скандал? А уж Зина наверное не преминет его устроить и будет, вероятно, права. Да и суровый папенька Помигалов этого не потерпит. Ерунда, все это совсем не в интересах Шаманова.

Однако свиданье-то назначено.

Далее. Когда вечером Шаманов вернется и узнает, что Валентина не получала записки и отправилась с Пашкой, он «сбегает с крыльца и быстро уходит», то есть бросается разыскивать Валентину. Зачем? Ведь Валентина любит его и если он действительно сам полюбил ее, то в такой прогулке ее с кем бы то ни было ему ничто не угрожает. А уж если Валентина предпочла ему другого, пусть даже оскорбившись отказом от нее Шаманова, то бегать и разыскивать ее по соседним деревням — смешно. А уж быть смешным-то {201} Шаманов не захочет ни в коем случае, хватит уж, посмешил. Значит, если Шаманов бросается на поиски, и «где только не побывал… и чего только не передумал», у него были основания беспокоиться за Валентину. В запале своего безумия, он разъярил Пашку и натравил его на Валентину. И теперь, когда Шаманов на себе убедился, что Пашка готов на все, он отдает себе отчет, какую опасность навлек на Валентину, тем более, что Валентина им оскорблена и отвергнута.

Сознание своей ответственности за ситуацию, которую он сам вызвал, заставляет Шаманова писать записку, а позже искать Валентину. И тогда понятно, почему первым его сознательным побуждением после выстрела явилась мысль о необходимости оградить Валентину от возможных действий Пашки. А заодно уж и объяснить, что он, Шаманов, вовсе не хотел ее обидеть, а действовал в крайнем расстройстве и в тяжкую для себя минуту. И «свидание» он назначает ей здесь, в десять вечера и потому, что это вовсе не «свидание», а важный, так сказать, «деловой» разговор. И потому, что именно это он ляпнул Пашке, дразня его: «Ты увидишь… сегодня же увидишь… Мы встречаемся с ней здесь. В десять вечера» (352). Можно не сомневаться, что Пашка этого так не оставит и в десять вечера заявится сюда. Тогда, если понадобится, Шаманов «примет огонь на себя».

Возникает возражение — почему же Шаманов вместо писания записки не нашел Валентину, чтобы сразу же предупредить ее, как только ему пришла в голову эта мысль? Думаю, что здесь сплелись два момента — логический и чувственный. По логике — Валентина до половины десятого на работе и таким образом защищена от Пашки. Ну, а чувственный довод в том, что Шаманов сам еще — после «смерти-то»! — не готов к каким бы то ни было объяснениям. Ему просто надо очухаться ото всего, что только что произошло.

Раз уж мы затронули вопрос о любви Шаманова к Валентине, уместно проверить, что же движет Шамановым в последней сцене с ней.

Ночь. Шаманов возвращается после тщетных поисков Валентины (383). Итак, чувство ответственности толкнуло Шаманова на поиски. «Чего я только не передумал»… Не будем гадать, что именно думал Шаманов, когда кинулся в Ключи — а это семь километров туда и семь обратно, — важно одно: этот поиск и тревога за Валентину как бы приблизили его к ней. Она уже не безразлична ему. Подтолкнуло ли это Шаманова к любовным мыслям? Думаю, что нет, хотя Зина, ревнуя, настоятельно направляла его мысли в эту сторону. Однако главное в другом. В течение нескольких часов поиска Шаманов сосредоточен на мыслях о Валентине. Он производит душевные затраты на нее, а это и есть сближение, возникновение нового отношения к ней, как к человеку, с которым он уже так или иначе связан.

Поэтому когда Шаманов, достаточно измученный и морально и физически бесплодными поисками, находит, наконец, Валентину целой и невредимой у ворот ее дома, его охватывает искреннее чувство радости и счастья избавления от муки своей ответственности за все, что могло случиться, но, слава богу, не случилось. И теперь самое время поведать Валентине, как он был не прав, какая она милая и хорошая девочка и как он действительно искренне желает ей всяческого счастья. Это момент подлинной и глубокой искренности Шаманова.

Но Валентина рыдает.

И Шаманов догадывается, что случилось именно то, от чего он так хотел защитить Валентину. Но виноват-то в этом он. Он подтолкнул события к такой развязке. А раз виноват — значит, и расплатится полной мерой. «Скажи слово, и я увезу тебя отсюда». Тут ни слова о любви.

После того, что случилось с ним утром, Шаманов «запрограммирован на хорошее». Ему судьбой возвращена жизнь, чтобы теперь он прожил ее «набело». И эта мысль — начать НОВУЮ ЖИЗНЬ и теперь уж не допустить {202} в ней тех огрехов и промахов, которые стали источником страданий в «прошлой» его жизни, — увлекает Шаманова. С ней он прожил целый день. Первый день НОВОЙ ЖИЗНИ. Поэтому едва он произнес «я увезу тебя отсюда», подчиняясь логике долга, как на это откликнулась логика чувства. Он «взял ее за плечи»: «Хочешь, я тебя увезу?» — и начинает ей увлеченно объяснять, каким совсем другим он стал за этот день, день чуда. «Ты не знаешь, чем стала для меня за несколько часов», — говорит он. Про то, что полюбил ее? Нет, отнюдь. Валентина лишь чудесным образом вплелась в перипетии этого дня и оказалась пружиной событий, того не ведая. Но чудо («Если можно объяснить чудо, то я попробую», говорит ей Шаманов) — совсем не любовь, якобы посетившая его сердце. Чудо — несостоявшаяся, но на мгновение пережитая смерть и дарованная случаем НОВАЯ ЖИЗНЬ. И это чудо возродило Шаманова.

Таким образом, возникшее первоначально предположение, что любовь Валентины и ответное чувство Шаманова возродили его, для меня начисто опровергнуто.

Так, отыскивая ответ на второй вопрос, мы выяснили несостоятельность важнейшей для понимания пьесы гипотезы о «любовной линии» Шаманова.

## V

Третий и четвертый вопросы касаются Зины, и прежде всего следует разобраться, что же такое — Зинаида Павловна Кашкина.

Вехи прошлой жизни Зины расставлены Вампиловым скупо. Однако и они дают опору для некоторых догадок. Зина неудачница и то, что называют «несчастная баба».

Почему я так думаю?

Нет никаких упоминаний о доме, семье, близких, кроме одного — тетка, к которой Зина ездила в отпуск. От этого веет холодом одиночества. Училась в городе, очевидно, с пресловутой Ларисой. Но остаться там не удалось, видимо, не было «руки». И от этого осела в душе горечь, зависть ко всяким «элитным» ларисам и к «чьим-то там сынкам и дочкам». Был муж — разошлись. И от брака тоже осталась горечь. Иначе Зина не сказала бы: «А я и замужем побывала». *Побывала*… — говорит само за себя. Судьба забросила в Чулимск. Здесь она чужая, одинокая. Снимает мезонин над чайной. Так и идет жизнь. Тусклая, серая чулимская жизнь. Уходит молодость.

И вдруг появляется Шаманов. С какой-то своей тайной. Непохожий на всех вокруг. Есть в нем нечто этакое — «байроническое», впрочем, перелицованное на современный лад.

Встретились, наверное, все в этой же чайной. Сошлись. Как? Банально. Буднично. Как все в Чулимске. Но… Зина полюбила его. Случайная связь обернулась любовью, захватившей ее. Но только ее. Шаманов же только спит с ней — в буквальном и переносном смысле слова. И чем крепче закрыт от нее мир Шаманова, тем острее ее желание проникнуть в него. Но тщетно. И Зина придумывает себе Шаманова, объясняет его себе, объясняет так, чтобы получился ее «герой», достойный ее любви и ее жертв. И верит, что тот Шаманов, который спит с ней — опять-таки в буквальном и переносном смысле, — не настоящий. Настоящий — иной. И стоит только разбудить Шаманова — и все станет по-другому. Но попытки разбудить приводят только к отчуждению. Зина прячется от правды, которую чувствует, но боится назвать и принять как единственную реальность. А эта правда проста и жестока: Шаманов ее не любит. Поэтому связь с ним, порвать которую у нее нет сил, превращается в источник постоянного страдания и неудовлетворенности.

А тут еще крутится Валентина. Не сводит влюбленных глаз с Шаманова, при одном звуке его голоса делается сама не своя. Девчонка. Юная, чистая. Хорошо еще, что Шаманов и к ней равнодушен так же, как и к Зинаиде.

И вот Зина уезжает в отпуск, оказывается в Городе, встречает Ларису. И неожиданно {203} получает ключ к тайне Шаманова. Все стало ясно. Теперь Шаманов расшифрован. Теперь его поведению Зина находит и объяснение, и оправдание. И дело, может быть, совсем не в том, что он ее не любит, а в этой самой его драме. Вот с каким открытием возвращается она в Чулимск после месяца разлуки, тоски, желаний и надежд. Зина едет в Чулимск на жадно ожидаемое свидание с любимым, который наконец-то стал для нее понятен.

Чем важны для Зины сведения, сообщенные Ларисой? И имеют ли они для нее «практический смысл»? Зина не могла нащупать ход к Шаманову, потому что ничего о нем не знала. Она предполагала нечто особое, значительное в обстоятельствах, приведших Шаманова в Чулимск, и выдумывала объяснения нынешней апатии, закрытости его, отстраненности. Теперь она знает правду. И эта правда поднимает Шаманова в ее глазах, придает ему ореол мученика, пострадавшего в борьбе за справедливость. Теперь Зина надеется снять с него душевное бремя, помочь ему выпрямиться и обрести душевную гармонию. Дальше этого, я думаю, Зина не идет в своих замыслах, и новые знания о Шаманове не связываются для нее пока ни с какими практическими планами.

Сразу же возникает вопрос: почему Зина только сегодня утром, и вроде бы не ко времени и не к месту, заводит разговор о том, что узнала в городе? Ведь из текста следует, что она приехала в Чулимск по крайней мере два дня назад (314). Почему же до сих пор она не сочла нужным или возможным поговорить с ним о таких жгучих новостях? Она не делает этого, во-первых, потому, что умна и чутка. Ведь если Шаманов упорно не впускает ее в свой внутренний мир, значит, он не хочет, чтобы туда проник кто-либо, в том числе и Зина. Ей хватило ума и такта, поняв это, не переходить установленной им границы. Должен же прийти момент, когда он сам откроется. Во-вторых, Зина чувствует себя крайне неуверенно в отношениях с Шамановым. Поэтому она и затаилась на время. А тут еще и разочарование, и боль, которую вызвала холодная встреча после разлуки. Ведь неспроста и не вдруг она спросит:

«Послушай. Ты ждал меня хоть немного?.. Или вовсе не ждал? *(Мгновение ждет ответа, потом продолжает расчесывать волосы, усмехается.)* Ладно, можешь не отвечать. Не затрудняй себя. Это я так спросила, от нечего делать…»

И чуть позже:

«Неужели уснул? Успел уже… *(Помолчав.)* Ну и спи. *(Не без горечи.)* Спать — на это ты способен. Это единственное, что тебе еще не надоело… Ну и ладно. Ну и спи себе» (314 – 315).

Какая же здесь горечь женской обиды и обманутой мечты!

Мы-то с вами знаем, что в это время в кармане Шаманова уже лежала повестка в суд и что она вызвала бурю в душе его. До любви ли тут?! Но Зина, приехав, ничего этого еще не знает и ищет объяснения его холодности — естественно же! — в измене! Все это и составляет предлагаемые обстоятельства, с которыми Зина войдет в пьесу. И уже совсем «перед открытием занавеса» к ним прибавится еще одно: Зина узнает о повестке. Почему я в этом уверен? Вот почему: в контексте всех обстоятельств вызов Шаманова в суд, то есть в Город, для Зины огромное событие. Оно может изменить всю ее жизнь. Между тем, когда Шаманов сам скажет Зине, что получил вызов, она это примет как уже известное и вовсе не зафиксирует на этом внимание (336). Что же она — хитрит с Шамановым и скрывает, насколько ей это важно? Нет. Значит, к этому времени она уже переварила это событие и не останавливается на нем, так как происходящий разговор важнее для нее, чем выяснение того, почему он не сказал ей об этом раньше.

Главная забота Зины в это утро — понять, почему Шаманов молчит о вызове в Город, что он решит и как это решение отразится на его и ее жизни.

{204} Как Зина узнала о повестке? Вполне возможно, что Шаманов сам положил или подсунул эту повестку таким образом, чтобы она попалась Зине на глаза. Зачем? Это уже в логике тех зигзагов противоречий, решить которые Шаманов оказался бессильным, и как слабый человек (а это мы установили раньше) он мог учинить такую провокацию. Ибо если бы Зина стала его уговаривать поехать в Город, он, споря с ней, самоутверждался бы в решении не ехать. И напротив, если бы она советовала ему не ехать, он, опять-таки споря с ней, уговаривал бы себя, что ехать надо. Мы ведь установили, что в дилемме ехать — не ехать он ищет третью возможность! Но сейчас дело не в этом, а в том, что Зина знает о повестке, но пока ни словом об этом не обмолвилась. Между тем время идет, и Шаманов так или иначе должен принять решение — из текста ясно, что ехать он должен сегодня или завтра. Но Шаманов молчит, и Зина вынуждена сама начать разведку. И вот мы подобрались к важнейшей для нее сцене (330 – 337), имея уже ряд сведений и соображений, помогающих нам разгадать душевные ходы Зины.

Окончен завтрак. Пора идти на работу. Но Зина не может уйти, не поняв, «на каком она свете». Зина понимает, что если Шаманов уедет в Город для участия в суде, он может постараться переиграть всю историю, зацепиться в городе и навсегда исчезнуть из Чулимска. В Городе он наверное встретится со старыми друзьями, может быть, и с бывшей женой, окунется в ту совсем другую жизнь, и эта жизнь захлестнет его и безвозвратно отнимет у Зины. Конечно, если бы Шаманов любил ее, ей ничто не угрожало бы. В лучшем варианте он, устроившись в Городе, взял бы ее туда и жизнь их сказочно переменилась бы. В худшем — он вернулся бы в Чулимск и все осталось бы по-старому. Так или иначе, они были бы вместе. Но это в том случае, если бы она была ему нужна и дорога. Сейчас все может обернуться против нее.

В то же время Зина понимает, что вызов в Город дает ему шанс повернуть колесо Фортуны. И Зину раздирают противоречивые желания. Если Шаманов упустит этот шанс, он останется здесь, с ней. Но тогда вполне вероятно, что снедающая его тоска станет еще невыносимее, а жизнь с ним еще горше. Если же он поедет в Город, для него это может обернуться радостным исходом, зато у нее есть все основания полагать, что она его потеряет. И все-таки Зина изберет второй вариант! Она будет провоцировать Шаманова на поступок, а поступок — это и есть его участие в суде со всеми возможными последствиями. Подчеркнем — в ущерб себе, с риском для себя. Значит, Зина любит Шаманова так серьезно и глубоко, что готова рискнуть и даже пожертвовать собственным счастьем ради его блага. Однако Шаманов ехать отказывается. Более того — издевается над своим былым донкихотством, объявляя его безумием.

Что же — проиграла или выиграла Зина?

Этот, может быть, единственный за все время их связи откровенный разговор убивает в Зине очень дорогую для нее иллюзию. Нафантазировав себе Шаманова, окружив его неким романтическим ореолом, Зина вдруг видит его действительную слабость и действительную несостоятельность. Он не герой. Он просто такой же неудачник, как и она сама. В чем-то своем, мечтавшемся, Зина чувствует себя обворованной. То, что можно было оправдать и прощать «необыкновенному» Шаманову, нельзя, да и нет оснований прощать развенчанному. Значит ли это, что пошатнулась любовь Зины? Отнюдь. Но что-то в ней изменилось, какой-то обертон. Или взгляд — он теперь уже не снизу вверх.

И в то же время Зина не может не испытывать и определенного удовлетворения: Шаманов расписался в своей неспособности к борьбе, значит, уже незачем ему рваться в город, значит, он останется здесь и с ней. А в этой ситуации она уж сумеет оказаться нужной ему, а может быть, и необходимой. Это ее победа. Победа, но с привкусом поражения. «Мой-то мой, да не герой» — так могла бы она определить итог этого знаменательного разговора.

{205} Этот разговор как бы завершает некий этап в характеристике Зины. Далее произойдут события, которые резко изменят ее поведение и заставят нас усомниться в правильности впечатления, сложившегося в начале пьесы. Это впечатление говорит в пользу Зины, и более того, вызывает к ней сочувствие. Неопределенность и неудовлетворенность в отношениях с Шамановым держит ее «в подвешенном состоянии». А это, как и двойственность отношения к сложившейся ситуации, мешает ей занять определенную и ясную позицию. Вслушайтесь в ее речь. За две сцены с Шамановым (314, 324 – 325 и 330 – 337) она четырнадцать раз (!) скажет «ладно» или «ну да ладно», каждый раз уходя этим словом от выяснения отношений, или прекращая возникающие препирательства, или гася раздражение Шаманова, или отмахиваясь от его обидных «шуточек». Это показательно. И от этого становится грустно за нее — все это «не от хорошей жизни». У Зины достаточно острый и беспощадный ум. В первую очередь по отношению к себе. Вспомним: «Держите вора! Держите его, он украл у меня пододеяльник» (324 – 325). Как метко разоблачен Шаманов, который стыдливо, крадучись спускается из мезонина. Но какое это горькое признание для женщины, отдающей ему свою любовь. Впрочем, об этой «любви» Шаманов ей скажет: «Мы с тобой *знаемся*, мне кажется, уже тыщу лет» (350). Знаемся. Больнее не ударишь. А три месяца показались ему «тыщей лет». Да и сама Зина не позволяет себе сказать ему «сколько времени мы *вместе*» или «сколько времени мы *любим* друг друга». Она говорит «сколько мы *знакомы*» (334). На всем поведении Зины, ее речах, мыслях, наконец, лежит печать искаженности. Мучительная ее страсть к Шаманову, при его отношении к ней и при полной его поглощенности только собой, исказила характер Зины. Все время она должна пристраиваться к нему, жить начеку, в вечном страхе потерять его. Позже, в разговоре с Мечеткиным (365), она посоветует этому незадачливому ловеласу: «*За счастье надо драться. Зубами и* *ногами*». Это именно то, чего не умеет Зина. А когда попробует, получится черт знает что. Зина не борец за себя. Она, скорее, как жидкость, примет предложенную ей форму сосуда. Но оттого, что она умна и самокритична, т. е. способна к трезвому самоанализу, понимание, которое не может быть реализовано в действие, составляет предмет ее духовного разлада с собой, искажает ее личность.

Вампилов сталкивает нас с Зиной тогда, когда этот разлад уже достиг критического состояния, когда Зина уже раздираема противоречиями и уже достаточно запуталась в них. Но он дает нам возможность увидеть и угадать многие хорошие ее стороны, проникнуться к ней искренней симпатией раньше, чем она сорвется, окончательно запутается и наделает массу несвойственных ее натуре гадостей и глупостей.

Для правильной расшифровки всего поведения Зины, когда она превратится в «пружину интриги», особенно важно понять, чем она могла бы быть, если бы предлагаемые обстоятельства сложились для нее иначе.

Итак, Зина поговорила «по душам» с Шамановым, выяснила, что он никуда не собирается, что вечером он снова будет здесь, с ней («Куда я денусь?» — 337). И еще — во всем этом долгом разговоре не сверкнуло ни искорки его тепла или привязанности к ней, ничего, кроме раздражения, или равнодушия, или иронии. Почему? За что?

Зина уходит в свою аптеку. Но не пройдет и получаса, как она увидит Шаманова, воркующего с Валентиной. И бог мой! Как он сейчас не похож на того Шаманова, который только что говорил с ней, с Зиной. В содержании этой беседы у Зины нет никаких сомнений — вот истинная отгадка и холодности Шаманова, и его раздражительности, и его отказа поездки в Город. Вот что изменилось за месяц ее отсутствия! И это прозрение приходит к Зине тогда, когда она была готова ради него пожертвовать собой, когда готова была все простить и все прощать ему. Все оказалось удивительно пошло и банально. Просто потянуло «на клубничку». Мерзость! {206} И Зина, жестоко раненная этим предательством, летит, как фурия, опаленная обидой и ревностью (348 – 350). Шаманов отрицает ее подозрения. Естественно! Но почему — так? Почему он доходит до истерики, бледнеет? Почему он вне себя?

Здесь, в этой жестокой сцене, есть один важнейший зигзаг. Шаманов изливает на Зину поток оскорблений, безжалостных и незаслуженных обвинений. И только что разъяренная ревностью Зина не отвечает на них, так как в эту минуту более всего ее заботит другое:

Кашкина. Что с тобой?.. На тебе лица нет… Ты не болен?

и далее:

Кашкина. Ладно, я уйду, но… (350).

Опять-таки штрих, раскрывающий Зину любящую, преданную, ставящую эту любовь выше своей боли, обиды или злобы.

Шаманов требует, чтобы все оставили его в покое, и она, Зина, «прежде всех». «Кашкина уходит с недоумением и обидой», — гласит ремарка. Легко представить себе ход горьких мыслей измордованной Зины, пока, укрывшись в мезонине, она переваривает все, только что происшедшее. И когда, собравшись с силами и приведя себя в некоторое равновесие, она снова направляется в аптеку, то услышит голос Шаманова, только что передавшего Еремееву записку для Валентины.

*… Услышав голос Шаманова, она останавливается на пороге*.

Шаманов. Отдашь ей. Только сразу, как она придет. Договорились? *(Еремеев кивает.)* Да смотри, другому кому не отдай.

Еремеев. Хорошо, хорошо.

Шаманов *(себе)*. Ну вот… *(Еремееву.)* Спасибо, дед.

*Быстро сходит с крыльца, исчезает. Шум отъезжающей машины, Кашкина спускается вниз… Покружив несколько перед Еремеевым, вступает с ним в разговор…* (354)

Я думаю, что, услыхав слова Шаманова, Зина оказывается во власти нелепой, но все искупающей догадки — Шаманов написал ей, Зине, покаялся за безобразия только что происшедшего объяснения. И едва скрылась машина, Зина как вихрь слетает вниз, кружит перед Еремеевым, ждет, что он окликнет ее и вручит ей записку. Нет. Не окликает. Значит, записка не ей. Значит, Валентине. Значит, Шаманов не только не раскаивается в том, что оскорбил Зину, но вообще о ней и не подумал. Значит, он лгал ей, отрицая свои шашни с Валентиной. Тогда надо выпить чашу до дна, узнать всю правду, все понять. И Зинаида хитростью овладевает запиской.

И вот записка, в которой ее приговор, наконец у нее в руках. Но надо позвонить в райздрав Розе — она же наврала Еремееву, что его там ждут! Позвонила. И все еще не читает записку. «Убрала телефон, подошла к столику, уселась» — все еще не читает!! — «на мгновенье задумалась»… И вот только когда!!! «решительно развернула записку». Потому, что вся нравственная природа Зины противится этому поступку. Вот и ответ на мой третий вопрос.

Украв записку, Зина как бы перешагивает ту незримую черту, за которой начинается неуважение к себе, мука самобичевания. Зина словно бы откупорила проклятую бутылку и выпустила джинна эгоизма. До сих пор ее эгоизм, присущий любому живому существу, естественно управлялся нравственными вожжами. Теперь сделан первый шаг — но разрешающий! — шаг по новой дорожке. И Зина это понимает и мучается от этого. И эта мука сольется с мукой от того, что подтвердила ей записка: Шаманов для нее потерян, он любит Валентину.

Все это происходит утром. Теперь мы встретимся с Зиной лишь вечером. У нее есть время подумать, что делать.

Два желания борются в ней. Можно исправить свой бесчестный поступок, отдать записку Валентине и, признав свое поражение, выйти из игры. Но вдруг отношения Шаманова с Валентиной всего лишь легкое увлечение, {207} флирт от нечего делать и не поздно еще вмешаться и разрушить эту эфемерную связь?

А как поведет себя Шаманов, когда узнает о ее проделке? А узнает он непременно! Может быть, утаив записку, Зина спровоцирует ярость Шаманова и доведет дело до разрыва?..

Что-то решать надо. Уже вечер. И Шаманов вот‑вот вернется и тогда…

Терзают Зину раздумья о несправедливости всего, с ней происходящего. Чем только не готова она пожертвовать и чего только не вынесла уже, рабыня этой проклятой любви! А что такое Валентина?.. Что способна она дать Шаманову?! Молодость. Чистоту. Чистоту, которую Зина уже утратила, как и многие иллюзии, «побывав» замужем. И молодость… Разве она старуха? Ей двадцать восемь. Не больше и не меньше. Двадцать восемь, но не восемнадцать… Но это все досужие мысли, а сейчас надо решать, что делать.

И может быть, Зинаида и решилась бы, и отдала бы Валентине записку, предоставив событиям развиваться уже без ее участия. Может быть. Не подвернись тут Мечеткин.

Что же произошло тогда, когда Мечеткин от имени месткома и общественности поднялся в мезонин, чтобы навести порядок в безнравственном поведении Зинаиды?

Мечеткин, незадачливый в любовных похождениях пошляк и дрянь, принадлежит к той «общественности», которая более всего любит заглядывать в замочные скважины, рыться в чужих постелях, чтобы после бить себя в грудь, обличая чужие пороки.

«Что будем делать?» — спрашивает Мечеткин, изложив Зине причину своего появления.

Кашкина *(себе)*. Что делать?.. Что делать?.. *(Мечеткину.)* Вы водку пьете? Давайте выпьем водки.

Мечеткин. А?

Кашкина. Хотите выпить?

Мечеткин. С вами? *(Остолбенел от внезапно открывшейся перед ним возможности.)* Если вы не шутите… (362)

Зина пребывает в смятении, но совсем не по причине испуга от предъявленного ей обвинения, как думает Мечеткин. И в своем мучительном поиске решения «что делать?» внезапно наталкивается на дикую, но на мгновение увлекающую ее идею: напиться. Забыться, отключиться от невыносимого напряжения, нерешенностей, ожидания. Напиться! С кем? Все равно! Лишь бы не одной. Мечеткин же истолковывает такой поворот, как желание Зины откупиться от него наиболее доступной ей ценой — она же в глазах «общественности» шлюха, — сперва напиться, а потом переспать с ним и тем похерить всю эту возню. Вот от какой «внезапно открывшейся перед ним возможности» остолбенел Мечеткин. Но тут же опомнился, клюнул и… попался на крючок: Зина уже передумала пить с ним. Мечеткин влип, теперь он у нее в руках — с его-то «нравственной незапятнанностью», с его-то «общественным лицом»! И не остается ничего иного для спасения репутации, как предложить руку и сердце, как и положено у «порядочных людей».

«Кашкина рассмеялась», отмечает Вампилов. И тут же повторяет ремарку: «Она смеется», и напоминает еще раз: «сквозь смех» (363).

Над чем же смеется Зина? И как?

Это смех, близкий слезам. Зина вдруг видит себя со стороны, глазами разных там мечеткиных и помигаловых. Жизнь обретает оттенок трагифарса. А она-то думала о себе, что она «подруга» Шаманова! Надеялась, что между ними могут быть истинные чувства, любовь, близость не только постельная, но и духовная. Чепуха! Подстилка, шлюха, к которой имеет право лезть любой мечеткин — вот кто она! Все ее человеческое, вся ее женская гордость — все это ни черта не стоит и никому не нужно! Да еще она украла записку, совершила подлость и мучается от этого. Чего же мучаться?! «Такая, как она», и должна совершать подлости, красть, мстить! И все это из-за Шаманова! Это он довел ее до всего этого!

{208} Разумеется, все это не более как «власть минуты», и на спокойную голову Зина удержалась бы от таких переборов. Но где ее взять, эту «спокойную голову», когда вся Зинаида превратилась в боль, обиду, отчаяние:

Кашкина. … Ну подумайте, гожусь я вам в невесты?

Мечеткин *(неуверенно)*. А что, Зинаида Павловна?

Кашкина. Ну что вы? Вы такой принципиальный, такой положительный, а я?.. Вспомните-ка, зачем вы сюда пришли. Вспомнили?.. Скажите, вы были женаты?

Мечеткин. Ни разу.

Кашкина. А я и замужем побывала. Видите… Нет, Иннокентий Степанович, увы, я вам не пара. Вам надо искать невесту, достойную вас. Достойную, вы понимаете? Что требуется от невесты? Прежде всего невинность. Вы согласны?.. *(Задумчиво.)* Ума не надо. Забота, преданность — все это лишнее. Опыт — ни в коем случае. Главное — невинность… Вам все понятно? Ищите девушку (363 – 364).

По горестности прозрения, по степени охватившего Зину отчаяния, эта сцена вызывает у меня прямую ассоциацию с отчаянием Ларисы Огудаловой, для которой наконец-то имя найдено:

Лариса *(глубоко потрясенная)*. Вещь… да, вещь. Они правы, я вещь, а не человек. Я сейчас убедилась в том, я испытала себя… я вещь! *(С горячностью.)* Наконец слово для меня найдено, вы нашли его[[294]](#footnote-295).

И далее Зина подсовывает Мечеткину Валентину как «достойную» кандидатуру в невесты. Что же это? Сознательная интрига с точным расчетом?

«… И нечего вам тут рассуждать, надо действовать. Поговорите с ней, пригласите ее погулять, у вас есть лодка, покатайте ее на лодке, побеседуйте с ее отцом, вы местный житель, он человек патриархальный, да мало ли что? За счастье, Иннокентий Степанович, надо драться. Зубами и ногами. Ясно вам?..» (365)

Нет. Тут никакого замысла, никакой организации интриги. Увидев себя как дрянь, в которую ее превратил Шаманов, предавший ее ради Валентины, она издевается над собой, над своими иллюзиями, и все, что она говорит Мечеткину, к нему никакого отношения не имеет. Равно и к Валентине, как таковой. Восхваляя достоинства «девушки» — Валентины, — якобы пленившие Шаманова, Зина казнит себя, клеймит Шаманова. Это сцена как бы без партнера. Это отчаянный монолог, которым Зина воспитывает в себе право и оправдание любой безнравственности. Подобно Ларисе Огудаловой.

Лариса *(со слезами)*. Уж если быть вещью, так одно утешение — быть дорогой, очень дорогой[[295]](#footnote-296).

Зина так же принимает *иной нравственный закон*, по которому за счастье надо драться зубами и ногами.

Таким представляется мне ответ на четвертый вопрос.

Как же разрешается линия Зины дальше? Когда Мечеткин (по ремарке) «вдохновился», поняв, что ему следует драться за Валентину «зубами и ногами», до Зины доходит, что ее размышление вслух принято Мечеткиным как директива к действию. У нее нет сейчас ни сил, ни охоты разъяснять ему, что к чему. Она, по ремарке, «как бы спохватившись», резко обрывает разговор с ним и уходит. Позже, узнав, что Мечеткин действительно развил бешеную энергию для реализации Зининого «совета», она скажет ему «ну и болван же вы. Мечеткин» (337), тем самым подтверждая, что вовсе не имела намерения подвигнуть его на эти действия.

Итак, Зина, пройдя через сложный душевный зигзаг, порожденный ее встречей с Мечеткиным, находит выход из одолевавших ее колебаний. Теперь-то уж она не отдаст Вале записку и будет биться до конца, «зубами и ногами».

{209} И действительно, уловив минуту, когда Валентина разговаривает с Пашкой, Зина начинает действовать. Услышав, что Пашка уговаривает Валентину пойти с ним на танцы, Зинаида влезает в их разговор. Вслушайтесь в ее речь:

Ах, какая роскошь! Молодцом, молодцом. Поздравляю… Это куропатки?.. Рябчики?.. Ах, какая роскошь! И они что, прямо в лесу… летают?.. Ужасно… У‑у, какие брови! Вы посмотрите, какие красные… *(Со значением)* Я ужинаю не одна, у меня будет гость… *(С восторгом)* Ах, какой у меня сегодня будет ужин. Настоящий сюрприз. Мужчины любят рябчиков, не правда ли?.. И т. п. (368 – 369).

Здесь все вранье, здесь нет ни одного живого слова, будто и говорит это не Зина, а какой-то другой персонаж. Все ложь и все только для того, чтобы сыграть перед Валентиной самоуверенность счастливой соперницы и заявить, что она ужинает не одна, что у нее будет «гость». Поистине уж, «зубами и ногами».

Зинаида хотела ранить Валентину и ранила ее. Наверное, если бы не этот «демарш» Зинаиды, Валентина и не пошла бы на танцы с Пашкой.

Но Зины хватает ненадолго. Когда через несколько минут она вернется и услышит, что Валентина согласилась идти с Павлом (а ведь этого она и хотела, услыхав, что Пашка уговаривает Валентину), ее первая реакция — растерянность (375). Далее следует ремарка:

*Кашкина… заходит во двор, появляется наверху на лестнице, но пройдя ее наполовину, останавливается и садится на ступеньки, поставив рядом свою сумку. Небольшая пауза. Поднимается и решительно спускается вниз…*

Голос Кашкиной *(во дворе)*. Подожди, Валя!.. Постой. Послушай меня. Не ходи. Не делай этого… Подожди, выслушай меня (375).

И когда Валентина, отвергнув попытку Зинаиды удержать ее, уходит с Пашкой, «Кашкина выходит со двора, делает несколько нерешительных шагов вслед за ними, останавливается» (376) и затем усаживается на веранде в ожидании Шаманова.

Что же движет Зиной в этих метаниях? Боязнь неизбежной расплаты за содеянное? Вероятно, отчасти и это. Но главное то, что в Зине идет непрекращающаяся борьба ее органической порядочности с вынужденно принятой программой «зубами и ногами». И именно потому, что в ней идет борьба, ни одного действия она не доводит до конца. Она идет к себе, то есть оставляет события развиваться без ее участия, но садится на лестнице. Она решительно спускается вниз, чтобы остановить и предупредить Валентину, но не доводит этого до нужного результата. Она делает несколько шагов, чтобы догнать Валентину, но и этого не осуществляет. Во всех случаях она не знает, что нужно делать и чего не нужно. И происходит это не по слабости характера, а потому что Зина исказила свою натуру. Исказила тем, что допустила мысль, что все дозволено и все средства хороши. И таким образом, села между двумя стульями, так как потеряла уверенность, что ее нравственная позиция верна (она уже привела ее к краху), но не может еще освободиться от нее. Потому-то «зубами и ногами» не получается и не приносит ей ничего, кроме новых мучений. И, поняв бесперспективность этих усилий, она, сломленная и обессилевшая, садится покорно ждать неизбежного суда Шаманова.

И вот наступили десять часов вечера. Возвращается Шаманов. Он приходит на свидание с Валентиной! И хотя Шаманов говорит ей, Зине, то, что она со дня их встречи мечтала услышать хоть раз, Зина не воспринимает ничего, кроме того, что он возбужден, счастлив, обновлен, потому что к нему пришла новая любовь. И действительно Шаманов прерывает свою пылкую тираду, чтобы спросить, где Валентина? И Зинаида полностью осознает свое поражение и не борется, не защищается, а просто сообщает Шаманову правду. Ибо никто уже не может осудить ее более жестоко, чем она сама.

{210} Доброе и порядочное в Зине берет верх. Но поздно и уже не нужно. Уже ничему не поможет то, что Зина пытается направить поиски Шаманова по верному пути, — он все равно ей уже не поверит. И ее признание Валентине, и искреннее раскаяние — все теперь приобретает оттенок горькой и жестокой авторской иронии. И уже не может оправдать Зинаиду. Понять — да, но не оправдать.

Примечательная ремарка (383): «Кашкина, как стояла, не поворачиваясь, пошла по улице и исчезла в темноте».

## VI

В ответе на мой пятый вопрос — почему устами Валентины Вампилов ставит как бы знак равенства между антиподами — Пашкой и Шамановым? — вероятно есть важнейший ключ ко всей пьесе.

… Пашке двадцать четыре года, в деревне он в гостях, на нем ярко-красная экстравагантная куртка, но одновременно и грубые рабочие башмаки. Парень он крупный, неуклюжий. Взгляд чуть исподлобья, говорит басом. Вообще, склонность идти напролом хорошо согласуется с его внешностью (337).

А вот что скажет о нем мать — Анна Васильевна Хороших:

«… Упрямый он. И дурной сделался… Упрямый он всегда был. Я мать ему, но выходка у него не моя… Бывало, че увидит, ну пропало. Вынь да положь. Лет до десяти, пока я одна была, баловала я его. *(Вздохнула.)* Потом отошла ему лафа. *(Не сразу.)* Не даст он нам покою… Слышишь, Валентина. Не отстанет он от тебя» (358).

И наконец, вот что говорит о себе сам Пашка:

«… За шесть лет, Валя, я кое-что повидал. И геологию тебе, и службу, и стройки разные, и городской жизни попробовал…

Валентина. Не много ли?

Пашка. Я, Валя, везде нужен… Шофера здесь, говорят, неплохо заколачивают… Может, закрыть гастроли и приземлиться на лоне родной природы?..» (367).

Сущность Пашки расшифрована этими тремя ссылками. Все остальное логически вытекает из сказанного здесь о нем и им самим.

Что движет Пашкой в любых ситуациях? До предела обнаженный, ничем не приукрашенный эгоизм, возведенный для себя в степень вседозволенности.

Пашке двадцать четыре года. До восемнадцати он прожил при матери. И эта жизнь распалась на два резко разграниченных периода. Десять лет Анна Васильевна лелеяла сына, развивала в нем ощущение собственной главности, единственности и безотказности удовлетворения его желаний. Но с появлением Дергачева «отошла ему лафа». Афанасий потерял на войне ногу, попал в фашистский плен, чудом выжил. А когда, наконец, лишь в 1956 году добрался он до дому ко все еще любимой невесте, получил от нее подарочек в виде десятилетнего сынка, прижитого черт его знает с кем. Вся горестная история Афанасия озлобила его, породила болезненное ощущение несправедливости жизни. Пасынок же стал как бы материализацией этой несправедливости, ежечасным напоминанием о «любви с обманом», поводом не утихающих раздоров с Анной. Взаимная ненависть нагнеталась и копилась восемь лет, искажая психику обоих. Они, надо думать, жили «на зло» друг другу. И так до тех пор, пока — наконец-то! — Пашку не забрали в армию. Тогда воцарился мир и согласие в доме Анны Васильевны.

Из армии Пашка домой не вернулся, а пошел в большую жизнь, беря реванш за годы зависимости от Дергачева и вынужденного подавления своих желаний и своей натуры. Многое попробовав и переменив за четыре года после армии, Пашка обрел уверенность в себе, научился отметать все, что не соответствовало его желаниям, и брать лишь то, что хотелось взять.

{211} Чем же продиктована теперь, через шесть лет, эта пашкина «гастроль» в Чулимске? Тоской по дому? Любовью к матери? Отнюдь. Пашка, с его точки зрения, многого достиг. И заявляется в Чулимск, чтобы этим козырем своего преуспевания побольнее ударить ненавистного отчима. Пришло время сквитаться и с ним, да и с матерью, которая предала Пашку ради этого ничтожества, злобного неудачника.

И Пашка въезжает в Чулимск на белом коне своей самоуверенности и самодовольства. Теперь он всем покажет, кто чего стоит и кто истинный хозяин жизни. Однако задуманный демарш не получается. Пашка не только не навел «порядок» в доме матери, но увяз в мелочных дрязгах, ссорах, склоке. Поставить на колени ни мать, ни Дергачева не удается. Более того, мать гонит его, Пашку, из дому. Инвалид, значит, взял верх. А тут еще девчонка. Валентина. Положил на нее глаз, вроде бы осчастливил и — на тебе! — уперлась, не поддается.

Шикарная программа Пашки-победителя забуксовала. Чулимский «парад-алле» не получился. И Пашка «завелся». Теперь-то уж не уступит, не отстанет, своего добьется. С отчимом дошли до драки, матери пришлось в лоб сказать то, чего бы и не следовало (374). Тут дело дрянь. Ну зато Валентина-то уже не выкрутится, это бросьте! Но когда и тут не получается — Пашка идет до конца, идет напролом, как и было обещано исходной ремаркой.

Полюбил ли Пашка Валентину? Нет. Ни до того, как овладел ею, ни после. Да и доступно ли ему это чувство? Все дело в самоутверждении, в его эгоистическом «праве». Ну, а если все сложилось так, можно и жениться. Дедо-то не в этом, а в том, что он, Пашка, взял верх. «По-моему получилось, не по-вашему!»

Очень показательно, что если пресловутый пашкин выстрел вызывает в Шаманове необычайное потрясение, меняющее все направление его мыслей, то для Пашки по психологическому счету это проходит бесследно. Если и была минута, когда он не на шутку струхнул, что чуть не влип, кокнув следователя, то и эта минута прошла, не оставив следа в его душе. И ни на йоту не перестроила в нем ничего. Напротив, так как он и тут проиграл, — подхлестнула его агрессивность. И теперь победа над Валентиной становится и обязательной для него победой над Шамановым.

Пашке удалось изнасиловать Валентину, но поставить на колени не удается, хотя, казалось бы, куда уж теперь-то ей деваться? Должна бы на все согласиться и еще спасибо сказать, что замуж берут. Ан нет!

И тогда проигрыш Павла завершается вынужденным бегством из Чулимска. «Гастроль» провалилась.

Есть сцена, когда становится как будто и жалко Пашку, и вроде бы шевельнется к нему сочувствие и сострадание. Речь идет о его разговоре с матерью (373 – 374). Действительно, Анна виновата перед ним, и, предъявляя ей беспощадный счет, формально он прав. И теперь она больно и жестоко оскорбляет Пашку и у него есть основания «переживать». И Валентина, сама в эту пору глубоко несчастная и одинокая, жалеет его и соглашается пойти с ним на танцы. Но что переживает Пашка? Человеческую ли боль незаслуженно и жестоко обиженного человека? Нет. Мрачное озлобление от своего проигрыша, оттого, что не удается реализовать свою победительскую программу. Вот где выдает он себя — не оскорбился, не страдает, а озлобился пуще прежнего:

«… А говорят, дома лучше. Не соответствует…»

*Вдруг хватил кулаком о перила* (384).

И в самом деле — результаты, которых он добился, начисто не соответствуют задуманному.

Никакого места для «лирики» тут не остается.

С первой ремарки и до последней страницы пьесы Вампилов яростно, с ненавистью и беспощадностью разоблачает Пашку. Даже {212} «сентиментальную» сцену с матерью он пишет с позиций этого беспощадного суда над пашками. Но вот в чем парадокс! Яростно и беспощадно расправляясь с Пашкой, Вампилов тем самым яростно и беспощадно расправляется и с Шамановым. Ведь он поставит их рядом в последней сцене и устами Валентины вынесет им единый приговор, стирая все различия между ними.

Посмотрим: Шаманов предложит Валентине увезти ее отсюда:

Пашка. Зря стараешься. *(Шаманов оборачивается)* Все, следователь. Твое дело сторона. Ты опоздал. (384)

Пашка повторяет по смыслу тексты Шаманова перед выстрелом. И даже в последней фразе цитирует наиболее задевшие его слова Шаманова — «ты опоздал» (сравните с. 352).

*Небольшая пауза. В это время раздается нарастающий треск мотоцикла. Пашка и Шаманов стоят, готовые броситься друг на друга*.

Здесь и дальше в сцене с Помигаловым важно, что и Пашка, и Шаманов вынуждены идти до конца — биться друг с другом насмерть, жениться, врать — все что угодно. Так как для Пашки это последний шанс взять верх над Шамановым и Валентиной. У Шаманова же — единственная возможность реабилитироваться перед собой, расплачиваясь за порожденную им ситуацию. Иметь успех у самого себя Шаманову необходимо, а сейчас — последний шанс завоевать его.

Валентина *(вдруг поднимается, кофтой вытирает слезы)*. Едет отец. Уходите. Небольшая пауза.

Пашка. Уходи, следователь. Не мешайся не в свое дело.

Валентина. Уходите оба.

*Треск мотоцикла рядом, луч фары выхватывает всех троих из полутьмы. Затем мотор глохнет, и к скамейке быстро подходит Помигалов*.

Помигалов *(всем, грозно)*. Ну?

*Все молчат*.

*(Валентине.)* Где была?.. С кем?

Шаманов. Со мной. Она была со мной… Мы были в Потеряихе.

Пашка. Врешь! *(Помигалову)* Я с ней был… Я!.. Он врет.

Шаманов. Она была со мной.

*Пашка бросается на Шаманова, но Помигалов его осаживает*.

Помигалов. Стой! *(Валентине.)* Кто с тобой был?

Пашка *(Валентине.)* Скажи!

Помигалов. Говори! *(Указывает на Пашку)* Этот?

Валентина. Нет.

Помигалов *(указывает на Шаманова)* Он?

Валентина. Нет.

*Небольшая пауза*.

Не верь им, отец. Они ждали меня здесь. Я была с Мечеткиным… Успокойся…

*Молчание*.

Они здесь ни при чем, пусть они не врут… И пусть… пусть они больше ко мне не вяжутся.

*Молчание* (384 – 385).

В чем же дело? Почему Валентина не откликнулась на предложение Шаманова увезти ее? Почему она так категорически отвергает эту возможность, хотя еще утром могла только мечтать об этом?

И ведь Зина сказала ей, что Шаманов любит ее. Да и сам он говорил примерно то же, даже узнав, что с ней случилось.

Очевидно потому, что Валентина увидела главное, что объединило в ее глазах изнасиловавшего ее Пашку и любимого ею Шаманова. Не она нужна и интересна тому и другому. Им нужно что-то свое, своекорыстное, для чего она, со своей судьбой, любовью и горем, лишь средство. Валентина обостренным чувством угадывает и в зверстве Пашки и в поэтических разглагольствованиях о чуде Шаманова одинаковый в сути своей эгоизм. И тогда уж не важно, что у Пашки это эгоизм обнажен и нагляден, а у Шаманова разодет в благородные слова и изысканные чувства. Суть одинаково жестока.

Справедлив ли такой приговор? Что касается Пашки — это бесспорно. Иное дело — {213} Шаманов. Да, мы обстоятельно разбирались в том, как его жизненный проигрыш повлек за собой полную потерю интереса ко всему, кроме самого себя. Но это было до чуда. С выстрела начинается другая жизнь, то, что по первым впечатлениям мы назвали «воскрешением» Шаманова. И в этот период Шаманов совершает ряд поступков, которые подтверждают это самое «воскрешение». Вот они:

• Шаманов пытается оберечь Валентину от раззадоренного им Пашки и пишет ей записку;

• Шаманов кается перед Зиной и осознает свою вину перед ней;

• Шаманов пытается найти и защитить Валентину;

• Шаманов предлагает попавшей в беду Валентине увезти ее и тем самым зачеркнуть прошлое и устроить ее будущее;

• Шаманов решает принять участие в суде и ехать в Город.

Казалось бы, действительно в Шаманове произошел внутренний перелом и от позиции мрачного эгоистического погружения в себя не осталось и следа. Но так ли это?

Мы поняли, что движителем его поступков в отношении Валентины является чувство ответственности или лучше сказать — боязнь ответственности. Не «юридической», нет. И не моральной ответственности перед Валентиной. А ответственности перед собой. Его совесть обязательно должна быть чиста. Иначе не быть ему «положительным героем», которым, заново получив Жизнь, он обязан быть. Значит, каким бы моральным и словесным гарниром ни обставлялись его действия, в сути своей они направлены только на себя, а вовсе не на Валентину, т. е. в сути своей глубоко эгоистичны.

Вернувшись вечером и наткнувшись на Зину, Шаманов разражается пространным монологом (377 – 378).

Выясним сначала одно дезориентирующее обстоятельство. Все, что скажет Шаманов в этом монологе, Зина воспримет по-своему: он влюблен в Валентину и явился на любовное свидание с ней. И объективно Зина вроде бы имеет к этому все основания. Сразу же Шаманов заявляет: «Я был к тебе несправедлив. Прости, ты оказалась права. Ты знаешь меня лучше, чем я сам». В чем была права Зина? Конечно, в своей ревности, в том, что разгадала вспыхнувшее увлечение Шаманова — так это понимает Зина. Да и сам он подтверждает это в конце своей речи: «Я хочу, чтобы ты меня поняла. Я хочу, чтобы ты меня простила. Я хочу… Я хочу тебя спросить… Где Валентина?» Для Зины тут все ясно. И теперь у нее уже есть действительные основания сказать Валентине: «Он ждал тебя здесь. В десять вечера… Он любит тебя» (382). Значит, все, что так горячо («подсаживаясь к ней», «беря ее за руку», «смеясь», «поднимаясь», «садясь и снова беря ее за руку» — таковы ремарки к этому монологу) и так пространно говорил Шаманов Зине, лишь красивые слова, золотящие пилюлю? Значит, суть монолога сводится к тому, чтобы по-хорошему, без сцен и скандалов, расстаться с Зиной, выторговать себе отпущение грехов и кинуться в новый роман?

Чепуха! Мы знаем, что Шаманов вовсе не любит Валентину. Но даже если допустить, что мы ошиблись и Шамановым действительно движет эта новая любовь, то весь монолог — ложь, хитрая уловка, чтобы обезвредить Зину и вылезти сухим из воды. Нет, это совсем не в характере Шаманова. Он и вообще-то искренен и честен, а уж сейчас, начиная НОВУЮ ЖИЗНЬ, — тем более.

Поэтому все, что говорит Шаманов Зине, — правда. И все это ни к Валентине, ни к вопросу, который он задаст, отношения не имеет, а раскрывает его подлинные чувства к Зине, во всяком случае — в эту минуту. Но Шаманова весь день не покидала и не покидает сейчас тревога, связанная с тем, как поведет себя Пашка. И когда в условленное время Валентины нет на месте, это беспокойство обостряется. Однако спросить Зину о {214} причине отсутствия Валентины — бестактно. Тем более в контексте тех искренних и сердечных признаний, которые он делает. А между тем с каждой проходящей минутой тревога Шаманова растет, и вопрос о Валентине вертится на языке. И наконец срывается с языка. Вот почему Вампилов ни паузой, ни ремаркой не разделяет две совсем разные темы — ту, что относится к Зине, и вопрос о Валентине. Но спросить прямо, сразу — не получается. Ведь Зина ревнует, а Шаманов ей еще ничего толком не объяснил после утреннего скандала. Поэтому вопрос «спотыкается»: «Я хочу… Я хочу тебя спросить… Где Валентина?» Вот и получается предательски дезориентирующая реплика.

Я так подробно остановился на этом тексте, потому что он может быть ошибочно принят как подтверждение версии о влюбленности Шаманова в Валентину, что является несомненным заблуждением. Между тем для меня несомненно, что если бы Валентина сейчас появилась, присутствие Зины не помешало бы Шаманову объяснить Валентине все то, ради чего он ей назначил «свидание». Ведь тем самым он сразу и освободился бы от мучающей его тревоги и покончил бы с ревностью и муками Зинаиды.

Теперь вслушаемся в то, что говорит Шаманов Зине и о чем он говорит.

Время, прошедшее после выстрела, дало возможность Шаманову по-новому взглянуть на свою чулимскую жизнь и на события этого «странного утра». И разумеется, другими глазами увидеть свои отношения с Зиной и саму Зину. В этом пункте Шаманов много напутал и безусловно был и несправедлив к ней, и жесток. Как мы говорили, тащить в свою НОВУЮ ЖИЗНЬ груз нечистой совести Шаманов не хочет и не может. Поэтому и в отношениях с Зиной надо все расчистить. Что он и пытается сделать в своем монологе. Но он настолько увлечен происшедшими в нем переменами, что совсем упускает из вида, что Зина ведь не знает, что причиной их явился выстрел Пашки, а вовсе не подозреваемая ею любовь к этой девочке.

Но что и как понимает Зина в речах Шаманова — это ее дело. Меня сейчас интересует, что он говорит.

Да, конечно же, он просит у нее прощения, кается и признает ее прекрасные качества. Но что стоит за этим? Вот: я был плохой, но важно не это, важно, что я стал и буду хорошим. Поэтому незачем ковыряться в прошлом. Отбросим его одним махом. Ну а то, что он измучил Зину, исказил ее своими психологическими фокусами, — это неважно! Важно, что он сам теперь другой!

Вон ведь как он формулирует: «Я хочу, чтобы ты меня поняла. Я хочу, чтобы ты меня простила». Его не интересует, хочет ли и может ли Зина понять и простить его. Важно, что он этого хочет. Все, что говорит Шаманов — это только о нем самом, все только про самого себя. И произошла лишь одна перемена: пессимистическая глава «романа с самим собой» заменилась оптимистической. И как самозабвенно Шаманов погружался во мрак разъедавших его противоречий и душевных мук, так теперь столь же самозабвенно вслушивается он в запевшие в нем голоса радости жизни. И Шаманову только кажется, что он говорит Зине, о Зине и ради Зины. Он поет свою песнь любви к себе — возродившемуся — и глохнет от нее, как токующий глухарь. Но поет красиво, увлекательно и покоряюще. И очень искренне, вот главное. Так, что и не сразу разберешь, что это гимн ликующему эгоизму.

Сила таланта Вампилова наглядно проявляется в том, что «субъективная правда» создаваемых им образов так убедительна и так прочувствована, что мы поддаемся ей и доверяем ей. Хотим мы того или не хотим, но мы влезаем в шкуру его героев и потому обязательно сопереживаем с ними, а значит, и оправдываем их. До тех пор пока не прекратится магия Вампилова, пока мы не вылезем из «шкуры» образа и не сможем взглянуть на него со стороны. И чем красивее и изощреннее «шкура» образа, тем легче сбиться с объективного критерия, принять черное за белое, довериться «субъективной правоте» {215} чувств образа. На этом и держится покоряющая привлекательность Шаманова.

И наконец, последний пункт, в котором нам остается развеять миф о духовном воскрешении или перерождении Шаманова: Шаманов поедет на суд. Но ради чего?

Зина говорила, что он боролся за справедливость. Вероятно, так оно и было. Поначалу. Потом он погорел, проиграл бой. И мучает Шаманова, как мы уже выясняли, вовсе не то, что справедливость попрана, а то, что он сам свалял дурака. Ведь о самом «деле» он не упоминает ни разу, да и вообще, надо думать, забыл о нем. Теперь все свелось к его личной обиде и ущемленному самолюбию. И это дает основания подозревать, что, принимая решение ехать в Город и участвовать в процессе, он движим одним по-настоящему горячим желанием — реабилитировать себя. Как? По обстоятельствам. Бороться ли снова за справедливость или отыскать ход к капитуляции и компромиссу — важно не это. Важно заявить о себе и снять клеймо человека, свалявшего дурака. Именно это вытекает из логики его характера.

Правда, Шаманов говорит: «Я решил ехать… Мне это надо. И *не мне одному*…» (386). Кому же? Родственникам «человека, на которого наехал чей-то сынок»? Вряд ли. Я более склонен придать значение фразе «*мне это надо*», а слова «и не мне одному» отнести к числу тех безответственных ссылок на мифического «кого-то», к которым мы легко и часто прибегаем для пущей убедительности.

Впрочем, Шаманов, как человек искренне и честно увлекающийся, может сейчас думать о том, что вот теперь-то он до конца пойдет в бой за справедливость и не даст себя смять и отбросить. Ведь этого хотела бы от него и Зина. А на волне, на которой живет Шаманов, начавший НОВУЮ ЖИЗНЬ, или лучше сказать — жизнь заново, для него естественно подтверждать совершившийся поворот именно теми поступками, которых от него ждали, но осуществить которые он был не способен в «прежней» своей жизни. А потому для него сейчас логично использовать тот самый «один процент» возможной победы (336), который раньше он обозвал «шансом для умалишенных». Но и в этом случае высокие идеи и попранная справедливость, как говорится, «в стороне будут». Суть неизменна: реабилитация себя — вот истинная цель.

Что же в итоге? Эгоизм. Во всех случаях и во всех ситуациях. Правда, одежки у этого эгоизма изощренные, интеллектуальные, способные ввести в заблуждение.

Вот мы и подходим к главному выводу. Нам уже не надо гадать — о чем пьеса? Она *об эгоизме*. О том, что какие бы обличил он ни принимал, его губительная суть едина. И эта губительная суть в неизбежности разрушения доброго, гуманного, человеческого начала в человеке.

Вот почему Вампилов и предложенной им мизансценой, и текстами Валентины в предфинальной сцене уравнивает кажущихся антиподов — Пашку и Шаманова.

Драма, которую пережила Валентина, — дань эгоизму людей, с которыми столкнула ее жизнь. Изуродованность, искаженность и метания Зины — следствие эгоизма Шаманова и ее собственного. Впрочем, нам еще предстоит разобраться в «системе пьесы», и пока отметим лишь, что эта система опирается на главный предмет исследования — эгоизм, предстающий в ней в самых различных ипостасях.

## VII

Ну, вот мы и подобрались к эпилогу пьесы и к шестому по счету вопросу — почему на следующее утро, после этого дня потрясений и драматической ночи, Шаманов мирно завтракает с Зиной, как всегда, словно ничего не произошло?

Эпилог, озаглавленный Вампиловым «Утро следующего дня» (385 – 386), на первый взгляд сугубо бытовой. Бытовые действия — завтракают, укладывают вещи и т. д. Бытовые разговоры. Вампилов никогда не отрывается от бытовой, глубоко реалистической {216} почвы. Никто из его персонажей не произносит авторских сентенций. Все действуют из «бытовой надобности» и говорят лишь то, что отвечает этой надобности и характеру действующего лица. И в то же время он так избирает бытовые детали и так их организует, что они превращаются в обобщение, в символ, приобретают емкость и многозначность. Таков весь эпилог.

Как всегда, ни к селу ни к городу «шибко авторитетный» Мечеткин повествует:

*(Обращаясь не то к Шаманову, не то к Кашкиной)* Этот самый дом *(стучит пальцем по столу)* строил купец Черных. И, между прочим, этому купцу наворожили *(жует)*, наворожили, что он будет жить до тех пор, пока не достроит этот самый дом. *(Пауза. Ест.)* Вот понимаете, до чего суеверие доходило. Когда он достроил дом, он начал его перестраивать *(Жует.)* И всю жизнь перестраивал… *(Молчание.)* (385 – 386).

Как будто бы здесь в чистом виде быт. И он подчеркивается не только содержанием истории, рассказанной Мечеткиным, но и настойчивыми ремарками. Но ведь это конец пьесы, осталось сказать всего несколько слов. Стал ли бы Вампилов под самый занавес вводить только бытовой правды ради и вроде бы к делу не относящийся рассказ? Нет. И автор подчеркивает значительность сказанного ремаркой «молчание», которое отпущено нам, видимо, для того, чтобы поразмыслить. И рассказывается эта история на веранде ремонтирующейся, то есть перестраивающейся чайной. Перестраивающейся тогда, когда купца Черных уж дано нет на свете, а в доме его поселилось государственное предприятие. Да и улица, на которой он стоит, стала называться Советской. И почему дом этот, где произошло все, что составило жизнь драмы, построил купец Черных? Почему именно эту фамилию избрал Вампилов? И т. д. И т. п.

Символ не нужно расшифровывать. Как бы мы ни пытались его комментировать, мы неизбежно исказим его многозначность. Важно, что вдруг в самом конце пьесы автор отвлекает нашу мысль от развития сюжета и заставляет ее пуститься на поиск недодуманных нами связей, ассоциаций и обобщающего ответа.

Однако мы стараемся пока разобраться не в авторской поэтике, а лишь в том, что происходит и по каким мотивам.

Итак, жизнь продолжается. Насыщенную драматическими событиями ночь сменило утро. Утро как утро. Уезжает, наконец, Пашка, и теперь, авось, восстановится мир между Анной и Дергачевым. Уходит в тайгу Еремеев, потеряв надежду на получение пенсии. Как всегда, «обставленный со всех сторон едой», витийствует «седьмой секретарь» Мечеткин. Как всегда завтракают Шаманов с Зиной… — и вот тут я спотыкаюсь!

Как же так? Словно ничего не случилось?!

Несомненно, что между ночной сценой и этим завтраком произошло примирение. В чем же его причины? Их много. Если бы Шаманов полюбил Валентину, то ни в коем случае после происшедшего с ней он не мог бы вот так мирно и обычно завтракать с Зиной. И это для меня наиболее веский аргумент в подтверждение того, что ни о какой любви его к Валентине и речи быть не может.

Зина совершила подлый поступок, повлекший за собой тяжкие последствия. Но Шаманов не может не отдавать себе отчет, что причина кроется в нем самом, в его отношении к Зине. И уж если судить кого-либо за случившееся, то в первую очередь себя. Но для себя находятся оправдания. Да, с Валентиной случилась беда. Но он-то — Шаманов — сделал все, чего требовала его совесть. Не он уклонился от ответственности, а Валентина оттолкнула его. Перед ней его совесть чиста. Во всяком случае, у него есть достаточные аргументы, чтобы уговорить себя в этом. Более того — из этой сложной ситуации он выходит с определенными основаниями для «успеха у самого себя». Это очень важно!

Но есть пункты, в которых этот «успех» уязвим. Вся его история с Зиной — тут он не в ладах со своей совестью. Правда, вернувшись вчера, он сделал было искупающий шаг {217} к примирению и оправданию себя в глазах Зины и в своих собственных. Но благое намерение осталось незавершенным. И очевидно ночью, когда его ответственность за Валентину была им для себя исчерпана, надо было довести и дело с Зиной до облегчающего совесть завершения. Он не только ее «прощает», но и сам добивается прощения, оправдывая ее и как бы сам принимая на себя ее вину. Теперь и перед ней его совесть чиста.

Надо заметить, что, намучившись сверх меры, Зина, очевидно, цепляется за эту «индульгенцию». Ей ведь тоже сейчас более всего надо навести порядок в собственной совести. И что не удалось ей, удается Шаманову: теперь и ее совесть перед Валентиной чиста. Ведь Зина сама оказалась жертвой стечения обстоятельств и уж никак не хотела зла Валентине.

И наконец, мучительные проблемы отношений Шаманова с его прошлым, с «принципами», с «борьбой за справедливость». На совести Шаманова, в чем его и упрекала Зина, был тот самый неиспользованный «один процент» — «шанс для умалишенных». И решение ехать в Город и участвовать в суде связано все с тем же стремлением к «чистой совести» — он использует «шанс для умалишенных». Как он его использует — об этом мы говорили выше, но он не уклонился, и сейчас — это главное. И по этому пункту совесть его чиста.

И все это ради того, что он искал, к чему мучительно прорывался и что, наконец, снова обрел — успех у самого себя.

Таков ответ на шестой вопрос.

Попутно остановлюсь на самом финале пьесы (386). Шаманов заканчивает телефонный разговор, когда со двора появляется Валентина. «Все повернулись к Валентине. Тишина». Валентине предстоит первая встреча с людьми, которые знают, что с ней случилось, и имеют к этому случившемуся то или иное касательство. Это трудно! Она делает первый шаг и каждой клеткой ощущает, каким обостренным вниманием и ожиданием его встретят. Это и создает ту ее непохожесть на всегдашнюю Валентину, которую Вампилов отмечает ремаркой: «строгая, спокойная, она поднимается на веранду». И здесь невольно вспоминается первое появление Валентины в пьесе:

*Валентина направляется в чайную, но на крыльце неожиданно останавливается и, обернувшись, осматривает палисадник. Бегом — так же как и появилась — спускается с крыльца* (312).

Такой она была вчера, была раньше. Прошедшие день и ночь изменили ее. Она сделала рывок взросления. Детство оборвалось внезапно и жестоко. Жизнь обернулась к ней злом, насилием, цинизмом. Какой же выбор на дальнейшую свою жизнь сделает Валентина? Станет ли «по-волчьи выть»? — вот что решалось в ней в эти ночные и рассветные часы.

*Вдруг остановилась, повернула голову к палисаднику. Не торопясь, но решительно спускается в палисадник. Подходит к ограде, укрепляет доски*.

Выбор сделан!

*И когда, как это случается часто, в ее работе происходит заминка, сидящий ближе всех к калитке Еремеев поднимается и помогает Валентине*.

Два человека, юный и самый старый, не давшие жизни, горю, бедам, обрушившимся на них, поставить себя на колени и заставить «по-волчьи выть», чинят калитку палисадника, «мешающего рациональному движению». А семь других, разных, непохожих и совпадающих лишь в одном — в себялюбии — наблюдают за этой странной и, с их точки зрения, бесполезной работой. Но каждому из них есть о чем задуматься в это утро.

*Тишина. Валентина и Еремеев восстанавливают палисадник*.

И в этом бесконечный свет этой самой грустной пьесы прекрасного художника.

## **{****218}** VIII

Шаманов — так назван главный герой этой драмы. И, избрав эту фамилию, Вампилов подсказывает нам расшифровку характера. Укрепившийся в нашем разговорном словаре глагол «шаманить» означает — напускать туман, создавать видимость крайней сложности и значительности и т. п. Все это делает Шаманов. Он «шаманит». Но не для окружающих, для себя, с собой. Подробно разобранная нами мотивация его поступков это подтверждает. От них сильно попахивает «достоевщиной»: эти заигрывания со смертью, нескончаемый диалог раздвоившегося «Я», эта жажда успеха у самого себя.

Вспомним его разговор с Зиной в первом акте, заданный в горько-иронической интонации. Вопросы реальностей здешней «земной» жизни рассматриваются Шамановым как бы «оттуда» — из уже владеющего его сознанием небытия. Этот поворот, или лучше сказать, «выверт» мышления всему придает несвойственные смыслы и парадоксальные связи. Так, Зина соблазняет Шаманова пойти на танцы — мысль простая и ясная. Но… кого зовет Зина?! Человека, который, может быть, через час станет трупом! — ведь так думает о себе Шаманов и с этой колокольни рассматривает все происходящее. И простая и ясная мысль Зины приобретает характер мрачной трагифарсовой нелепости. Что это, как не шаманство! А разговор с Валентиной? Весь он — «поэтическое шаманство»! А самоубийство руками Пашки? Чего уж больше!

Однако есть особая грань в этом шаманстве. Ведь если бы Шаманов захотел отдать себе беспощадный отчет, например, в том, что его ночные поиски Валентины своим побудителем имеют вовсе не заботу о ней, а лишь собственный эгоизм, он искренне ужаснулся бы! Мы ведь говорили, что Шаманов самокритичен и великолепно понимает про себя всю правду. Понимает, но не принимает ее. Не желает ее принять. А для этого и существует «шаманство», которое помогает все объяснить и оправдать особыми мотивами, иначе говоря, «туману напустить» и видеть лишь то, что хочется, и так, как хочется. Шаманство Шаманова — способ, чтобы оправдать свой эгоизм. Значит, сознательная ложь? Нет — это уже не ложь, это «организм», натура.

Умозрительно кажется, что раскусить шаманство легко. Однако оно всегда притягательно для окружающих. Им всегда кажется — хотя бы до поры до времени, — что тот, кто «шаманит», владеет чем-то, что не дано другим. И в этом колдовская манкость и обманная привлекательность Владимира Михайловича Шаманова.

И вот я подхожу к последнему вопросу — почему пьеса названа «*Прошлым* летом в Чулимске»?

Наша жизнь, наш быт по всем внешним признакам меняются стремительно. Ну, а если пьесу поставят лет этак через двадцать? Название ее подскажет будущему зрителю, что события ее происходили «прошлым летом», то есть недавно, почти сейчас. Значит, автора интересует не история, случившаяся так-то, там-то и тогда-то, а те глубинные силы человеческой натуры, которые эту историю породили и придавали ей непреходящее значение. Названием автор подчеркивает это.

И это укрепляет уверенность в том, что определение эгоизма, как предмета исследования, справедливо. Долго, очень долго еще надо «перестраивать дом купца Черных», чтобы перестроилось и это свойство, сидящее в самой природе человека. И следовательно, еще долго, очень долго драмы, порожденные себялюбием, будут происходить всего лишь «прошлым летом».

## IX

Теперь возникает возможность рассмотреть то, что я называю «системой пьесы», то есть распределение художественных функций между действующими лицами, их место в исследовании {219} и их необходимость для полноты этого исследования. У серьезного художника не может быть ничего случайного, необязательного. Не только каждый образ, но и каждый штрих, характеризующий образ, имеет свое назначение для создания целого. Понять это назначение — это и значит разгадать «систему пьесы».

Тут уместно заметить, что я вовсе не стремлюсь свести многогранность человеческого характера к какой бы то ни было схеме. Чем крупнее талант, чем глубже и тоньше реализм драматурга, тем сложнее сплав добра и зла в созданных им образах, тем диалектичнее их противоречивость. Поэтому когда я говорю о «распределении художественных (а следовательно, и смысловых, идейных) функций» в образах пьесы, не следует думать, что я выделяю ту или иную черту, те или иные поступки персонажа в ущерб всем прочим. Я лишь стремлюсь отыскать ответ на всегдашний вопрос — зачем именно такой характер понадобился автору и как и зачем этот характер сопрягается с другими жителями пьесы. И когда я говорю, что эгоизм в различных обличиях является предметом моего исследования в драме Вампилова, то подразумеваю его существование и многоликость проявления в характерах, которые никак не могут быть определены локальным ярлыком «эгоист». Напротив, эгоизм зачастую глубоко спрятан, зашифрован и обнаруживает себя лишь в определенных ситуациях.

В Пашке эгоизм не исследуется. Вот здесь действует «ярлык». Перед нами характер, в котором эгоистическое начало доведено до полной и безоговорочной очевидности, а следствия его выливаются в уродливую форму нравственной и уголовной преступности. И никакие кажущиеся «очеловечивания» не способны замутить ясность художнического приговора. Но таков только Пашка. Он словно бы задан для сравнения, для определения того конечного результата, к которому ведет развитие эгоистического начала. И Пашке удается изнасиловать и осквернить лишь тело Валентины. Души ее он не может коснуться и ранить ее именно в силу очевидности и оголтелой откровенности его эгоизма. В конце концов, он совершает именно те поступки, которых и следовало бы от него ожидать.

Куда сложнее с Шамановым. Его порядочность и интеллигентность, его усложненность и «зашаманенная» сущность наносят Валентине самый тяжкий удар — удар по ее вере в человека, по ее детской открытости к жизни. Шаманов, фигурально говоря, изнасиловал душу Валентины, опрокинув в ней ее идеальные представления о доброй «земле людей», на которой она жила. В силу этого Шаманов более опасен, чем Пашка. Его суть трудноуловима. И нужно потрясение, пережитое Валентиной, чтобы прийти к ее прозрению.

Так пересеклись и проявились на Валентине две стороны наиболее законченного — скажем, «зрелого» — эгоизма, наделенные столь отличной друг от друга внешностью.

Мы много говорили о Зинаиде, и теперь я хочу подчеркнуть лишь одну мысль. Зина совершает проступок перед собственной совестью. В конце концов, казалось бы, в том, что, мучимая ревностью, она выкрадывает записку любимого человека к другой женщине, и нет особого преступления. Эгоистические побуждения Зины можно если не простить, то понять. Тем более что она никак не могла предполагать, к каким последствиям это приведет. Но беда в том, что, став однажды на путь нарушения нравственного закона, Зина тем самым открывает возможность для безграничных его нарушений. От морального проступка до преступления путь не так уж долог. Дозволенность одного дозволяет другое. Границы здесь размыты.

Но вот Анна Васильевна Хороших. Она пронесла через всю жизнь любовь к Дергачеву, хоть и прижила сына с другим, хоть эта ее любовь подвергалась и подвергается многим горьким испытаниям. Тем не менее «они любят друг друга, как в молодости» — справедливо скажет о них Зина. Анна — и жрица любви, и раба ее, и жертва.

{220} Обратимся к хронологии: жених Дергачев ушел на войну — год 1941‑й. Анна ждет. Кончилась война, и Афанасий не вернулся. «Афанасий был в плену, потом на севере, вернулся только в пятьдесят шестом» — расскажет Зина (332). И тогда-то — в сорок пятом, не дождавшись его, и, видимо, с горя, Анна спуталась с кем-то и прижила сына. Неизрасходованная любовь обрушилась — иначе не скажешь! — на Пашку. До десяти лет Анна баловала и лелеяла его, выращивая в нем эгоизм и нетерпимость к неподчинению его желаниям окружающих. Тут-то и появился Афанасий. И нашла коса на камень. Если задуматься об истории этого треугольника — Анна, Пашка, Дергачев, — то не трудно представить себе, как во всех троих развивался зверь эгоизма. Афанасий ничем не пожелал поступиться. Он не сумел или не захотел простить Анне ее грех и найти способ сосуществования с Пашкой. Напротив, вовсе не считаясь с тем, какие страдания он ей приносит и как калечит и без того порченого парня, Афанасий поставил Анну перед необходимостью выбора — или он, или сын. И Анна сделала этот выбор в пользу Афанасия. Отошла Пашке лафа, признается Анна. Естественно, что это предательство, которое набалованный мальчишка сперва почувствовал, а потом и осознал, не могло в нем вызвать ничего, кроме отчуждения и озлобления против матери и ненависть к отчиму. Тогда-то и зародилось томительное желание рано или поздно рассчитаться с обоими.

Если представить себе, что этот процесс отчуждения, озлобления, взаимной нетерпимости растянулся на восемь лет (!), то понятно, как в каждом из троих крепло и зверело желание отстоять себя, свое, для себя. Сделав выбор в пользу Афанасия, Анна все больше тяготилась присутствием сына, разрушавшего ее счастье с такой же беспощадностью, с какой она разрушила его чувство собственной единственности и исключительности. Эгоизм Афанасия, напоровшийся на оголтелый эгоизм этого приблудного мальца, породил искажение в самой Анне, женщине по натуре живой, отзывчивой, веселой и доброй. Но вслушайтесь в ее разговоры с Пашкой. Нигде не прозвучит в них сердечной теплой ноты, даже тогда, когда, жестоко оскорбив его, она вымаливает у него прощение (374). Однако даже в ее ругательной по форме реплике, предваряющей появление Дергачева: «А вон и дружок твой ковыляет. Идол безобразный», — отчетливо улавливается в подтексте и ласка, и готовность прощать ему, хоть и измучил он ее донельзя.

В жизни Анны и Афанасия наступает передышка, примирение тогда, когда Пашка убрался из Чулимска. Но возвращение его взрывает с новой силой и неудержимостью старые страсти. Тут же Афанасий берет на вооружение старую песню, которой донимал Анну еще тогда, давно, по возвращении в Чулимск. «Это было давно, лет пятнадцать назад»… Да, «лет пятнадцать назад» она была его невестой. «Лет пятнадцать назад» была между ними «любовь без обмана», и с этой любовью он прошел через пятнадцать лет горя и тягот войны, плена, жизни на севере… «Лет пятнадцать назад» — он для этой Анны и соболей добывал… И теперь он гвоздит этими напоминаниями Анну. Более того, грозится вообще уйти (361). Снова рецидив старой ситуации — Афанасий или сын. Теперь это ультиматум, и ответ не оттянешь, не отложишь.

Чего хотел бы Пашка? Чтобы она выгнала инвалида. Зачем? Чтобы жить вместе с ней? Нет. Она ему не нужна. Но она должна ради сына предать своего полюбовничка так же, как ради него предала сына. Пусть им будет так же плохо, как было плохо ему. Однако Анна гонит Пашку, а не Афанасия. И Пашка, может быть, и сдался бы, и уехал, если б не Валентина. Вот тут уж дудки! Тут он свое возьмет.

Это очень важно. Анна понимает, что Пашку в Чулимске держит желание сломить Валентину. Понимает, что ни о какой любви ни с той, ни с другой стороны и речи быть не может. И тем не менее… Анна пытается уговорить Валентину уступить домогательствам {221} Пашки (357). Для нее сейчас это единственный способ утихомирить Павла, а значит и Афанасия. И это делает Анна, которая бесспорно привлекает к себе и умом, и живостью, и юмором, и отзывчивостью, и добротой, наконец. Но теперь, когда под удар поставлено ее счастье — все средства хороши, и ради достижения своей цели Анна не остановится ни перед чем. Поистине, «за счастье надо драться, зубами и ногами!» Зубами и ногами — волчий закон эгоизма.

Поэтому, когда Пашка изнасиловал Валентину, Анной владеет двойственное чувство. В ней возмутилась женщина, мать, и гнев ее против сына и омерзение, которое он внушает ей, искренни. И в то же время — вот она, желанная развязка! Теперь Пашке податься некуда, надо — и как можно скорее — катиться из Чулимска, пока его не пристрелил папаша Помигалов. Цель Анны достигнута.

Так раскрывается сущность Анны, столь не сходная с впечатлением, которое она производит. И в этой сущности движитель — эгоизм. Ее бывшая любовь к Пашке, развратившая душу мальчишки, по сути — любовь к себе. Себя, свое чувство она тешила, балуя Пашку и не задумываясь о том, какого вредного и опасного зверя она воспитывала в нем. Себя, свое чувство защищала она, отторгнув Пашку ради Афанасия. Себя, свой покой, свое право на любовь защитила она и теперь.

Дергачев вроде бы и не имеет прямого касательства к Валентине. Однако косвенно, через Анну и Пашку, и он причастен ко всему происшедшему. Если представить на минуту, что всей той истории между ним, Пашкой и Анной, которую я изложил выше, не было, что со времени возвращения Афанасия там оберегался домашний мир и во имя него подавлялся эгоизм, — нынешние результаты были бы совсем иными. И в теперешний приезд Пашки не возникло бы бунта Афанасия, не разыгрались бы страсти, да и Пашке не было бы оснований свою чулимскую гастроль прожить обязательно «назло», в азарте самоутверждения «зубами и ногами».

Для меня здесь кроется важная тема: зло себялюбия «загрязняет окружающую среду» и порождает непредвиденные и тяжкие следствия. Мог ли думать Афанасий, что его абсолютно семейные дела, его личные отношения с пасынком прорастут такими результатами?! Однако преемственность драмы, разыгравшейся теперь, от всей истории этой семьи несомненна. Каждый из нас вплетен в такой плотный узел связей с окружающим нас миром людей, что нечего надеяться, будто бы мое «личное дело» не повлечет за собой тех или иных, но непременных следствий.

Папаша Валентины — Федор Игнатьевич Помигалов, человек основательный и патриархальный. На Советской улице, 34, стоит его дом, дом-крепость. И словно бы и дом, и хозяйство, и сам Помигалов перенесены сюда из мира Кабаних и Диких. Впрочем, теперь все оснащено признаками современности: и мотоцикл новейшей марки, и лодочный мотор «Москва», и «деньга леспромхозовская». Все, кроме кондовой мещанской сущности. Мир должен быть устроен по образу и подобию Помигалова. А образ этот декларирован отчетливо: «мать твоя, покойница, меня на пятнадцать лет была моложе. И что?..» С точки зрения Федора Игнатьевича, распрекрасную судьбу он обеспечил покойнице. Но почему-то так и слышится в контексте сцены, что уездил он женушку хозяйством, порядком, накопительством. Был случай — уступил Помигалов веяниям времени и дал было волю дочкам, но «что вышло? Одна теперь без мужа мается, другая — неизвестно как. Отца родного позабыла. А нам наука» (372). А уж по этой науке Помигалов выходит человеком не ошибающимся и серьезным: «потому, если у человека есть деньги, значит, он уже не смешной. Значит серьезный. Нищие нынче из моды вышли… А что? Я приветствую». Помигалов убежден, что он — хранитель истинного непреходящего порядка в жизни. Сомнений в этом вопросе он в себя не впускает. Поэтому судьбу дочери — теперь единственной и несомненно по-своему любимой — надо устраивать в соответствии {222} с этим самым истинным и непреходящим порядком. Ради нее. Ради ее же счастья. Осчастливил же он свою жену-покойницу! Пришло время осчастливить и Валентину Мечеткиным. «А что? Кеха, может, и не первого разбору жених, зато… трудится честно, не пьет, не дерется, и дом у него, и скарб, и деньги есть» (372). И все это прочится Валентине для ее же счастья. О каком же эгоизме Помигалова говорить! Нет его. Помигалов накопил не только дом, двор, деньги. Он перенял опыт поколений помигаловых, приумножил его, чтобы это главное свое достояние продолжить в дочери, дабы и она стояла на земле твердо и незыблемо, как стоит сам Федор Игнатьевич.

Ну, а что при этом помигаловским сапогом растопчутся какие-то там мечты и фантазии — так и на это ответ готов: «Детством занимаешься!» — скажет он (321) и повторит (371). А такое к взрослой и разумной помигаловской жизни отношения не имеет.

Воинственная мещанская убежденность в единственной правильности собственного житейского опыта, насильственное насаждение этого опыта и догматической своей морали во имя и для блага ближних своих — сила, увы, живучая и мощная. Но упаси бог, упрекнуть этакого помигалова в эгоизме, в насилии и т. п. Право приспосабливать и подчинять мир своей вере защищается «зубами и ногами».

Духовный родственник Помигалова — Иннокентий Степанович Мечеткин — отличается от него лишь оснащенностью современной демагогией. Если Помигалов живет жизнью обособленной, отгороженной от мира крепким забором и еще более крепкими устоями, то Мечеткин — «лицо общественное». Он — деятель. Он устроитель не какого-нибудь там домостроевского, а нынешнего нашего жизненного порядка. И он неусыпно бдителен ко всяческим его нарушениям. Он стоит на страже нравственности, не какой-нибудь, а нашей, социалистической. Однако все это лишь показуха, цель которой самоутверждение. «Напуская на себя начальственную строгость, руководящую озабоченность» (315), этот месткомовский воитель прячет за ней неудовлетворенное сластолюбие, мещанское скопидомство, бездуховность и жестокость. И был бы он смешон и жалок, если бы не его готовность при первой надобности драться за себя, за свое, зубами и ногами. И когда в фокус его сластолюбия и вожделения попадает Валентина — юная и чистая — его не остановит то, что сам он и лыс, и толст, и немолод. Ибо он по-помигаловски убежден в том, что если он «и не первого разбору жених», зато человек и основательный и положительный. Личность! А что до чувств, то… что такое «чувство» в нашем материалистическом мире? Ерунда. Зубами и ногами!

Различные цели, различные побуждения движут всеми этими непохожими людьми. Но волей обстоятельств все они столкнутся на судьбе Валентины. Действуя применительно к своей «бытовой необходимости», каждый из них становится непременным и неотъемлемым слагаемым нашего исследования. Каждый из них дает нам ответ на ту или иную грань поставленного вопроса в превосходном сочетании конкретно-бытового существования и вытекающего из него смыслового обобщения, зачастую переходящего в многозначность символа.

## X

Сама Валентина задана в этой двуплановости. С одной стороны — ее «бытовая жизнь», понятная и прозрачная. С другой — Валентина оказывается оселком, на котором опробываются духовные признаки сталкивающихся с ней людей. Она, подобно химическому реактиву, способствующему выявлению искомого вещества, помогает нам увидеть истинные мотивы поступков и понять истинную цену связанных с ней людей.

Проследим же путь, который проходит Валентина в пьесе.

Вспомним ранее приведенную ремарку к ее первому появлению, радостному и полному {223} жизни. Вспомним и начинающую действие пьесы ее сцену с Еремеевым:

*… калитка срывается с петли и хлопает о землю. При этом человек, спящий на веранде и ранее Валентиной не замеченный, неожиданно и довольно проворно поднимается на ноги. Валентина слегка вскрикивает от испуга…*

Еремеев. Ты — почему?

*Валентина молчит. Испуг еще не прошел, и она смотрит на Еремеева широко открытыми глазами. Почему? Зачем кричать*?

Валентина. Ой, как вы меня напугали…

Еремеев. Напугал?.. Почему напугал? Я не страшный.

Валентина. Нет, вы страшный, если неожиданно… *(Улыбается.)* Извините, конечно…

Еремеев *(улыбается)*. Зачем боятся? Зверя надо бояться. Человека не надо бояться.

Валентина. Уже не боюсь *(снова возится с калиткой)*. Помогите, пожалуйста. *(Еремеев спускается с крыльца.)* Подержите мне ее… Вот так…

*Вдвоем они наладили калитку* (312 – 313).

Сцена примечательная. Испуг перед незнакомым и странным человеком сразу покидает Валентину, как только слова «человека не надо бояться» вернут ее к привычному мироощущению. Нам сразу задана открытость, доверчивость, доброжелательность Валентины. Она просит помочь ей человека незнакомого и только что напугавшего ее, потому что помогать другому и для нее самой — естественно. Сразу же задается ощущение светлого и доброго мира, в котором она поселила себя. Детство? Нет. Восемнадцать лет. Она уже вовсе не ребенок. Но она хочет жить в таком мире, она видит мир таким — и он прекрасен. Прекрасен этот человечный человеческий мир. И это главное чувствование Валентины. Что это — иллюзия? Нет. Валентина прекрасно видит реальность окружающего. И эта реальность далеко не всегда гладит ее по головке. Она уже хлебнула и горечи безответной любви, и ревности, и деспотического самовластия отца, и цинической грубости Пашки. Нет, в мире все совсем не так гладко и просто. Но есть то, что Валентина этому противопоставила:

Валентина. … Вы про палисадник?.. Зачем я его чиню?

Шаманов. Да, зачем?

Валентина. Но… разве непонятно? *(Шаманов качает головой: непонятно.)* И вы, значит, не понимаете…

Шаманов. Нет, я не понимаю.

Валентина *(весело)*. Ну тогда я вам объясню… Я чиню палисадник для того, чтобы он был целый.

Шаманов *(усмехается)*. Да? А мне кажется, что ты чинишь палисадник для того, чтобы его ломали.

Валентина *(делаясь серьезной)*. Я чиню его, чтобы он был целый.

Шаманов. Зачем, Валентина? Стоит кому-нибудь пройти и…

Валентина. И пускай. Я починю его снова.

Шаманов. А потом?

Валентина. И потом. До тех пор, пока они не научатся ходить по тротуару.

Шаманов. … Напрасный труд (343).

И далее:

Валентина. … Неужели вы не понимаете? Ведь если махнуть на это рукой и ничего не делать, то через два дня растащат весь палисадник.

Шаманов. Так оно и будет. (…)

Валентина. Неправда! Увидите, они будут ходить по тротуару… Должны же они понять, в конце концов. Я посею здесь маки и тогда… (344).

Я привожу такую длинную цитату, потому что в ней — вся Валентина. Валентина, которая видит реальность — палисадник ломают, и даже могут растащить, — но не соглашается с ней и верит, что эту реальность можно и должно изменить. Она потом посеет здесь маки! Не у себя в саду, за высоким забором, а здесь, для всех, на общей Земле, утверждая тем человеческую обязанность украшать нашу общую Землю, улучшать нашу общую Жизнь. Это ее вера, ее религия. Это взгляд на мир и на свое человеческое место в нем. Этот палисадник, «мешающий рациональному {224} движению», без риторики и авторских деклараций о добре и зле, выводит всю историю в план высокого символа, многомерного обобщения.

Жизненной позиции Валентины чуждо эгоистическое начало. Ее программа — для всех, для людей, для того, чтобы они стали лучше и лучшим сделали свой мир.

Так. Это с символическим палисадником. Ну, а как с «личными делами»?

Валентина любит. Безответно. И страдает от ревности. Но ничего не делает для того, чтобы вступить в соревнование с Зинаидой и завлечь Шаманова. И очень точно это определяет. Когда Анна пристыдит ее за это нелепое и якобы постыдное чувство, Валентина скажет:

Нет… Не стыдно… Я никому не навязываюсь. А из-за кого переживаю — мое дело… И вы мне не запретите. Не то, что вы, а если хотите знать, даже он сам не может мне запретить. Это мое дело (358).

Вслушаемся внимательно в эти слова. «Не стыдно» — не стыдно, потому что свое желание — а в данном случае страстное желание счастья — она не реализует каким бы то ни было насилием над другим человеком. Она «не навязывается» в самом широком смысле слова, т. е. не противопоставляет свое желание воле и свободе другого. Это ее кредо. И если она и признается в своем чувстве Шаманову, то только потому, что «он сам начал» (348). Да, ей показалось, что он «начал», она попалась на его «шаманство» с самим собой.

Такова Валентина, таков ее мир, таково ее видение реальной жизни, такова ее вера.

И до какого-то момента реальная жизнь не приходит в драматический конфликт с этой позицией Валентины. Но вот этот роковой момент наступает. Желания, цели людей, окружающих Валентину, вдруг скрестились на ней. Как же? Напомним:

• Шаманов узнает о любви к нему Валентины и безжалостно отталкивает ее, ограждая свою свободу и покой от каких бы то ни было посягательств;

• Пашка, желая во что бы то ни стало завершить чулимскую гастроль победой, решает сломить сопротивление Валентины любой ценой;

• Зина, спасая свою любовь, совершает ряд поступков, цель которых — убрать Валентину с дороги;

• Анна, стремясь разрешить свои семейные проблемы, готова принести им в жертву Валентину;

• Мечеткин, одержимый желанием заполучить в жены девушку, сватает Валентину;

• Помигалов, видя в Мечеткине устраивающего его жениха, пытается принудить Валентину к замужеству.

Как же все это сказалось на Валентине? Придет минута, когда остановившись перед своим палисадником, Валентина скажет:

… Ну вот… Снова все поломали…

Пашка. Че? Снова за ремонт? *(Смеется.)* Ну, Валюша, подписалась ты с этим палисадником!.. Ладно. Дай я его налажу…

Валентина. Не надо.

Пашка. Да я его мигом.

Валентина. Нет. Это напрасный труд. Надоело… (375 – 376)

Валентина сломилась. Ее вера в добрый мир, в котором обязательно расцветут посаженные ею маки, рухнула. Это важнейший переломный момент в духовной жизни Валентины. Все, что произойдет дальше — лишь дополнит, усугубит это великое разочарование. Как же приходит к нему Валентина?

Утро как утро. И в нем сплетаются и радости, и горести. Да, там наверху, в мезонине любимый человек с другой женщиной, и ему наплевать на все душевные порывы Валентины. Да, придет и будет приставать невыносимый Пашка. Да, будет подтрунивать над ее влюбленностью Анна. Да, будет как всегда груб и суров отец. И все-таки — «человека не надо бояться», и все-таки мир прекрасен и {225} светел, и стоит неутомимо и упорно «чинить свой палисадник», чтобы реальность и мечта совпали. И это — главное.

Но вот в это обычное утро врывается счастье — Шаманов вступился за нее! Так и должно быть в солнечном мире Валентины: счастье восторжествует обязательно! И действительно — Шаманов впервые заговорил с ней. А заговорив, сказал то, о чем она могла только мечтать в своих тайных грезах:

«… Оказывается, ты красивая девушка… Не понимаю, как я раньше этого не замечал… (…) Дай я на тебя полюбуюсь… (…) Ах, Валентина, грустно мне на тебя смотреть. Грустно, потому что меня уже никогда не полюбит такая девушка, как ты» (345 – 347).

Простому и ясному мышлению Валентины неведомо «шаманство», немыслима безответственность краснобайства, когда дело идет о сердце другого человека. И из слов Шаманова она может сделать один-единственный вывод. И «у нее вырывается то, что она могла бы ему сказать в любую минуту» (347). Могла бы, но не говорила, потому что он не давал повода, а она «никому не навязывается». Но сейчас, когда повод дан, Валентина открывается до дна, во всю меру своей ничем еще не замутненной доверчивости. Шаманов отвергает ее признание. Его — «я пошутил» — подобно выстрелу в упор. Конечно, быть отвергнутой невыносимо тяжко. Да еще и грубо, жестоко отвергнутой. Но боль Валентины усугубляется тем, что ее грубо и жестоко отверг Шаманов — человек, которого она не только любит, но и выделила из всех как способного понять то, что недоступно другим. Вспомним: «Меня все уже спрашивали, кроме вас (о палисаднике. — *М. С*.). Я думала, что вы понимаете» (343), то есть выделила его по признаку духовного превосходства. Так, отвергнув Валентину, Шаманов не только растоптал ее любовь и возникшую было надежду на взаимность, но и нанес удар по ее доверию к человеку.

Целый день после утреннего объяснения Валентина думает и молчит. Ей надо понять, как жить теперь, когда в ее душу властно вошло сомнение в правильности ее отношения к человеку. Но она не хочет, а значит, не может поверить в «плохого» Шаманова. (Вот плод шамановского «шаманства» — оно создает вокруг него ощущение избранности, непохожести и исключительности. Ведь и Зина не хочет поверить в ординарность Шаманова.) И здесь Валентина так же последовательна, как в борьбе за свой палисадник. Человек не должен изменить себе лишь потому, что «реальность» против него. И счастье Валентины не только в том, чтобы Шаманов полюбил ее — это невозможно! — но и в ее праве любить его, «не навязываясь». Ну, а если Шаманов был жесток с ней, то это не потому, что он таков, а лишь по каким-то особым и ей неизвестным причинам. Валентина чинит поколебленный Шамановым свой мир, как чинит палисадник — «чтобы он был целый». Здесь уместно вспомнить, что в первом варианте пьесы Валентина кончала самоубийством. Она не могла жить в разрушенном мире своей веры. И если теперь, в окончательной редакции драмы, Валентина остается жить, это значит, что все силы своей души она направляет на то, чтобы восстановить разрушенную гармонию.

Этой внутренней работой и занята Валентина весь день. Ей не удается освободиться от ощущения мучительного горя, свалившегося на нее, — и это очень важно, так как все далее происходящее с ней падает на обостренное восприятие, как соль на открытую рану. Но Валентине удается обрести душевную позицию, которая выражена в ее монологе, приведенном выше («Я никому не навязываюсь»… и далее).

Вечер приносит Валентине новое ошеломляющее открытие. Анна, прекрасно знающая, что Валентина горячо любит Шаманова, что домогательства Пашки ей отвратительны и ненавистны, пытается уговорить Валентину уступить Пашке. Более того, Анна заявляет: «Не даст он нам покою. Слышишь, Валентина. Не отстанет он от тебя» (358), то есть делает Валентину ответственной {226} за все, что происходит в семье Анны, и за все, что может произойти дальше. Это потрясает Валентину: она вдруг открывает для себя, что Анна видит в ней лишь средство к устройству своей судьбы, своего покоя и благополучия, и что на саму Валентину ей наплевать и ничего не стоит принести ее в жертву своим целям.

Хрупкие результаты в восстановлении гармонии, которых за день добилась Валентина, получают новый сокрушительный удар.

«Пришла беда, отворяй ворота». Появляется Пашка. Утром Пашка сказал Валентине: «Зря ты вертишься. Никуда ты от меня не денешься» (339). Теперь, вечером, то же самое повторила Анна. Через эти связи воспринимает сейчас Валентина Пашку. «Поговорим, Валя», — предлагает Пашка, и она идет на этот разговор, потому что понимает, — никто, кроме нее самой, не защитит и не избавит ее от Пашки. Но Пашке сейчас важно не то, пойдет ли за него Валентина или нет. Ему нужно проверить, врал ли ему утром следователь. Для этого и явился Пашка сюда, на предполагаемое место свидания Шаманова и Валентины.

«Он сказал, что ты будешь его ждать. Здесь. В десять часов… Нет, что ли? Че так смотришь?.. Брось, Валя, не прикидывайся. Он сказал, что вы давно с ним встречаетесь» (367).

Сообщению Пашки нет оснований не верить. И оно поднимает бурю в душе Валентины: ведь она не захотела поверить в «плохого» Шаманова, и это дало ей силы найти ему оправдания. Но Шаманов «трепался» с Пашкой о ней, об их утреннем разговоре! «Разве что опять пошутил», — с горечью говорит Валентина. С таким трудом и усилием восстановленное доверие к Шаманову, а вместе с этим и доверие вообще к людям, к жизни, снова рушится. Теперь отношение к Шаманову становится иным — и это очень важно для понимания реакции Валентины на его речи в ночной сцене.

Пашка же из всей сцены с Валентиной выясняет именно то, в чем хотел убедиться: следователь врал, ничего у него с Валентиной не было, а значит, самое время «взять верх». Убедившись, что он, Пашка, не опоздал, он несомненно испытывает радость, так как может еще опередить Шаманова и тем самым добиться вожделенной победы и над ним, и над Валентиной. Однако вот что в тексте:

Пашка. Не хочу знать, Валя. Ничего не хочу. *(Глухо.)* В Потеряихе сегодня танцы…

Почему такая смена интонации? Что означает ремарка «глухо»? Пашка уверен, что добром Валентина ему не сдастся, и именно в эту минуту он принимает решение — Валентину нужно сломить пока не поздно и тем самым рассчитаться по всем счетам. Вот момент, когда угроза «никуда ты от меня не денешься» из болтовни превращается в реальное действие.

Идти на танцы Валентина отказывается. И не пошла бы, если бы не те два удара, которые ей еще предстоит получить.

Появляется Зинаида. Как мы знаем, она разыгрывает победу над соперницей. И эта необычно оживленная, как бы выставляющая напоказ свое счастье Зинаида наталкивает Валентину на догадку: и ей, Зинаиде, что-то натрепал Шаманов. Тоже «пошутил». Кольцо вокруг нее сжимается. Мир предстает перед Валентиной в новом освещении.

И от возникающего пронзительного чувства одиночества Валентина ищет прибежища и тепла у отца. Их разговор (371 – 372) начинается легко, даже весело: Мечеткин приходил сватать Валентину. Как ни плохо сейчас на душе у нее, но такое сообщение не может не развеселить ее. Какой удивительный ряд ремарок: «подходит к отцу», «улыбается», «усаживается рядом с отцом», «легко», «прижалась к отцу». Да, пока Валентина все это воспринимает как анекдот (а ей сейчас так нужна хоть малая возможность улыбнуться!), пока не допускает мысли, что отец {227} может воспринимать это иначе. Но нет, это не анекдот, папенька не шутит. Он решил выдать дочь за Мечеткина. Еще один удар, крушение еще одной иллюзии, что в беде можно «прижаться» к отцу. И снова проследим за ремарками: «чуть от него отодвинулась», «поднимается», и наконец, после его ухода «Валентина снова опускается на скамейку. Солнце уже скрылось, и с этого момента на дворе начинает заметно темнеть». Ремарка полна поэтического смысла, образного содержания. В ней выражено все — и охватившее Валентину чувство абсолютного одиночества, и угасание в ней светлого взгляда на мир, на людей.

И тут на глазах Валентины происходит жестокое объяснение Анны с Пашкой. И Валентина соглашается идти с ним на танцы.

«Пожалела?» — спросит ее Пашка. Да. Наверное, и пожалела обиженного Пашку. Но не только. Очень многое сливается в ее решении идти на танцы с ним. И жалость к нему, вроде бы такому же одинокому, несчастному и никому не нужному, как она сама. И месть. Кому? Всем. Всем, кто «разломал ее палисадник», но более всего себе самой за детские иллюзии. «Ну и пусть!» Да, сейчас, в порыве отчаяния, Валентина готова предать самое себя и прошлые свои убеждения обозвать ругательными словами «детство» и «иллюзии».

Соглашаясь идти с Пашкой, Валентина не может не понимать, чего он будет добиваться от нее. И сейчас, по «власти минуты», может быть, даже готова сдаться: «Ну и пусть!» От горя, от обманутости надежд, от безысходности. Ну и пусть. Чем хуже, тем лучше.

Пашка подхватывает Валентину на руки — он ведь обещал ее на руках отнести в Потеряиху! И от физического соприкосновения с Пашкой все снова становится невозможным. Власть минуты или наваждение минуты прошло:

*Пашка поднялся, некоторое время смотрит на нее, потом вдруг подхватывает ее на руки*.

Валентина. Нет! Нет!.. *(Мягче.)* Я сама пойду. *(Пашка ее отпускает)*…

*… (У палисадника. Медленнее, в задумчивости дотрагивается рукой до калитки)*. Ну вот… Снова все поломали…

Пашка. Че? Снова за ремонт? *(Смеется.)* Ну, Валюша, подписалась ты с этим палисадником!.. Ладно. Дай я его налажу. *(Направляется к калитке, но Валентина жестом его останавливает.)*

Валентина. Не надо.

Пашка. Да я мигом.

Валентина. Нет. Это напрасный труд. Надоело… Идем. *(Проходит напрямик через палисадник. Пашка — за ней)* (375 – 376).

И тем не менее Валентина растаптывает себя прежнюю. Растаптывает, соглашаясь идти с Пашкой. Растаптывает, когда отказывается восстанавливать палисадник («Это напрасный труд. Надоело»). И как знать, изнасиловал ли ее Пашка в буквальном смысле слова, или Валентина сдалась, растаптывая себя, доводя до точки разрушение своего, обманувшего ее мира. Так или иначе, по пути в Потеряиху была подведена черта под прежней Валентиной. (И опять символическое название: Потеряиха, потеря. Вспомним: Шаманов, купец Черных и т. д.)

Ночь. Возвращается Валентина. «У ворот своего дома в полутьме останавливается в нерешительности, а через мгновение безвольно опускается на скамейку» (381 – 382). И тут-то ей и признается Зинаида, что украла записку, что Шаманов ждал ее здесь. «Он любит тебя», — говорит Зина. «Пауза. Валентина сидит неподвижно, глядя прямо перед собой». После всего, что произошло за этот вечер, Валентине трудно поверить Шаманову. Очевидно, слова Зины ошеломляют ее, но душа ее сейчас закрыта для доверия. И когда появляется Шаманов и говорит:

Я искал тебя… Ты слышишь? С десяти часов где я только не побывал… И чего только я не передумал… Валентина… Ведь утром я сказал тебе совсем не то… *Валентина, закрыв лицо руками, внезапно разражается рыданиями*. (383).

{228} И впервые она видит Шаманова в ином свете, впервые слышит не слова, а то, что за ними прячется. Что он говорит?! «Что бы ни случилось — скажи слово»… и я оплачу счет, я поступлю благородно, я облагодетельствую тебя и понесу крест! «Скажи слово»!.. Не она ему нужна, а по ее воле он готов искупить свою долю вины перед ней. Чистеньким хочет быть, новоявленный Нехлюдов! Вот что открылось Валентине. Благородные словоизлияния Шаманова ничуть не лучше того, что сделал Пашка.

И другая, новая Валентина расправится и с тем, и с другим. А заодно и с отцом, уготовившим ей счастье по своему вкусу:

Не верь им, отец. Они ждали меня здесь. Я была с Мечеткиным… Успокойся… Они здесь ни при чем, пусть они не врут… И пусть… пусть они больше ко мне не вяжутся (385).

Так заканчиваются события этой ночи. Перспектива Валентины как будто ясна: она сломилась и станет «с волками жить, по волчьи выть». С палисадником, «мешающим рациональному движению», покончено. Валентина проиграла сражение.

И когда наутро, вопреки нашим ожиданиям, Валентина снова примется за свой палисадник, мы испытаем чувство глубокого волнения, потому что теперь знаем — его чинит не наивная девочка, ослепленная юной радостью жизни и верой в добрые сказки, а человек, сознательно избравший такой путь и защищенный мужеством преодоления пережитого.

## XI

Еремеев и Валентина вместе начинают пьесу. Они же ее и заканчивают. Но в развитии событий они не связаны друг с другом. Однако эта связь существует в их «нравственной рифме». Илью Еремеева приводит в Чулимск беда: ему 74 года, два года назад он овдовел и остался один, так как дочь его давно исчезла, не пишет и об отце не заботится, а одному в тайге «неинтересно». К тому же, «оленя нет, зверя в тайге мало стало, руки стали болеть», словом — «дела неважные, совсем неважные». Старость, одиночество, невозможность обеспечить себя. Но сорок лет Илья работал на государство, был проводником — водил по тайге изыскательские партии. И теперь, когда беда взяла за горло, Илья приходит в Чулимск за пенсией, которая несомненно ему полагается. Уже девять лет, как полагается. Илья идет к людям, потому что для него естественно, что человек человеку должен помогать, тем более в беде. Заметим, что в обоих случаях, когда сценическое действие объединяет *его* с Валентиной, поводом служит помощь в починке палисадника.

Однако истина, бесспорная для Ильи и, по его убеждению, не требующая доказательств, разбивается о нечто, недоступное его пониманию:

Дергачев. Работать-то ты работал, а документы у тебя есть?

Еремеев. А?

Дергачев. Документы, говорю. Трудовая книжка?.. Справки, что ты у геологов был?.. Есть у тебя? *(Еремеев молчит.)* (326 – 327).

Молчит, ошеломленный нелепостью того, что истину надо доказывать. И находит выход — для него не только естественный, но и неотразимый:

Еремеев. Я работал. Ты, Афанасий, знаешь…

Дергачев. Я-то знаю…

Еремеев. Со мной пойдешь, расскажешь. Разве не поверят?

«Не поверят», — такую мысль допустить смешно!

Мир Ильи ясен и прост: «человека не надо бояться», человек человеку друг, правду не надо ни защищать, ни доказывать, раз она правда, да и потому, что человеку надо верить (а за этим — невозможность лжи, козней, неискренности).

{229} Шаманов поручает Илье передать его записку Валентине. Зина же уговаривает его срочно пойти в Райздрав, где его ждут и помогут с пенсией:

Еремеев *(засуетился)*. Райздрав, говоришь? Ждет, говоришь?

Кашкина. Да, но как же вам быть? Ведь вам сейчас бумагу надо отдать… Надо?

Еремеев. Надо, надо.

Кашкина. Ну вот. И к Розе Матвеевне надо. Тоже сейчас… Что же делать?

Еремеев *(расстроился)*. Что же делать? (355).

Нарушить слово — немыслимо. И не предложи Зина передать записку, Илья пожертвовал бы своими интересами, но не нарушил бы взятого на себя обязательства. Ибо это его нравственное кредо. Поэтому и Зине он доверяет безусловно — она не может обмануть его, как не обманул бы он сам.

Иллюзии Ильи разбиты, надежд на пенсию нет: «бумаге верят, человеку не верят». Дикость этой ситуации для Ильи непостижима. Но выхода нет, надо возвращаться в тайгу. Но там ждет его безысходное одиночество, голод, медленное умирание.

Выход находит Мечеткин. Где-то у Ильи есть дочь. По суду ее разыщут и присудят выплачивать отцу алименты. Но мысль о том, что дочерние чувства надо восстанавливать по суду, повергает Еремеева в ужас:

Хороших. … Ты пойми, ведь дочь твою найдут.

Еремеев *(дрогнул)*. Найдут, говоришь?

Хороших. В чем и дело. Помогать она тебе должна. А не захочет, ну тогда ее судом заставят.

Еремеев *(качает головой)*. Нет, нет! В тайгу ухожу.

Дергачев. Ну и правильно… Собирайся, брат, до дому.

Еремеев *(закивал)*. До дому, до дому (360 – 361).

И этот ответ Ильи приобретает обычное в этой пьесе двузначное содержание: «дом» — лесная хижина Еремеева; «дом» — тот духовный его мир, где действуют единственно возможные для него нравственные законы. Попрать их он не хочет, да и не может, даже ради сохранения жизни.

Вот почему я и говорил выше о «нравственной рифме» Ильи и Валентины. Вот почему им двоим дано начать пьесу в светлой вере в добро и нравственный долг человека и закончить ее после всех испытаний утверждением этой веры, вопреки всему злу, которое на них обрушилось.

Вот где вспомнишь В. Г. Белинского: «Где же познается истинное величие человека, как не в тех случаях, в коих он решается лучше вечно страдать, нежели сделать что-нибудь противное совести»[[296]](#footnote-297).

Итак, я попытался рассказать о первом — и я бы сказал, самом интимном — этапе работы режиссера над пьесой. Или хотя бы о некоторых звеньях начальных раздумий, которые и обеспечивают прочность и надежность фундамента будущего здания — спектакля.

Решена исходная задача — накоплены и осмыслены сведения, заключенные в тексте. С ними сопряжены догадки о том, что существует только в намеках, «за текстом» и может быть восстановлено лишь нашим воображением. Теперь я погружен в мир пьесы. Я воспринимаю этот мир в необходимых связях, взаимодействиях и взаимозависимости характеров, поступков, фактов. И они предстают и как «система пьесы», и как некий отрезок подлинной жизни. Теперь загадок нет — я могу ответить себе на любой вопрос, поставленный пьесой. Какое это прекрасное ощущение — полной и всесторонней вооруженности знанием!

И как не похоже то, чем я владею теперь, на мои первые предположения.

Однако пока все это еще не замысел спектакля. Хотя в процессе раздумий замысел подспудно складывается, вызревает. И естественно, что, размышляя о характерах, о мотивах поступков, о скрытых пружинах действия и, понимая их смысл, вместе с тем я начинаю {230} и «видеть» и «слышать» эту чулимскую жизнь, этих людей, этот дом купца Черных. Я все более «поселяюсь» там, на Советской, 34, все более сближаюсь с миром пьесы, влюбляюсь в моих героев. Хороши они или плохи, но они уже мои, я сроднился с ними, я их «выстрадал».

Теперь мне легче — или хотя бы несколько легче! — организовать эти знания и ощущения в замысел, а замысел оснастить технологией, определить узловые события, сквозное действие, а может быть, даже и сверхзадачу, хотя именно с ее определением никогда не следует торопиться. Необходимо предчувствовать ее, необходимо, чтобы это предчувствие вело, одухотворяло весь творческий поиск, но не надо спешить с формулировкой — она должна сложиться, выкристаллизоваться без насилия. Иначе мы становимся рабами придуманного нами ярлыка, он нас связывает, ограничивает поиск. Если я определил предмет исследования в моем спектакле (в данном случае — «эгоизм»), если я проникся основной волнующей меня мыслью (в данном случае — «какие бы обличия ни принимал эгоизм и чем бы себя ни оправдывал, разрушительная суть его едина») — то этого пока достаточно. Это и есть предчувствие сверхзадачи, но не ее формулировка. А это предчувствие дает возможность распознать «систему» пьесы и населяющих ее характеров. Одно питает другое, и чем более я проникаю в мир пьесы, движимый предчувствием сверхзадачи, тем ближе я подхожу к окончательному ее определению.

Нередко приходится наблюдать, как молодой режиссер (это относится и к студентам-режиссерам), добыв определенные сведения из пьесы, оснастив их некоторыми своими соображениями и увлекшись этой добычей, спешит все это обрушить на головы исполнителей. В лучшем случае это принесет ему кратковременный успех — «ну, голова!», — скажут артисты. Но артист всегда берет от режиссера лишь то, что ему нужно сейчас, то есть те сведения, отсутствие которых завело в тупик его сценическое поведение.

Я убежден, что разум артиста и его воображение на исходном этапе работы должны быть подключены к режиссерскому замыслу и толкованию пьесы. Я всегда за артиста-режиссера. Но… в разумных пропорциях, то есть лишь в понимании общего направления поиска. Поэтому когда я настаиваю на необходимости для режиссера длительных и тщательных раздумий, то совсем не для того, чтобы вывалить их перед ошеломленными артистами, поражая их степенью собственной подготовленности. То. что добыто мною на этом первом и, может быть, самом трудном этапе проникновения в мир пьесы — это моя добыча, и нужна она мне, режиссеру. Это вооружение, которое обеспечит мне подлинное знание пьесы во всей совокупности ее закономерностей. Это то, что убережет меня от случайных решений, создаст прочное русло для импровизаций, проб и поисков. Наконец, это то, что обеспечивает точность в работе с артистом.

А главное — то, с чего я начал: легкомыслие, недодуманность, поверхностность на этом этапе неизбежно влекут за собой обеднение мысли и в самом результате — спектакле. И в каком бы жанре ни существовал спектакль, если он лишен признака исследования, он представляется мне неполноценным и не выполняющим главной и обязательной своей задачи — *нравственного урока*.

# **{****231}** Микроспектакли в процессе воспитания режиссера

{232} Печатается по изданию: *Сулимов М. В*. Микроспектакли в процессе воспитания режиссера: Учебн. пособие. Л.: ЛГИТМиК, 1988.

{233} Предлагаемая работа посвящена рассмотрению некоторых постановочных упражнений в процессе обучения режиссуре. Поэтому прежде всего надо оговорить общие и принципиально важные условия, лежащие в основе методики всех постановочных упражнений, как я ее понимаю.

Первое: постановочное упражнение не может и не должно локализоваться какой бы то ни было *одной* задачей, *одной* целью. В этом его сущностное отличие от тренинга. *Постановочное упражнение — это всегда комплекс задач*. Конечно, на каждом этапе обучения делается некоторый преимущественный акцент на те или иные задачи, решение которых для этого этапа является неотложной и насущнейшей целью.

Второе: с самого начала в реализации постановочных упражнений должно воспитываться постоянное ощущение *целостности*. К упражнению надо подходить как к *маленькому спектаклю, микроспектаклю*, который замышляется и организуется по тем же самым законам и принципам, по которым в дальнейшем ставится отрывок, или инсценированный рассказ, или, наконец, одноактная пьеса, постановка которой с обязательным участием профессиональных актеров является «генеральной репетицией» предстоящей работы над спектаклем в профессиональном театре.

Третье: профессия режиссера включает в себя как обязательное умение *организацию зрительского восприятия*, иначе говоря — умение мыслить, так сказать, из зала, постоянно контролировать и корректировать свою работу мерилом зрительского восприятия: что и как поймет зритель? как и какими средствами добиться, чтобы зритель воспринимал и понимал именно то и именно так, как задумал режиссер? Это один из краеугольных камней нашего дела.

Освоение профессии идет как бы по спирали, где на каждом витке возникают не столько новые задачи, сколько новые уровни постановки этих задач. А стало быть, и иные возможности и основания для студентов — добиваться их оптимального решения, для педагогов — требовать таких решений.

И еще одно существенное соображение или разъяснение.

Есть такое понятие в учебных программах по режиссуре — «поэтапные требования», которые строго разграничивают, чем можно и должно и чем нельзя заниматься на каждом этапе обучения. При определенной разумности, эти требования порой создают предпосылку для чрезмерной осторожности педагогов, а то и вовсе становятся «жупелом»: как бы не дать студентам делать то, к чему они еще не готовы и чему не обучены. Я противник такой регламентации. Ведь этим не только не воспитывается, но и разрушается *комплексное* ощущение цели. Целостность расчленяется на составляющие частные задачи. Да, в сущности, такая методика, являясь уже традиционной, находится в противоречии с современными научными методами, в частности с «системным подходом», который, став одним из ведущих направлений в методологии научного познания, дает очевидные преимущества диалектического познания истины.

Приходящие на режиссерские курсы — люди взрослые и в основном имеющие за спиной не только определенный жизненный опыт, но и вкусившие в той или иной степени опыт самостоятельной творческой работы в самодеятельности разных уровней, а то и в профтеатре, в том числе и опыт самостоятельной постановочной работы. Пусть в большинстве случаев этот опыт лишен фундамента необходимых знаний, школы и т. д. {234} Но тем не менее это — опыт, который вызывает естественное стремление разобраться в своих ошибках и набрать необходимые знания и умения через то, что составило этот опыт, то есть через постановочные попытки, и понять, почему же то, что, как казалось раньше, выходило, получалось, сегодня оказывается негодным и неверным. Полезно вспомнить наставление Станиславского: «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 попадает на свое место, точно вода в предназначенные для нее русла и бассейны»[[297]](#footnote-298).

По продуктивности это совсем не одно и то же. Примечательно, что Станиславский, укрывшийся в книге «Работа актера над собой» под именем Торцова, начинает обучение своих учеников с того, что дает им сыграть спектакль так, как они сами хотят. Вместо ожидаемого триумфа их постигает жестокий провал. Мастер провоцирует искать ответ, почему же не получилось то, что раньше приносило обманчивую радость кажущегося успеха. Четверть века упорных педагогических исканий понадобилось великому реформатору, чтобы сложилась режиссерско-педагогическая позиция, цитированная выше и неоднократно повторявшаяся Станиславским и в других связях. И уже в самом конце жизни он снова повторит: «А как актера заставить самому к этому (к логике и последовательности чувствований. — *М. С*.) прийти, как его поставить в такое положение, чтобы он *сам это от меня требовал, чтобы он сам у меня спрашивал, чтобы это ему было нужно? А раз станет нужно, то он иначе будет работать*»[[298]](#footnote-299).

Естественно, что обучение начинается с введения в круг того, что такое исповедуемая нами школа, в чем сущность основных ее принципов, законов и что подразумевает принятая этой школой терминология. Это, собственно, и есть основа теоретического курса. Дальнейшее изучение теории мне представляется наиболее плодотворным только через практику и в связи с практикой. И пусть отвлечения от практической работы в область теории порой будут развернутыми и очень подробными, а в других случаях лаконичными, важно, чтобы всегда они *возникали из конкретной надобности в них*, как ответ на вопросы, продиктованные практикой, как помощь, как средство выйти из тупика, в который упирается практическая работа. Глубоко убежден, что чтение «Теоретического курса режиссуры» малопродуктивно. Да и как его читать?! Ведь пока не существует «*теории режиссуры*» как науки. Потому — не лекции, а беседы, объяснения, ответы на вопросы. Наше дело живое, практическое, экспериментальное. Так и надо учиться — на пробах, в «синяках и шишках», в бесстрашии перед неизбежными, но пока полезными ошибками.

И последнее, чем хочу предварить ваше чтение этой работы.

Примеры. Примеры из живой творческой практики. Это всегда самая сложная и опасная область. Недаром так скупы и осторожны мастера театра в своих литературных работах на иллюстрации из собственного постановочного опыта. И более того, такие примеры, как правило, разочаровывают, особенно при сопоставлении с живым спектаклем, когда-то принесшим нам истинную радость.

В примерах всегда присутствуют три уязвимых слагаемых. Во-первых, из них уходит самое мощное средство воздействия театра — живое восприятие действующего актера, жизни, творимой на наших глазах «здесь, сегодня, сейчас». Остается не более чем мертвая фотография. Во-вторых, бесследно исчезает тот особый климат, который создается {235} на каждом спектакле контактом зрительного зала со сценой. И в‑третьих, во всяком творческом создании заложен повод к спору, даже если оно прекрасно и совершенно. Недаром так живуче и распространено крылатое выражение «а я бы пел иначе». И когда мы — творческие работники — находимся во власти непосредственного восприятия, голос этот в нас подавлен или вовсе не слышен; но достаточно нам перейти к аналитическому восприятию, на которое наталкивает любой приводимый в театральной литературе пример, как этот голос звучит во всю силу, и оказывается, что неоспоримых примеров нет, да, очевидно, и быть не может. Это — когда речь идет о работе мастеров, художников, профессионалов. Что же говорить о примерах, взятых из практики студенческих проб, да еще на начальных этапах обучения?!

Между тем я строю данную работу именно на этих примерах, предлагая их вовсе не как эталоны и совершенные образцы, отнюдь! Мне хотелось бы, чтобы читатель не вступал в спор со мной и с авторами тех работ, на которые я ссылаюсь, а постарался проследить цепочку логических обоснований и осмыслений этих примеров не с точки зрения их объективной художественной ценности, а в контексте тех педагогических задач, которые в них осваиваются и иногда решаются.

Не привыкайте к чудесам,

Дивитесь им, дивитесь!

Вадим Шефнер

## I

Итак, разобравшись несколько в основных теоретических вопросах, чуть-чуть размявшись на упражнениях тренинга, начнем работу над первым видом постановочных заданий — над построением этюда по произведениям живописи.

Живопись, как и литература, является самым активным и нужным помощником не только в освоении некоторых профессиональных навыков, но и в постижении многих сущностных, коренных вопросов режиссерского творчества. Театр сближает с живописью то, что мы *смотрим* спектакль и мы *смотрим* произведение живописца. И хотя зрелищное искусство театра имеет в своем арсенале воздействия на зрителя не только те средства, которыми располагает живопись, мы, тем не менее, *смотрим* произведение театрального искусства.

Примечательно, что когда мы смотрим спектакль хорошего театра по неизвестной нам пьесе, исполняемой на непонятном нам языке, мы понимаем содержание происходящего. Конечно, незнание языка несколько компенсирует живая интонация актеров. И все-таки главным образом смысл происходящего на сцене становится ясен из действия актеров, их поведения, мимики, мизансцены; то есть через внешние проявления мы постигаем не только смысл происходящего, но порой и скрытые побудители действия. Тут искусство театра и искусство сюжетной живописи совпадают. Ведь и в произведении живописца через внешние проявления действующих лиц, через их внешнюю характеристику, через создаваемую художником среду, в которую помещено изображаемое событие, мы постигаем не только фабулу картины, но у хорошего живописца разгадываем целый мир человеческих отношений, страстей, характеров, судеб.

Это родство или сходство и дает основание начинать освоение постановочной грамоты на материале смежного искусства, используя наглядность его средств.

Пока мы с вами будем говорить только о сюжетной живописи, и одним из самых продуктивных источников будет для нас живопись передвижников. В подавляющем большинстве их картины имеют ясно выраженное содержание, его социальную четкость, яркость и глубину характеристик действующих лиц, подробность передачи среды, окружающей героев картины. У серьезного художника, в какой бы области он ни {236} творил, никогда и ничего не бывает случайного. Всякая деталь, подробность, факт вводятся в композицию произведения во имя какой-то, порой не сразу разгадываемой цели. Иначе говоря, все слагаемые произведения приведены в некую *систему*, в которой одно дополняет другое, разъясняет его и всегда для чего-то нужно. Задача режиссера — *разгадать авторскую «систему»*, то есть те взаимосвязи и взаимозависимости, которые созданы автором для выражения своего замысла. На этом основывается режиссерский анализ — важнейшая часть нашей работы. Он необходим нам всегда — от самого первого этюда до постановки сложнейшей пьесы, и мы постараемся уже в первых наших постановочных упражнениях начать освоение этой тонкой, трудной и интереснейшей области нашего дела. Разработка этюда по произведениям живописи является для этого благодатным поводом.

Но прежде чем обратиться к этой пробе, подчеркну: что бы вы ни делали на площадке — этюд, инсценировку прозы или стихотворения, отрывок пьесы, — вы всегда имеете дело с воссозданием кусочка жизни, вычлененного из ее потока. Этот поток складывается из прошлого и настоящего. Он же предопределяет будущее, если в него не вторгнутся некие мощные и непредсказуемые воздействия новых предлагаемых обстоятельств. Все, что происходит на сцене, — всегда есть *продолжение* того, что было, и *начало* того, что будет дальше. Это имеет абсолютно непреходящее значение, а следовательно, является условием построения и наших этюдов по картинам.

Сотворение куска жизни. Достоверной. Волнующей. Вызывающей наше сопереживание. Не это ли *истинное* назначение режиссуры? Не в этом ли ее истинное чудо! Хотелось бы, чтобы вот это — сотворение жизни на сцене — было для вас всегда самым заветным стремлением, неиссякающе увлекательной целью. И каким бы ни был жанр вашего создания — трагедией или фарсом, мюзиклом или буффонадой, неизменным остается только одно — сотворение куска жизни… Как просто! И как бесконечно трудно.

Очень скоро, при первом же соприкосновении с отрывком и тем более разбором пьесы, мы столкнемся с понятием «роман жизни». Это создаваемое на основании пьесы (или другого материала) наиболее полное представление обо всей жизни, и предшествовавшей событиям пьесы, и заключенной в ней самой, в самом ее развитии. Это создание эпического повествования (отсюда — «роман»), которое должно ответить на вопросы, как было или могло быть в жизни, а не как будет на сцене. Г. А. Товстоногов, полагая обязательным это предварительное погружение в материал пьесы для широкого постижения стоящей за ней жизни, пишет: «Только тогда, когда “роман жизни” будет вас так переполнять, что пьесы будет мало для того, чтобы рассказать о своем “романе”, только тогда вы имеете право думать, как это преобразовать в сценическую форму»[[299]](#footnote-300).

Конечно, в работе над этюдом и даже над отрывком мы делаем лишь первые шаги к овладению этим сложным умением. И ясно, что пока это будут не «романы» жизни, а лишь скромные «рассказы» о ней. Но и эту работу делать надо обязательно, через простое прокладывая путь к сложному.

Надо помнить, что даже самое маленькое сценическое произведение должно быть плодом серьезного и вдумчивого подготовительного труда вашего сердца, воображения и ума.

Этюд по произведению живописи строится «трехступенчато»: первая ступень — то, что непосредственно предшествует моменту, зафиксированному художником на картине; вторая — то, что есть самый момент картины; третья — то, что последует непосредственно за этим моментом. Так как мы условились, что этюд — кусочек жизни, выделенный из ее потока, то и все происходящее в этюде обусловливается логикой течения жизни, {237} где каждый следующий ее момент является сплавом всего предшествующего с возникающими новыми предлагаемыми обстоятельствами.

К примеру, в известной вам картине И. Е. Репина «Не ждали» изображенный художником момент — в комнату, где все члены семьи заняты своими делами, входит неожиданно вернувшийся ссыльный — определяется привычным течением жизни этой семьи, в которую ворвалось неожиданное и очень сильное новое предлагаемое обстоятельство — возвращение ссыльного. На картине изображен момент, когда он *только что вошел и его только что увидели*. Следующее звено этой истории — как поведут себя действующие лица — определяется столкновением сложившихся предлагаемых обстоятельств жизни каждого из действующих лиц с возникающими совершенно иными, новыми условиями, которые создает неожиданное появление ссыльного — сына, мужа, отца.

В большинстве случаев в сюжетной живописи берется некий критический «предел», переломный момент в действии, некая кульминация, после которой, по Аристотелю — «наступает переход к счастью от несчастья или от счастья к несчастью»[[300]](#footnote-301), а по нашей терминологии — картина строится по событию, и преимущественно по центральному событию, некой рассказываемой жизненной истории. Значит, этюд, который нам предстоит построить и в дальнейшем поставить, состоит из действия, предшествующего моменту, изображенному на картине, то есть событию, и действия после этого момента, то есть действия, являющегося следствием оценки события.

Кажется, что это просто и понятно. Но только кажется.

Начнем с выбора материала для этюда. Этот вопрос имеет две стороны. Одну я бы условно назвал технологической, другую — собственно творческой, художнической. Технологическая заключается вот в чем. Материалом театра является конфликт и продиктованное борьбой действие, понимая «борьбу» в емком и широком значении (ведь и само действие есть «борьба с предлагаемыми обстоятельствами»). Драма, иначе — сценическое действие, вне конфликта существовать не может. Вспомним В. Г. Белинского, который обязательным условием драмы полагал желание действующих лиц «*приобресть друг над другом поверхность*» и когда «конец спора ставит их в новые отношения друг к другу»[[301]](#footnote-302). Следовательно, предметом сценического воплощения может являться только тот материал, в котором заложен конфликт, в котором наличествует борьба. И выбирая картины для вашего этюда, вы должны в первую очередь определить, отвечает ли она этому требованию.

Обратимся к знаменитой и прелестной картине В. Максимова «Все в прошлом». Помните? В глубине сада виден обветшалый заколоченный барский дом. На первом же плане, возле крылечка флигеля, в глубоком кресле сидит с закрытыми глазами старая-старая барыня. У ног ее дремлет пес, старый пес. На ступеньках, у столика, накрытого к чаю, сидит и вяжет старуха — видимо, прислуга барыни, а может, ее наперсница. По всему видно, что так они сидят часами, под пение самовара, день за днем, пока греет солнышко, а наступит осень — уйдут в дом и будут так же монотонно, печально коротать время от света до темноты, дремля, вспоминая безвозвратно ушедшие дни… Картина проникнута тонкой поэзией, печалью, настроением. О многом можно и подумать, и догадаться, глядя на нее. И понятно, почему она относится к числу замечательных сокровищ русской живописи… Но ничего в ней не происходит. Она именно про то, что больше уже *ничего не происходит*. И не произойдет, наверное, пока не придет смерть.

Что можно сделать в театре на основе такой картины? Этюд? Нет. Ибо в основе этюда {238} лежит действие, происходящая на наших глазах борьба и порождаемые ею изменения. Самое большее, что мы можем сделать, это «живая картина», то есть статическая композиция, точно передающая лишь *внешние признаки* живописного полотна. И только. И оттого, что пальцы старухи пошевелятся, перебирая спицы, а барыня вздохнет в полусне, действия не прибавится.

Значит, первое и обязательное условие в выборе материала — это *выявление в нем конфликтной основы*. Конечно, не всегда наличие конфликта, действенности обнаруживается сразу. Так, например, если мы обратимся к известнейшей картине В. Сурикова «Меншиков в Березове», то как будто бы и в ней ничего не происходит — тоже сидят, читают вслух, никто ни с кем не сталкивается. Вроде бы по нашему счету можно поставить знак равенства между этой картиной и полотном В. Максимова. Однако это не так. И если копнуть поглубже, выявится напряженнейший драматизм, то есть действенность суриковской картины: страстное мучительное *неприятие* настоящего. Вот и конфликт. И можно ли поставить по этой картине этюд? Утверждаю — можно, и при этом отличный, то есть насыщенный напряженным действием. Недаром М. В. Нестеров написал об этом полотне, что «Меншиков» из всех суриковских *драм* наиболее «шекспировская»[[302]](#footnote-303). Ну а что можно придумать действеннее, драматургичнее, чем Шекспир?!

Однако пока речь шла о «технологическом» требовании в выборе материала, но есть еще и другое — собственно художническое, или личностное, как угодно.

В чем же оно?

Тут мы прикасаемся к одной важнейшей творческой проблеме.

С первого шага, который вы делаете на пути овладения профессией, воспитания в себе художника, вы должны твердо усвоить, что *искусство начинается с потребности* выразить то, что вас человечески, личностно, граждански волнует. Искусство — это потребность души, крик ее. Крик от радости, от горя, от возмущения или сострадания. Это всегда порождение разбуженных обнаженных {239} нервов, живого колотящегося сердца. Это ваш вклад в познание человека, жизни, преподаваемый вами нравственный урок. Вне этого всякая сценическая деятельность — не более чем техника, чем демонстрация ремесленных умений. Первым и главнейшим импульсом к творчеству должен быть *чувственный удар, ожог* от встречи с материалом. Станиславский говорит: «В творчестве надо сначала увлечься и почувствовать, а потом уж — захотеть» (II, 305). Самое отвратительное, а главное, бесперспективное для творчества — это практический подход к выбору материала, вычисление его «перспективности» (словечко «перспективность» — хитроумное изобретение все того же прагматизма!).

Конечно, далеко не всегда бывает так, что сразу — именно ощущением «ожога» — захватывает материал. Иногда, и нередко, начинается со смутного *предощущения* чего-то очень вам важного, волнующего, но пока еще скрытого в этом материале. И лишь более подробное и вдумчивое проникновение в него высекает, наконец, ту искру открытия, про которую говорят: «зажегся материалом»! Но если и в результате более тщательного погружения в материал эта искра не высекается, материал вас не зажигает и вы лишь умозрительно понимаете его «выгодность» — бросьте его! Без участия сердца заниматься творчеством нельзя.

И касается это всей нашей работы — начиная с самого простого и скромного этюда и кончая самыми сложными творческими задачами. Именно тут проходит в нашем деле линия раздела между творчеством и ремеслом, между художником и ремесленником. И постигать это различие, воспитывать в себе художническую позицию надо не когда-то потом, а теперь, сразу, с первых прикосновений к профессии. Надо понять, что ремесленничество в искусстве — это не обязательное следствие отсутствия таланта и даже способностей. Нет! Это позиция. И есть очень знаменитые и прославленные, мастеровитые и даже талантливые ремесленники. Это — позиция…

Художник, в какой бы области он ни творил, создает свое произведение ради того, чтобы передать читателям, зрителям, слушателям некое свое открытие, совершенное в постижении жизни, в познании человека и мира.

Обратите внимание: в жизни вы всегда рассказываете о том или ином пережитом вами событии, впечатлении, полученной волнующей информации *не вообще*, а ради того, чтобы передать именно то, что вас зацепило, что взбудоражило чувство. И чем сильнее полученный вами «удар», тем острее ваше *первочувство*, тем активнее ваше желание его передать и им заразить того, кому вы рассказываете. И это выделение *главного*, важнейшей для вас *сути* происходит инстинктивно и определяется нацеленностью, мобилизованностью вашего воле-чувства.

В сущности, в режиссерском творчестве работает тот же механизм — поразившая нас в произведении авторская мысль и вызванное ею чувство заставляют нас искать и отбирать средства передачи их зрителю через организацию театрального зрелища. С той только разницей, что в бытовом рассказе о пережитом событии нас безошибочно ведет *инстинкт* главной мысли, а в создании спектакля мобилизуется огромный комплекс *сознательной деятельности*. В ней участвует и наш разум, и знания, и воображение, и практические умения и т. д.

Однако за этой сознательной деятельностью очень легко утерять побудительный чувственный импульс, первочувство, которое толкнуло нас к этой деятельности, а следовательно, и цель наших усилий. Цель, порожденную этим импульсом и обработанную нашим сознанием, Станиславский, как мы знаем, назвал сверхзадачей: «Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи… сверхзадачей произведения писателя» (II, 332 – 333). Сверхзадача, или пока лучше сказать, ощущение, *предчувствие сверхзадачи* придает нашей {240} работе целеустремленность и ясность. Это компас, который не дает художнику заблудиться в обилии соблазнов, таящихся в любом творческом процессе.

*Первочувство* режиссера, к которому я все время обращаюсь, рождается от встречи с произведением, следовательно, с авторской сверхзадачей. Но нельзя забывать, что и само произведение, и его сверхзадача суть переработка автором того первочувства, которое возникло у него от непосредственного столкновения с жизнью. Художественное произведение рождается как *сплав чувственного и рационального*. От встречи же с произведением возникает наше *режиссерское* первочувство, «чувственный ожог», о котором я говорил. Возникает для того, чтобы в свою очередь превратиться в новый сплав авторской сверхзадачи, режиссерского первочувства, ею вызванного, и выработанной нашим сознанием сверхзадачи спектакля.

Но это дальше. Пока же речь идет о первочувстве, а не о его осмыслении.

Осмысление начнется тогда, когда, исходя из этого первочувства, мы наметим, что же и во имя чего хотим мы рассказать зрителю, каким чувством заразить, *какую главную мысль у него вызвать*, то есть когда речь пойдет о том, чтобы нащупать свою сверхзадачу. И это мы должны делать не «после» — в будущих своих спектаклях, а уже теперь в первых постановочных упражнениях. Этим мы не только ставим перед собой ясную цель, к достижению которой будем стремиться (сквозное действие!), но и создаем некий критерий для самопроверки — туда ли мы движемся, не отвлеклись ли от той задачи, ради которой взялись за это дело.

Первочувство, которое непременно входит главнейшим слагаемым в ощущение сверхзадачи и ориентирует ее поиск, одновременно определяет и *предмет исследования* в данной работе. Оно же объясняет, что толкнуло вас на создание своего спектакля именно по этому произведению и именно этого автора. Снова вспомним Станиславского: «Надо уметь сделать каждую сверхзадачу своей собственной. Это значит — найти в ней внутреннюю сущность, родственную собственной душе» (II, 335).

Это подтверждает, что сверхзадача должна рождаться из чувственного импульса. Ум идет вслед за чувством, обосновывая, обрабатывая то, что поставляет чувство. Я бы сказал, что режиссерская сверхзадача — это первочувство, обработанное разумом. Таким образом, самое важное для меня здесь — это то, что живая, увлекающая, истинно творческая сверхзадача неотделима от чувства. Если же она не рождается, а *конструируется* «с холодным носом», «выстраивается» — из этого никогда не выйдет ничего путного. Очень точно эта мысль выражена Л. Н. Толстым в одной из дневниковых записей: «Никогда не строй, а сажай, иначе природа не будет помогать тебе». Живое родится из живого.

Итак, из чего же складывается работа по постановке этюда по произведениям живописи?

Выбрана картина, в которой что-то зацепило ваше чувство и в которой вы обнаружили драматизм, то есть действенность, конфликтность. «Зацепило чувство» — это не отвлеченное любование мастерством, красками или композицией, а конкретная связь изображенного события с той или иной вашей «болевой точкой». Иначе говоря, что-то, на что отозвалась ваша душа, ваше сердце. Ваше Первочувство!

Теперь займемся тщательным анализом картины. Что это значит? Поняв содержание изображенного, постараемся вникнуть не только в те детали, характеристики действующих лиц и окружающей их среды, которые даны художником, но — главное! — постараемся *понять связи*, которые существуют между этими характеристиками. Здесь нам всегда помогут поиски ответов на те вопросы, которые ставит перед нами автор, отбирая именно эти, а не какие-нибудь другие признаки, характеризующие действующих лиц и обстановку. Отыскивая эти ответы, мы зачастую обнаруживаем смыслы, которые ускользали от нас при первом поверхностном знакомстве {241} с картиной. Иногда ее содержание открывается нам совсем иначе, чем мы его восприняли сначала.

В результате такого тщательного, скрупулезного анализа-сопоставления мы должны получить для себя абсолютную ясность, в чем содержание картины, кто есть кто и в какие взаимоотношения они поставлены автором. Значит, мы выяснили конфликт и соответственно — противостояние в нем борющихся сил. Таким образом, для нас выяснилось среднее звено этюда.

Теперь нам уже легче вообразить течение жизни «до» и «после». И тут хочу подчеркнуть некоторые важные обстоятельства этой работы.

Центральное звено этюда — собственно «картина» — выражает собой *авторскую* сверхзадачу так, как вы ее поняли. Первое же и третье звенья являются плодом вашего воображения и выражают *вашу* сверхзадачу. Как видим, она теснейшим образом связана с авторской, зависит от нее и все же является плодом *вашего творчества*. И, естественно, влияет на среднее звено, иначе говоря, на истолкование вами сверхзадачи автора. Но подчеркиваю: вы начинаете со второго звена, то есть с *тщательного постижения позиции автора, его «системы», его сверхзадачи* Но, следуя вышеприведенной мысли Станиславского, вы делаете ее своею собственной, находите в ней «внутреннюю сущность, родственную собственной душе».

Не надо в этих этюдах очень расширять первое звено, да и третье тоже. Кусочек жизни в первом обязан, прояснив ситуацию, подводить нас к событию, кульминацией которого, как правило, является то, что изображено на картине. Третье же звено должно лишь логически развязывать ту ситуацию, которая выражена во втором. Повторяю, что все три звена, три части этюда — единый кусок жизни, связанный с центральным событием. Таким образом, решение третьей части этюда должно *логически вытекать* из того, что задано первой и второй.

Разберемся в некоторых вопросах на конкретном примере известной превосходной картины И. М. Прянишникова «Жестокие романсы».

Сюжет ее как будто прост: в комнате на диване сидят не очень молодая девушка и еще довольно молодой, однако несколько лысоватый чиновничек с гитарой. Он самозабвенно напевает девушке некий, очевидно «жестокий», романс. Девушка, стараясь отодвинуться от него, уже прижалась к ручке дивана. В руке зажат платочек и, судя по выражению ее лица, она взволнована. Если попытаться по первому впечатлению определить, про что эта картина, очевидно, можно сказать так: она изображает свидание молодого человека с девицей, которую он улещивает, распевая ей душещипательные романсы. Это то, что можно выяснить, «глазея».

Для того, чтобы *увидеть*, надо не только внимательно рассмотреть все то, что изображено на полотне, но соотнести друг с другом изображенные детали обстановки, людей, населяющий картину, то есть разгадать ту «систему», которую создал Прянишников.

Работа, к которой мы сейчас приступаем, — наше первое соприкосновение с анализом авторского материала. И тут сразу же и навсегда нам надо договориться об одном из самых важных условий всей нашей дальнейшей работы, договориться на всю жизнь! — об отношении режиссера к автору.

Режиссура давно выросла в самостоятельное, своеобразное и очень сильное искусство. И тем не менее… и тем не менее искусство режиссуры — искусство вторичное. Оно возникает как искусство *воплощения* в сценические образы и в сценическую жизнь ранее созданного другим художником литературного произведения. Иначе говоря, режиссура в сущности своей есть искусство интерпретаторское. А если так, то источником его является *авторский* материал. И «здание» своего спектакля режиссер обязан строить из *этого* материала. Бытует такое выражение — «ломать хребет автору», то есть идти в создании спектакля не вместе с автором, а отдельно от {242} него, а то и наперекор ему. Я исповедую школу Художественного театра, который возвел вдумчивое, тщательное постижение и воплощение автора на невиданную дотоле высоту. И это, как известно, неотделимо от искусства режиссуры, которое именно в этом театре тоже поднялось на невиданную дотоле ступень. Потому я и полагаю, что глубоко понятый и воплощенный средствами театра автор и хорошо играющий ансамбль артистов, объединенный четкой и глубокой художественной идеей, — это и есть признак высшего качества режиссуры.

Чувствую, что на языке у вас вертится вопрос: в чем же тогда *самостоятельность* режиссуры как искусства? Ну, сам перевод литературы, слова в образную форму сиюминутно протекающего на глазах у зрителя действия есть тонкое, сложное и совершенно своеобразное искусство. Об этом прекрасно сказано у Станиславского: «Мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст *свой* подтекст; устанавливаем *свое* отношение к людям и к условиям их жизни; мы пропускаем *через себя* весь материал, полученный от автора… мы вновь перерабатываем его *в себе*, оживляем и дополняем *своим* воображением» (подчеркнуто всюду мною. — *М. С*.; II, 63 – 64). Главное — это то, ЧТО и КАК сумел режиссер постичь, открыть в авторском материале. Как он сумел соединить в неповторимый сплав авторскую мысль с собственным постижением жизни {243} и человека с позиций своего времени. Тут-то и проявляется личность режиссера-художника во всем многообразии этого понятия.

Следовательно, уже при первом обращении к авторскому предложению — картине в данном случае, пытаясь разгадать его, мы ничего не должны придумывать, а только стремиться расшифровать «систему» автора. Иначе говоря, мы должны сдерживать фантазию и максимально мобилизовать воображение. Напомню, что Станиславский так разграничивал эти две необходимые режиссеру способности: «Воображение создает то, что есть, что бывает, что мы знаем, а фантазия — то, чего нет, чего в действительности мы не знаем, чего никогда не было» (II, 70).

Я бы подчеркнул еще одну важную для нас особенность воображения: способность по частностям представить себе и воссоздать целое. В анализе именно воображение восполняет пробелы в сведениях для воссоздания целостного представления о характере, событии, предмете. Значит, вся аргументация наших предположений и выводов должна опираться на картину и картиной же подтверждаться.

Вернемся же к ней. Итак, действие происходит в комнате. В чьей? Его? Ее? Изымем мысленно отсюда действующих лиц. Вглядимся в «декорацию». Чистый крашеный пол. Стены с темной покраской или одноцветными обоями. Женский портрет в скромной рамке красного дерева, очень типичный для интеллигентской обстановки среднего достатка. Старый кожаный диван стоит возле массивного письменного стола. На столе стопка книг в строгих добротных переплетах, бумаги. Над столом висит, тоже очень типичная для такой обстановки, вышитая папка для бумаг. Календарь, показывающий двенадцатое число (канун рокового тринадцатого!). Видимо, за этим столом работают, занимаются умственным трудом. Таким образом, в характеристике места действия мы обнаружили достаточно типичные черты интеллигентской квартиры невысокого достатка. Скажем, квартиры учителя.

Теперь мысленно вернем в эту обстановку девушку. Может ли такая девушка жить здесь? Может ли сидеть за этим столом, читать эти книги и т. д.? Соединяется ли характер обстановки с тем, как автор написал ее саму? Да. Никакого противоречия тут нет. Ну а если снова «убрать» девушку и теперь посадить сюда этого лысоватого соблазнителя с гитарой? От каждой характеризующей его детали веет пошлостью и вульгарностью. Их подчеркивает и поза, и расстегнутый фрачишко, и этот яркий крикливый галстук, и плешь, и глупейшее выражение самодовольства на курносой физиономии. Мог ли этот фат, нахал и пошляк жить здесь, в этой строгой, очень скромной комнате? И зачем ему эти книги? Письменный стол? Бумаги? Нет, он тут чужой, пришлый. Вот окурок, брошенный на чистый пол в приличном доме, — вот это от него, это — его!

Так мы получили ответ на вопрос, где происходит действие: у нее. Следовательно, он пришел к ней.

О том, как охарактеризован Прянишниковым ловелас, я уже сказал. И этого пока достаточно. Ну а девушка? Она не очень молода, хотя и миловидна, и есть в ней мягкость, чистота, подлинная женственность и обаяние. Она взволнована. Она даже очень взволнована. Так и кажется, что у нее вот‑вот хлынут слезы. Она вдвинулась в самый край дивана, дальше двигаться некуда. Она судорожно сжимает платочек. Вся ее поза выражает крайнее напряжение, так и кажется, что из последних сил она удерживается от желания вскочить, вырваться отсюда, убежать. Таким образом, ее душевное состояние находится в резком противоречии с самодовольством, самоупоением этого завитого дурака, который, очевидно ничего этого не замечая, токует как глухарь на току, слыша только себя, только свою песню.

Значит, в картине присутствует явная *рассогласованность*.

В строгой опрятной комнате на чистом полу валяется брошенный смятый окурок. И художник активно фиксирует наше внимание {244} на этой детали, которая помещена на широком и ярком просторе пола, на самом первом плане, и как бы вводит нас в конфликтный мир рассогласованностей. Главная рассогласованность — *она* и *он*. Все тут находится в вопиющем конфликте противопоставления: внешний облик скромной и очень приятной девушки с пошлым самодовольством ее ухажера; ее смятение с его агрессивной настырностью; ее едва сдерживаемые слезы с его нагло улыбающейся харей; ее сжавшаяся, напряженная фигурка, говорящая о том, что уже из последних сил она сдерживает желание вскочить и бежать отсюда, с его разухабистой развязностью; скомканный платочек, зажатый в руке, с этой какой-то глупой, лезущей в глаза гитарой. Самая главная несовместимость, рассогласованность в том, *что*, по логике характеристики и самой девушки, и обстановки, в которой она живет, *должно было бы быть, с тем, что есть*.

Все в этой маленькой и такой выразительной картине дышит конфликтом, подталкивает воображение к расшифровке двусмысленности ее названия — «Жестокие романсы». И кажется, что не душещипательные песенки, которые распевает своей даме пошлый кавалер, названы жестокими романсами, а банальные, но трагические своей обыденностью и пошлостью житейские драмы, которые стоят вот за такими рассогласованными альянсами.

Собрав и осмыслив материал, предложенный автором, теперь мы можем определить то, что составляет суть происходящего на картине. Попробуем это сформулировать.

К скромной, интеллигентной, уже не очень молодой девушке пришел чиновник класса этак тринадцатого или двенадцатого с весьма недвусмысленными намерениями, осуществления которых пытается добиться заманным пением чувствительных романсов. Чиновник развязен, плохо воспитан, глуп и настырен. Он вовсе не замечает того, что девушке причиняют неизъяснимую муку и его песни, и его ухаживания, и само его присутствие.

Все это выведено, как мы видели, из картины, из сопоставления деталей, характеристик, попытки понять, для чего автору нужны эти сопоставления. Во всем, что я изложил, нет ни капли выдумки — все это подтверждается самой картиной. Может ли она быть истолкована иначе? Вероятно. Да и позже мы это увидим. Но Я, подчеркиваю — Я, истолковываю ее так, опираясь на авторский материал и ничуть не подтасовывая его. Я его так вижу, так понимаю. И я стараюсь быть предельно объективным.

И тут возникает еще один очень важный — и опять-таки «на все времена» — вопрос. Я вас призываю: старайтесь предельно добросовестно проникнуть в то, и только в то, что предложено автором, не навязывая ему никаких иных, не содержащихся в произведении точек зрения, то есть подойдите к материалу с максимальной объективностью. Но ведь осмысление материала — любого — делаю-то Я, с *моими* взглядами на жизнь, с *моим* житейским, интеллектуальным, чувственным опытом. И каждый из вас это сделает по-своему, так как у каждого из вас этот опыт будет собственным и неповторимым. А следовательно, любое произведение искусства, как и жизненный факт, будет вызывать у вас свои и только каждому из вас индивидуально присущие связи, на него будут откликаться ваши собственные «болевые точки». Таким образом, из попытки самого добросовестного объективного исследования произведения искусства будет возникать не некая абсолютная истина, а сплав авторского отражения и истолкования жизненных явлений с вашими собственными, которые и определяются вашей личностью и выражают ее. И это при условии, что вы ничего не будете придумывать и привносить со стороны. Вы *так* чувствуете и не можете чувствовать иначе.

Но ведь ваше чувствование — это то самое, что определяет вашу творческую продукцию. Вот почему такое огромное значение для творца — будь он писатель, режиссер или художник — приобретает уровень его личности. Не только чуткость, сострадательность, {245} способность к сопереживанию и сочувствию, нравственность, честность и мужество важны. Не менее важен уровень вооруженности философским охватом явлений истории и современности. Уровень оснащенности передовым мировоззрением. Только при этих условиях талант обретает мощную силу воздействия на современников и оказывается способным влиять на духовный климат общества, что и есть обязанность и предназначение художника. Личностный фактор и отличает одного художника от другого. Он-то и определяет множественность убедительных трактовок одного и того же произведения. И заметим, чем талантливее и глубже произведение, тем больший простор оно дает для разнообразия истолкований.

Итак, исследовав картину Прянишникова, я пришел к тому пониманию фабулы ее, которое изложил выше. На этом, собственно, кончается «объективная» часть работы, то есть часть, основанная на данных, извлеченных из картины. Здесь пока отсутствует оценка этих данных. Теперь встает вопрос: что же хотел сказать художник своей картиной? Вряд ли Прянишникова занимала просто такая вот бытовая зарисовка. В чем же его «сверхзадача»?

И как же сложилась ситуация, к которой пришли персонажи картины? Что заставляет девушку принимать у себя явно ей антипатичного ухажера-антипода? Почему, если его присутствие мучительно для нее, она все-таки терпит его? И что будет дальше? Будет ли она и дальше терпеть? Или произойдет некий скандальный взрыв и она решительно прекратит эту муку?

Обо всем этом можно только гадать. Теперь-то и подключается работа нашего воображения. Имея те данные, которые мы для себя расшифровали, мы можем усилием воображения предположительно воссоздать прошлое, представить себе варианты будущего. Но подчеркиваю: основания для такой работы нашего воображения мы нашли в «системе» автора, выраженной определенными опознавательными знаками. Только поняв эту систему, мы можем представить себе, что же происходило перед тем моментом, который зафиксировал художник, и то, что произойдет следом. Или лучше и точнее сказать так: мы можем представить себе, из чего проистекало изображенное действие и во что оно выльется дальше.

Вот тут, когда от постижения предложенных в картине данностей мы переходим в область воображения, мы и создаем «роман жизни». Мы постараемся понять всю историю, лишь один эпизод которой предстал перед нами на полотне художника. Конечно, материал для «романа жизни», который мы можем почерпнуть даже из самой подробной бытовой картины, недостаточен, очень и очень многое падает на долю наших догадок и предположений и не может быть доказано. И тем не менее, мы обязаны составить если не «роман», то хоть «рассказ», который объяснит нам предысторию исследуемого события. Все, что происходит на сцене, должно происходить с конкретными людьми, которые имеют свою биографию и связь с прошлыми событиями.

Здесь уместно поговорить еще об одном вопросе, который также сопутствует всей нашей работе. Очень часто режиссеры — не только студенты, но и опытные профессионалы — едва познакомившись в самых общих чертах с материалом, с пьесой, особенно имеющей сценическую историю, кидаются на изучение всяких монографий, комментариев, критических статей и рецензий. Нет ни собственного чувствования материала, ни того «ожога», за который я так ратую. Они подменяются комбинированием и компилированием чужих точек зрения, чужих мыслей и пониманий. Это не имеет никакого отношения к творчеству и ни в какой степени не способствует воспитанию и формированию в себе художника.

Что же, спросите вы, значит, не нужно чтение? изучение всяческих вспомогательных материалов? Конечно же, нужно. Более того — обязательно! Но, как говорится, всякому овощу свое время. Дайте поселиться в {246} вашей душе собственному вашему чувству, пониманию; окрепните в нем. А уж потом оснащайте его дополнительными знаниями, проверяйте, корректируйте, если это нужно, обогащайте свою мысль и т. д., но… потом, позже. Дайте сначала дорогу непосредственному чувству. Ведь «на нашем языке познать — значит почувствовать», — настаивает Станиславский (IV, 73). Ведь искусствоведческие монографии, критику писали люди с совсем иным ракурсом зрения, чем тот, который надо развивать, воспитывать вам, будущим режиссерам! Если мы стараемся выявить конфликтную, действенную природу в картине, иначе говоря, стремимся выявить в ней *драматургию*, то искусствовед, равно как и критик, ставят совсем иные задачи. Вот что можно прочесть о «Жестоких романсах»: к примеру, Т. Горина в монографии о Прянишникове, характеризуя картину как «искрящуюся неподдельным юмором сцену объяснения в любви щеголя-чиновника застенчивой барышне», утверждает далее, что «сюжет ее малозначителен, но в нем раскрываются быт и нравы определенной среды»… «На психологическом контрасте образов — застенчивости мещанской барышни и самодовольной уверенности молодого человека — строится картина. Обстановка комнаты (книги и альбомы на столе, старомодная висячая полка для бумаг на шнурках с кисточками и вышивкой, желтовато-серый дощатый пол) дополняет характеристику быта небогатой чиновничьей семьи. Картина написана с большой тщательностью и рассчитана на внимательное рассмотрение»[[303]](#footnote-304). Именно внимательного рассмотрения, как кажется, и не хватило автору приведенных строк.

Но что поделаешь?! Даже прославленный В. В. Стасов не усматривал в этой картине конфликтного содержания: «невзрачный чиновничек усердно распевает ужасные какие-то романсы даме своего сердца, довольно зрелой девице, которая млеет и отвертывается в душевном волнении» или: «“Жестокие романсы” Прянишникова — это еще одна верно схваченная сценка из провинциальной жизни: молодой чиновник в пламенном азарте неистово распевает романсы и тем глубоко потрясает сердце невзрачной, но зрелой девицы, сидящей возле него на диване и не знающей, куда глаза повернуть от волнения»[[304]](#footnote-305).

Ну может ли такое чтение помочь нашему творческому поиску? Хотя с точки зрения искусствоведения и та и другая работа (а примеры можно бы множить) вполне добротны и с общекультурных позиций могут дать ряд занятных и поучительных сведений. Но само истолкование этого произведения, что видно из приведенных выдержек, может лишь отдалить нас от *театрального* понимания материала и затормозить работу нашего воображения.

Итак, первым и обязательным звеном всякой работы является постижение материала, погружение в него, анализ. Как мы уже условились, в анализе картины как своего рода драматургического материала мы закладываем ряд коренных пониманий всей нашей дальнейшей работы, в том числе и некоторых основополагающих принципов подхода к пьесе.

Существуют разные точки зрения на вопрос, *когда* — на первом ли курсе или позже — осуществлять постановку этюда по картине. Нужно ли заниматься на первом курсе только анализом картины, замысливанием возможных способов постановки этюда, или же пробовать осуществить такую постановку?

Я убежден, что если весь процесс обучения продвигается как бы по спирали, и на ее покурсовых витках меняются не столько цели, сколько уровни требований, то осваивать понимания через практику разумно начинать возможно раньше. Вопрос лишь в том, какие задачи ставить перед собой в этой практической реализации этюда по картине. {247} Разумеется, если мы возьмем репинского «Ивана Грозного и сына его Ивана» и предложим первокурснику поставить и сыграть эту картину, ничего, кроме вреда, из этого не получится. Но если мы возьмем для работы не такую экстремальную ситуацию, не таких неразрешимо трудных для воплощения персонажей, а самое главное — поставим разумные требования, уверен, что на этих упражнениях можно многому научиться и приобрести многие полезные режиссерские навыки.

Каковы же эти требования?

Трехступенчатость этюда — «до», «картина», «после» — дает возможность прикоснуться к проблеме замысла. Разумеется, в очень скромной, еще эскизной форме, и тем не менее если студент должен вообразить себе течение жизни, включающее эти три этапа и основанное на том, что дал анализ картины, — что это как не создание некоего художественного замысла?

В основе этого замысла, как мы уже выяснили, обязан лежать конфликт, приводящий действующих лиц в состояние борьбы, проявляющейся через действие. Совершенно ясно, что как бы мы ни сочиняли содержание и характер этой борьбы, мысленный ее проект куда менее поучителен, чем попытка хотя бы приблизительно реализовать ее практически.

Конечно, если мы потребуем от студентов-исполнителей «играния» характеров так, как они заданы автором, мы совершим вредное насилие и подтолкнем к наигрышу и представлению. Но если мы через взаимодействие действующих лиц не теоретически пытаемся прощупать конфликт, борьбу, природу столкновения, а практически поставим себя в предлагаемые обстоятельства, исследуя их влияние на поведение, психофизическое самочувствие, — мы не только сможем извлечь из этого несомненную пользу в аналитическом или постановочном плане, но и приобретем навыки в актерском мастерстве.

Умозрительно представить себе логическую цепочку взаимодействий персонажей, кажется, не так уж трудно. Но тут мы получаем обманчивый, иллюзорный результат. Лишь в реализации с живыми исполнителями, в конкретной обстановке можно проверить эту цепочку, понять и исправить свои ошибки.

Наконец, каждая картина представляет собой как бы «эскиз декорации», то есть предложенное автором пространственное решение. Осуществляя не в уме, а на площадке замысел этюда, студент вынужден осваивать перевод плоскостного эскиза (картины) в пространственное построение. Навык же организации пространства столь необходим и так быстро потребуется в любой самой элементарной практической работе, что чем скорее студент приблизится к его освоению, тем лучше. Режиссура — искусство пространственно-временное. И развивать в студенте пространственно-временное мышление и чутье следует с первых же уроков.

Исходя из этих соображений, я считаю, что уже на первом курсе, и даже в первом семестре, не только анализ картин, но и постановка этюдов по ним, разумеется, со строго ограниченным кругом отобранных требований, и продуктивна и полезна как учебный материал, охватывающий комплексно многие вопросы профессионального воспитания.

Попробуем проследить это на конкретном материале.

Охарактеризовав в общих чертах суть задания, я предоставляю студентам возможность «побарахтаться», учиться плавать на глубоком месте. Зачем? Затем, что чем нагляднее, грубее ошибка, тем легче уловить *суть* ее. К тому же, чем больнее ударишься, тем дольше помнится ушиб. Естественно, что первые попытки реализовать такое сложное и разноплановое задание хотя субъективно и полезны, но редко приносят сколько-нибудь удовлетворительные результаты на первых порах. Тем более важно создать вокруг этих первых режиссерских проб и первых показов правильную творческую атмосферу. Внутренняя настороженность, всякого рода перестраховка от неудачи и т. п. — злейшие враги творческой работы. Только в атмосфере доброжелательности {248} и внимания обретается раскованность, свобода и радость творчества. Само по себе это получается редко или не получается вовсе. А очень часто отсутствие такта в замечаниях, насмешка товарищей, их невнимание, незаинтересованность в работе однокурсника наносят «дебютанту» такую травму, избавиться от которой иногда не удается очень долго. Если же выход на площадку или вынесение своей работы на суд педагога и товарищей не приносит радости и превращается в мучительную необходимость, возникают такие зажимы, которые в конечном счете могут исказить самый процесс становления художественной личности. Должно быть накрепко заложено в сознании студента, что учеба — это путь от ошибок к *постепенному освобождению* от них. И ошибки, которые делаются в начале пути, — закономерны, а иногда и полезны. Плохи же лишь те, которые повторяются снова и снова.

В числе первых показанных работ оказались «На бульваре» Вл. Маковского, «Отказ от исповеди» И. Репина и «Житейская проза» В. Бакшеева. В первом же показе три разные работы, по трем совершенно несхожим произведениям выявляют, однако, некоторые общие ошибки. Первая и главная из них, и притом наиболее типичная при начале выполнения этого задания, — вольное фантазирование *вокруг* сюжета картины, вместо проникновения в замысел автора, осмысления и сопоставления тех подробностей, при помощи которых он выразил его в картине. Ясно, что такая ошибка искажает саму суть задания.

Начинаем разбираться.

Итак, знаменитая и несомненно лучшая картина Вл. Маковского «На бульваре». Тусклый осенний день. Сыро, серо… Серое небо, чуть мглистый воздух, почти совсем оголившиеся деревья, жухлая листва под ногами. Такой узнаваемый московский бульвар, приподнятый над уровнем улицы. На скамейке сидит пара — молодая деревенская женщина с закутанным в лоскутное одеяло ребенком и здоровый, мордастый парень с гармошкой; справа в глубине картины, удаляясь, понурый мужик несет, охватив рукой, черный детский гробик; идущая навстречу ему женщина чуть приостановилась, видимо, испугавшись гробика; еще две фигуры поднимаются с улицы на бульвар. Возле женщины на скамье лежит тощий узелок. Наверно, с этим узелком, в котором собрано все ее нехитрое достояние, она и приехала или пришла сюда из деревни. Она словно окаменела; расширенными глазами глядя в одну точку, будто прозревает ужас своей судьбы. Лицо парня тупо. Игнорируя сидящую рядом женщину, откинувшись на спинку скамьи, он перебирает лады гармошки.

Ото всей картины веет глубокой печалью, а то и отчаянием. Это впечатление создает вся сумма изображенного на картине, ее колорит, композиция, характеристики действующих лиц, точный отбор, взаимосвязанность и взаимодополняемость всех деталей.

Что же здесь происходит?

К моему чрезвычайному удивлению, этюд начинается с того, что слева сцены, в глубине, там, где на картине видны дома, оказывается некая женщина, поднятая на станке как бы к окну второго этажа. От этого окна удаляется наш герой с гармошкой, преследуемый женщиной с ребенком. Пройдя слева направо как бы по улице, они затем входят на бульвар и размещаются на скамейке, приходя постепенно к той мизансцене, в которой их запечатлел художник. В чем же оказывается дело? А в том, что парень был у любовницы (это она-то и появлялась в окне, демонически смеясь), ревнивая жена с ребенком там его и «застукала» и вот теперь корит его тем, что он не пожалел ребенка, бросил ее, ну и т. д. Все это мы узнаем из чрезвычайно многословного и корявого текста, которым обмениваются парень и женщина.

Таким образом выясняется первая и главная ошибка — произвол в отношении автора. Вторая, также типичная в начальных пробах ошибка — сочинение длинной и, как правило, необоснованной картинной экспозиции, т. е. сочинение и разыгрывание целой {249} «пьесы», которая должна подвести к данному эпизоду. Между тем мы исследуем локальную ситуацию, лишь то событие, которое составляет фабулу картины. Разумеется, для того чтобы раскрыть событие, нам надо знать те предлагаемые обстоятельства, из которых оно вытекает. Но лишь те, которые *непосредственно связаны с этим событием*, без которых оно не могло бы произойти. Кроме того, одно дело знать эти обстоятельства, другое — вытаскивать их на сцену в первом звене этюда («до»). В нем мы должны сыграть лишь то, что непосредственно связанно с изображенным событием и питает действие. Однако обязаны так это организовать сценически, чтобы добиться безусловной ясности и мотивированности происходящего. Думаю, что верное решение этого задания должно занимать не более трех минут сценического времени, а текст в этюде должен либо отсутствовать вовсе, либо быть сведенным к двум-трем фразам. Почему-то часто студентов пугает краткость при выполнении этого задания. Надо помнить, что мы исследуем *действие, поведение в рамках локально взятого события*, а не упражняемся в сочинении пространных диалогов и монологов.

Естественно, что приведенная выше версия этюда «На бульваре» легко разбивается простым сличением ее с тем, что изображено на картине. Это следствие того, что режиссер не подумал над предложенным автором материалом, не задал себе никаких вопросов, приводящих к осмыслению того, что он видит. Задавая теперь эти вопросы, начинаем выяснять, в чем же истинное содержание картины и каковы питающие событие предлагаемые обстоятельства. Кто эта пара? Какая связь существует между ними? Что теперь произошло? и т. д. и т. д.

Из анализа того, что мы видим, и из тех предположений, которые можем сделать на основании этого, приходим к совершенно иной версии: молодая мать — девушка, с которой еще в деревне «побаловался» этот парень, а когда стало ясно, что придется расплачиваться, парень ушел в город, устроился на работу и «концы в воду». Подружка его родила. Жизнь безмужней матери в деревне стала совсем невыносимой. И женщина пустилась в путь. Нашла отца ребенка, но он и не думает делить с ней тяготы сложившейся ситуации.

Почему мы предполагаем, что это не муж, а любовник этой женщины? Потому что безмужняя мать это совсем иное дело, чем жена, которую бросил или хочет бросить муж. Не забудем, что картина написана в 1887 году. По тем временам девка, принесшая «в подоле» — коллизия, чреватая истинной трагедией. При таком варианте, если уж женщина решилась отправиться в город (опять же в том самом 1887 году!), значит, в деревне ее довели уже до самой что ни на есть последней черты, и положение ее поистине безвыходно.

Создавая такой круг обстоятельств, мы даем материал для всемерного обострения конфликта в этой сцене.

Ну, а что же произошло? Из обреченно застывшей позы женщины, из отчужденно и показно-равнодушной позиции парня, иначе говоря, из мизансцены ясно, что *объяснение состоялось*, то есть вопрос решен. Парень ее предал. Отказался от нее и от ее ребенка. Она *брошена*.

Кстати, в работе над такими этюдами очень полезно подумать об их рабочем названии. Есть названия картин, которые задают основной действенный смысл, например, «Отказ от исповеди», «Арест пропагандиста»; или помогают понять суть события: «Не ждали» — этим названием, охватывающим всех действующих лиц, определяется занимаемая каждым из них позиция. Но когда мы имеем дело с нейтральным названием («На бульваре», «Свидание», «Преферанс»), может быть полезным рабочее название, которое выразит суть происходящего. Оно правильно нацелит внимание и режиссера, и исполнителей. Так, в нашем случае этюд полезно назвать «*Брошенная*». В таком названии есть уже свершившийся факт: эта женщина *уже брошена*. Тем самым мы направляем и {250} мир чувств, и поведение исполнителей. Действительно: все ощущения, оценки, внутренний монолог — все определяется тем, что она *уже* брошена, беда *уже* совершилась. Значит, ее действие будет следствием оценки этого обстоятельства. Что касается парня, то он *уже* объявил ей о том, что он ее бросил, что ни она, ни ребенок ему ни на черта не нужны и рассчитывать ей не на что. Значит, самая трудная часть задачи — сказать ей — уже выполнена. И теперь этой нарочито отстраненной позой, гармошкой, на которой он столь несвоевременно наигрывает, подчеркивается и закрепляется достигнутая им победа.

Далее: исходя из определения смысловой сути картины — «Брошенная», — мы освобождаем себя от текста! Совсем. Или почти совсем. О чем говорить, если *уже* все сказано?! Что остается делать женщине, которой некуда идти с ребенком? Головой в омут? Какие еще употребить доводы, мольбы, уговоры, если *уже* все это было и не подействовало?! Значит, теперь, чтобы сломить убийственное решение парня, нужны, наверно, не слова, а какое-то иное *действие, поступок*. Парень: раз уж все сказано, не о чем больше и говорить, он хочет только окончательно отвязаться от нее, да не знает как. Значит, если женщина сделает еще какую-то попытку на него воздействовать, то он не словами, а *поступком, активным действием* поставит точку.

Замечу: мы не сочинители текстов, мы не пишем драм. Когда в учебной работе мы начинаем громоздить слова — это всегда получается плохо. Поэтому надо взять за обязательное правило сводить в таких работах текст к *функциональному минимуму* и стремиться все решать через действие, через поведение.

Мы создали для обоих действующих лиц крайне напряженные обстоятельства. Если усилием своего воображения мы постараемся правильно оценить, представить себе, что для каждого из них следует из этих обстоятельств, то мы получим острый и питательный импульс для разработки их поведения. Вот и постараемся теперь развернуть действенную цепочку этюда в этих предлагаемых обстоятельствах.

Первое звено — «до». Разговор исчерпался только что. Только что *все стало ясно*. Свое дело парень сделал. Однако еще надо уйти так, чтобы она не устроила скандал тут, на людях, да и не потащилась за ним, чего доброго. Дело-то сделано, да тревога, что сделано не до конца, есть.

Только что у женщины была надежда. Еще шла борьба. Теперь надеяться не на что. Смятение, энергия, активность переходят в состояние тупого отчаяния, оцепенения. И все-таки еще остается что-то, ка-апелька надежды, да и сознание, что нельзя же так смириться!..

Тут идет мимо понурый мужик с гробиком.

Увидела его, встрепенулась. Может, поняла, что и ее дитятке гибель уготована. И рванулась. И вскинула младенца, протянула его к отцу. Может, крикнула: «Да хоть взгляни ты на него-то!!!» Огрызнулся парень: «Сказал ведь!..» И поникла женщина — вот теперь-то уж все. Все кончено. Сникла. Застыла. Только в неподвижном взгляде тоска смертельная да ужас. Тихонько перебирает парень лады гармоники. Откинулся на спинку скамейки. Отвязалась, кажется…

Это второе звено — «картина».

И третье — «после». Проверил парень: сидит она, молчит, значит, отвязалась. Это — дело! Встал резко, растянул двухрядку, пошел… Идут мимо люди, те, что поднимались с улицы на бульвар. И человек с гробиком уж не виден. И та, что гробика испугалась, ушла уже. А брошенная все сидит, не двигаясь, не моргнув… Куда ей теперь?.. Утихает в отдалении гармошка…

Так примерно был сыгран этот этюд в конце концов.

Действие в театре, а тем более в этюдных учебных работах может и должно быть красноречивее слова, если это действие точно выражает внутреннюю жизнь и продиктовано {251} верой в обстоятельства и их правильной оценкой. «Любое, самое сложное психологическое движение души надо уметь перевести в действие», — говорит Станиславский[[305]](#footnote-306). Однако для того, чтобы достичь нужного результата, надо не только в общих чертах понять предысторию отношений этих людей и обстоятельств, в которых они находятся, но так расшевелить свое воображение, чтобы эти обстоятельства стали для вас реальны и остры, как факты собственной биографии. Это касается в равной степени и исполнителей, и режиссеров.

Напомню о том, о чем говорил в связи с «Жестокими романсами»: решения, которые мы вырабатываем при постановке этюдов, вовсе не претендуют на единственность и безусловную правильность. Но все они почерпнуты из материала картин, а объяснен этот материал так, чтобы он приобрел конфликтную остроту. О картине «На бульваре» выдающийся советский художник Б. Иогансон писал следующее: «Одной из самых поразительных вещей Вл. Маковского является картина “На бульваре”. В осеннее воскресенье на скамейке бульвара… сидит пара — мастеровой и его жена с грудным ребенком. Ему уже наскучило с бабой. Еще так недавно он ходил среди девушек запевалой с гармоникой. Житейские заботы уже наложили печать на его лицо. “В кабак, что ли, пойти? Денег нет”. Корявые пальцы уныло перебирают лады гармоники. Лицо жены и ее склоненная фигура поразительно написаны. Как верно ее лицо контрастирует с лицом мужа! Оно полно безнадежной тоски. Короткая любовь прошла — осталась “бабья доля”: пеленки, печка, ухват, мужнины побои, ожидание получки, которую он, может, и не донесет до дому. Тоска во всей вещи, тоска осени в пейзаже»[[306]](#footnote-307).

Отличное и вполне убедительное описание картины и вполне возможное объяснение ее сюжета — с позиций историка, искусствоведа, да и просто зрителя. Но только не с наших: оно *антитеатрально*. Если мы ищем *динамику* раскрывающейся на глазах зрителей *конфликтной борьбы*, то Б. Иогансона, и это естественно, вполне удовлетворяет превосходно выполненная и полная социального смысла статичная иллюстрация жизни.

А может быть, Б. Иогансон прав в таком истолковании содержания картины Вл. Маковского, так же как В. Стасов был прав, столь облегченно расшифровывая фабулу «Жестоких романсов»? Может быть, может быть… Правда, я могу вступить в спор и с тем и с другим, так как их объяснения не опираются на выяснение *связей* видимого факта, события с теми подробностями, которыми художники насытили свои произведения. О «Жестоких романсах» в этой связи мы уже говорили, а у Маковского Б. Иогансон упускает, опять-таки как окурок у Прянишникова, деталь, *вынесенную на первый план*, — узел, с которым пришла сюда женщина. А равно и то, что композиционным центром картины является завернутый в одеяло ребенок. А ведь и то и другое есть прямые указания на то, что в этих акцентах заключен некий драматический смысл, важный автору. Ведь не отправилась же она на прогулку с узлом! Нет, явно это тот багаж, с которым она явилась из деревни, и, видимо, именно для такого объяснения этой детали Маковский кладет его на свободный передний план, сразу же обращая на него наше внимание. Ну а что касается композиционного центра, то им, как правило, в живописи отмечается и *смысловой* центр произведения. Значит, в ситуации, изображенной Маковским, именно ребенок играет какую-то важную и, судя по общей тональности картины, драматическую роль.

И все-таки правы ли Стасов и Иогансон в своих объяснениях, или правы мы, не соглашаясь с такой расшифровкой содержания этих (да и многих других) картин? Отвечу цитатой, которая и поставит все на свои места: «Как-то раз, наблюдая на бульваре прохожих, — рассказывает Станиславский, — я {252} увидал огромную, толстую старуху, катившую маленькую детскую колясочку, в которой вместо ребенка находилась клетка с чижиком. Вероятнее всего, что проходившая мимо меня женщина просто поместила в колясочку свою ношу, чтобы не таскать ее в руках. Но мне захотелось иначе увидеть действительность, и я решил, что старуха схоронила всех своих внучат, что на всем свете у нее осталось одно-единственное любимое живое существо — чижик в клетке, вот она и катает его по бульвару, как еще недавно катала здесь же любимого последнего внука. *Такое толкование острее, сценичнее, чем сама действительность. Почему же мне не запечатлеть в памяти мои наблюдения именно в таком виде* (курсив мой. — *М. С*.). Ведь я же не статистик, которому нужна точность собираемых сведений, я артист, которому важны творческие эмоции». И дальше: «Эмоциональный материал особенно ценен потому, что из него складывается “жизнь человеческого духа” роли — создание, которое является основной целью нашего искусства. Добыча этого материала трудна потому, что он невидим, неуловим, неопределенен и лишь внутренне ощутим» (II, 129).

Из приведенного отрывка ясно, сколь зыбка, а порой и вовсе размыта граница между воображением и фантазией, т. е. представлением о явлении и выдумыванием. И в то же время — одно не может существовать без другого. Но подчеркнуть хочу то, что дает основание взять этот пример на вооружение в цепочке наших рассуждений. Константин Сергеевич наблюдает некий бытовой факт, в достаточной степени заурядный. Этот факт находит художественное преломление в сознании режиссера. Но заметим! — наблюденный факт и объяснение его Станиславским неразделимы. Без этого внешнего повода не возникло бы яркого сочинения. Воображение и фантазия Станиславского приняли это, а не какое-нибудь иное направление, очевидно, потому, что что-то, то ли в облике этой старухи, в выражении ли ее глаз или в ее характере, породило догадку о некоей скрытой здесь трагической истории. В этом я уверен! Уверен потому, что в природе творчества Станиславского импульс к творчеству всегда находился в жизни, в жизненном факте, в наблюдении, которое уж затем его творческий гений перерабатывал в совершенно неожиданные художественные решения. А это как раз и есть господство воображения над фантазией: выдумка вырастает на живой почве жизни, факта, переработанного воображением. В то же время наше режиссерское воображение должно поставлять нам такие предлагаемые обстоятельства, которые возбуждали бы острый эмоциональный отклик. Нам постоянно придется говорить об *укрупнении, обострении* предлагаемых обстоятельств. Вялые обстоятельства порождают вялые оценки; вялые оценки — вялое действие; вялое действие — скуку и серость сценического процесса. Об этом мы должны заботиться с первых шагов и направлять работу своего воображения на создание таких предлагаемых обстоятельств, которые явились бы увлекательными манками, обостряющими психическую жизнь и активизирующими действия артиста.

В связи с работой над этюдами по картинам мне часто задают вопрос: нужно ли в этих работах восстановление признаков того времени, которое изображено в картине, раз во главу угла ставится исследование взаимодействия персонажей в событии?

Действительно, приступая к этим работам, мы сужаем круг задач, не стремимся к воссозданию характеров и характерности действующих лиц, абсолютной точности воссоздания обстановки, костюмов и т. п. Пока мы вскрываем и изучаем *действенную природу* в рамках заданного художником события и стремимся лишь к правдивости проживания предложенных обстоятельств. Но совершенно естественно, что при всей скромности и ограниченности наших задач мы не можем миновать вопроса *историчности* той сцены, того конфликта, который мы пытаемся воплотить. Иначе говоря, психологическое обоснование не может быть оторвано от времени {253} действия и социальных условий этого времени. В той же самой картине «На бульваре» достаточно перенести время действия в наши дни, как совершенно меняется природа конфликта между безмужней матерью (по нашему варианту) и парнем, который ее бросил с ребенком. И дело не в том, что в наше время мать-одиночка — вовсе не трагическая, а достаточно обычная, а то и желаемая ситуация, и потому уменьшается мера драматизма в этюде. Быть брошенной любимым человеком, который отрекся от тебя и от своего ребенка, — положение, во все времена чреватое подлинным драматизмом. Но природа этого драматизма и связанная с ним система предлагаемых обстоятельств совершенно другие. Из неразрешимой *социальной* драмы прошлого, в наши дни она переходит в категорию чисто *психологическую*.

Сейчас очень часто наша критика обращается к проблеме воплощения классики на экране или на сцене театра. И основной проблемой является как раз нарушение исторической обусловленности, а то и предрешенности поведения персонажей классического произведения. Это разрушение логической и смысловой структуры отношений и конфликтов действующих лиц никогда не проходит бесследно. Подтверждение тому — «Жестокий романс» Эльдара Рязанова по мотивам «Бесприданницы» А. Н. Островского. Я далек от мысли анализировать здесь эту сложную и противоречивую работу талантливого режиссера. Но обращаюсь к этому примеру лишь в одной связи: в фильме полностью отсутствует *социальное содержание*, а следовательно, и детерминированная им *нравственная основа*, заложенные в «Бесприданнице». Значит, исчезают те мотивировки отношений, на которых замешана история Ларисы Огудаловой и ее трагической гибели. Нам предлагается экранный переклад той же фабулы, но основанной на каких-то совсем иных мотивировках, мотивировках вне времени, вне их социальной обоснованности.

Часто от ответственности перед историческим временем норовят укрыться за «вечностью и неизменяемостью человеческой природы». Да, наверно, иные человеческие чувства в сути своей меняются медленно, эпохи и смены социальных формаций почти не задевают их. Потому, очевидно, нам остаются понятны и волнуют нас и Эдип, и Лир, и Тиль, и Каренина. Но мотивировки, обоснования проявления этих чувств, «вечных чувств», а следовательно, и суть конфликтов неотделимы от времени и только им и из него могут быть объяснены и поняты. Это аксиома. И странно, что по сей день приходится без конца дебатировать вопросы «осовременивания» классики и подделывания ее якобы под наше современное восприятие. Не лучше ли наоборот: наше современное восприятие приспосабливать к постижению классики!

Поэтому, приступая к анализу того, что предложено нам художником в этюде, мы должны первым делом определить время действия и соотнести те предлагаемые обстоятельства, которые даны в картине, и те, которые создаст наше воображение, с историческими реалиями, социальными условиями времени действия.

И в этом смысле очень типична ошибка, допущенная при начале работы автором этюда по картине И. Репина «Отказ от исповеди». Как вы помните, на этом полотне изображен момент, когда тюремный священник приходит в камеру к осужденному смертнику для принятия очистительной исповеди перед казнью. Очертания предметов, стен едва улавливаются в полутьме камеры, и лишь осужденный, сидящий на кровати, и стоящий почти спиной к нам поп освещены словно бы театральным прожектором.

При разборе неудачи построить действенную цепочку этого эпизода выяснилась произвольность и ошибочность режиссерского замысла, положенного в основу работы. Оказалось, что темой этюда является следующее: поп колеблется в целесообразности обряда, так как сам утратил веру в Бога; арестант же, со своей стороны, заколебался в своих атеистических убеждениях. Вот какая, оказывается, тут ситуация! Ну, не говоря уже о том, что она {254} никоим образом не доказуема средствами самой картины, она абсурдна с тех самых исторической и социальной точек зрения, от которых мы не имеем права отрываться.

Что сказалось в этой ошибке? Увы, трудно истребимая, но легко овладевающая художественно незрелыми умами тяга к «концепционной режиссуре», к навязыванию, особенно классическим произведениям, вовсе не свойственных им идей и позиций. Часто видя это в театре, в кино, тем более на телеэкране, студенты подхватывают эту моду, не умея отделить «зерна от плевел», плод серьезного изучения и раздумья мастера, представляющего известное произведение в новом, неожиданном свете, от дешевых спекуляций псевдоноваторского толка. Болезнь эта достаточно распространена, и лечить ее, оказывается, совсем не просто. Между тем стремление к этому произволу режиссуры надо убивать в зародыше, с первых проявлений, памятуя завет Станиславского: «Когда к старому, монолитному, классическому произведению прививают злободневность или другую чуждую пьесе цель, то она становится диким мясом на прекрасном теле и уродует его часто до неузнаваемости. Искалеченная сверхзадача произведения не манит и не увлекает, а только злит и вывихивает. Насилие — плохое средство для творчества, и потому “обновленная” с помощью злободневных тенденций сверхзадача становится смертью для пьесы и для ее ролей» (II, 334).

Суть приведенной ошибки — в том недоверии, которое проявил автор этюда к открытой и прямой революционности, свойственной живописи Репина и так ярко выраженной, в частности, и в «Отказе от исповеди». Попытка осовременить ее этакой «противоречивой сложностью», якобы типичной для современного мышления, не только вызывает протест с нравственной точки зрения, но и недопустима, потому что находится в прямом противоречии с первым и основным нашим условием — идти от авторского предложения, находить все у автора и автором же обосновывать.

Такого рода ошибки или сознательные искажения авторского задания, в какой бы форме они ни существовали, недопустимы еще и потому, что в них присутствует невежество режиссера. Не нужно особых усилий, чтобы понять, что один из наших самых революционно-демократических художников, автор «Бурлаков», «Ареста пропагандиста», «Сходки», антипоповских, пронизанных атеистическим духом полотен «Протодиакон», «Крестный ход», не мог написать картины на тему прозрения тюремного попа и нравственной капитуляции революционера! Я предостерегал от чтения литературы, которая подсказывает ответы на вопросы, возникающие при начале работы. Но это вовсе не значит, что мы не должны познавать эпоху, к которой относится произведение, авторский стиль и т. п. Для режиссера, работающего серьезно, каждый новый материал является поводом для расширения своего кругозора. Иначе мы волей-неволей попадаем в плен приблизительности, которую Станиславский почитал злейшим врагом искусства. А наши замыслы, вместо того чтобы вырастать из знаний и точных представлений, превращаются в домыслы, порожденные невежеством. Уже в стенах театральной школы будущий режиссер должен воспитывать в себе высокую требовательность к уровню своей культуры и образованности, а также всеми возможными средствами дисциплинировать свое мышление.

Большое значение и для обучения и для воспитания имеет обсуждение учебных работ, которое ведут студенты. Это развивает многие важные навыки.

Вся деятельность режиссера неотделима от постоянной необходимости корректировать работу исполнителей и делать по ней замечания. Это тонкое и трудное искусство, требующее не только знаний, точного понимания предмета, а значит, и понимания природы ошибки или успеха, но еще и такта, и чутья, которые подскажут, когда и как поддержать, направить или отвергнуть предлагаемое {255} актером. Тут важна не только правота, но и бережность. Никогда нельзя забывать об особой специфике художественного труда и художнической натуры. Она легкоранима, а творческий процесс, и уж тем более в моменты вдохновения, пуглив. И обидное или неверное слово может не только спугнуть, но и вовсе убить увлеченность и веру в свое дело. Каждый практик театра хорошо знает по опыту драгоценность *точного* и *доброго* замечания, подсказа, совета. Но знает и долго-долго не заживающие раны, нанесенные неточностью, грубостью, несправедливостью или даже *несвоевременностью* сделанного замечания. Вот почему воспитание такта, чуткости мне представляется необычайно важным. И я его начинаю с подробных разборов со студентами работ своих товарищей.

Разумеется, нужно много терпения, чтобы спокойно выслушивать, всерьез вникая, а главное — разбирать те бесчисленные грубости, глупости, апломб невежества, которые зачастую проявляются на первых порах в этих обсуждениях! Я не жалею ни сил, ни времени на эти разборы. Постепенно, день за днем обостряется зрение учеников, углубляются понимания, развивается вкус, шлифуется форма в этих порой жарких дискуссиях.

Примечательно, что в начале этой работы существует полная разноголосица, и оппоненты исходят в своих оценках из единственного критерия: «а я бы пел иначе!» И лишь постепенно и достаточно медленно вырабатываются *общие критерии*, которые нисколько не мешают различию мнений, но связанному уже не с профессиональной неграмотностью, а с проявлением творческой индивидуальности каждого.

Конечно, мне приходится вначале тратить много усилий, чтобы не только проанализировать показанную работу, но и разобрать сам ее разбор. Однако постепенно расход времени на то и другое сокращается. Я часто говорю студентам: «Когда разбор работы вашего товарища будет укладываться в считанные минуты, а мне нечего будет добавить к нему, — я буду считать, что наша цель достигнута!»

Другая важная сторона таких разборов в том, что они держат курс в состоянии мобилизации. В самом деле, если предстоит высказывать свои замечания, значит, любой из «зрителей» превращается в активного участника происходящей работы — и показа и его обсуждения. Этот навык дает производительный эффект во время репетиций отрывков с педагогами. Обычная проблема: присутствие скучающего курса при работе с двумя-тремя исполнителями мучительно для курса и мешает работающим педагогу и участникам отрывка. Но если воспитана эта самая постоянно действующая активность СО — СОучастия, СОпереживания, СОмышления с работающими на площадке, то кончается «сидение» на репетициях. Оно превращается в эффективное и увлекательное продолжение обучения, или, лучше сказать, самообучения. Очевидно, поэтому на таких репетициях по собственной воле сидит много свободных студентов. А что такое это «СОрепетирование», как не практика режиссуры?

Конечно, все это хорошо только тогда, когда на таких обсуждениях, «сопричастностях», «сорепетированиях» воспитываются и оттачиваются профессиональные критерии. Для педагога же чрезвычайно важно в этих курсовых обсуждениях то, что он, так сказать, держит руку на пульсе своих учеников и по содержательному уровню и форме их высказываний получает четкое представление о достижениях и пробелах педагогического процесса.

В работе над этюдом по картине В. Бакшеева «Житейская проза» пришлось столкнуться с другими вопросами, на которых полезно остановиться.

Картина широко известна, и все-таки постараюсь напомнить ее зрительный образ. Бедная, типично мещанская комната. Серый день. Сквозь окно слева проникает рассеянный свет тусклого дня. У окна обеденный стол, накрытый к чаю. В глубине за самоваром {256} сидит мать. По правой стороне — очевидно, отставной чиновник. Он отодвинул недопитый стакан чая и враждебно смотрит на дочь, которая сидит ближе к нам, отвернувшись к окну.

Едва вы взглянете на картину, как становится очевидна та удушливая атмосфера, которая царит в этом доме. Затаившаяся в тени мать, предчувствующая неизбежность скандала. Весь напряженный, полный злобы и раздражения старик-отец. И дочь — видимо, старая дева, вековуха, плохо одетая, тусклая, некрасивая, с усталым измученным лицом. Вот‑вот разразится скандал, его приближение, готовность к нему во всем — в выражении лиц, в пластике.

Автор этюда заставил исполнителей говорить массу текста и, тем не менее, не убедил, что именно некупленный сахар явился поводом скандала. Ведь доказать это средствами картины невозможно, хотя «по жизни» мог быть и такой повод, мог быть и другой. Сам *повод ссоры* в данном случае из картины не может быть определен. Если в этюде «На бульваре» мы могли принять изложенную версию потому, что она не расходилась с темой картины, как мы ее определили, то здесь такая мотивировка ссоры ничему не помогает, не помогает разгадать смысл картины. Надо прислушаться к тому, что художник *не дает никакого основания для определения конкретного повода ссоры* Значит — не хочет его дать, значит, этот повод сам по себе для него не важен, а важно что-то другое. Что?

Если внимательно присмотреться к картине с таким нейтральным и расплывчатым названием — «Житейская проза» — то в ней {257} все так обыденно, так стерто и тускло, что, кажется, *ничего не происходит*. И в то же время ощущение, что все пронизано конфликтом, несомненно. В чем же тогда этот конфликт? Ответить на этот вопрос — значит, разгадать секрет картины и понять характер, смысл возможного поведения и действий людей.

В. Бакшеев самим названием картины низводит происходящее в тот «низменный» жанр, который раньше назывался «мещанской драмой». Он сознательно снижает масштаб, значимость конфликта. Так и просится на язык подмена слова «проза» на совсем уж уничижительное «дрязги». Типично мещанская ситуация: ничего не происходит, а жить невозможно! Причем заметим, что жить невозможно всем — и отцу, и матери, и дочери. Это достаточно видно по их мимике, да и по всему облику, который так выразительно создан В. Бакшеевым. Вот почему я и отметил выше, что повод ссоры не важен. Потому что главный конфликт заключается в *несовместимости*, в такой уже аккумулированности взаимного неприятия, раздражения, когда поводом для вспышки может послужить буквально все. Не так сидит, не так ест, не так дышит, не туда смотрит и т. д., и т. д. В этом раздражении и нетерпимости сливаются воедино все излюбленные мещанские аргументы: и всегдашняя неблагодарность младшей к старшим, и страсть все доводить до «трррагедий» с воплями, слезами, и постоянные жалобы на всеобъемлющую несправедливость, а главное — обвинения в своей несчастливости, «погубленной жизни» всех окружающих, и в первую очередь, — конечно же! — самых близких людей. Автор строит характеристики действующих лиц так, что нам не на кого направить сочувствие, симпатии и тем самым противопоставить стороны, борющиеся в конфликте. Если же говорить об авторской позиции, то смысл картины, ее «крик» — так жить нельзя! Такая жизнь — не жизнь!!! Потому-то картина и производит такое безвыходное удушающее впечатление.

Как же построить действие в этюде, в котором «ничего не происходит», а в то же время очевидна накаленность конфликтной стычки?! Конечно, если бы данный эпизод был сценой в пьесе, мы, очевидно, имели бы достаточный материал для того, чтобы подробно разработать те обстоятельства, которые создали такую взаимную нетерпимость, несовместимость. Тут этой возможности мы не имеем. Что же играть? — резонно спросят исполнители. В чем действие?

Вот семья собралась за чайным столом. Чем они живут? *Ожиданием скандала*. Причина для него уже давно вынесена за скобки. Ведь дело не в том, что произойдет нечто особенное, в силу чего и разразится драма. Скандала, ссоры, драмы просто *не может не быть*! Достаточно семье сойтись вместе, как что-нибудь уж непременно вызовет стычку. Сшибки, очевидно, происходят между отцом и дочерью. На мать удары приходятся «за компанию» с обеих сторон: «кто ж, как не она, воспитал *такую* дочь?!», «кто ж, как не она, не сумел обуздать и образумить отца?!» Парадокс такой ситуации в том, что, понимая неизбежность ссоры, отец и дочь *хотят*, чтобы появился тот самый повод, с которого и начнется, ищут его, ждут. Поэтому и он и она *подлавливают* друг друга, хотя, конечно, если спросить ее или его, хотят ли они ссоры, — оба будут это отрицать! А как же иначе?! Это зигзаги измученных нервов, искаженности существования. А мать? Мать затаилась, мать ждет и боится. Воздействовать на отца не в ее силах. Но дочь-то, дочь могла бы воздержаться, не провоцировать очередной ссоры! И эта жизнь матери полна действенной энергии. Изо всех сил она старается дать дочери незаметный сигнал, внушить ей, умолить ее. Но все это надо сделать так, чтобы не заметил отец. А дочь не хочет принимать эти сигналы. Потому что она права, она никого не трогает, если бы не трогали ее, она никогда бы никого нисколько не задела бы!

Вот ведь какая насыщенная действием и эмоциями жизнь кипит за этим столом, за которым «ничего не происходит». Ведь все просто пьют чай. Никто не хочет ссориться! Вот {258} первое звено этюда. И здесь мощный драматургический фактор — время. Накапливая эту скрытую борьбу, *оно* приводит к скачку. Отец *вдруг* отодвигает недопитый стакан. Вот оно, новое событие. Почему он это делает? Вероятно, потому, что подловил наконец сигналы, которыми обмениваются мать и дочь. Потому что и так *долго сдерживался*. Дочь отворачивается к окну. Не желает связываться. Это второе звено — мизансцена картины. И вот пауза. Все остановилось. Ждет нападения дочь, сжалась мать — понимает, пришла та самая роковая минута, когда все и начнется…

Здесь течение действия переломится. Вариантов может быть множество, и дело режиссера — найти тот, который ближе его ощущению возможного разрешения этюда. Может быть, *отец* и ушел, бросив напоследок какую-то фразу и тем поставив точку. Или после его ухода дочь разразилась истерикой, скандалом, битьем посуды… или еще какой-нибудь совсем иной ход примет завершение этюда.

Если бы мы стали строить этюд вокруг какого-то повода, который послужил бы явным толчком к развитию действия, мы нарушили бы, мне кажется, суть картины и отношений, в ней отраженных. Когда мы определяем несовместимость, *нетерпимость* как главную тему картины, мы тем самым организуем весь наш поиск вокруг этой темы. Возможности оснастить ситуацию активным действием, разнообразными обостряющими подробностями и т. д. неистощимы. Помните, мы говорили о рабочем названии картины? Я бы назвал этот этюд «Удушье!..». Это название подсказывает очень высокий уровень, накал обстоятельств, а следовательно, и обострение действия.

Часто, принимаясь за этюд, студент стремиться придумать развернутую новеллу, громоздит сюжетные осложнения, которые, как правило, не имеют необходимого обоснования в картине. Это уводит в сторону от картины, подменяет углубленный анализ вольным фантазированием. Это не верно. И главным образом потому, что важной целью в этюде является обоснование его материалом картины. Стремление и в анализе и в построении этюда распространяться вширь противопоказано самой сути этого упражнения. Дальше будет материал, который даст возможность для такой работы вширь, и там она будет нужна и станет обязательным слагаемым задания. В этих же начальных этюдах очень важно воспитать в себе потребность скрупулезного создания цепочки жизни, со всеми ее психологическими нюансами, которые всегда связаны с детально проработанной линией действия. Тщательное прослеживание звенышка за звенышком всей цепочки поведения побуждает искать приспособления и разнообразить их. Мы не столько придумываем приспособления, сколько отыскиваем их в запасниках наших наблюдений, преобразуя своим воображением применительно к конкретным обстоятельствам и характерам. Мы свели к минимуму цепочку событий в этюдах «На бульваре» или «Житейская проза». Такое сужение рамок не повлечет за собою обеднения работы воображения, если путь к каждому поступку действующих лиц мы сумеем насытить точными подробностями и приспособлениями.

Вот мы сказали: уже выяснены отношения, женщина знает, что она брошена, что говорить больше не о чем. Вот и можно изобразить женщину, застывшую неподвижно, с выражением отчаяния на лице, выдержать паузу, в которой ничего не будет происходить, а потом внезапным порывом протянуть жестокому отцу его несчастного младенца, выражая мимикой мольбу и страдания. Вампука. Скверный театр, который нам, увы, так часто приходится наблюдать. Что же делать?

Наша задача — создать непрерывный процесс жизни. Мы условились, что до начала действия этюда парень уже отказался от этой женщины. Что же происходит? *Оценка* женщиной этого события: брошена! Оценка, как известно, — процесс. Он складывается из осмысления, иначе говоря, «собирания признаков» возникшего нового обстоятельства, {259} вытекающих из него следствий. От общего ощущения беды — брошена! — сознание продвигается к установлению новых связей этого обстоятельства с теми последствиями, которые оно вызовет. Это в высшей степени активный процесс, связанный с активнейшим же внутренним монологом. Ведь женщина не просто констатирует случившееся и пассивно причитает: «Ах, как мне плохо! ах, какая беда!» Она, очевидно, продолжает бороться с происшедшим, ищет новый, иной способ воздействия на парня. Как этот внутренний процесс проявится в поведении? Как, через какие действия придет женщина к новому поступку? Это те самые вопросы, на которые мы должны ответить практически.

Вопросы, которые нам необходимо себе ставить, бесчисленны. Я говорю иногда, что уровень режиссуры определяется количеством поставленных перед собой вопросов и качеством найденных ответов. Несомненно, в этом есть правда!

Следует отметить, что в театре *реально существует* только то, что мы сумели передать зрителю. Мало того, что режиссер придумал сумму обстоятельств, мало того, чтобы актер их «переживал», — все имеет цену лишь постольку, поскольку это поймет зритель. Поэтому мы всегда должны думать о том, как, какими средствами, через какие приспособления мы перебросим найденное, понятое, а следовательно — прочувствованное нами зрителю. Зритель готов с нами «играть» в любую игру, если мы обучим его правилам этой игры. Именно поэтому наш современный зритель принимает любую меру и форму условности в театре, но при обязательном условии, что мы, обучив его пониманию «правил игры», и сами нигде их не нарушаем. Вы должны привыкнуть всегда контролировать свои замыслы, решения, предложения вопросом: *а как это узнает зритель*? как он это поймет? Мне постоянно приходится прерывать красочные рассказы студентов о замысле решения коварным вопросом: «А как же я, бедный непосвященный зритель, об этом узнаю?» Эту проверку себя надо сделать такой обязательной, привычной, чтобы она стала инстинктом. Постепенно, с приобретением опыта, об этом уже не придется думать, разве что в каких-то особо сложных случаях. Это будет происходить само собой. Но это в дальнейшем, и при условии, что *пока* вы будете неутомимо мучить себя этим вопросом и *всегда* находить на него точный, исчерпывающий ответ.

Как и организация понятности, организация средств воздействия на зрителя, иначе — выразительных средств, есть одна из важнейших областей нашего искусства. Но в ее освоении часто мы слишком полагаемся на самотек, на интуицию, на то, что коли знаешь, чего хочешь, да еще остро это чувствуешь, то оно само сделается, как надо. Нет. Такие случаи — редкие подарки, которые дарит нам капризное вдохновение. Как правило, это надо *делать*.

Когда мы смотрим, ну, например, живописное полотно, кроме смысловой информации мы получаем определенное смысловое ощущение, которое всегда связано с тем, *как*, какими средствами передана фабула. В большинстве случаев мы не затрудняем себя этими вопросами, отдаваясь во власть непроизвольно возникающих эмоций. Но если мы хотим *научиться* искусству воздействия, мы должны изучать законы этого воздействия, анализируя лучшие художественные образцы.

В обучении живописи на определенном этапе практиковалось копирование творений больших мастеров. Смысл этого приема совершенствования мастерства художника, в сущности, аналогичен тому виду самовоспитания, тренинга, о котором я говорю. Ведь копируя мастера, живописец изучает тончайшие приемы его письма и постигает это через тайну его техники. Мы же, тщательно исследуя приемы, которыми тот или иной творец в любом виде искусства достигает впечатляющей силы воздействия, не только познаем эти приемы, но приучаем себя всегда заботиться о выразительности, без которой искусство режиссуры существовать не может.

## **{****260}** II

Обратимся теперь к другому постановочному упражнению. Его называют по-разному: и «Динамические мгновения», и «Живые картины», и «Стоп-кадр»… Мне больше нравится «Стоп-кадр», но, в конце концов, дело не в названии, важна суть, смысл этой работы.

Это упражнение является как бы зеркальным по отношению к этюдам по картинам. Студенту дается некое понятие, обстоятельство, событие. Например, «Подозрение», «Разоблачение», «Ночной гость», «Одиночество» и т. п. На основании этого задания предлагается построить пластическую композицию, которая, подобно живописному полотну, выражала бы заданную тему. Построенная мизансцена по требованию педагога может быть продолжена в действенном развитии.

В этом задании как бы повторяется работа над этюдом по картине, только в обратном порядке. Если там мы по картине разгадывали и восстанавливали событии воплощали его в форме сценической жизни, то есть в развитии, то теперь автор этюда должен придумать маленький сюжет, ситуацию, основное событие которой выражает задание. А потом уж и сценически организовать пластическую композицию — мизансцену, выражающую кульминацию этого события, его смысл и авторское отношение к происходящему. Если такую композицию сфотографировать, этот стоп-кадр должен бы представлять собой законченное художественное произведение, подобное картине живописца.

Только что говорилось о необходимости всемерно развивать понимание принципов выразительности. «Стоп-кадр» — упражнение, которое очень помогает освоению этого навыка. Но, как и во всяком другом постановочном упражнении, было бы не верно сводить все здесь только к вопросу выразительности. В любой работе следует ставить перед собой комплекс задач.

Решение начинается с сочинения некоей ситуации, которая выражала бы заданный смысл. Однако нельзя придумывать композицию как таковую. Стоп-кадр — это остановленный миг жизни. Значит, мы должны сочинить «новеллу жизни», осмыслить ситуацию в ее жизненных связях и развитии. Только так может быть достигнута содержательность той пластической композиции, которая явится выражением задания. Выразительность же ее определится точностью формы, наиболее ясно передающей не только смысл, но и поэтический ключ происходящего.

Так же как в построении этюда по картине, в этом упражнении мы прикасаемся к понятию «жанр». Но если там жанр задается автором, и мы при удачной реализации задачи, пускай пока еще почти подсознательно, передаем его в том, как мы развертываем содержание и характер действия в нашем этюде, то здесь это «предчувствие жанра» определится тем, какую историю мы хотим рассказать и что в ней для нас важно. Ведь во всякой жизненной истории мы отмечаем, воспринимаем ту или другую ее грань. И именно поэтому одно и то же событие может быть одним воспринято как драматическое, другим — как юмористическое. Соответственно, и пересказывая это событие, один будет мобилизовывать акценты и средства воздействия, усугубляющие драматизм этой истории, другой — юмор и т. п. А что это, как не ощущение жанра?

Вне конфликта театра нет. Значит, придумывая свой маленький сценарий, вы должны выбрать такую ситуацию, которая в сути своей конфликтна. Однако конфликт этот может проявляться и не в прямолинейном и обнаженном противоборстве неких столкнувшихся сил. Он может иметь опосредованный характер, более тонкое и скрытое содержание.

Так, например, решая этюд на тему «Одиночество», его автор избрал такое решение: аллея осеннего парка. В глубине, на другой дорожке, сторож сметает сухую листву. Ближе к зрителю, на боковой аллейке, плотный здоровый человек в ярком спортивном костюме делает зарядку. А на самом первом {261} плане, чуть слева, на садовой скамейке сидит старый человек в поношенном пальто и ветхой шляпе. На скамейке возле него — шахматная доска с фигурами, расставленными для начала игры. На спинке скамьи висит заношенная плетеная «авоська», в которой поблескивает пустая молочная бутылка. Возле скамейки под ногами старика лежат желтые опавшие листья. Один из них упал на шахматную доску среди фигур. Старик зябко ежится. Невидящий взор его устремлен в пространство. Собранные в жгуты и чуть наклоненные в разные стороны кулисы, желтая тряпка на падуге, создающая иллюзию кроны дерева, дополняют картину.

Разобщенность, несвязанность друг с другом этих людей — метущего дорожку сторожа, спортсмена и старика, тщетно ждущего кого-нибудь, кто сыграет с ним в шахматы, — составляют драматургию этюда, ясно выявляющего заданную тему.

Действительно, потрепанность и явная бедность одежды старика, палка, прислоненная к скамье, тощая «авоська» и т. д. — все это приходит в явный контраст с упитанностью, бодростью спортсмена, с его ярким нарядным костюмом, и как-то сразу и легко угадывается, из какого быта пришел сюда один и другой. Фигура сторожа в отдалении, никак не реагирующего ни на того, ни на другого, усиливает ощущение разобщенности, несвязанности этих людей, подчеркивает *одиночество* старика.

Мы прослеживали с вами, как в произведениях живописи по деталям, отобранным художником, читаются предлагаемые обстоятельства. Так и в этом этюде отбор деталей помогает расшифровать стоящую за этюдом жизнь. Лист, упавший на доску с шахматами, дает возможность предположить, что старик не только что пришел, а уже достаточно долго ждет. «Авоська» с пустой бутылкой вызывает представление о том, как он сам бредет за нехитрыми своими харчами, потому что он одинок и некому их принести ему. Палка подсказывает мысль о том, что ходить ему трудно, и уж коли в это неуютное знобкое утро (а это понятно по тому, как старик ежится от холода) он пришел сюда, значит, дома оставаться одному еще более тоскливо. И дом этот легко себе представить… И так далее.

Стремление автора деталями, подробностями расширить содержательную емкость работы заслуживает всяческого одобрения. Чем больше режиссер подумает о жизни тех людей, которые населяют его работу, чем конкретнее и точнее передаст ее приметы, тем это вернее и лучше. Начиная путь познания профессии, когда закладываются его основные принципы, особенно важно всячески *развивать интерес к подробностям жизни* как к главному источнику для творческой работы воображения.

При обсуждении этюда поначалу мнения разошлись: раздавались не только похвалы удачному решению задачи, но и упреки в том, что стоп-кадр лишен действия, что в нем отсутствует борьба, конфликт, что действующих лиц ничто не связывает и т. п. Это не верно.

С первого шага обучения вы усваиваете, что театр — это действие, что вне действия в театре ничего не существует, что действие — это борьба с предлагаемыми обстоятельствами, с партнерами, что действие — это преодоление, а раз есть что преодолевать, значит, есть противоборство, а стало быть, конфликт, в чем бы он ни проявлялся. Спорить здесь было бы не о чем, если бы и «действие» и «конфликт» не понимались бы зачастую слишком узко и прямолинейно. Оба понятия имеют очень широкий диапазон, порой они глубоко скрыты и проявляются в разных, а иногда и в опосредованных формах. Узость же и прямолинейность в понимании того, что есть действие и конфликт, как они проявляются, как их «строить» и т. д., приводят к сухости, жесткости, прагматизму (от которых шаг до бездуховности!) сперва в учебных работах, потом в спектаклях, а там, глядишь, это становится признаком театра.

Вернемся к нашему «стоп-кадру». В нем как раз есть отчетливо выраженная борьба. {262} *Борьба с одиночеством*. Приход старика сюда, где есть люди; *ожидание* партнера; *надежда*, что он все же появится, — все это проявление борьбы с одиночеством. Другие действующие лица вовсе не обязаны быть «завязанными» в прямое взаимодействие со стариком. Их занятость своими делами, несвязанность друг с другом, полное игнорирование старика, который более всего нуждается в общении, — и есть искомый конфликт, но преподанный в скрытой форме. Для того чтобы понять это, достаточно, хотя бы мысленно, убрать их из «кадра». Суть «стоп-кадра» сместится. Перед нами будет старик, ожидающий партнера. И лишь побочными признаками станет все, что говорит о его одиночестве, так как мы можем допустить мысль, что едва сюда придут какие-нибудь люди, одиночество старика кончится. Да и сам «стоп-кадр» правильнее теперь назвать «Ожидание». Именно через *контраст* старика с благополучным спортсменом, с совершенно равнодушным к нему дворником читается мысль автора.

В сочинении маленькой новеллы, в которой есть событие для «стоп-кадра», проявляется характер мышления студентов, их вкус, воображение, мироощущение. Чрезвычайно характерно, что, скажем, при задании «Одиночество» воображение значительной части студентов кидается на самое близколежащее объяснение причин, почему человек одинок. Например: ушел муж — брошенная жена; жена бросила мужа — одинокий муж и т. п. Словом, банальный ход, который всегда к услугам вялого воображения. Но вот помнится, как на одном экзамене заданная для мгновенного рисунка-наброска, призванного лишь графическим намеком выразить мысль, тема «Одиночество» нашла такое решение: автор изобразил круглую смеющуюся рожицу малыша с открытым ртом, в котором пока торчит один-единственный зуб. И среди двух десятков блицрисунков на эту тему запомнился этот, наиболее *небанальный*.

Само сочинение ситуации для «стоп-кадра», будет ли оно чистой выдумкой, или переработкой какого-то жизненного факта, или даже заимствованием литературного мотива, может и должно развивать вкус студента. Надо безжалостно бороться с банальщиной, отметать решения, где дважды два — четыре, где отсутствует творческий поиск и неожиданный взгляд художника.

Но вот ситуация и комментирующая ее новелла придуманы. Теперь дело за разработкой замысла пластического воплощения ее кульминационного момента. В хорошо решенной мизансцене обязательно угадывается то, из чего она вылилась, она воспринимается в динамическом процессе, рождается из него. В ней должно быть заложено — даже при самом парадоксальном решении — внутренне логичное продолжение действия.

Самые невероятные вещи случаются именно в жизни. Это ходячая истина. Однако за «невероятностью» всегда стоит субъективная логика конкретного человека и предлагаемых обстоятельств, даже в том случае, когда раскрыть ее не так-то просто. Это и есть *правда жизни*. Чувство правды — необходимое свойство режиссера. Если оно отсутствует — меняйте профессию.

В сочинении ситуаций, которые составляют содержание этого задания, критерий субъективной логики действующих лиц и обоснованность ею происходящего — условие обязательное. Человек всегда действует по своей субъективной логике, которая неотделима от его конкретной личности и всего того, что входит в это понятие и его определяет. Только иногда эта субъективная логика понятна окружающим, совпадает с их «массовыми» стереотипными представлениями и тогда приобретает кажущуюся объективность. В других же случаях, напротив, она вступает в противоречие или борьбу со стереотипом логики окружающих, и тогда поведение человека кажется алогичным, а действия его парадоксальными. *Объяснить человека* — *значит разгадать и понять его субъективную логику*. Увы, этот сложный процесс постижения глубоко субъективных мотивировок человеческого поведения часто {263} подменяется выстругиванием телеграфного столба из ветвистого, а то и корявого дерева человеческой души. Диалектически противоречивый, всегда неповторимый и этой неповторимостью неистощимо интересный, человек подгоняется под, так сказать, «усредненного человека», порожденного стереотипными представлениями и действующего по закону некоей «объективной» логики! Чушь!

«Стоп-кадр» может быть так выразителен, что мы не только можем наглядно понять суть происходящего, но о многом еще и догадаться, многое домыслить, если он будет насыщен необходимой сценически расшифрованной информацией.

Как этого добиться?

Крутая лестница ведет в помещение, где происходит действие. Там, наверху лестницы, светло. Здесь, внизу, в подвале, сумрачно. На первом плане стоит большой бак для мусора и отбросов. Он переполнен. Часть какой-то дряни валяется возле на полу. За ним, чуть поглубже, поломанный стол. Нехватающую ножку заменяет какой-то ящик. Возле стола стул с отломанной спинкой. Два тарных ящика. На стол постелен обрывок газеты. Какая-то еда в развернутой бумаге. Винная бутылка с яркой этикеткой почти пуста. На выступающей около мусорного бака стенке косо приляпана оборванная цветная репродукция «Мадонна Литта». В стороне поглубже свалены ящики, стул без ножек, еще какой-то хлам.

Три женщины сидят за столом. Одна, помоложе, сидит выше других на ящике, поставленном на попа. Она в рабочем халате и фартуке, недопитый стакан в ее руке. Хмуро, с горестным выражением она смотрит куда-то в сторону. Она здесь хозяйка — это ясно. Другая, в ватнике и платке, сидит на стуле, упершись локтями в стол, охватив ладонями голову. Лица ее почти не видно. Ее пустая кружка лежит на боку. Третья женщина в меховой шубке, сидя на ящике, положенном на бок, наклонилась и затягивает молнию на сапоге. Пустой стакан стоит подле нее.

От выразительной и по-своему живописной обстановки, от неспокойной мизансцены веет неустроенностью, неладностью судеб этих женщин, то ли отмечающих какой-то невеселый праздник, то ли просто «пропускающих по стаканчику» в обеденный перерыв — рабочий халат и фартук на первой женщине сразу создали впечатление, что это подвал при продуктовом магазине.

Замечу попутно, что качество, уровень наших работ во многом определяется тем, что можно рассказать *сверх* фабулы. То, как в данном этюде охарактеризовано и место действия — подвал, и обстановка, в которой собрались эти женщины, и каждая из трех женщин — костюм, поза, а главное, то внутреннее содержание, которое она несет, — дает повод для множества догадок, провоцирует раздумье об их судьбах, нерадостной доле и т. д.

Каждая деталь и в организации пространства, и в обстановке этой сцены нужна и выполняет определенную смысловую и художественную функцию. В самом деле, лестница, круто спускающаяся сюда, сразу определяет — подвал. А темные углы, какие-то ниши, столбы создают жутковатое ощущение. Мусорный бак и сваленный в углу хлам характеризуют необитаемость этого подвала. Явно сымпровизированное из хлама, оказавшегося под рукой, место трапезы расшифровывает то, что женщины укрылись сюда от посторонних глаз для какого-то объединения по какому-то своему поводу. Однако их позы, выражения лиц, разобщенность говорят нам о том, что объединения этого не произошло, а может быть, напротив, это сборище лишь обострило отчужденность, одинокость. И оборванная репродукция «Мадонны» своей неуместностью и несовместимостью с происходящим усугубляет щемящую горестность этой сцены.

Тема «стоп-кадра» — одиночество.

Чем достигается выразительность действующих лиц «стоп-кадра»? Во-первых, содержанием, которым живет актер. Это проявляется во всем облике, взгляде, мимике, характере {264} и ритме движения. Во-вторых, как известно, в каждый момент своего сценического существования человек действует. Это действие определяется тем, ЧТО он делает, ЗАЧЕМ и КАК. В понятии КАК проявляются индивидуальные свойства человека, и именно это придает одному и тому же действию, направленному на достижение одной и той же цели, но совершенно разными людьми, неповторимость индивидуальности и действующего лица и исполнителя. Понятие КАК подразумевает и такую важную область выразительности, как выбор приспособлений.

Костюм, «личный реквизит», то есть те вещи, которые на сцене принадлежат данному действующему лицу, весь внешний облик — все это может быть средствами яркой выразительности и очень содержательной характеристики. Так, в этом «стоп-кадре» само сочетание таких контрастных, но и характеризующих одеяний, как рабочий халат и фартук на одной, платок и ватник на другой и модная меховая шубка и элегантные сапожки на молнии у третьей, — говорит само за себя.

«Стоп-кадр» — прекрасное постановочное упражнение, так как включает в себя широкий круг требований, без выполнения которых невозможно добиться впечатляющего результата. И очень важно, что весь комплекс этих требований реализуется через *зрелище*. Театр — искусство зрелищное, и потому так важно, начиная с первых постановочных проб, развивать способность видеть свой замысел в его *зрелищном воплощении*.

На первом этапе работы над «стоп-кадром» главная задача — понятность того, что происходит. Казалось бы, это самая легкая задача. Между тем совсем не просто добиться того, чтобы хоть шесть-семь из десятка зрителей, не посвященных в содержание задания, посмотрев вашу мизансцену, одинаково определили ее содержание и главный смысл. Заниматься развитием и усложнением требований можно лишь тогда, когда это коренное требование выполнено. Тогда-то и можно развивать все то, что будет «сверх фабулы».

Одной из проблем, с которой мы сталкиваемся в любой постановочной работе, является проблема образности. Изучением того, что такое образ, образность, чем образ отличается от иллюстрации, вам предстоит заниматься подробно и тщательно в дальнейшем. Пока скажу, что *придумать* образ почти никогда не удается (хотя *вымысел* входит обязательно в структуру образа). Образ — это подарок, который иногда дарит нам вдохновенье, то есть глубокая погруженность в материал, захваченность им и предельная сосредоточенность всех душевных сил на нем. Образ обязательно родится из логики всей работы, теснейше связан с этой логикой, с бытовой основой художественного решения. Он возникает как *прозрение* скрытой, неведомой еще грани в явлении, как открытие связи частного с обобщением, то есть типической сути явления. Прозрение. Это, пожалуй, наиболее верно. Образное решение — это открытие сути явления, опосредованной в метафоре и выраженной через внешнюю форму.

В «стоп-кадрах», о которых я подробно рассказал, образность решения связана с тем, что ни в одной, ни в другой работе нет прямого хода. Впечатление и постижение смысла мы получаем через косвенные отражения и связи. О них в этюде со стариком в парке мы уже говорили. Но вот — «Мадонна Литта». Драная репродукция этой удивительной картины, воспевающей радость, счастье материнства, проникнутой таким душевным теплом, которое делает ее одним из самых чистых и светлых произведений мировой живописи, — приляпанная к подвальной стене по соседству с мусорным баком. Сколько же недоуменных и раздраженных вопросов вызвала она на обсуждении работы! Зачем мадонна?! Как она сюда попала?! И какое отношение все это имеет к сюжету?! Автора обвиняли и в формализме, и в других тяжких грехах… Ах, как вредит самостоятельности мышления, тем более художественного, это вошедшее в плоть и кровь стремление поспешно обозвать, «оярлычить» все, все подогнать под немедленный близко лежащий {265} «правильный» ответ! Лишь бы не думать! Лишь бы не засомневаться… Ну конечно же, можно найти вполне логическое бытовое объяснение, как и почему возникла в этом подвале репродукция; можно сочинить множество правдоподобных историй про то, кто, зачем и почему приляпал ее на стену, извлекши из мусора. Может быть, даже и нужны такие объяснения. Да дело-то не в них!

Говорю: «Снимите “Мадонну” и сыграйте еще раз».

Репродукцию снимают. Этюд играется снова.

«Ну?» — говорю я.

Молчание. Растерянность тех, кто только что так убежденно в собственной правоте доказывал, что эта режиссерская выдумка не нужна и даже вредна. Теперь, вяло и смущенно, спорщики соглашаются, что «Мадонна» нужна, только *не понятно, почему* она нужна. Вот в том-то и дело! Далеко не всегда надо логически «музыку разымать как труп».

Словно я весенней гулкой ранью  
Проскакал на розовом коне, —

говорит поэт. А ему отвечают: «Розовых лошадей не бывает». Вот тебе и все!

Эта столь неуместная здесь и, как показалось, ненужная репродукция — тонкий режиссерский контрапункт, который именно своей «неуместностью», своим противоречием происходящему в этом подвале невеселому женскому пиршеству создает особый и трудно объяснимый логикой и рациональным анализом признак, который и есть художественность, который и есть образный ход. И все дело в том, что «выдумать» такую штуку нельзя. Ее можно почувствовать и поверить в нее, не допытываясь ее правомочности, которая выяснится практикой, так, как выяснили это мы, попытавшись снять репродукцию.

Это верный и надежный способ проверки той или иной детали — изъятие ее. Если от этого происходит разрушение смысла или оно обедняет силу художественного воздействия — значит, найденная подробность нужна и органически входит в целостность художественной системы. Такой метод проверки помогает очищать работу ото всего лишнего и необязательного.

Случай с «Мадонной» — пример важный. В искусстве нельзя, не нужно заранее «соломку подстилать», страховаться, бояться ошибки. Всю свою систему Станиславский создал как средство найти сознательные пути к тому, чтобы заговорила творческая природа. Он же подчеркивал, что когда это произойдет и она «заговорит», не надо ей мешать. Он же призывал не ругать, не «казнить» тех, кто без системы играет правильно, то есть тех, у кого высоко развита интуиция, у кого отзывчива творческая природа. Мы об этом часто забываем и «сажаем буку под кровать», а потом начинаем ее бояться, и в тот момент, когда заговорит наша разбуженная интуиция, та самая творческая природа, мы начинаем ее контролировать, одергивать, подгонять под правила, логику и т. п. В искусстве есть тайны. Во всяком случае — пока еще есть. И эти тайны — деятельность нашего подсознания, и она-то и есть самое важное и прекрасное в творческом процессе. Она-то и есть *душа искусства*. Остальное, пусть самое высокое и почтенное, — ремесло.

Банальному мышлению, о вреде и опасности которого уже говорено неоднократно, противостоят парадоксальность и юмор. Парадоксальные решения взрывают стереотипные представления и инерцию усредненной логики и потому всегда воспринимаются как неожиданность. Что касается юмора, было бы неверно рассматривать его только как способность увидеть в явлении комическую сторону. Юмор — понятие, очевидно, куда более широкое и емкое, чем понятия «смешное» и «забавное». У юмора всегда есть *печальная изнанка*, связанная со способностью улавливать и разоблачать всяческие чрезмерности. Ведь именно юмор защищает от нагнетения «дрррам» там, где их нет, сентиментальщины и т. п. Юмор — это философское понимание и приятие несовершенства рода {266} человеческого, человеческих слабостей, и собственных в том числе. Ну и конечно же, юмор — это обостренное чувство комического, которое раскрывается в несоответствиях. Юмор — то свойство ума и мышления, без которого в наше время всевозможных стрессовых перегрузок трудно, да просто невозможно и опасно существовать. И сегодняшний зритель закрывается, защищается от чувств, от всякой «нервотрепки» юмором. Не случайно трагикомедия стала наиболее современным жанром и в театре, и в кино. Замечательный, может быть, лучший драматург последнего времени Александр Вампилов для своего глубоко драматического, а то и трагического творчества избрал форму жанрового сплава, где фарс соединяется с трагедией. И в этом сплаве отчетливо выявляется трагикомическая природа взгляда на жизнь и тонкий и часто очень горький и грустный, но вызывающий взрывы смеха в зрительном зале, юмор.

Юмор, как говорится, — божий дар. И еще говорят: «Юмор как деньги — или есть, или нет». Этот божий дар одним отпущен щедро — прекрасно! Другим поменьше, но и то хорошо. Но беда, когда его нет вовсе! Это ставит под вопрос самое право быть режиссером.

Возможно ли, как и различные другие способности, развить юмор? Сомнительно. И все-таки бесспорно, что некоторые сдвиги в этом почти безнадежном деле дает обращение к работе над комедийным материалом, поиск оригинальных ситуаций и парадоксальных решений. Есть такое понятие: «воспитание через профессию». В него входит и другое: воспитание через материал. Ведь естественно, что материал, над которым мы работаем, оказывает властное влияние на самый строй и характер нашего мышления. Работа, скажем, над эсхиловским «Эдипом» или над «Зойкиной квартирой» Булгакова создает два совершенно отличных друг от друга *настроя души*, мобилизует ее противоположные силы, по-разному направляет мышление. Именно с этим связано замечание Вл. И. Немировича-Данченко о «налаженной душе».

Вот почему в задания постановочных упражнений я включаю и такие, в которых юмористический взгляд на ситуацию и парадоксальность ее разрешения являются непременным условием.

Приведу пример «стоп-кадра» с удачным решением этих задач.

Место действия — улица. Какой-то забор. Фонарь. Довольно темно. Только под фонарем пятно света. Там стоит, сжавшись и осев на подогнувшихся ногах, тоненький хлипкий паренек интеллигентного вида. Этакий «очкарик», хоть и без очков. Прижимая к груди свой портфель и дамскую сумочку, он с ужасом и изумлением наблюдает за своей подругой, которая приемами самбо раскидала компанию нападавших на них хулиганов: один, скорчившись и держась за живот, старается поскорее смыться, двое опрометью улепетывают в разные стороны, ноги одного из них уже мелькают за углом забора, четвертый брошен на землю и лежит лапками кверху. Девушка в энергичном движении склонилась над ним, а он орет, предчувствуя неминуемую расправу этой разъяренной валькирии. Тема этюда — «Неожиданность». Смысловой акцент перенесен автором с происшествия — нападение хулиганов — на потрясение этого юнца открытием в своей подруге столь неожиданных и опасных возможностей. Достаточно банальная ситуация — нападение шпаны на беззащитную парочку — повернута совершенно неожиданно.

Хорошо сыгранный, изобретательно решенный в деталях «стоп-кадр» был воспринят дружным смехом. В то же время в очень выразительной фигуре юноши просматривалось нечто такое, что давало повод к размышлению, догадкам, то есть выстраивало психологический план, выходящий за рамки анекдотической фабулы.

Я говорил, что в этих упражнениях всегда надо иметь в виду возможность продолжения действия. Случается, что команда импровизационно продолжить действие, остановленное в «стоп-кадре», ставит режиссера и исполнителей в тупик или импровизация {267} оказывается необоснованной и жизненно неубедительной. Значит, исходный замысел этого упражнения не опирался на правду жизни, а вместо того комбинировалась некая занимательная, иногда даже и выразительная пластическая композиция, в буквальном смысле «картинка», лишенная, однако, внутренних закономерностей, а следовательно и оправданий. Мы же уславливались, что всегда, во всех работах мы строим кусочек *жизни*.

В приведенных мной примерах продолжения «стоп-кадров» были таковы: мужчина, занимавшийся в парке физкультурой, завершив разминку, убегал трусцой; уборщик парка продолжал сметать листья, а старик все так же, глядя в пространство, продолжал ждать, погруженный в свои невеселые думы. В этюде в подвале женщина в шубке застегивала сапог, выпрямлялась, поправляла платок и, бросив короткое «пошла», направлялась к лестнице. Другая женщина, сидевшая повыше со стаканом в руке, не меняя позы, тихонько пару раз кивала головой. Третья же никак не реагировала. Первая женщина уходила наверх. И наконец, третий этюд — с хулиганами — продолжался так: девушка, пугнув парня, лежащего на земле, и пнув его ногой, давала ему убраться отсюда, остальные уже исчезли. Тогда она подходила к своему испуганному спутнику и, протягивая руку за своей сумочкой, говорила: «Давай». Паренек, протягивая сумочку, сжимался еще больше, затем, пятясь, каким-то нелепым толчком бросал сумочку своей подруге, отступая от нее, тихо бормоча «извини…», быстро сматывался. В недоумении девушка смотрела вслед, окликала: «Леша! Ты что? Леша?!» Ждала. И, убедившись, что дружок ее сбежал, пожав плечами, в полном недоумении уходила.

Все три продолжения этюдов представляются мне вполне возможными по следующим соображениям: во-первых, они логически развивают или разрешают предложенные ситуации, обозначенные характеры и поведение действующих лиц. Во-вторых, все они органично продолжают ту интонацию, тональность, в которой задан этюд. Пока я не преследую здесь цели обязательно вводить некое взрывающее, непредвиденное и активное обстоятельство, которое резко изменило бы саму ситуацию и поведение людей, то есть явилось бы новым событием. Такие условия мы поставим в других, более развернутых упражнениях.

Тут не могу не коснуться одного существенного, но отнюдь не бесспорного вопроса. На ранних этапах овладения профессией я не преследую цели «занимательности» в студенческих работах. Разумеется, крылатый афоризм «все жанры хороши, кроме скучного» имеет прямое отношение к нашему делу с самого первого шага. Да и что тут доказывать! Скучный, серый, неизобретательный театр — не театр. Это аксиома. Однако в учебном процессе, в процессе, так сказать, закладки фундамента, я считаю правильным и необходимым сосредоточение всех усилий и внимания не на броской занимательности и эффектности студенческих работ, а *на глубинном постижении сущностных основополагающих понятий и навыков*. Не красота и изысканность формы характеризует фундамент, а прочность и точность закладки.

Я акцентирую на этом внимание потому, что не так уж редки случаи, когда погоня за яркостью, занимательностью и оригинальностью начальных учебных работ закрывает собой неосвоенность коренных пониманий и умений. Стремление на первых порах заниматься *сутью* дела, уделяя меньшее внимание ее результативной эффектности, отнюдь не противоречит тому, что уже на самых первых занятиях я веду всяческую борьбу со стереотипным мышлением, с вялостью воображения и фантазии и т. д., постоянно напоминая опять-таки ставший крылатым вопрос А. Д. Дикого: «Чем удивлять будем?» Удивлять! Поиск оригинальности решения, остроты выразительности и т. д. следует также выращивать как *органическое свойство* творческого мышления, не учиняя тут никакого ускоряющего насилия. Пожалуй, я сказал бы {268} так: оригинальность и занимательность решений должна рождаться не из поиска их как таковых («ищу оригинальное решение!»), а из воспитываемого органического неприятия банальных, однозначных, близколежащих решений. А воспитать это как *строй художественного мышления* — дело длительное и постепенное, как всякое воспитание, чем оно и отличается от лихого натаскивания на результат. Конечно же, бывает по-разному: это зависит и от степени и специфики одаренности студента в первую очередь, и от умения и желания по-настоящему затрачивать себя и держать свой творческий организм, аппарат на высоких уровнях эмоционального напряжения. Огромную роль тут играет верный здоровый творческий климат в мастерской, внутренняя свобода и раскованность, им рождаемые, доброжелательность и бережность к труду студента со стороны педагога и однокурсников.

## III

Но если я как бы ратую до поры до времени за некоторую «аскетичность» обязательных работ в начале обучения или, во всяком случае, не считаю ее бедой, то настаиваю одновременно на «режиссерских играх». Вот они-то и должны быть всплеском необуздываемого творческого воображения, фантазии, *игрой*, причем непременно если уж не общекурсовой, то включающей значительную группу участников, шуткой, озорством, своего рода капустническим «трепом». Так как тут важна всяческая раскованность — фантазии, смелости, затейничества, которая является сутью этой задачи, тут можно несколько ослабить педантизм чисто программных требований. В этих играх без особого насилия должно постепенно проявляться накопление умений и пониманий, приобретаемое в практических снятиях и в теоретических беседах по режиссуре и мастерству актера.

Что должно быть темой таких игр? Все по угодно, но, разумеется, если оно может превратиться в материал театра. Например, «игра в скотный двор». Забавная зрелищная игра, куда вошли и навыки, полученные в упражнениях «звери» на уроках актерского мастерства, и шутливо-пародийные выдумки, опирающиеся на знакомые и характерные явления быта. На фоне забавных скотнодворских интриг разыгрывалась история любвеобильного козла-ловеласа, попавшегося на любовных обманах и жестоко наказанного своими единодворцами.

Или другое: подготовка и начало передачи на телестудии. Верно уловленный смысл задания — игра, шутка, треп — не позволил превратить этот маленький спектакль в бытово-правдоподобный этюд, а направил воображение режиссера, участников в сторону шалости, пародии, шаржа. Были тут «протори и убытки» по школе?! Были. Конечно были! Это же первый курс. И бог с ними. Зато была игра воображения, раскрепощенность, забавное преломление жизненных наблюдений в остроумное пародийное зрелище.

Или другой пример: веселая, заразительная игра-поздравление была построена на сюжете «Рождение режиссеров». Их было на курсе четверо, у кого календарно почти совпали дни рождения. Этот бытовой повод послужил толчком для создания шутейной фантасмагории, «шуток в духе театра».

На первом курсе практика таких режиссерских игр, *именно на вольную тему*, мне кажется более продуктивной, а главное — целесообразной, чем создание маленьких постановок, микроспектаклей на основе определенного литературного материала (сказки, стихи, басни и т. д.), которыми мы занимаемся позже.

Правда, на первых порах мы обязательно сталкиваемся с тем, что студенты подменяют игру постановкой бытовых этюдов по всем правилам прямого отражения жизни и как будто бы дублируют то, чем занимаются на уроках актерского мастерства. Игра не получается! Пугаться этого не следует. Ведь это естественно: для того чтобы начать играть в режиссерские игры, надо преодолеть некий {269} внутренний барьер. Барьер робости. Страшновато пуститься в путь по непроторенной дороге. А спасение от страха, конечно же, — правдоподобие, жизнепохожесть, быт. Во что бы то ни стало надо взять этот барьер робости! А когда это удается, иногда легко и быстро, а то и мучительно и долго, фантазия, воображение, подобно ручью, прорвавшему запруду, легко и быстро заработает. Конечно, у одаренных людей. Только бы взять барьер!

В реализации этих игр есть важный признак их методологической правильности и продуктивности: их *увлекательность* и *радостность* для участников. Если такая затея реализуется в атмосфере натужного вымучивания хоть какого-нибудь результата, в бесконечных спорах и раздраженных пререканиях участников, с ощущением муки и проклятой необходимости выполнить задание, тогда мы уходим от цели и теряем главный смысл — расковывать творческое воображение, приучать себя к творческой смелости, к бесстрашию художнического риска.

## IV

Когда выполнением разных постановочных упражнений, режиссерскими играми и т. п. наработаны некоторые навыки, обретена большая свобода, можно приступить к другому виду постановочных заданий.

Это — создание маленького спектакля на сказочном материале. Такой спектакль не должен быть инсценировкой или прямым сценическим пересказом той или иной конкретной сказки. Это, в сущности, та же «режиссерская игра» или «режиссерская фантазия», только источником ее должен служить *дух* сказки.

Как это расшифровать?

Работа над этим заданием начинается с погружения студента-режиссера в мир сказки. Это могут быть и русские народные сказки, и сказки братьев Гримм или Шарля Перро, Андерсена или народов мира… Простор широчайший! А вольная и раскованная фантазия сказки всего ближе к природе «режиссерских игр».

Почему меня не привлекает прямое сценическое переложение конкретной сказки? Да потому, что при таком переложении возникает как бы пьеса, которая ставит перед режиссером и исполнителями жесткие границы, придуманные и предрешенные автором сказки. Мне же представляется куда более полезной вольная *игра на темы сказок*. Опираясь на принципы комедии дель арте, т. е. импровизации на основе сценарной схемы, придумывается нехитрая фабула, которая разыгрывается как игра, как забава, однако в природе поэтики и эстетики либо какой-то конкретной сказки, либо избранного рода сказок.

И самое скромное оформление микроспектакля, и костюмы, не заимствованные из гардероба сказочного утренника, в костюмерной театра, а обязательно условные, лишь обозначающие одеяние актера, и сказочные «чудеса», и подбор музыки, словом, все тут адресовано активной работе фантазии, выдумке, находчивости и изобретательности и режиссера, и участников, играющих в сказку.

Сказка, то страшная, то счастливо веселая, то насыщенная удивительнейшими приключениями и опасностями, всегда поэтичная и в большинстве случаев утверждающая торжество добра и справедливости, дает широчайшие возможности для создания сценического действия, полного разнообразия и динамики.

Тут необходимо примечание.

Во всех сказках разных времен и разных народов есть характерные черты, объединяющие их в некое единое понятие «сказка». Но есть и признаки, резко отделяющие, скажем, русскую народную сказку от сказок Андерсена или Перро и т. д. Пока не хочется употреблять ответственное слово «стиль». И тем не менее очень важно и нужно добиваться в этих сказочных играх понимания и верного ощущения специфики этих различий. Так, чтобы в подзаголовке вашего сказочного микроспектакля {270} можно было поставить: «режиссерская игра *в духе* сказок Андерсена» или «*в духе* русских народных сказок». Этим поиском и выявлением *поэтической специфики* той или иной литературной основы воспитывается чуткость к авторской стилистике, внимание и бережность к неповторимой индивидуальности автора.

Обращусь к некоторым примерам таких «игр в сказку».

Вам, конечно, памятна прелестная сказка Андерсена «Пастушка и трубочист». Помните? На дверце большого шкафа был вырезан страшный-престрашный человек с рожками и козлиной бородой, носивший странный титул «Козлоногий обер-унтер-генерал-капитан-сержант». За него-то старый китаец, живший на подзеркальнике и не умевший ходить и потому всегда сидевший на подогнутых ногах, кивая головой, решил выдать фарфоровую пастушку в золоченой шляпке, совершенно не считаясь с тем, что она любит маленького и тоже фарфорового трубочиста, да и помолвлена с ним! И свадьбу с козлоногим обер-унтер-генерал-капитан-сержантом старый китаец назначил, на сегодняшнюю полночь! Влюбленным не осталось ничего другого, как убежать. Это они и сделали. И, преодолевая множество опасностей и приключений, трубочист повел свою подругу в Большой мир. И вот когда, пробравшись через дымоход, они оказались на самом-самом верху, на краю дымовой трубы, Большой мир, такой прекрасный и безбрежный, открылся перед ними. Мир — заманчивый для трубочиста, но такой пугающий и враждебный для его подруги… Нет! Лучше уж вернуться назад, на свой подзеркальник и выйти замуж за козлоногого унтер-обер-генерал-капитан-сержанта, чем идти в этот неведомый и опасный Большой мир. И — что поделаешь? — трубочист ведет свою подругу обратно на подзеркальник. Тут-то они и узнали, что старый китаец, бросившийся было за ними в погоню, упал с подзеркальника — ведь он не умел ходить — и разбился. «Хоть бы его починили!» — воскликнула пастушка. И его починили. Только он разучился кивать головой и теперь не мог дать согласия на брак пастушки и козлоногого жениха… С тех пор так и стоит она на подзеркальнике возле грустного трубочиста, и будут они так стоять, пока не разобьются…

Прелестная сказка!..

Как же она была претворена в «режиссерскую игру» в нашем микроспектакле?

Вроде бы все было так, как у Андерсена, и все было иначе. Некий сказочник заманивал нас в удивительный мир сказки. Это не было перефразированным текстом Андерсена. Это было самостоятельным шутливо-лирическим вступлением, занимательно оформленным и положенным на музыку, которая становилась лейтмотивом всего представления — прозрачная, хрупкая, мелодическая, как перезвон хрустальных колокольчиков. Дзанни, слуги спектакля, двигаясь в изящной и чуть комической манере, обслуживали многочисленные перемены мест действия, составляя из лестниц и станков конструктивные композиции, обозначающие то каминную топку, то узкий дымоход, то высоко вознесенную в ночное небо круто-покатую островерхую крышу, то тот самый подзеркальник, где осуждены на неподвижную жизнь в своих неизменных позах герои этой истории.

Впрочем, действующих лиц стало больше, да и характеры их переменились, а вместе с этим изменились и многие сюжетные ходы.

Интересно и неожиданно решил режиссер и движение исполнителей. Ведь персонажи — фарфоровые статуэтки, навечно застывшие в изысканных позах в духе Антуана Ватто. Как же приобретается право на изменение этих поз, на движение? И как происходит незаметное превращение этого «фарфорового» движения в небытовую, чуть изысканную, но вполне живую человеческую пластику? И как происходит обратный переход живых людей в фарфоровую безделушку? Работа, даже когда это игра, — это вопросы, вопросы, вопросы… Конечно, сперва многое пропускалось, но заострение внимания на этих пропусках, требовательные вопросы, {271} которые режиссер должен был поставить себе и найти на них ответы, воплощаемые в действия, в конкретные сценические решения, постепенно сокращали «белые пятна» в его микроспектакле.

В результате при очень скромных постановочных возможностях достигалась впечатляющая зрелищность, а в характере исполнения присутствовали наивность, мягкий юмор, поэтичность, присущие андерсеновским историям.

Это была история щемяще-грустная, но рассказанная с юмором, о поэтическом мечтателе, влюбившемся в куколку-мещаночку, не способную ни понять, ни разделить романтические грезы своего обожателя. Этот мотив, едва обозначенный в сказке Андерсена, в микроспектакле вырастал в главную тему. При частичном совпадении фабулы и общей тональности спектакля-игры со сказкой Андерсена, он приобретал самостоятельность режиссерской позиции. Сказка, может быть, чуть «повзрослела», стала чуть грустнее. Но ведь мы и не ставили сказку Андерсена, а играли в эту сказку.

Когда я привожу примеры из нашей практики, пусть не покажется, что я говорю о совершенных произведениях, свободных от ошибок. Отнюдь! Конечно, в этих начальных ученических пробах, даже в самых лучших из них, всегда найдется уйма недочетов и лишь часть из них авторы, даже поняв суть ошибки, могут исправить на этапе обучения. Но хвалить и поощрять эти работы вовсе не означает выдавать желаемое за сущее. Для нас, педагогов, уметь увидеть творческие потенции и перспективу движения ученика к искомому результату, уметь разгадать в «гадком утенке» будущего «лебедя» важнее, чем добиваться безошибочного результата за счет снижения трудности задания до уровня сегодняшних возможностей ученика. В обучении творческой профессии задача всегда должна быть выше сегодняшних умений обучаемого. Ведь *обучение — это движение к решению задачи, а обученность — умение ее решить*. В постановочных работах этого круга не только расшевеливаются фантазия и воображение, но, что очень важно, такие «игры в сказку» и следующие за ними постановки стихотворений заставляют оторваться от «ползучего реализма», от «бытовизма», от приземленности мышления.

Есть в этих работах и еще одна важная особенность. Мы их начинаем во втором семестре и по времени осуществления они совпадают с работами над «этюдами на литературной основе». По сути, они в некотором смысле родственны. Однако тут своевременно уточнить один методологический вопрос.

В чем отличие работы над этюдом на литературной основе от работы над постановкой отрывка из прозы? Ведь в обоих случаях мы берем отрывок из прозы и даем ему сценическую жизнь. Однако при постановке отрывка мы строго придерживаемся не только смысла, но и «буквы» авторского текста, а в поведении действующих лиц следуем за «ремаркой», стремимся к тщательному выполнению авторского комментария, данного в контексте всего произведения. *При работе над этюдом на литературной основе во главу угла кладется ситуация и заданные автором предлагаемые обстоятельства*. Огромная же доля предоставляется импровизации. В отрывке мы приближаемся к решению характера, в этюде мы исследуем действие в предлагаемых обстоятельствах от собственного лица.

Для режиссерского воспитания работа над этюдом на литературной основе является чрезвычайно продуктивной и нужной. Она направлена на освоение очень важной области *режиссерской* работы: на создание жизни, человеческого поведения, действования в заданной автором ситуации. В отрывке, в сущности, вроде бы делается то же, но только здесь мы не сами творим эту жизнь, а как бы воссоздаем ее по авторским указкам. В этюде импровизационное поведение, оценка — без авторской подсказки! — обстоятельств, прощупывание логики поведения под их давлением, выявление продуктивного действия. Все это накапливает навыки, которые окажутся {272} необходимыми в дальнейшем для *действенного анализа*.

Известно, что на этом этапе обучения еще не ставится проблема характера и характерности — и то и другое присутствует лишь в той мере, в какой диктуется фабулой. Сотворение жизни в этюде реализуется по формуле «я в предлагаемых обстоятельствах». В работе же над отрывком, как бы мы ни оговаривали ограниченность наших целей в создании характера, все равно мы не можем уйти от необходимости создания этого характера. Именно поэтому мы стараемся брать в работу такой материал, где возрастные и типологические данные персонажа более или менее приближены к данным студента, чтобы избежать слишком большого разрыва между требованиями, предъявляемыми образом, и возможностями студента. Режиссеру же, выступающему здесь и в актерской ипостаси, на этом этапе гораздо важнее понять и освоить методику «жизнетворчества», чем «сыграть роль». В сущности, в этом проявляется основное методологическое различие между преподаванием актерского мастерства на режиссерских и актерских курсах.

Вот почему мне представляется существенным и досадным пропуском в воспитании режиссеров, когда на первом курсе под видом этюда на литературной основе просто разыгрываются отрывки с закрепленным авторским текстом и поставленными педагогами мизансценами. Этюд на литературной основе всегда должен быть сценическим сочинением по мотивам отрывка из того или иного произведения. По мотивам!

Но вернемся к нашим сказкам.

Можно привести пример совсем другого подхода к решению «игры в сказку». Так, среди выполнений задания бывали и сказки, целиком сочиненные режиссером. Одна из них называлась «Гений XIII». Это зрелище, очень занимательно задуманное, какими-то ассоциациями связывалось с «Голым королем», но в то же время представляло собой совершенно оригинальное сочинение.

История строилась на том, что некий правитель Гений XIII (читай — режиссер) мечтает о наследнике Шедевре. Для этого он должен найти деву по имени Содержание и жениться на ней. Когда после долгих поисков невзрачная невеста по кличке Содержание представлена Гению XIII, для нее ищется приглядная Форма. Когда же, наконец, и она найдена — брак заключен, и вот… рождается долгожданный Шедевр!

Действие всей этой истории происходит во дворце Гения XIII, и его придворное окружение составляют элементы системы Станиславского — Оценка, Предлагаемые обстоятельства, Сквозное действие, Приспособления и т. д. Они представляют собой удивительно склочную компанию, увязшую в конфликтных схватках.

В этой выдумке была масса смешных и остроумных подробностей, и не так уж важно, что драматургия не до конца сложилась и не удалось довести эту занимательную и яркую работу до четкого и стройного завершения. Тем не менее я могу считать ее очень интересной попыткой решить именно «игру в сказку», а не создать микроспектакль именно по мотивам конкретной сказки и все-таки приближающийся к инсценировке. Здесь же ярко, пародийно и очень изобретательно намеченные характеристики действующих лиц, пронизанная интриганской борьбой «придворная» обстановка и многое другое создали радостную, истинно сказочную зрелищность. Ассоциации со многими сказками сразу и в то же время со вполне современными явлениями рождались в результате раскованной фантазии, смелых проб, азарта, игры — и это покрывало многие и порой непреодолимые просчеты не только реализации, но и самого замысла. Чего стоил хотя бы поиск Формы для девы Содержания! Эта найденная будущая мать Шедевра усилиями услужливых придворных, среди которых более всего отличались противоборствующие Предлагаемые обстоятельства, представала перед Гением XIII то в виде полуголой древнегреческой гетеры, задрапированной в полупрозрачные {273} ткани, то в облике прямо-таки Комиссара в кожанке с наганом на боку, то превращалась в нечто, укутанное в тулуп, в огромных валенках и толстом пледе и т. д. и т. д., пока не нашлось то воплощение, которое приглянулось разборчивому Гению. Ну, а родившийся Шедевр?! Сперва кажется, что там, в пышных кружевах шикарных пеленок есть все-таки какой-то ублюдок. Однако то, что было в них, вытекло, и пеленки оказались пусты. Ну и т. д. Много было всяких забавных, изобретательных выдумок в этой азартной и озорной работе.

До какой стадии завершенности надо доводить такие работы? Вопрос это спорный, однако практически очень важный.

Мне представляется, что всю сумму практических постановочных работ, осуществляемых студентами, следует разделить на две группы. Одну группу должны составить работы, которые доводятся до оптимального результата, до исчерпаний сегодняшнего уровня знаний и умений студента. Другую, количественно большую часть работ я бы назвал *режиссерскими эскизами*. Тут можно провести параллель с работой живописца. Созданию законченного произведения предшествует огромное количество этюдов и эскизов. Этюд, как известно, связан с изучением, исследованием натуры, природы. Ставя перед собой частную задачу, художник исследует ее во множестве этюдов. Эскиз — это разработка вариантов решения: композиции, цвета, настроения будущей картины. Так в живописи. Подчеркнем, что в самом первоначальном наброске, в самом черновом эскизе всегда решается одна главная задача — *выразить замысел*. Без детализации, без проработки, но замысел должен быть понятен из эскиза.

Вот такую форму эскиза, выражающего замысел, я считаю высокопродуктивной и необходимой в накоплении режиссерских навыков. Здесь количество сделанных проб-эскизов обязательно приводит к качественному скачку. При условии, конечно, что эскизы являются не просто не доведенной до кондиции наметкой, а точным выражением сути замысла, внятно означенным его решением. Я готов иногда бросить, не доводя до той или иной степени завершения работу, удачно выявляющую замысел режиссера, и, напротив, возиться с той, в которой режиссерская мысль и позиция никак не находят внятной реализации.

То, что тренинг, упражнение необходимо вести, пока не будут исчерпаны все возможности, известно и несомненно. Этому и призваны служить работы, которые я отнес к первой группе. Но значение *множества* режиссерских эскизов постановочных упражнений, замысленных решений, пусть и не доведенных до конца, невозможно переоценить. И в процессе обучения я придаю этим наброскам ничуть не меньшее значение, чем тем работам, которые доводятся до оптимального уровня. И не могу не заметить, что порой как раз в эскизах освоенность тех или иных сторон профессионального обучения проявляется ярче, чем в «доведенных» работах.

Есть педагогическая проблема, о которой не могу не упомянуть, если уж заговорил о роли и значении эскизных проб в работе режиссерского курса. Случалось ли слышать, что *студенты* такого-то режиссерского курса показали интересный (или, напротив, плохой) зачет или экзамен? Нет. Не случалось. Говорится иначе: *мастер, педагог, руководитель* — имярек — показал отличный (или очень слабый) зачет или экзамен. Педагог. Экзамен сдают не студенты, а их педагоги. Абсурдная ситуация, но имеющая самое широкое и самое непреодолимое распространение. Вредность и опасность этой ситуации очевидна: кому же захочется провалиться на экзамене! И поневоле преподаватель втягивается в порочный круг не *обучения* студентов, а *подготовки их к экзаменам*. Только в данном контексте иностранное слово «экзамен» вернее всего перевести русским «показуха». Да и как может быть иначе? Педагог, который вынужден сам «сдавать экзамен», начинает подменять студента, а говоря попросту — {274} натаскивает его. Происходит смещение цели: не студент, обученный педагогом, отчитывается в том, как и чему он научился, чем овладел, а педагог демонстрирует свое постановочное мастерство. Учебный экзамен в известной степени уподобляется театральной премьере. Я говорю о режиссерских курсах, так как на актерских действуют несколько другие законы и другие условия.

При таком положении дела заниматься всякой необязательной для показа на экзамене работой становится трудно, а порой и невозможно, между тем именно эта работа — тренинг, эскизы, «игры» и т. п., — которая не входит в круг обязательных экзаменационных показов, накапливает и развивает те *реальные* знания и навыки, которые должны проявиться на экзамене. Я часто повторяю: я учу, а экзамен — это ваше, студенческое дело, плод вашей режиссерской самостоятельности. Ведь только эта самостоятельность на экзаменах дает реальное представление и об обученности и об одаренности студента.

## V

Любому виду постановочных упражнений должен сопутствовать режиссерский тренинг. Если постановочное упражнение, микроспектакль предъявляет *комплекс* требований, то тренинг оттачивает владение *отдельными* режиссерскими навыками. Объем настоящей работы не дает возможности подробно разобрать упражнения тренинга, поэтому я лишь упомяну некоторые из них.

*Упражнения на выразительность обстановки*, то есть создание такой обстановки сцены, которая характеризовала бы либо живущего здесь человека, либо то, что тут только что произошло или должно произойти, и т. п. Этот вид тренинга развивает чувство выразительности, приучает к внимательному отношению к вещи на сцене, к точному отбору деталей, развивает чувство пространства, умение его выразительной организации.

*Упражнения, связанные с переменой места и времени действия*. В них исследуются изменения в поведении человека в зависимости от места действия (скажем, больница, аэропорт, музей и т. п.); в зависимости от того, на улице он или в помещении; в какое время суток он совершает данное действие; в жару или холод, на свету или в темноте, и т. д. и т. д. Здесь ставится задача не занимательности ситуации, разработанной фабулы, а отыскания тонких подробностей психофизического самочувствия и его проявления в различных условиях. Этот вид упражнений может варьироваться бесконечно. Очень полезны упражнения, для которых избирается исследование одного и того же действия при разных условиях места и времени.

В этих упражнениях есть многое из того, чем мы занимаемся на уроках мастерства актера. И тут нужно подчеркнуть один принцип, который очень важен, особенно в тех работах, которые студент-режиссер выполняет и как актер и как режиссер. Ясно, что актерским мастерством режиссеры занимаются для постижения *сути* актерского творчества и постижения актерского процесса изнутри, то есть «на своей шкуре», так как только тот режиссер может быть подлинным помощником актера, который сам в совершенстве освоил механизмы актерского дела. Однако на практике часто получается иначе: студент-режиссер, занимаясь мастерством актера, забывает, что пред ним все равно всегда стоят *режиссерские* задачи в освоении этого предмета, задачи постижения через свой организм, *как, какими средствами, при каких условиях* получается у актера искомый результат. Конечно, такая двойственная задача сложна, но это особая специфика *режиссерского* подхода не только к актерскому мастерству как учебной дисциплине, но вообще ко всем областям искусства, да и жизни тоже: постижение средств воздействия, аналитическая направленность в восприятии. Это особый дар, и навык, и дисциплина внимания: уметь улавливать, *что именно* оказало такое воздействие {275} при восприятии. Наблюдая жизненную бытовую сцену, мы, как правило, не подвергаем ее анализу с профессиональных позиций и редко фиксируем в своем сознании, что именно в ней воздействовало как главное ее содержание и создало главное впечатление. Между тем ведь любой момент окружающей нас жизни щедро дарит нам и мизансцены, и действие, и оценки, и приспособления, словом, весь арсенал сценической выразительности. Очень важно приучить себя к такому «анатомированию» восприятия. Это вооружает нас, бесконечно обогащает и расширяет наши творческие «запасники». Кроме того, это вырабатывает *инстинкт главного удара*, умение остро чувствовать и быстро находить главное средство воздействия.

Умение «разъять, как труп» впечатление и «алгеброй гармонию поверить» — свойства для нашей профессии непременные, но, разумеется, не противостоящие подвижности и легкой возбудимости воображения и способности «над вымыслом слезами обливаться», то есть эмоциональности. Неразделимое соединение «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет», имея в виду под «горестными заметами» отзывчивость чувств и способность к сопереживанию, — вот необходимые данные для режиссерской профессии, в идеале чудодейственно сплавляющей воедино «сальериевское» и «моцартовское».

Вы могли заметить, что упомянутые упражнения тренинга имеют самое непосредственное отношение к тем постановочным задачам, которые мы решаем в микроспектаклях. И то, что тренинг сочетается с более трудными и комплексными задачами, способствует их более совершенному разрешению, а самому тренингу придает очевидную *практическую продуктивность*, следовательно — необходимость.

Кроме того, упражнения режиссерского тренинга вплотную подводят нас к постановке этюдов «на атмосферу», а значит и к исследованию этой тонкой и сложной области режиссерской работы.

## VI

Вернемся к нашим микроспектаклям. Последнее, на чем я хочу остановиться, — это постановка маленьких спектаклей по стихотворениям.

Задача эта очень сложна потому, что природа стихотворения в большинстве случаев противоположна драматургической природе. И мы сразу оговорим, что как нельзя было построить сценический этюд по некоторым произведениям жанровой живописи, так же далеко не каждому стихотворению можно дать сколько-нибудь приемлемую сценическую жизнь. Ну как, например, инсценировать лермонтовское «Тучки небесные, вечные странники…» или

«Горные вершины  
Спят во тьме ночной.  
Тихие долины  
Полны свежей мглой»?..

Невозможно, так как из них невозможно извлечь сценическое действие. Их можно *проиллюстрировать* каким-то внешним движением, но это не имеет никакого отношения к драматургии.

Значит, первое и обязательное условие: для такой работы мы можем брать лишь тот материал, в котором возможно выявление драматургии. Если в контексте стихотворения не заложен конфликт, а стало быть, нет событийной и действенной основы — значит, пытаться дать ему сценическую жизнь бесполезно. Отсюда следует, что годным для нас материалом может быть лишь тот, на основе которого мы можем создать «режиссерскую новеллу» («роман жизни»!), содержащую в себе необходимые элементы конфликтной борьбы. А ее отличительными признаками должны быть образность, поэтичность, музыкальность построения, настроение.

Постановка стихотворения предъявляет также требования особой формы актерского существования. Как оправдать «говорение» стихами? Это такой градус чувствования? {276} Или что-то другое? А быт? Ведь как только мы попытаемся перевести стихотворение в сценическое действие, мы неизбежно столкнемся с проблемой неких реалий, в которых это действие должно развиваться, то есть с бытом. Так каков же он — быт в стихе? Как его опоэтизировать? Какую форму придать ему, чтобы он не пришел в столкновение и противоречие со стихотворной формой? А ритм стиха? Размер? Как сочетать его с живым действием, ибо ведь действенная природа остается для нас непреложным законом, что бы мы ни делали.

Множество вопросов. И каждый из них требует практического ответа.

А как быть с индивидуальными особенностями поэта? Ведь, наверно, при попытке сценического воплощения стихотворения, допустим, Тютчева будет возникать одно направление поиска средств, а при постановке, скажем, Гильена или Превера — другое.

Учитывая, что задание это трудное, надо обусловить некоторую свободу его выполнения, особенно в первых пробах. Если вам удастся ответить хотя бы на часть тех вопросов, которые я бегло и наугад перечислил, то и это принесет несомненную пользу, так как здесь вы прикасаетесь к еще неизведанному кругу художественных задач.

Как совершенно различны по всем признакам стихотворения, которые вы выбираете, так и работы по ним не только могут, но и обязаны резко отличаться друг от друга, так как необходимо улавливать индивидуальность автора.

Я сказал, что одним из требований при выполнении этого задания должна быть образность. А что это такое?

Словно музыка прошла, танцуя  
На своих высоких каблуках… —

такой увидал поэт прошедшую мимо него женщину.

Создается образ, некая «нереальная реальность». В ней сливается вполне реальное «прошла, танцуя на каблуках» с нереальным, фантастическим, так как музыка, которая ходит, танцует, да еще на каблуках, — фантазия, фантастика. Все тут определяет сравнительное «*словно*». «Словно музыка прошла, танцуя…» — образ. «Музыка прошла, танцуя», либо «танцуя, прошла музыка» — нелепое бытовое описание. Уловить при работе над стихотворением это самое «*словно*» — это труднее всего. Если оно не уловлено — исчезает поэтичность. Если оно уловлено, но не опирается при этом на быт, ибо всякий образ должен быть связан с узнаваемой бытовой основой, — получается бессмыслица, мычание, не поддающееся расшифровке.

Строя по стихотворению драматургию микроспектакля, в первую очередь мы сталкиваемся с необходимостью построить фабулу, которой в стихотворении в большинстве случаев либо вовсе нет, либо она скрыта (под «фабулой» подразумеваю цепочку событий). Я говорил о сочинении «режиссерской новеллы». Она и должна нам дать канву того, что убудет *происходить* на сцене. Замечу, что иногда оказывается очень трудной задачей заставить студента *мыслить фабулой*, то есть не какими-то общими расплывчатыми понятиями, представлениями, а конкретными фактами, происходящими на сцене. Надо ясно представить себе, *что расскажет зритель* о вашем спектакле, и добиваться того, чтобы этот воображаемый рассказ был четок, краток и состоял из событий, фактов, которые обязаны запомниться зрителю. Вообще, надо накрепко запомнить, что в спектакле мы играем *фабулу*. Все остальное растет на ней. Говорю об этом потому, что очень часто и студент и молодой режиссер, увлекшись всем остальным, забывают, что фабула — это скелет, на котором это «все остальное» держится. Вот почему так важно и нужно начинать с того, чтобы построить крепкий скелет-фабулу, четко представив себе, какие же из составляющих ее событий будут наиболее важны и необходимы.

Теперь разберем некоторые примеры построения маленьких спектаклей, сделанных по стихотворениям. {277} Темно. За окном медленно падает еле приметный снег. Вздрагивают неяркие отсветы каминного огня на стене. Долгая пауза. Входит человек. Он в длинном бархатном халате. В руке подсвечник с горящей свечой. Пламя колеблется. Колеблется и длинная тень человека. Он ставит свечу на маленький письменный столик. Там — книги, листы бумаги, чернильница, песочница, гусиные перья… Поставив свечу, помедлив, он переходит к окну, стоит долго-долго, неподвижно, прижавшись к перекладине оконной рамы. Возникает музыкальная тема. Как дуновенье. Чуть слышная. И замирает. Человек отрывается от окна, берет со стола свечу, поднимает ее и вглядывается, очевидно, в портрет, висящий на «четвертой стене». И тут тихо, почти шепотом, говорит, словно поднимая слова со дна колодца: «Я вас любил… Любовь еще, быть может, / В душе моей угасла не совсем». Умолкает. И, вдруг решившись, идет к столу, ставит свечу, садится, берет перо, пододвигает лист… движения его замедляются, замирают — остановка — и, откинув перо, он говорит: «Но пусть она вас больше не тревожит», и, склонив голову на руки, договаривает с бесконечной грустью: «Я не хочу тревожить вас ничем». И снова пауза. И снова, словно вздох, пролетает музыкальная фраза… другая… Внезапно человек распрямляется, берет перо, пишет. Пишет нервно, быстро и в ритме, в котором пишет, произносит слова письма: «Я… вас любил… безмолвно… безнадежно… / То ревностью… то… робостью томим…» Но прекращает писать, медленно, не глядя, комкает листок. И, отодвинув его в сторону, говорит, чуть усмехнувшись: «Я вас любил так искренно, так нежно», и завершает с глубокой теплотой: «Как дай вам бог любимой быть другим». Он неподвижен, лишь тень его колеблется чуть на стене от зыбкого пламени свечи. Падает снег. Горит камин.

Разумеется, тут можно, а может быть, и должно, поспорить о вкусе, о несвойственной пушкинской поэзии сентиментальности такого решения, о некоторой иллюстративности и т. д., но сейчас речь о другом. Отвечает ли, тем не менее, это решение учебному исследованию хотя бы части задач, поставленных в упражнении? Да, отвечает. Решение непритязательно, однако фабула в нем четко выстроена: человек вспоминает любимую, решает написать ей, но отказывается от этой мысли. Однако тоска по ней сильнее благородства, и он пишет ей. И все-таки рыцарское берет верх — письмо уничтожено. Присутствуют тут элементы драматургии? Да. Конфликт ясен: эгоистическое желание навязать свою любовь нелюбящей женщине борется с чувством порядочности и достоинства. А в созданной автором микроспектакля обстановке (мизансцена, свет, музыка) несомненно присутствуют и поэтическое начало и атмосфера.

Очень многие стихи, да, пожалуй, большинство лирических стихотворений, представляют собой исповедальные монологи. Конечно, можно по-разному подойти к задаче их сценического воплощения, «раздраконить» всяческие зрелищные фокусы, населить их какими-то действующими лицами, пустить в ход излюбленный прием видений, наплывов, всякой прочей занимательности. В иных случаях эти зрелищные затеи могут быть и убедительны, и органически связываться с поэтической природой стихотворения. В других же случаях они не нужны, и ключ решения лежит в иной плоскости. Думается, что скромное, а главное — простое решение в приведенном примере близко задушевной, простой и искренней интонации этого прелестного пушкинского признания.

А вот другой пример подхода к авторской исповеди-монологу.

Редко публикуемое стихотворение Фета «Хандра». Его герой, томясь одиночеством, бездельем, наедине со своими вялыми раздумьями, то собирается на встречу со своей возлюбленной Алиной, то отклоняет это решение, скучает, хандрит, мысленно общается со своим внутренним бесом, который то дразнит его искушениями, то издевается над этой «борьбой противоположностей». В постановку этого стихотворения были введены дополнительные {278} действующие лица, то возникающие в воображении (Алина, ее бальные партнеры, наконец, маленький чертенок со скрипочкой, на которой он то искусительно, то насмешливо пиликает), то существующие в реальной жизни, кусочек которой был представлен на сцене (например, лакей, выполнявший ряд вполне реальных бытовых функций, однако в чуть опоэтизированном ключе). Были широко использованы наплывы и, так сказать, материализации мыслей в зрительные образы.

Тут мы столкнулись с вопросом, который приходится решать во многих работах: как установить «правила игры», как делать понятным для зрителя условный прием — переход от реального плана в план воображения, воспоминаний и т. п. Я уже говорил, что зритель играет с театром в любую предложенную игру, если театр обучит его правилам этой игры. На этом держится вся театральная условность. Вспомним, например, «Тихий Дон» в постановке Г. А. Товстоногова. Вся сценическая композиция романа была построена на переплетении реального «сиюминутного» плана жизни героев и воспоминаний, мысленных видений. Этот план отбивался от реального вибрирующим холодноватым светом и возникшей музыкой. Зритель еще не сразу воспринимал этот прием, но достаточно было понять «игру», предложенную театром, как этот вопрос больше не возникал и принимался как единственная и безусловная данность этого решения. Но и театр был последователен и принятого правила не нарушал и не путал зрителя.

В нашем примере появления Алины, бесенка и пр. в начальном варианте работы никак не было организовано, вернее, не было никакого опознавательного знака: это — видение, воспоминание, а это — реальность, Когда же такой знак был найден, то персонажи, существующие лишь в воображении героя, получили возможность вступать с ним в непосредственный контакт, и зрителю было абсолютно понятно, что это общение не существует на самом деле, а лишь грезится герою.

Постановка «Хандры» была в целом успешной и занятной, отвечала требованиям четкого построения фабулы, конфликта и борьбы, верно передавала чуть насмешливую, ироническую природу стихотворения и в то же время — его поэтичность.

Тут хочу сделать примечание.

Включение тех или иных изобразительных средств и приемов в работу не может быть хорошо или плохо само по себе. Все регулируется степенью *органичности* такого включения. Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что «ничто не может быть чересчур, если это правда»[[307]](#footnote-308). Расширительно понимая этот афоризм, можно сказать, что любой прием хорош, если он органичен для данной художественной структуры. В интимно-исповедальной интонации пушкинского «Я вас любил» были бы чужды, ненужны всякие усилия по «обогащению» этой исповеди зрелищными эффектами, любой перенос зрительского внимания с внутренней жизни героя и рожденного ею слова на отвлекающее зрелище, как бы ни было оно само по себе занимательно. Напротив, в несколько шутливо-ироническом стихотворении Фета, рассказывающем не о глубине чувств, а о поверхностном и легкомысленном флиртике от скуки, о самой скуке и не вызывающем никакого сочувствия к «хандрящему» герою, представленный режиссером зрелищный ряд органически дополнял и в иронической же интонации комментировал текст.

Я привел два примера, в которых сохранялся в неприкосновенности авторский текст. Он звучал от начала и до конца без каких-либо переносов, купюр или иных изменений. Очень распространенным является стремление постановщиков стихотворений выйти за рамки канонического текста, создать ту или иную композицию из нескольких стихотворений данного автора, перемонтировать тексты, внести купюры, монтажными приемами переосмыслить произведение. {279} Такие усилия иногда приводят к очень занимательным эффектам, хотя и уводят нас от смысла и содержания *данного* постановочного упражнения. Примером могла бы служить очень яркая работа, сделанная на материале поэмы Вл. Маяковского «Облако в штанах». Как известно, эта поэма — монолог-исповедь, во многом автобиографичная, пронизанная горячим страстным чувством.

Какое же решение избрал автор микроспектакля?

Поэма была подвергнута резким купюрам и композиционным перестройкам во имя создания новой структуры, отличной от авторской, но отвечающей требованиям построения ясной фабулы, конфликта, действия. Героем стал вовсе не Маяковский, а «некто», который мается неразделенной любовью и иллюзиями надежд. Фабула составилась из столкновения героя с бытом, с суетой жизни, с людьми, которые его не понимают и не принимают. Лица, с которыми он сталкивается, становятся как бы персонифицированными мыслями его внутреннего монолога. Композиция, построенная режиссерски и сыгранная исполнителями в напряженнейшем темпоритме, строилась в виде крохотных эпизодов-образов. Действие переносилось из переполненного лифта в бумажный поток бюрократической конторы, из конторы в жилище героя, на улицу и т. д. и т. д.; массовые сцены сменялись монологами или дуэтами героя с его «мыслями», представавшими в виде конкретных людей. Сами смены эпизодов и мгновенная перестройка оформления, собиравшегося из элементарных конструкций, была превращена режиссером в увлекательное и четко организованное зрелище. И все зрелище в целом было захватывающим, разыгрывалось на едином дыхании, покоряло напряженностью и динамичностью.

Казалось бы, эта яркая и очень смелая режиссерская работа должна была бы вызвать безоговорочное одобрение. В ней ярко проявилась фантазия, ощущение стремительного потока действия, превосходное чувство формы и образное мышление. В то же время она поставила ряд серьезных и спорных вопросов.

Несомненно, все происходившее в спектакле было навеяно поэмой Маяковского, но перестало быть ею. По существу, родилось некое новое и оригинальное произведение, режиссерская фантазия, оттолкнувшись от поэмы, зажила своей самостоятельной жизнью.

Во всех видах наших постановочных упражнений, связанных с воплощением в той или иной форме авторского материала, я настоятельно стремлюсь к тому, чтобы у будущих режиссеров развивалось и воспитывалось внимательное и чуткое отношение к автору. Это область постоянного спора: где проходит та граница наших режиссерских прав в отношении автора, которую мы не должны переходить? Что значит само понятие «верность автору»? Где начинается запретный режиссерский произвол? В какой момент, в каком проявлении «переламывается хребет» автору?

Сейчас я не берусь обсуждать эти вопросы, которые стали предметом многих дискуссий и в печати и на различных совещаниях. Хочу подчеркнуть лишь вот что: выше я говорил уже о том, что мы должны научиться, тщательно изучая автора, всесторонне исследуя авторскую «систему» в произведении, находить *весь материал у автора*. В учебном процессе мне представляется чрезвычайно важным развитие именно этого хода. Режиссер никогда не должен забывать, что все и всякие интерпретации, даже самые яркие, Чехова, Шекспира, Гоголя, Островского и многих других авторов, прожив иногда яркую, но всегда короткую жизнь и внеся свою лепту в общий ход, в движенье театрального процесса, уходят в забвенье. Творения же Чехова, Шекспира, Гоголя, Островского и многих других великих авторов переживают века, не теряя ни притягательности для новых времен и поколений, ни своей неувядающей свежести. Не свидетельство ли это того, что не в произвольных и злободневных истолкованиях {280} великих произведений залог их «долгожительства», а в них самих? И не наводит ли это на мысль, что, может быть, куда продуктивнее поверить автору, чем поспешно его перелицовывать, перекрашивать, перекраивать?

Талантливая работа по «Облаку в штанах» заставила снова и снова обращаться к этим вопросам. Речь здесь идет об учебных работах, потому *польза* и *долговременность* действия приобретаемого навыка, а главное — понимание его «корня» куда важнее броского и эффектного результата, достигнутого, так сказать, не «академическим» путем.

Склонность ко всякого рода монтажам, композициям, соединениям несоединимых произведений, которая часто выдается за «современное» явление, за творческую смелость и т. п., на самом деле свидетельство не художественной силы, а бессилия. Ведь, конечно, легче путем монтажа, привлечения других материалов создать для постановки некий сценарий, который явится для режиссера угодной новой формой «на тему» или «по мотивам» произведения, чем найти решение *самого этого произведения* со всеми его заданностями, в нашем случае — стихотворения.

Вообще, стремление прятаться за «украшениями», уходя от сути, — это «детская болезнь». Все вспомогательные средства театра — декорации, костюмы, свет, музыка — все это тот язык, на котором мы разговариваем со зрителем. Как человеческая речь лишь тогда достигает цели, когда она передает мысль, смысл, так и язык театральных средств воздействует лишь тогда, когда он железно подчинен смыслу. Мы же от этого так часто и так далеко уходим. Вспомните-ка, сколько музыки предусмотрел Чехов в «Трех сестрах»? Или в «Чайке»? Или в «Дяде Ване»? Заметим, что она всегда не только имеет у него логическое оправдание, но и связана с важнейшими смысловыми акцентами и *поэтому* производит огромное эмоциональное воздействие. Например: «Костя играет. Значит, тоскует». Или: «Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить!» И это происходит в самый горький час трагедии, которую переживают и Маша, и Ирина. А в «Вишневом саде»?

Ныне же в театре, впрочем, как и в кино, и на телевидении, и на радио, музыку стало принято вводить куда попало, ничто и ни при каких обстоятельствах не может происходить без музыкального сопровождения. То же и в студенческих работах. Едва задается первое постановочное упражнение, как студент бежит в фонотеку отыскивать «музычку». Полезно бы вспомнить Шекспира: «Но музыка, звуча со всех ветвей, / Привычной став, теряет обаянье». Мы же перефразируем: она, теряя *смысл*, превращается из мощного эмоционального средства воздействия, из *языка* театра в назойливый шум, мешающий воспринимать смысл речи. И дело тут не в качестве музыки как таковой, а в разумности пользования выразительными средствами, о которых говорилось выше.

Я привел примеры работы над стихами-монологами, лирическими исповедями. Но вот пример совсем другого плана. Известное стихотворение Олжаса Сулейменова «Глиняная кружка МОПРа». В этом стихотворении рассказывается о комсомольском секретаре, который в далекие 20‑е годы собирает пожертвования для МОПРа и которого зверски убивают богатеи. Написанное в манере, свойственной ранней советской поэзии, это стихотворение нашло довольно точную сценическую форму. Включая в себя некоторые элементы эстетики «Синей блузы», воплощение стихотворения становилось острым политическим зрелищем, где лаконизм и условность плаката в сочетании с гневным пафосом всего решения освобождали эту работу от психологической детализации. Удача ее заключалась в точно почувствованном и переданном авторском стиле, в соответствии сценической формы этому стилю.

В числе таких массовых микроспектаклей можно назвать композицию рубай Омара Хайяма. Отобрав рубай, которые могли быть противопоставлены как антитезы в споре, автор спектакля построил столкновение, религиозный {281} спор Хайяма с муллой. Сценически это было сделано так: действие разворачивалось у входа в мечеть. Толпа молящихся. Приходит Хайям с друзьями и здесь, на священных ступенях, они учиняют святотатство: распивают вино, славят жизнь, хулят Коран. Из мечети выбегает разъяренный мулла, и между ним и поэтом завязывается горячая схватка. Она раскалывает молящихся на сочувствующих поэту и тех, кто защищает муллу и Коран. Веселое и остроумное сражение, которое ведет Хайям, приходит в контраст с атмосферой сгущающейся враждебности, напряженности оскорбленных защитников веры.

Удачный подбор рубай и их четкое конфликтное противопоставление позволили выстроить драматургию. Она подсказала и выразительную пластическую форму.

И последний пример, который я приведу, — микроспектакль по басне И. А. Крылова «Квартет».

Все начиналось как увлекательная игра. Четыре персонажа — проказница мартышка, осел, козел и косолапый мишка, оживленные и счастливые, выбегали все вместе, чтобы поделиться со зрителями необыкновенной радостью: они затеяли сыграть квартет и приготовили для этого все необходимое — инструменты, ноты. Когда они, наконец, рассаживались и замирали в ожидании команды «примы», раздавалась дивная музыка квартета, в которую они с восторгом и трепетом вслушивались. И вот — взмах воображаемым смычком, и началось! «Дерут, а толку нет» — вместо мечтавшейся дивной музыки, звучавшей до того легко и прозрачно, визжала дикая какофония. «Стой! братцы!» — кричала мартышка-прима. «Стой! — кричит мартышка!» — вторил ей косолапый бас. «Игра» прекращалась. Выяснялись причины неудачи, и когда становилось ясно, в чем беда, музыканты усаживались в новом порядке и снова счастливо и радостно готовились начать чудо-концерт. Снова в их мечтах звучала дивная мелодия, и новый взмах дирижера-примы превращал ее в дикий визг инструментов в лапах незадачливых музыкантов. Однако не теряя куража и надежды, они снова садились и снова пересаживались, настраивались, снова звучала музыка и снова превращалась в невообразимый шум. Снова и снова. До тех пор, пока не появлялся соловей. Маленький, изящный, во фраке, надетом на трико, с ослепительной белой «бабочкой», появлялся этот несколько брезгливо снисходительный, раздраженный шумом, который и привел его сюда, Мастер. Радостно встречая его появление, музыканты, наивные и доверчивые, кидались к нему за помощью. Соловей снисходительно и уничижающе объяснял простую причину неудачи и, грациозно взмахнув ручкой, исчезал. Долго в смущении стояли музыканты. И снова, но уже без радости, робко занимали места. Но волшебная музыка больше в них не пела. Ее сменили тихие отзвуки неладного визга. Понурые, стесняясь взглянуть друг на друга, музыканты расходились в разные стороны. Пауза. Гаснет свет.

Такое сценическое толкование нашла знаменитая басня в одном из наших микроспектаклей. В каноническом истолковании басня направлена против невежд, берущихся не за свое дело. В толковании режиссера прозвучала совсем другая тема — тема наивной мечты и радости творчества, убитых равнодушием и скепсисом. Правомочно ли такое толкование? Где и в чем пришел и пришел ли в противоречие с автором режиссер? При очень тщательном и внимательном сличении сценической истории с ее литературной основой обнаружить такое противоречие не удается. И остается без разгадки вопрос: учинил режиссер своего рода насилие над авторским замыслом или счистил с него слой «патины» традиционного толкования и раскрыл в нем непривычный, но возможный смысл? Мне кажется, что в этой работе, которая сперва представляется спорной по своей позиции, выражен коренной принцип подхода режиссера к авторскому материалу: если толкование автора режиссером не разрушает стройности авторской «системы», а, напротив, создает {282} новую, неожиданную, но *целиком опирающуюся на авторский материал* собственную «систему», такие взаимоотношения автора и режиссера вполне законны, и именно в них содержится зерно самостоятельности режиссуры как вида искусства.

Разобранными видами упражнений, разумеется, далеко не исчерпывается круг постановочных упражнений, микроспектаклей, режиссерского тренинга. Здесь упомянуты или разобраны лишь некоторые из них. Однако и на их примере и анализе мне хотелось провести главную мысль. Она сводится к следующему:

Любой тренинг, любые упражнения призваны не только воспитывать и укреплять те или иные навыки или сумму навыков, но более всего *формировать творческую позицию*. Тот удивительный сплав личности, профессии и критериев, сказал бы, *нравственности в искусстве*, которые и определяют реальный удельный вес художника.

Навыки, профессиональные знания и умения реальны только тогда, когда они становятся *инстинктом*. С. Эйзенштейн говорил: «Правила, как костыли: они нужны больному и мешают здоровому». Горе, коли каждый свой творческий шаг строить или замышлять в соответствии с выученными правилами. Ими следует *проверять* свою работу, когда возникают сомнения, когда она не ладится. Нормой же должна быть, так сказать, «инстинктивная жизнь», когда освоенность правил так крепко входит в сознание, мышление, даже чувствование, что все делается *как бы* само собой, и внимание сосредоточивается не на технологии реализации замысла, а на самом замысле, на его углублении и совершенствовании.

Рационализм противоположен природе нашего искусства. «Театр воздействует на зрителей через посредство сердца», — говорил Станиславский (V, 471). Наше искусство чувственно. Оно исследует человеческие чувства — «жизнь человеческого духа». Что такое «дух»? Очевидно, сплав чувствования и мышления данного индивида. Чувство и мысль предстают неразделимыми. Перефразируя известный афоризм, можно сказать: «Я мыслю, значит, я чувствую», и наоборот: «Я чувствую, значит, я мыслю». Сегодня *чувственную* природу театра приходится подчеркивать особо. Мы слишком хорошо усвоили, что «театр есть действие», но забываем порой, что действие, поведение неотделимы от чувства и мысли, а лучше сказать, от «мыслечувства». На словах мы исповедуем неразделимое единство психофизического процесса, на деле же стали чрезмерно тяготеть к действию как таковому, ослабляя область психики. «Над вымыслом слезами обольюсь» — без этой способности делать в театре нечего, да и сам театр, коли он не воспитывает в зрителе *собственным примером* способности «слезами обливаться», перестает служить своему высшему призванию воспитания человеческой души.

В примерах использованы мотивы учебных работ моих студентов разных выпусков: В. Аристова, И. Бояриновой, А. Веселова, А. Исполатова, Л. Леляновой, В. Лымарева, М. Мамилова, Ш. Халилова, С. Черкасского.

# **{****283}** Посвящение в режиссуру из опыта работы с режиссерскими курсами

{284} Работа М. В. Сулимова «Посвящение в режиссуру» была написана в 1986 году и отдана автором в издательство «Искусство». Там книга была сильно сокращена и вышла под названием *Режиссер: профессия и личность. Из опыта работы с режиссерским курсом. М.: Искусство, 1991. (Самодеятельный театр. 12/91. Репертуар и методика)* В настоящем издании помешен полный первоначальный текст книги «Посвящение в режиссуру». Печатается по машинописному авторскому экземпляру, хранящемуся в Санкт-Петербургской Государственной Театральной библиотеке (Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54).

{285} В конце жизни Константин Сергеевич Станиславский утверждал, что сверхзадача и сквозное действие — главное в искусстве.

Разумеется, режиссура включает и многое другое. Однако этим утверждением Станиславский подчеркивал, что весь огромный комплекс задач и средств режиссерского искусства приобретает подчиненное, зависимое значение и место.

Думается, что и процесс воспитания режиссера должен служить постижению этой основы, хотя, конечно, включает в себя и многое другое.

В сущности, об этом я и хочу рассказать: как я пытаюсь воспитывать у студентов-режиссеров *чувство сверхзадачи и сквозного действия как органическое свойство режиссерского мышления*.

Я хочу, чтобы эта книжка была живым рассказом об увлекательной, захватывающей работе с будущими режиссерами. Чтобы она была наполнена конкретными примерами наших удач и ошибок, из которых и состоит путь приближения к одной из самых удивительных профессий — профессии режиссера.

Менее всего я рассчитываю предложить читателю последовательный «курс обучения режиссуре». Отнюдь! Объем этой работы позволяет мне коснуться лишь некоторых вопросов, пройти лишь несколько начальных шагов по той долгой и тернистой дороге, которая ведет к овладению профессией. Это рассказ лишь о подготавливающих к работе над спектаклем упражнениях, заданиях, пониманиях.

В подзаголовке я поставил «Из опыта работы с режиссерскими курсами». «Из опыта…» подчеркивает избирательность, фрагментарность моего рассказа. Поэтому некоторых важнейших вопросов я коснусь лишь вскользь. Так, к примеру, воспитание режиссера неотделимо от обучения актерскому мастерству. И хотя режиссер и не обязан играть на сцене, но владеть актерской профессией и понимать ее специфику не умозрительно, а собственным организмом, «изнутри», он должен. Только при этом условии он может быть реальным и полезным помощником актера и его воспитателем. Не может быть режиссером и человек напрочь лишенный легкой и подвижной возбудимости, то есть качества специфически актерского. Однако преподавание актерского мастерства на режиссерских курсах должно носить несколько иной характер, чем на актерских. Но касаться этой области я буду лишь в той степени, в которой она приобретает характер не самостоятельной дисциплины, а отрасли режиссерского воспитания.

Кроме овладения мастерством актера и собственно режиссерскими знаниями и навыками, есть в воспитании режиссера область, о которой, может быть, мы не всегда достаточно требовательно задумываемся. Та таинственная область, где невозможно провести разделительную границу между собственно профессией и личностью творящего. Воспитание, {286} формирование, развитие личности художника — это не отдельная «дисциплина». Весь этот процесс неотделим от повседневной профессиональной учебы и работы, хотя, разумеется, личность художника формируется не только в профессиональном труде. Но и в нем. Через него. И может быть, воспитание личности в первую очередь происходит через профессию, и мне хотелось бы, чтобы читатель это помнил, даже тогда, когда я не буду говорить об этом специально. Потому что — и на этом я настаиваю — не обучение «на режиссера», а *воспитание режиссера* задача, к которой я стремлюсь.

Как же мне вести рассказ?

Писать о режиссерской педагогике так же трудно, а в чем-то и безнадежно, как пытаться описывать собственный репетиционный процесс. Достаточно изъять интонацию, выражение лица, подтексты, обусловленные неповторимыми человеческими связями, невозвратимостью той минуты, когда они возникали, тех людей, которым адресовались, как исчезает главное — душа. Остается, в лучшем случае, смысл, унифицированная логика. Но *жизнь* уходит. Процесс, насыщенный волнениями, печалями и радостями, страданиями и юмором, превращается под описывающим его пером в бездыханную оболочку, в «труп страстей», который поневоле приходится препарировать по законам прозекции.

Трудно!

Еще и потому трудно, что как определить, кому адресовать этот рассказ? Просто читателю, которому интересен театр, театральные профессии и их проблемы? Или профессионалу — артисту, режиссеру? Или студенту театральной школы? Хотелось бы — и тому, и другому, и третьему, чтобы каждый взял себе то, что интересно ему.

Но уж раз я рассказываю о моих студентах, о моей работе с ними, об их работах — я и буду адресоваться так же, как бы к ним, как бы к студенческой аудитории.

А форма?.. Пусть такая и будет — форма собеседований, совместных рассуждений, фрагментарная, лишенная строгой методической последовательности.

Вся моя педагогическая работа неотделима от теснейшей творческой и дружеской связи с моим неизменным помощником Анатолием Самойловичем Шведерским. И в рассказе об этой работе в ряде вопросов я не всегда знаю, кто из нас первым сказал «Э!».

## Предваряющие соображения

### Режиссура — что это?

Чтобы вести разговор о режиссуре, надо ответить на вопрос, а что же такое — режиссура? Это же известно, скажете вы. А на самом деле однозначного толкования, в чем же ее *суть*, — нет. И различия в определении этой сути не только выражают субъективные пристрастия того или иного режиссера, но характеризуют направленность его деятельности, а значит, и того театра, который он исповедует. Поэтому и разговоры наши, очевидно, следует начать с того, что я — подчеркиваю, именно я — подразумеваю под этой *сутью*.

Режиссура понятие такое емкое, так много в себя вмещающее, что совсем не просто докопаться до субъективно оцениваемой «самой-самой» ее сути. Ведь достаточно попытаться — не по словарю, а по собственному пониманию — сформулировать, что такое режиссура, как немедленно одолевает рой возражений, и каждая формулировка кажется убогой и неполной. Но все-таки есть же при любом толковании этого понятия нечто самое-самое непременное, обязательное, на чем, по-моему, все держится, чем, по-моему, все питается и одухотворяется?! Есть. И для меня это — *творимая на сцене жизнь, превращение литературного материала в сиюминутно происходящий на сцене, развивающийся, действенный жизненный процесс, образно выраженный через актеров, с привлечением всех выразительных средств театра*.

{287} Вижу недоуменное пожатие плечами — «что же тут оригинального?». Не оригинальности ради предлагаю такую якобы примитивную и очевидную формулировку! Ведь речь идет не о каких-то «признаках», а о «корне», о самой-самой сути режиссуры.

Да и формулировка эта не так-то проста и банальна, как кажется, потому что подразумевает самую трудно достижимую цель — не изображение, а *сотворение* жизни на сцене. Не к этой ли цели всегда стремился Станиславский, так и не сказавший «я достиг»! Не этого ли добивался Немирович-Данченко, никогда не удовлетворявшийся достигнутым? Да и достижимо ли это, если следовать максимализму великих учителей? Ведь подлинный максимализм, не довольствуясь достигнутым, всегда оставляет манок дальнейшего и нескончаемого стремления к совершенству.

Итак, жизнь.

Но под жизнью, творимой на сцене, я подразумеваю не бытовое правдоподобие, не внешний сколок с жизненных фактов, а *правду жизни*. Сколок не требует ничего, кроме очевидной «жизнепохожести». Ее примером могли бы служить, увы, столь популярные в свое время телевизионные сериалы «День за днем» или «Наши соседи», шедевры «кухонного реализма», новой и упрощенной модификации натурализма. Впрочем, что оглядываться назад?! Сколько этих псевдожизненных и псевдохудожественных бормотаний появлялось и появляется в драматургии, на сцене, в кино, на телеэкране!

Сценически правда жизни может быть выражена в любых жанрах, а соответственно — в любых формах и в любой мере условности. Но каковы бы они ни были, *сценическая правда* возникает как следствие, как производное постижения *жизненной правды* и всех ее реалий. А существует — *не «как в жизни», а по законам жизни*.

Это первая грань в предложенном определении.

Вторая грань: на сцене непрерывно должно что-то *происходить*, то есть жизненный процесс должен выявляться через действие. Процесс — значение динамическое, подразумевающее движение, развитие. Действие же многолико: внутреннее (психическое или мысленное), внешнее (физическое), словесное. Действие представляет собой волевой акт и всегда имеет внешнее проявление.

И третья грань: *образность* выражения жизненного процесса, то есть обобщения жизни, раскрытия ее смысла, ее сущности.

Все дальнейшие наши усилия будут посвящены освоению этих трех граней в различных их проявлениях и связях во имя приведения их к синтезу, который и подводит к осмыслению сути профессии.

### Учиться ремеслу, воспитывать — художника

Аксиома: чтобы заниматься творчеством, надо овладеть ремеслом, умельством, то есть техникой и технологией своего дела. Без этого профессии нет. Есть лишь дилетантство.

И еще аксиома: техника и технология лишь *средства* для воплощения художественного замысла, для реализации *художественной цели*.

Но аксиома ли? На словах — да, на деле же…

Говорить об этом, и говорить настойчиво приходится потому, что стала угрожающе обычной подмена: овладение средствами, то есть навыками, умениями принимается за *достижение цели*! Иначе говоря, ремесло (говорю здесь о ремесле уважительно, как об умельстве и владении навыками) замещает собой собственно творчество, собственно искусство.

Надо сразу же определить некий принцип в подготовке себя к профессии режиссера. Она должна идти по двум основным линиям: овладение ремеслом и воспитание художника. Конечно, говорить о таком разделении можно лишь условно, для понятности и удобства в определениях. Ибо ясно, что раз уж речь идет об обучении творческой профессии, {288} то уже в любом упражнении, которое мы делаем для приобретения и развития тех или иных конкретных навыков, должны присутствовать и творческие задачи. А чем далее мы продвигаемся, чем более овладеваем техникой, тем активнее *творческое начало* в наших упражнениях должно доминировать, а *художнические* задачи яснее прорисовываться.

Казалось бы ясно. Однако на деле, к сожалению, совсем не редко обучение ограничивается техническим оснащением ученика.

Средства отрываются от цели, которой должны служить, происходит обучение ремеслу, а не воспитание художника.

Истина в синтезе. Ощущение этого синтеза должно закладываться всей системой, методикой обучения и воспитываться с самых первых шагов.

Только потом, гораздо позже, вы поймете и оцените, чего стоит это «с молоком матери» впитанное чувство всегдашней, непременной ориентации на главную цель, органически воспитанное стремление к ней, подчинение ей всего, что делаешь.

### «Весь мир — театр»

Каждому художнику — живописцу, композитору, писателю — присущ свой особый, профессионально ориентированный характер мышления и восприятия мира. И, соответственно, этот строй мышления и восприятия следует развивать, воспитывать, тренировать.

Обученность я понимаю как переход определенных воспитываемых и тренируемых навыков, так сказать, в «инстинкт», то есть в сферу подсознания, когда навыки становятся органическим характером мышления и способом действования.

Когда абитуриент приходит на приемные испытания, его способность восприятия мира, характер его зрения, слуха, его воображение, — наконец, мало чем отличаются от обычной нормы, скажем так — от нормы потенциального зрителя или просто нормального человека. Лишь по каким-то, как правило, скрытым признакам мы угадываем в нем творческую одаренность. Человек не художественных профессий может себе позволить видеть столько, сколько он видит, и так, как он видит от природы. Художник этого позволить себе не может. Он обязан вырабатывать в себе творческое зрение, избирательное и конструирующее, работающее на его профессию. Вырабатывать в себе! Врач, шахтер, инженер, словом, человек любой профессии может работать «от и до», и, отработав свое, отдыхать, «отключаться». Он может, наконец, «глазеть» на природу, улицу, прохожих. Художнику этого не дано. Жизненные впечатления, наблюдения — материал для будущего творчества. И процесс его накопления идет непрерывно, без отдыха, всегда. Воспитанный сперва волевым усилием, принуждением себя и постоянным тренингом, этот процесс становится органическим свойством натуры.

Вспоминается примечательное описание К. И. Чуковским в его превосходной работе «Илья Репин» такого эпизода: «Помню как-то в Куоккале, у него в саду, разговаривая с ним, я увидал, что у меня под ногами на белом снегу какая-то из репинских собак оставила узкую, но глубокую желтую лужу. Я, сам не замечая, что делаю, стал носком сапога огребать окружающий снег, чтобы засыпать неприятное пятно… И вдруг Репин застонал страдальчески:

— Что Вы! Что Вы! Я три дня хожу сюда любоваться этим чудным янтарным тоном… А Вы…

И посмотрел на меня так укоризненно, словно я у него на глазах разрушил высокое произведение искусства.

То была не прихоть, но основа основ его творчества, и он не был бы великим реалистом, если бы самые низменные пятна и краски нашего зримого мира не внушали ему такой страстной любви»[[308]](#footnote-309).

Вот оно — непрерывно работающее, {289} избирательное, конструирующее зрение художника!

Это — зрение живописца. А что, не доступное нам, отбирает в мире звуков ухо композитора для своих творческих кладовых? А разум писателя?

Материалом создания правды сценической жизни для искусства режиссера является, разумеется, кроме самой пьесы, наблюдение и постижение окружающей реальной жизни и поведения людей в различных жизненных обстоятельствах. Поведение — это внешнее выражение разнообразной и противоречивой внутренней жизни человека. Человек всегда стремится к достижению той или иной цели, от простейшей до самой сложной. Это связано с непременным преодолением препятствий, которыми являются и «предлагаемые обстоятельства», и иначе направленные стремления других людей. Значит, в основе поведения человека всегда лежит столкновение с силами, препятствующими достижению им поставленной цели, то есть *борьба, конфликт*. Известно, что конфликт, борьба — обязательные элементы драмы. Это дает основания смотреть на окружающую нас жизнь, как на «драматическое действие». Таким образом, если мы попытаемся определить, в чем же специфика *режиссерского* восприятия окружающей жизни и того отбора, который он делает в ее наблюдении и осмыслении, то окажется, что это — восприятие мира как различных форм и проявлений действия, движителем которого является конфликт, борьба.

В театре зритель воспринимает соединение слова с поведением человека. Слово далеко не всегда совпадает с истинным смыслом происходящего в душе человека, напротив, часто оно является способом скрыть этот истинный смысл. И поведение человека так же связано со множеством воздействующих на него факторов. Под их влиянием стремление к достижению цели принимает самые неожиданные формы, кажущиеся порой алогичными. Таким образом, самое интересное и главное для зрителя в процессе восприятия происходящего на сцене есть *разгадывание истинного смысла слов и действий* персонажа спектакля. Это — «работа души» зрителя. Она-то и ведет к сопереживанию с происходящим на сцене. А сопереживание зрителя — главное условие воздействия на него театра. Чем выше уровень драмы и ее постановки, тем активнее возбуждается в зрителе это угадывание, а следовательно, и сопереживание. И напротив, очень часто мы имеем дело с театральным зрелищем, где зрителю «работать» не приходится, где нет материала для зрительского разгадывания, где готовые разжеванные ответы театра его аннулировали.

Только постоянное наблюдение и постижение совершенно неповторимого, всегда индивидуального поведения людей в жизни может дать актеру и режиссеру мощный импульс для работы воображения, неистощимое разнообразие средств для выражения скрытых внутренних процессов сценического образа и небанальных выявлений истинных мотивировок его действий. С великой прозорливостью *профессионала* Шекспир выразил эту мысль в знаменитом монологе Жака («Как вам это понравится»):

Весь мир — театр.  
В нем женщины, мужчины — все актеры.  
У них свои есть выходы, уходы,  
И каждый не одну играет роль[[309]](#footnote-310).

Вот мы и должны научить себя видеть жизнь, как театр, с непрерывно меняющимися и порой блистательными по яркости и выразительности мизансценами, с постоянно развивающимся действием, борьбой, конфликтными столкновениями не только в открытом споре, схватке, но и в глубочайше скрытом содержании человеческих взаимоотношений. Если мы так будем вглядываться в окружающую жизнь, — бог мой! — каких великих лицедеев мы увидим вокруг себя. Недаром же на вывеске лондонского «Глобуса» {290} было начертано изречение «Весь мир лицедействует»!

Учиться у жизни и питать свое творчество жизнью — вот что должно сопутствовать режиссеру всегда. Достаточно оторваться от этого неистощимо питающего источника, как мы сразу попадаем в плен стереотипного мышления. Спасение от него только в настойчивом расширении круга наблюдений, в постоянном пополнении своей творческой «кладовки».

Режиссерская работа многообразна. Нужно всячески развивать сенсорную отзывчивость, цепкость внимания, остроту наблюдательности. Кажется, нет такого сенсорного навыка, который не пригодился бы в многообразии требований, которые предъявляет нам эта уникальная и удивительная профессия. *Беда в том, что многие, ею занимающиеся, не только по достижении определенного опыта, но и сразу же по выходе из учебного заведения забывают о необходимости постоянного, всю жизнь, тренинга своих профессиональных навыков*. До последнего дня своей профессиональной работы танцовщик не расстается со станком, скрипач — с виртуозными упражнениями, художник — с карандашом, певец — с вокализами… И только артисты да и режиссеры драмы — и, увы, в подавляющем большинстве! — не затрудняют себя никаким профессиональным тренингом.

Если любого писателя невозможно представить себе без записной книжки, художника — без альбома, то — как это ни парадоксально — трудно представить себе актера или режиссера систематически фиксирующим свои наблюдения, поразившие впечатления и т. п. Исключения, конечно, есть, но… исключения.

Труд, только труд — постоянный, неустанный, всю жизнь, до последнего дня работы может уберечь от незаметного, но чрезвычайно быстрого превращения в ремесленников, эксплуатирующих однажды приобретенные навыки, когда-то найденные приемы. Разумеется, что речь здесь идет о *труде души*, о тренинге не во имя сиюминутного результата, а ради своего профессионального художнического совершенствования. Как сказано, овладение навыками становится только тогда действительным знанием, когда превращается в «инстинкт». Привычка к постоянному обострению и совершенствованию своего режиссерского видения и восприятия мира должна стать «инстинктом», неотъемлемым свойством характера, ибо, как говорил Плутарх, «характер есть нечто иное, как долговременный навык».

### Некоторые ориентиры

Будем исходить из того, что вы уже успели познакомиться с элементами системы Станиславского. Хотя бы немного, но и практически успели потренировать себя в их освоении. В таком случае вы поняли уже определяющие, ведущие принципы и задачи системы. Ничто в элементах системы не является *целью*. Любой ее элемент не имеет самостоятельного значения и приобретает реальный смысл только в комплексе — в охвате всех элементов. Их совокупность призвана продолжить путь к *правильному сценическому самочувствию, к возбуждению творчества самой живой природы*. Сам Станиславский определяет это так: «В системе Станиславского говорится о психотехнике, о том, как разминать глину, прежде чем начать работать»[[310]](#footnote-311).

В основе всего лежит действие. Вне действия сценическое искусство не существует. Действие — «обоснованное, продуктивное и целесообразное» — с этого начинается все, этим все определяется.

Вы знаете, что Станиславский условно расчленил единый и в действительности неделимый психофизический процесс на область сознательного, волево управляемого действия и на сферу чувства, волево не управляемую. В жизни эти две области неразделимо соединены. Именно поэтому Станиславский {291} пришел к основополагающему принципу: создав цепочку элементарных физических действий, осуществляемых обоснованно, продуктивно и целесообразно с верой в предлагаемые обстоятельства — магическое «если бы…», — мы провоцируем органическое зарождение чувства.

Чувство не может быть вызвано искусственно. В этом случае оно превращается в насилие над живой природой, наигрыш, «обезьяний театр». Между тем, конечной целью искусства театра является создание живой жизни, «жизни человеческого духа и тела», то есть нерасторжимого психофизического процесса, одушевленного непрерывным движением чувств, переживанием. Система Станиславского представляет собой разработку тех путей, которые приведут через сознательное — то есть физическое действие — к бессознательному, то есть к живому творчеству самой природы, к работе *подсознания* и *сверхсознания*. К этому разделению бессознательного на «подсознание» и «сверхсознание» Станиславский пришел главным образом интуитивно. В некоторых вопросах он гениальным домыслом опережал современный ему уровень науки.

Современная же психология, исследуя высшую нервную деятельность человека, принимает ее трехуровневую структуру: сознание, подсознание и сверхсознание. «Сознание оперирует знанием… В сфере творчества именно сознание формирует вопрос, подлежащий разрешению… К сфере подсознания относится все то, что было осознаваемым или может стать осознаваемым в определенных условиях. Это — хорошо автоматизированные навыки, глубоко усвоенные социальные нормы… Подсознание защищает сознание от излишней работы и психических перегрузок. Деятельность сверхсознания (творческой интуиции) обнаруживается в виде первоначальных этапов творчества, которые не контролируются сознанием»[[311]](#footnote-312).

Итак, отыскивая пути к рождению органического чувства и переживания, Станиславский положил в основу этого поиска физические действия. Их цепочка составляет жизнь человеческого тела. Называя ее «ловушкой» для чувств, Станиславский указывает: «Дело не в самой жизни человеческого тела. *Чтобы создать жизнь человеческого тела, надо создать жизнь человеческого духа. От него вы создаете логику действия, создаете внутреннюю линию, но фиксируете ее внешне. Если вы в известной последовательности выполните три-четыре действия, то получите нужное чувство*» (курсив мой. — *М. С*.)[[312]](#footnote-313) И это естественно, так как ранее Станиславский подчеркивал: «В каждом *физическом действии*, если оно не просто механично, скрыто *внутреннее действие* — переживание»[[313]](#footnote-314).

Значит, получается тесная взаимозависимость и взаимосвязь: к органически рождаемому чувству, без которого невозможна жизнь человеческого духа, можно прийти через физические действия, то есть через жизнь человеческого тела. Но обоснованное, продуктивное и целесообразное действие невозможно без… создания жизни человеческого духа! Это приходится подчеркивать, так как эта *взаимная зависимость* подменяется зачастую и в педагогике и в практике *односторонней зависимостью*: совершайте правильные физические действия как таковые, и возникнут нужные чувства, которые ошибочно отождествляются с «жизнью человеческого духа».

Таким образом, очевидно, что «разведка умом», проводимая в той или иной форме, должна предшествовать реализации действия. Она должна составить, так сказать, «мысленный проект» жизни человеческого духа. И, исходя из него, создается {292} партитура физических действий — жизнь человеческого тела. Ее выполнение, возбуждая *подлинно живое чувство*, превращает «мысленный проект» жизни человеческого духа в органический и слитный психофизический процесс.

Одним из важнейших положений в методике Станиславского является определение *события*, как структурной основы жизненного, а следовательно и сценического процесса. Исследование роли, пьесы, да и любого сценически воплощаемого материала по событийной структуре, рассмотрение взаимозависимости действия от события и события от действия — все это приводит Станиславского к *методу действенного анализа*, увенчивающего его многолетние поиски, пробы, ошибки и открытия. Эта вершина его исследовательской практики с новой силой и четкостью подтвердила правоту его исходных коренных положений. Именно с высоты утвержденного им нового метода он объявляет: «*Сверхзадача и сквозное действие — вот главное в искусстве*… Я счастлив, что я к этому пришел»[[314]](#footnote-315).

И мы с вами постараемся построить наше движение к освоению профессии, не упуская ни в одном упражнении, ни в одном этюде, ни в одной творческой работе этих ориентиров. Ибо овладение этими понятиями не умозрительно, в теоретическом плане, а через подчинение им всей своей практической работы — залог постижения профессии.

### «Познать — значит почувствовать»

Процесс обучения должен быть *сознательным*, то есть вы всегда должны точно понимать, *что именно* и *зачем* вы изучаете в каждом задании. Тогда вы сможете точнее ставить перед собой задачи и будете иметь мерило для их выполнения.

Как должен режиссер овладеть мастерством актера? Зачем?

Обратимся к Станиславскому: «Если результатом научного анализа является *мысль*, то результатом артистического анализа должно явиться *ощущение*… Анализ — познавание, но на нашем языке *познать — означает почувствовать*. Артистический анализ прежде всего анализ чувства, производимый самим чувством» (т. 4, с. 73). Эту важнейшую мысль Станиславский подчеркивал многократно на разных этапах своих поисков.

Следовательно, для того, чтобы понять, познать не только пьесу в целом, но и жизнь каждой роли, режиссер должен *прочувствовать* каждую из них, пережить ее, мысленно *перевоплотиться* в нее. А что это — перевоплощение — как не одна из коренных особенностей актерского искусства! Чтобы «показать» актеру в процессе репетиции что-то важное, сущностное в исполняемом им характере, режиссер должен носить в душе «зерно» этого характера и уметь легко, мгновенно существовать в этом «зерне». Но ведь и это одна из специфических и важнейших особенностей актерского искусства!

Чем бы мы ни занимались в нашем деле, чего бы ни коснулись — участие, а то и главенство чувства непременно. Одним аналитическим умом, как бы ни был он изощрен и вооружен знаниями, сделать в нашем деле ничего нельзя, ибо режиссура дело «сердечное».

Ну и, наконец, в самом процессе учебы вы выступаете все время в двух ипостасях — то актерской, то режиссерской, играя в постановочных работах друг у друга.

Словом, самое серьезное и основательное освоение вами актерского мастерства необходимо.

Однако есть особый ракурс этого освоения, отличный от обучения актерскому мастерству на актерских курсах. Этот особый ракурс в том, что вы не просто «становитесь артистами», но продолжаете *изучение режиссуры*. Это главное. И овладевая актерским мастерством, осваивая внутренние «механизмы» актерского творчества, вы многое постигаете в специфике собственно режиссерского искусства.

{293} Отметим, что в теоретическом наследии Станиславского нет специальных работ, посвященных проблемам режиссерского искусства. О них говорится всегда в контексте разработок школы актерского творчества. Да и у Немировича-Данченко проблемам собственно режиссерским посвящены считанные страницы. Таким образом, в режиссерской педагогике мы исходим из разработанной школы актерского мастерства. Я в дальнейшем не буду проводить резкого разграничения: «вот мы говорим о режиссуре, а теперь говорим об актерском мастерстве». И несомненно, что исследовать многие важные вопросы режиссерского искусства нам придется на примерах ваших актерских работ.

### О «школе»

Но прежде, чем двинуться дальше, я должен пока хотя бы скороговоркой коснуться одного важного и сложного вопроса. Художественный театр, школу которого мы исповедуем, как известно, был создан Станиславским и Немировичем-Данченко. И когда речь идет о театре, о традиции МХТ, говорится об обоих его основателях. Но едва речь идет о школе — на первый план выступает могучая фигура Станиславского, роль же Немировича-Данченко отодвигается на второй план, а то и вовсе в тень. Между тем школа, которой мы следуем сегодня, не может рассматриваться, как создание *только* Станиславского. Сегодня она представляет собою *синтез* творческих открытий обоих великих режиссеров-учителей. «… У Немировича нет стройной законченной методологии творчества и воспитания актера. У Станиславского ее тоже до конца нет. Без теоретических выводов и богатейшей практики Немировича учение Станиславского выглядит куда более обедненным… Чтобы найти истину, нужен и Станиславский, и Немирович»[[315]](#footnote-316). Так писал А. Д. Попов еще в 1945 году, но и сегодня проблема этого синтеза не теряет ни злободневности, ни крайней творческой необходимости.

Синтез этот формировался непросто. Более того, известны острые противоречия в режиссерских и педагогических методах того и другого Мастера, иногда доходившие до тяжелых обострений, расхождений. Но так как главная художественная цель обоих была единой, эти трудности и противоречия отступали перед ней. К тому же оба они работали с одними и теми же артистами. Уроки, полученные ими на уроках Станиславского, находили практическую реализацию в их работе с Немировичем и наоборот. Сегодня наши актеры и режиссеры, пользуясь наследством, полученным от обоих, не всегда могут уверенно ответить, кто же является родоначальником того или иного понятия, термина, приема, ошибочно все называя «системой Станиславского». Лишь в последнее время — и это и справедливо, и важно для дела, особенно в нынешней кризисной ситуации театра — значение и авторитет Немировича-Данченко в создании «школы Художественного театра» получают должную оценку и осмысление.

Это одна сторона вопроса.

Другая заключается в том, что вся жизнь Станиславского и все оставленное им наследство были непрерывным поиском и постоянным движением вперед и вперед. Начав разработку метода, формируя «систему», он постоянно уточнял и пересматривал уже найденное и принятое, изменяя, дополняя, а иногда и отбрасывая иные положения. Поэтому верно понять Станиславского можно только вкупе всех его работ, в соотнесении разработанных им в течение всей жизни положений, в их динамике, диалектике и кажущейся противоречивости. Наследие Станиславского — это не итог, не собрание догм. Это живой процесс, который и должен служить *процессу постижения истины*. Его учение, как и учение Немировича-Данченко, это не конец поисков, а прокладываемая дорога {294} науки театра, в которой Учители прошли лишь часть ее, может быть, самую трудную именно потому, что эта часть заложила направление всей дороги.

Как ни странно, в театре — беря актеров в целом и даже режиссеров, — очень плохо знают Станиславского, а еще меньше — Немировича-Данченко. Почти ничего не читали, а если и читали, то, как правило, «Мою жизнь в искусстве» и первую часть «Работы актера над собой». О поздних работах Станиславского или не знают ничего, или имеют совершенно искаженное и смутное представление. Таким образом, хотя нет театра, в котором бы не «божились» Станиславским, практически театр не имеет на вооружении самых современных и самых необходимых для движения вперед методологических опор. Метод же этот животворен для всех театральных направлений. Его основы вовсе не являются признаком «стиля» театров «мхатовского» толка. Они касаются самого *корня* театрального творчества и потому имеют полную силу и для театра Брехта, и для последователей Вахтангова, и для продолжателей мейерхольдовской линии в театре и т. д. Потому что «*есть одна система — органическая творческая природа*. Другой системы нет»[[316]](#footnote-317).

## Серьезные игры с «пустышкой»

«Упражнения на память физических действий и ощущений с воображаемыми предметами» или, как это называл сам Константин Сергеевич, с «пустышкой».

Нередко теперь раздаются голоса, отрицающие целесообразность и нужность этой формы в обучении. Какое вредное и опасное заблуждение! Именно на этой форме упражнений воспитываются необходимейшие навыки и понимания коренных принципов, самой сути сценического искусства. Так же неверно думать, что этот вид воспитания нужен актерам и совершенно необязателен для режиссеров. При этом ссылаются на то, что в театре никто ведь не пользуется воображаемыми предметами, а уже на первую репетицию в выгородке подаются реальные предметы или их временные заменители. Да разве в этом дело! Достаточно понять, на что направлены эти упражнения, чтобы оценить их необходимость и универсальную полезность и для артистов, и для режиссеров в процессе постижения профессии.

Сцена ставит нас в особые условия, совершенно искажающие те процессы, которые в жизни происходят логично и естественно. Действие, подлинное и целесообразное в жизни, превращается на сцене в имитацию, в изображение, в показывание. Нужные чувства, о которых мы никогда не заботимся в жизни, так как они возникают непроизвольно, в условиях сценических не приходят, и мы начинаем их симулировать, судорожно наигрывая «стррррасти». То, что казалось таким простым и доступным — сыграть сценку, отрывок, роль, — оказывается необычайно трудным.

В этой психофизической метаморфозе огромную роль играет публичность — необходимость говорить, совершать какие-то действия и что-то при этом чувствовать под обстрелом зрительского внимания и контроля. Но главное — в жизни все реально, все «на самом деле», на сцене — все вымысел, все неправда, все область воображения. Мир воображения. Могущественного. Всемогущего. В театре все неотделимо от воображения. *Воображением и верой в вымысел* создается все, что происходит на сцене. Мало того! К воображению зрителя и его вере в вымысел адресуется театр.

Возбудимость, гибкость, отзывчивость воображения — качества, без которых не может быть ни артиста, ни режиссера.

Упражнения, о которых идет речь, лучше, чем что-либо другое, помогают тренировать и развивать эту главнейшую способность. {295} Утром я иду на кухню, беру чайник, снимаю с него крышку, если с вечера осталась в нем вода — выливаю ее в раковину, наполняю чайник, закрываю кран, закрываю чайник крышкой, ставлю его на конфорку, открываю общий кран газа, беру спички, зажигаю одну, открываю газ под чайником, зажигаю его, гашу спичку, бросаю ее в пепельницу. Эти действия совершаются мною механически. Весь этот процесс так отработан привычкой, что мое сознание в нем не участвует вовсе или почти не участвует. Мысли мои в это время заняты совсем другими делами и заботами.

Если попытаться восстановить этот процесс на сцене, имея под рукой бутафорские предметы — плиту, чайник, раковину и т. д., — бытовой привычный навык почти не изменится: легко воспроизвести цепочку последовательных действий, нужных для того, чтобы выполнить такую несложную задачу. С реальными предметами мы будем действовать более или менее «похоже» на жизнь. А наше воображение если и участвует в совершаемых действиях, то совсем немного. Его заменяет внимание. Оно помогает не пропустить в этой действенной цепочке нужные звенья.

Но достаточно оказаться без реальных предметов, как для выполнения самого простейшего действия потребуется мощная работа воображения, на помощь которому мобилизуется чувственная память. Теперь я должен *представить* себе все: и сами предметы, и как я беру их в руки, и каковы ощущения, которые они вызывают — тяжелый, холодный, мокрый и т. д. Тот привычный процесс, который в жизни я осуществляю автоматически, бессознательно, теперь требует скрупулезной тщательности, логической проверки, восстановления нужной последовательности. А значит, не только предельной концентрации внимания, памяти, но и активнейшей работы воображения. Ведь все, что я делаю, — это плод моего воображения!

В жизни всякое наше действие диктуется стремлением к достижению определенной цели. И в силу этого, безо всякого специального усилия нашего сознания и нашей воли, жизненное действие обоснованно (в нашем примере — вскипятить чайник для завтрака), целесообразно (я же не стану, например, переворачивать чайник вверх дном, чтобы налить в него воду!) и продуктивно (я не прекращу свое действие прежде, чем достигну поставленной цели, то есть не обеспечу условий, при которых наполненный водой чайник будет нагреваться). Не менее важно и то, что в жизни мы действуем с логической последовательностью. Я же не начну с того, чтобы открыть газ, не зажигая его, и не поставлю чайник на огонь не налив в него воду!

Исследую сценические процессы, Станиславский исходил из жизненных процессов. Сверка искусства театра с реальной жизнью и исследование театра через познание законов жизни и создало основополагающее условие всего метода: *не «как в жизни», а по законам жизни*. Это и выражено в формуле: «*сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности*» (т. 2, с. 57) и «надо действовать *обоснованно, целесообразно и продуктивно*» (т. 2, с. 50). В простейших упражнениях на память физических действий мы осваиваем и еще очень важный навык. Нас окружают в жизни предметы, хотя и как бы одинаковые, однако наделенные некой «индивидуальностью». Мы берем в руки стакан с чаем. Обыкновенный стакан. Но какой он? Полный до самых краев или нет? Раскаленный крутым кипятком или чуть теплый? Чистый или липкий, плохо отмытый? И т. д. и т. д. Ведь каждое из приведенных условий если и не изменит наше действие, то по иному окрасит его, вызовет те или другие оценки, а стало быть, вызовет иные ответные эмоции. Упражнения на память физических действий и *ощущений*. Сравните, что значит не только по признаку голого действия, но *по ощущению* взять в руки, скажем, железный лом, валявшийся на морозе, или сорвать ландыш. {296} Навинтить на болт гайку, вымазанную клейким вонючим тавотом, или взять в руки тончайшую чашку из коллекционного сервиза…

Сначала все эти упражнения в попеременном действии с реальными предметами и с «пустышкой», потом лишь действием с «пустышкой» на основании воображения, представления себе предмета и воспоминания ощущений.

Условимся, что под всякого рода *упражнениями*, которые нам предстоит выполнять постоянно, мы имеем в виду тренинг того или иного навыка, умения, понимания. Наши упражнения подобны «станку» у танцовщика, вокализам у певца, виртуозным пассажам у пианиста. Они не имеют самостоятельного художественного содержания и являются лишь освоением техники.

Поэтому в наших упражнениях с беспредметным действием мы не будем ставить никаких особо сложных условий («предлагаемых обстоятельств»). Исчерпаем их лишь конкретностью и индивидуальной специфичностью тех воображаемых предметов, с которыми мы имеем дело (например, обтрепанная спичечная коробка, благодаря чему спички зажигаются с трудом; утюг, у которого барахлит контакт; кран, который плохо закрывается и т. п.). Усложняя упражнения, будем вводить некое препятствие. Например, ставил чайник на плиту, но уронил крышку от него, она закатилась под плиту, приходится ее оттуда доставать. Однако не будем спешить с введением такого обстоятельства, которое вызовет перемену действия, иначе говоря, явится событием. Пусть пока речь идет лишь о *препятствиях*, только осложняющих, а не меняющих действие.

Упражнения, тренинг призваны подготовлять наш психофизический аппарат к творчеству. Они оснащают нас теми техническими умениями, овладение которыми развязывает наши творческие возможности, помогает профессионально грамотно выражать свои художественные намерения.

### Самый маленький спектакль

Другое дело — *этюд*.

Этюд — это одна из форм обучения (от французского étude — учение). В чем же его специфика?

Если в упражнении мы осваиваем тот или иной навык, взятый изолированно, как таковой, то этюд — это всегда некая история, в основе которой лежит событие. Оно реализуется при помощи тех навыков, которые мы накапливаем за счет упражнений и тренинга. Однако теперь они из *цели* превращаются в *средство*. Целью же становится сама история, ее психологическое содержание. Это уже театр. Это уже самый маленький спектакль. Театр же включает в себя огромный комплекс понятий, связей, умений и т. д. и т. д. Поэтому в подходе к этюду для меня в первую очередь становится вопрос о *комплексности* решаемых в нем задач. И пусть пока мы можем решить далеко не все из них, но то, что мы будем знать о них, стремиться к их решению, уже будет продвигать нас к конечной и *пока* недостижимой цели. Самое главное то, что при таком подходе мы будем идти к синтезу, а не к разделению его на составные элементы.

Этюд — это всегда кусочек жизни. И как бы ни был он мал, он все равно — *кусочек жизни*, маленькая, пусть мельчайшая его частица. Если встать на берегу Волги, скажем, где-нибудь возле Саратова, и лишь минуточку, всего минутку, понаблюдать за движением воды, перед вами пронесутся и струи из родника на далеком Валдае, и те, что вобрали из своих притоков Ока и Кама. И вода, которая в эту минуту течет перед вами, обязательно протечет мимо набережной Волгограда, стремясь все дальше, дальше к Каспию… Так и жизнь, не только в пьесе, но и в этюде, который выхватил из нее всего несколько минут, течет издалека, стремясь к какой-то своей цели.

Самое главное, трудное, но прекрасное в искусстве театра — это исследование жизни в ее движении, в ее диалектической противоречивости {297} и единстве, в неразрывной сплетенности фактов, иногда глубоко скрытой. И пусть мы еще не вооружены для того, чтобы эту широкую и очень трудную задачу решить. Пусть. Важно ставить ее перед собой. Всегда, сразу, как формирующую и наш взгляд на жизнь, и ее понимание, и способ нашего художественного мышления. Если воспитывать в себе эту цель, к ней стремиться — непременно придет момент, когда это даст качественный скачок.

Поэтому и самые первые этюды надо рассматривать, как кусок жизни, вычлененный из ее целостного потока, а следовательно, содержащий в себе все ее законы и признаки. Станиславский говорит: «Суть не в физическом действии, а в тех условиях, предлагаемых обстоятельствах, чувствованиях, которые его вызывают» (т. 4, с. 356). Это и должно быть нашей установкой в подходе к этюду.

Попробуем рассмотреть простой, примитивный пример. Я готовлюсь уйти из дома. Начинаю одеваться, но оказывается, что рубашку одеть нельзя: она из стирки, еще не глаженная, да и пуговица на воротнике оторвана. Смотрю на часы. Времени у меня достаточно. Решаю пришить пуговицу и выгладить рубашку. Налаживаю все для глажения, включаю электроутюг и пришиваю пока пуговицу. Начинаю гладить, но обнаруживаю, что часы мои стоят. Звоню по телефону. Время, когда я должен был уйти, уже пропущено, и я наспех пытаюсь догладить рубашку. Однако замечаю нечто странное: пахнет дымом. Обнаруживаю, что горит скрытая в стене проводка. Принимаю меры, чтобы потушить начинающийся пожар.

Разберемся. Я перечислил в общих чертах те физические действия, которые мне предстоит совершить в этюде. Чем же это отличается от разработанного ранее упражнения? Пока ничем. Мы говорили, что в упражнении мы должны находить препятствия, которые обостряли бы действие, активизировали бы его. А в этюде, сказали мы, должно быть событие. Где же оно? Ответ так и просится на язык — пожар. Ну конечно, пожар, наводнение, землетрясение, взрыв — не могут не быть событиями, потому что они обязательно, что бы там ни было до этого, меняют действие и его цель. И невелика хитрость это понять.

Однако наш пожар в задуманном этюде возникает лишь в конце его. А что же до этого? Станиславский рассматривал сценический процесс, как и жизненный, как непрерывающуюся цепочку событий, которые и определяют действия человека. Вне события на сцене ничего не происходит. Мы пока говорим о событиях в актерском смысле, о событиях роли, которые Станиславский предпочитал называть «действенными фактами». Все время изменяющиеся обстоятельства, объективно существующие или возникающие факты, оказывают влияние на поведение человека, вызывают определенные его действия, поступки, которые сами так же провоцируют новые действия. Действенные факты могут быть значительными, огромными по степени их воздействия на человека. И воздействие это может быть довольно длительным. Или, напротив, это могут быть маленькие, как бы незначительные обстоятельства, тем не менее влияющие на линию поведения. Станиславский предлагал выяснять значимость фактов методом их исключения — что изменится, если такого-то факта не будет?

Могут ли обстоятельства, перечисленные в нашем примере, — смятая рубашка, оторванная пуговица и т. д. — рассматриваться как пусть маленькие, но события или действенные факты? Сами по себе они незначительны — ну, оторвана пуговица, ну, естественно ее пришить. Это определит необходимость выполнить некие целесообразные действия. Но истинный смысл эти маленькие факты приобретают лишь в зависимости от какой-то общей причины, определяющей не отдельное действие, а некую *линию* действия. Во взятом примере, очевидно, все дело в том, куда, зачем я должен идти. И все факты приобретут смысл и внутреннее содержание именно от этого главного обстоятельства.

{298} Допустим, что я студент и к десяти часам должен быть на экзамене. Условимся, что экзамен этот важнейший — экзамен по мастерству, и я играю со своими товарищами в нескольких отрывках. Опоздать невозможно! Вот обстоятельство, которым я живу в это исключительно важное, ответственное для меня утро.

Тогда все мои действия приобретают ясную нацеленность, одушевляются этим обстоятельством. Раз оно оказывает такое влияние на мою сиюминутную жизнь, оно становится важным событием. И оценивать все со мной происходящее я буду уже с этой позиции. Я могу дополнять, расширять круг обстоятельств, связанных с этим главным событием — «сегодня экзамен». Скажем, у меня отличная работа, на вчерашней репетиции стало понятно, что меня ждет несомненный успех и высокая оценка. Или напротив, мои дела плохи, вчера я завалил прогон, только сегодняшним экзаменом у меня есть шанс исправить крайне опасное положение. Таким уточнением обстоятельств я программирую определенную свою настроенность, а от этого зависит очень многое в том, *как* я буду действовать, так как именно это будет определять и мое исходное самочувствие — готовлюсь ли я к празднику или, напротив, к тяжелому и опасному испытанию, и оценку тех препятствий, которые встречаются на моем пути. Этим питается ритм моего действия.

Итак, есть событие — «сегодня экзамен!». Оно вбирает в себя целый ряд действенных фактов, каждый из которых связан с необходимостью совершить те или иные действия. Однако все они совершаются *ради главного* — экзамена. Заметим, что «экзамен» подчиняет себе и очень важную промежуточную цель — *вовремя попасть на экзамен*. Эта промежуточная цель, задача определяет большую сумму действий, которые осложнены препятствиями: это и необходимость гладить рубашку, пришивать пуговицу, и остановившиеся часы и потому непредвиденно сократившееся время на сборы, вызывающее спешку и смену темпо-ритма, и т. д.

И вдруг я обнаруживаю запах гари, дым. Я еще не знаю, что это такое. Пока это такое же препятствие к реализации ближайшей важной цели — успеть на экзамен, — какими были, скажем, остановившиеся часы. Я ищу причину дыма. Обнаруживаю, что он проникает из стенной розетки. Выдергиваю раскаленную вилку от утюга. Дым усиливается. Определяю — горит внутри. Что делать? Я не знаю, как бороться с этим — ведь проводка горит внутри стены! Ну, конечно, я выключаю общий выключатель на счетчике. Но ведь от этого гореть не перестает! Что делать? Могу я бросить все в таком положении и бежать на экзамен? Нет, разумеется. Надо что-то делать, вызывать пожарных? Или аварийную?

Цель моя изменяется. Мне уже не до экзамена. Надо ликвидировать пожар! Значит, произошла смена события? Да. Но как, когда?

*Событие — это не мгновенный фактор. Это процесс, вызванный определенным фактом, предлагаемым обстоятельством*. Так в нашем этюде событие «Сегодня экзамен!» имеет большую протяженность: утро мое началось под этим знаком, и если бы не пожар, это событие продолжалось бы до тех пор, пока не кончился бы экзамен и тревожащий меня вопрос успеха или провала так или иначе не разрешился бы. Значит, событие переходит в другое событие либо когда исчерпает себя — то есть исчерпается действие, связанное с целью, порожденной данным событием, либо когда возникает новое обстоятельство, которое изменит цель, а следовательно, и мое действие. Начавшийся пожар вытесняет событие «экзамен» и выдвигает новую цель — «ликвидировать пожар», и пока она не будет достигнута, никакое другое действие невозможно.

Теперь обратимся к важному вопросу: а за чем будет следить зритель?

Когда мы делали упражнение, объектом нашего исследования являлась точность, подлинность восстановления физического действия и ощущений, связанных с тем процессом, который составляет содержание упражнения. {299} Соответственно и зритель следит за точностью, достоверностью, а иначе говоря, *правдивостью* выполнения цепочки физических действий. В этюде вопрос подлинности и достоверности всей, так сказать, «механической» стороны дела выносится за скобки. Это — должно быть, это — само собою разумеется. А зритель следит уже за другим: за *историей*, которая составляет содержание этюда. В нашем примере, конечно, если мы правильно распределим не только действие, но и информацию, которую получает зритель, он будет следить за тем, как я собираюсь на важное ответственное дело, какое у меня настроение, как случайные неполадки вынуждают меня делать непредвиденные дела — шить, гладить, как остановившиеся часы повергают меня в смятение — не опоздал ли?! — как я убеждаюсь, что еще успею, если поспешу… Иначе говоря, зритель следит за моей внутренней жизнью, определяемой событием — успеть на экзамен. Отсюда начинается сопереживание — главнейшая сила воздействия театра. Поэтому, когда возникает пожар, зритель следит не за точностью выполнения мною физических действий как таковых, а сопереживает тому, что вот теперь я уже не могу выполнить главную цель — успеть на экзамен. Но это возможно, однако, только при условии абсолютной точности и *правды* всей линии физических действий и ощущений.

*Чувство правды* — это то, без чего все ваши способности, замыслы, практические работы ничего не стоят. Упражнения на «беспредметные действия», так Станиславский называл занятия с «пустышкой», могучее средство для воспитания и развития чувства правды. Разумеется, если их выполнять, доводя до высокой, абсолютной веры и точности. Тут, на маленьких правдах, которые сравнительно легко достижимы и поддаются достаточно точному контролю, открывается путь к самой большой и высокой правде нашего искусства. «Нужно уметь владеть этими маленькими правдами, потому что большой правды вы без них никогда не найдете», — уже незадолго до смерти говорил Константин Сергеевич не студентам, не начинающим ученикам, а режиссуре и ведущим мастерам Художественного театра[[317]](#footnote-318). Он настаивал на том, чтобы они всю жизнь делали упражнения с «пустышкой», как обязательный и необходимый тренинг, так как именно на этих упражнениях продуктивнее всего оттачивается и проверяется чувство правды.

Оно необходимо артистам. Ничуть не меньше оно необходимо режиссеру, как абсолютный слух дирижеру. Оно необходимо всем, начиная с первого упражнения и во всей дальнейшей работе. Всю жизнь.

### Зритель и «правила игры»

Итак, вы действуете с воображаемыми предметами. Их нет. Они существуют в вашем воображении, потому что вы знаете, что вот сейчас вы берете в руки мячик, знаете, какой он — гладкий, резиновый, полый внутри детский мячик, или это мяч для тенниса, или тяжелый литой мяч из черной резины. Вот вы, хорошо ощущая фактуру и вес мяча, начинаете играть им… А как же я — зритель — пойму, что это мяч, да еще догадаюсь, какой он и т. д.? А ведь до тех пор, пока я не пойму, я буду видеть лишь какие-то ваши движения, странную работу, которой не могу не только сопереживать, но даже судить о том, верно или не верно вы действуете с данным предметом. Да и с каким предметом?! Это-то ведь мне тоже неизвестно.

Тут возникает важный вопрос и трудная задача — как должны вы передать мне — зрителю — эту информацию и сделать так, чтобы я понимал вас и следил именно за тем, за чем вы хотите заставить меня следить. Если и к ученику-актеру мы предъявляем такое требование, то для ученика-режиссера это вопрос коренной, и не только для «беспредметных действий», но и для всей профессии.

{300} Вы должны помнить непреложный закон: *зритель будет играть с театром в любую игру, если театр научит его правилам этой игры и сам не будет их нарушать*. Нынешний зритель принимает и понимает любую условность, если она правильно объяснена ему театром, если он введен в данные «условия игры». Вот вы и должны не только верно действовать с воображаемыми предметами, но и позаботиться о том, чтобы найти такие приспособления, действия, так расставить акценты, чтобы как можно быстрее уничтожить все недоумения зрителя и обеспечить ему возможность все понимать.

И это касается всего, что бы мы ни делали на сцене. Всего.

Вспомните, как часто бывает в театре, что вы сидите и долго не можете понять, что там происходит на сцене. Это значит, что режиссер не задумался над способом передачи зрителю необходимой информации и оставил его блуждать в догадках. И с другой стороны, мы смотрим театр, играющий на незнакомом языке, даже содержания пьесы не знаем, но понимаем все происходящее. Так бывает в хорошем театре, где хорошо организована передача информации зрителю не только через разъясняющее слово, но и через действие, через поведение. Вот и этому, в частности, можно и должно учиться на «беспредметном действии».

Делая упражнение или этюд с множеством воображаемых предметов и достаточно сложными разнообразными действиями, даже при хорошо собранном и натренированном внимании, вере и точности всего процесса, легко сбиться, сделать не то или не так, перепутать воображаемые предметы. В большинстве случаев мы тут же обнаруживаем свою ошибку, но теряемся — как же ее исправить? Рвется ваша собственная линия веры и правды и вместе с ней уничтожается и доверие зрителя. Но ведь в жизни мы тоже, делая какое-то дело, ошибаемся, опрокидываем стакан с водой, хватаемся за горячий предмет, ставим, не заметив, один предмет на другой и т. д. Но мы тут же исправляем ошибку или соответственно реагируем, если обольемся, обожжемся или что-то опрокинем. Почему же на сцене мы этого не делаем?! Ведь мы выдаем себя с головой! Зритель видит нашу ошибку и, веря в то, что мы делали, ждет нашей соответственной жизненной реакции. Мы же оказываемся выбитыми из собранности, внимания, без которых выполнять эту работу невозможно. Вера в вымысел рухнула. А обрести ее снова, снова включиться в круг обстоятельств бывает иногда очень трудно. И нам, и зрителю. Магия чудесного обмана, которым является театр, разрушилась…

В жизни мы значительную, да даже подавляющую часть физических действий осуществляем бессознательно, совсем или почти совсем не затрачивая на них внимания и воли. Значит, когда, работая с «пустышкой», мы все стараемся сделать с необычайной тщательностью, предельной концентрацией внимания, мы будем врать, уходить от естественности и правды? Да, отвечает Станиславский, «*мазня точно так же, как и излишняя доделанность, одинаково вредны и нежелательны на сцене, так как создают неправду*» (т. 3, с. 372). В жизни все наши действия разделены на те, которые мы совершаем постоянно и которые благодаря этому стали автоматическими, перешли из области сознания в сферу подсознания, и на те действия, которые совершаются нами впервые, или связаны с неожиданно возникшими препятствиями, вторгшимися в привычный процесс, или благодаря своей ответственности требуют нашего особого внимания и мобилизации душевных сил и воли. И сценическая правда возникает тогда, когда соблюдается это разделение. Но мы сказали, что «автоматизируются» в жизни лишь очень хорошо знакомые, постоянно совершаемые действия. Значит, в упражнениях мы должны доводить некоторые наши действия до такой степени освоенности, что научимся их выполнять, как и в жизни, не затрачивая на это ни внимания, ни душевных сил. Попробуйте с «пустышкой» написать несколько строк. Как это трудно! Какого мучительного напряжения стоит {301} вспомнить, как вы берете бумагу, ручку, как ее держите, как пишете. А ведь в жизни мы все это делаем совершенно бессознательно. Сознание наше занято только тем, что мы пишем. Следовательно, приступая к этюду, мы должны предварительно отработать те физические действия, которые *по правде жизни* должны выполняться нами автоматически, бессознательно.

Однако вернемся к вопросу о зрителе.

Странно, правда? Мы еще и двух шагов не сделали в освоении профессии, еще ничего не умеем, еще только-только на уроках актерского мастерства попытались овладеть свободой «публичного одиночества» — и пожалуйте! — заговорили о зрителе!

Да. И заговорили потому, что в этом вопросе существует некоторое смещение, которое мешает делу. Едва студент начнет занятия по актерскому мастерству, как слышит, что «нельзя играть на зрителя», нельзя — тем более! — «заигрывать со зрителем», «нельзя быть на поводу у зрителя», нельзя, нельзя… «Четвертая стена», «публичное одиночество», «забыть о зрителе» и т. д. и т. п. без конца. Все это так, все это верно для актера. И то приходится оговаривать, что в определенных жанрах прямой контакт со зрителем — условие игры, что «четвертую стену» в эстетике современного театра если не взорвали полностью, то изрядно «продырявили». И это не порок, а просто другая эстетическая норма, которая ни в малейшей мере не посягает на коренные принципы правды и школы Станиславского. В то же время давно признано аксиомой триединство — автор, театр, зритель. В воздействии на зрителя главный смысл театра. А организатором этого воздействия является режиссер. Потому едва мы начинаем разговор о режиссуре, мы просто обязаны начинать разговор о зрителе и о способах воздействия на него.

Не будем сейчас говорить о том, что такое современный зритель, какие новые проблемы возникли и далее будут возникать во взаимоотношениях зрителя и сцены и т. д., — это другие вопросы. Меня сейчас интересует лишь то, что связанно непосредственно с нашими профессиональными задачами — спектакль *смотрят*, следовательно, в основе передачи зрителю необходимой информации, беря это понятие в широком смысле, лежит *зрелище*. И овладение профессией — это овладение искусством организации этого зрелища и воздействия на зрителя через это зрелище. Все, чего зритель *не увидел и не понял*, — теряет смысл. А заставить зрителя видеть и понимать именно то и именно так, как вы хотите, — дело совсем не простое.

У кино и телевидения есть эта счастливая возможность. Она обеспечивается самой техникой съемки. Избирательность камеры и монтаж пропустят на экран лишь то, что отобрано, на что надо обратить внимание. Другое дело театр. Перед зрителем широкое пространство сцены, и на ней одновременно находится множество объектов, распыляющих внимание зрителя. Как же суметь направить его на то, на что вам надо?! Сложное искусство, которому надо учиться всю жизнь, шлифуя и совершенствуя его, а начинать эту учебу необходимо с первого выхода на учебный «ковер».

### «Едем на рыбалку!»

Жизнь представляет собой непрерывное стремление к определенным целям, иногда далеким, иногда близким. Для их достижения приходится решать множество мелких подсобных задач.

В каждый момент жизни на нас воздействуют те или иные внешние обстоятельства. Они могут быть огромными и вызывать коренные перемены в нашей жизни и даже смену главной цели. Могут быть куда менее значительными и все-таки изменять наши намерения. И, наконец, это могут быть те бесчисленные мелкие факты, которые регулируют сиюминутное поведение.

Рассмотрим простой жизненный пример. Допустим, на выходные дни я с приятелем собираюсь на двухдневную рыбалку на далекое {302} озеро. Этот план для нас чрезвычайно заманчив, мы давно собираемся, мечтаем, планируем, и вот, наконец, приходит день намеченного выезда. В определенный час мы должны встретиться в условленном месте, чтобы ехать на автобусную станцию. Автобус довезет нас до конечного пункта, от которого до озера сравнительно недалеко.

Когда я начинаю укладывать все нужное, обнаруживаю, что у меня нет необходимых блесен, да и вообще следует пополнить запас снастей. Времени до отхода автобуса еще достаточно, и я отправляюсь в магазин. Оказывается, там переучет. Но рыбалка без нужных снастей будет испорчена, и я спешу в другой, более далекий магазин, приобретаю все нужное и уже стремглав лечу домой, чтобы закончить сборы и ехать. В условленном месте жду приятеля. Но его нет, время на исходе. И когда он появляется, приходится ловить такси. Это удается не сразу, и мы опаздываем к автобусу. Другого больше не будет.

Приходится ехать поездом. Значит, пропала вечерняя зорька — не успеть, да и от железнодорожной станции до озера конец неближний и дорога тяжелая, тропа через оврага, лес, болото… Делать нечего, едем поездом. Преодолев все трудности, уже в полной темноте добираемся наконец до озера, готовимся как-нибудь переночевать, палим костер… И вдруг страшный крик: мой приятель оступился на камнях, нога попала между ними, он упал и нога сломана, ступня бессильно висит. Кругом ни души. Глушь. Ночь. Никакой дороги. До ближайшего жилья несколько километров. Что делать?

Если проанализировать всю историю, так сказать, с точки зрения театра, мы столкнемся тут со многими коренными понятиями, лежащими в основе нашей профессии.

«Мы едем на рыбалку!» — вот событие, которое определяет нашу жизнь с момента начала сборов и до «сломана нога!». Этот отрезок жизни насыщен множеством обстоятельств, которые вызывают все новые и новые действия, так как возникают многие промежуточные цели: купить блесны, успеть в другой магазин, поймать такси, добраться до вокзала и т. д. и т. п. Однако все эти цели и порожденные ими действия поглощаются главной — «мы едем на рыбалку!». И хотя они являются малыми событиями или действенными фактами, мы все-таки будем рассматривать их в рамках одного большого определяющего события. Как бы оно должно было разрешиться после преодоления всех этих препятствий, возникавших на пути к нашей цели? Мы с приятелем провели бы два дня на озере, ловили рыбу, наслаждались отдыхом, природой, свободой и в положенное время вернулись бы в город к своим делам и заботам. Это естественное и логичное движение в событии прерывается внезапно мощным обстоятельством — приятель сломал ногу, да еще в условиях крайне неблагоприятных. Ясно, что это начало нового большого события, которое тоже вберет в себя множество промежуточных. Сломана нога — значит, возникает необходимость так или иначе добраться туда, где может быть оказана помощь. Можно представить, как это трудно и сколько возникнет больших и малых препятствий на пути к реализации новой цели — оказать помощь пострадавшему и доставить его в город.

Так обстоит дело с событиями, их связанностью и зависимостью друг от друга, с поглощением большим событием малых.

Тут же подходим к двум самым важным понятиям в нашей методологии. Это *сверхзадача* и *сквозное действие*. Мы говорили: надо стремиться наиболее сущностные понимания и навыки в профессии сделать органическим свойством натуры, инстинктом. Так же и понимание этих важнейших основ метода надо воспитывать как *органическую потребность*. Это очень важно. Часто приходится сталкиваться с тем, что и сквозное действие, и сверхзадача определяются не по внутренней потребности в этом, а формально, лишь вследствие «принуждения». Толку от этого нет никакого — всякое насилие противопоказано творчеству. Совсем другое дело, когда эти важнейшие опоры для творческого {303} процесса *родятся из ощущения, из чувствования и потому, что без них просто невозможно*. А разум лишь оформляет и обосновывает эти ощущения и чувствования как осознаваемые цели.

В нашем примере, переводя его на язык театра, мы можем сказать, что выезд на рыбалку, чтобы и хорошо отдохнуть, и, главное, получить удовольствие, и есть сверхзадача этого жизненного эпизода. Сверхзадаче же Станиславский придавал значение «основной, главной, всеобъемлющей цели, притягивающей к себе все без исключения задачи, вызывающие творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли» (т. 2, с. 332 – 333). Действительно, все задачи, которые нам пришлось решать, были подчинены главной цели. Все наши побуждения и чувства определялись успехом или неуспехом в продвижении к достижению этой цели.

Сквозным действием является «действенное, внутреннее стремление… двигателей психической жизни артисто-роли» (т. 2, с. 338). «Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу и роль» (т. 2, с. 333). В нашем примере стремление преодолеть все возникающие препятствия и во что бы то ни стало попасть на рыбалку будет сквозным действием. Оно *связывает* все частные действия в единую линию борьбы за достижение главной цели.

Ведь в самом деле: купить блесны, да еще при условии, что один магазин закрыт, другой — далеко, это целая самостоятельная история, включающая в себя множество действий и чувств — переживаний. Однако и вся эта история целиком, и каждая возникающая задача, и рождаемое ею действие — все подчинено главной цели — «мы едем на рыбалку!». Так же и любое из действий, или, лучше сказать, комплексов действий — поймать такси, успеть на автобусную станцию и т. д. — оказывается подчиненным все той же цели. Их пронизывает одно стремление — попасть на рыбалку. Вот это *стремление* к сверхзадаче и называет Станиславский сквозным действием артисто-роли.

Разумеется, что этот жизненный пример, разобранный с точки зрения нашей методики, не имеет никакого отношения к драматургии, то есть действительно театральному материалу, и взят мною лишь для большей наглядности. Это тем более возможно, что Станиславский указывал, что каждый этюд (а этюды также еще далеки от драматургии) должен иметь и сверхзадачу, и сквозное действие.

В первых учебных пробах вы должны приучить себя четко ставить цель и каждый ваш этюд строить как непрерывное стремление к ее достижению. Именно так вы можете приучить себя, свое мышление и воображение к *чувству сверхзадачи и сквозного действия*. Лишь овладев этим навыком, нет, лучше сказать, — потребностью, сделав ее естественной и непроизвольной как условный рефлекс, вы оцените, на какую крепкую и надежную основу опираетесь в решении самых сложных творческих задач.

Цель, которую вы ставите в этюде, должна быть острой, важной для вас. Только при этом условии она будет действительно возбуждать ваше воображение и провоцировать активность и увлеченность в борьбе за ее достижение. Вялая, неувлекательная цель, как и вялая, рыхлая сверхзадача, не может породить яркого и увлеченного действия. И если в нашем примере, но уже идя по жизни, мы с приятелем не будем страстно стремиться на рыбалку, мечтать о ней, то и все угрозы срыва — опоздание, отсутствие такси и проч., не будут нас волновать. Ну так опоздаем, ну так не поедем… В таких случаях в театре лучше не открывать занавес!

### Чувства — помеха делу

Мы знаем «основную цель сценического искусства, которая заключается *в создании “жизни человеческого духа” роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме*» {304} (т. 2, с. 25). Но «жизнь человеческого духа» — это область наших мыслей и чувств. Значит, главное в искусстве театра — это чувство. Однако оно неуправляемо и принадлежит области бессознательного. Да и в жизни разве мы когда-нибудь ставим себе задачу «переживать» или испытать боль, обрадоваться или огорчиться? Ведь нет же! Мы ставим себе лишь разумные и продуктивные задачи и стремимся к их выполнению. Но, сталкиваясь с обстоятельствами, с их воздействием на реализацию наших задач, мы непроизвольно испытываем те или иные чувственные реакции, переживания. В каких же отношениях находятся в жизни разум и чувство? Давайте разберемся.

Ну, например, надо вам забить гвоздь в стену, чтобы повесить что-то. Не на сцене, в жизни. А гвоздь у вас единственный, другого такого нет. План ясен? Ясен. Ясна цепочка действий, которые надо совершить? Ясна. И, пребывая в разумном и спокойном состоянии духа, вы начинаете забивать гвоздь. Но, едва войдя в стену, гвоздь безнадежно загибается, и вбить его невозможно. Что происходит? Вы раздражаетесь. Помогает это делу? Напротив. Вы злитесь, пытаетесь выдернуть гвоздь, но он уже крепко засел в стене. Это умножает ваше раздражение, и вы загоняете согнутый гвоздь в стену, чтобы он не торчал хотя бы! Происходит парадоксальная подмена цели: разумная цель вбить гвоздь для такой-то надобности, подменяется неразумной — вызванной раздражением — «отомстить гвоздю!», выместить на нем свою досаду. Полная ерунда — дело, которое вы делаете, *пришло в конфликт с чувством*. Это в самом простейшем случае. Но и в более сложном будет то же.

Допустим, вы хотите отпроситься у декана от непредвиденной поездки в совхоз. Это трудно, так как никаких основательных причин для этого у вас нет. Просто вы очень хотите на эти несколько дней съездить домой. Как вы пойдете к декану? Мысленно вы распланируете все свои действия, форму и аргументацию просьбы. В вашем сознании складывается план разумного и логически построенного достижения желаемой цели. Вы приходите к декану, но его нет — он в командировке. Вот так раз! Первый срыв в построенной перспективе и рождение первой непроизвольной эмоции — досады и растерянности. Есть только замдекана. Но говорить с ним всегда сложнее: он стоит неукоснительно на страже порядка и дисциплины. Но если не поговорите сейчас — будет поздно и придется ехать. Вы нервничаете, не так ли? И, досадуя, идете на разговор уже без прежней веры в успех. Скрепя сердце — заметьте! — вы излагаете просьбу. Замдекана выслушивает вас терпеливо и спокойно. Ваше настроение улучшается, так? Но вдруг он набрасывается на вас — «как не стыдно! И в прошлый раз вы нашли повод не ехать в совхоз! Вы отлыниваете от общественных обязанностей!»… И т. д. и т. п. Но ведь это *несправедливо же*! В прошлый раз вы не только были в совхозе, но за хорошую работу получили благодарность от руководства совхоза! Волна обиды и возмущения вас захлестывает, и вы начинаете… бурно «выяснять отношения». От ваших благих намерений мирно и разумно попросить разрешения не поехать, уговорить и т. д. не осталось и следа. Эмоции захлестнули, и *дело не сделано*, намеченные задачи не выполнены, и создается новая ситуация, чреватая для вас уже не только неизбежностью поездки на сельхозработы. Был в этом процессе этап, когда вы сдерживались, то есть *боролись с чувством*, но оно вас оседлало, и тогда все пошло кувырком.

Теперь посмотрим: был ли хоть один момент, когда бы вы занимались своими чувствами? Нет. Ни мгновенья. *Вы стремились заниматься делом, а чувства вам мешали* Это чрезвычайно важно. Ведь и Отелло вовсе не планировал убить Дездемону. Он только хотел разобраться и добиться правды. Но чувства сбили его с этого разумного пути и привели к катастрофе. Если бы не они — истина восторжествовала бы, и даже Яго со всем своим коварством ничего не добился бы. Просто он отлично знал, что ревность, обида, горе помутят разум мавра. {305} Попробуем сделать такой этюд: поехал к друзьям, которые отдыхают в незнакомой вам деревне. Заблудился. Ночь. Поле. Сарай. В сарае сеновал. Решаете переночевать в нем. Спичек или фонаря нет. Темнота. Нащупали сено. Стелете на пол, устраиваете постель. Собираетесь спать, но вам кажется, что в сарае кто-то есть, и вы, от греха подальше, решаете уйти.

Назначенный на этюд С. заявляет, что никогда не ночевал на сеновале и поэтому не может выполнить задание.

Вас напугало слово «сеновал»?! Какая ерунда! Разумеется, если бы я предложил вам «запустите синхрофазотрон», которого ни вы, ни я никогда не видали и не представляем себе специфики этого дела, я бы принял ваши возражения. Но разве вы никогда не были в деревне? Не видели сена? Не бывали ночью в незнакомом месте? Значит, вашему воображению даны определенные опоры в вашей памяти. Вот и заставьте его работать и попытайтесь просто действовать обоснованно, продуктивно и целесообразно. И попробуйте опять-таки руководствоваться правдой жизни: если бы вы в самом деле темной ночью оказались в поле, в неизвестном месте, заблудились бы, наткнулись бы на неведомый сарай, в котором ночевать было бы лучше, чем под открытым небом, — как бы вы себя повели?

Этюд выполняется и проигрывается до конца в соответствии с заданием.

Ну, разберемся… Все, что вы делали, или почти все — было «липой», враньем. Откуда же взялась эта «липа»? Что мы видели? Этакую игру в страшноватенькую, жутковатенькую историю о том, что ночь, что темно, что страшно, а уж под конец просто обуял смертельный ужас, исход из которого известен: «погибну, аки тать в нощи!». Иначе говоря, вы подчинили свое поведение некоему заданному себе моночувству — страху. Почему? Ерунда! Разве вы такой трус? Разве задание предлагало исследовать трусость? Ведь нет же! А коли так — тогда вранье. Вы «с порога» играете некую предвзятую идею: там, в сарае, кто-то есть, и то, что кто-то есть, очень страшно и опасно. То есть начинаете с конца, а не с начала. Этак-то и Катерина в «Грозе» должна бы в Волгу броситься еще до начала спектакля или уж в первом действии, на худой конец! Разве нет? Все это очень неверно по правде жизни.

Вот есть кардиограмма — запись при помощи особой аппаратуры кривой, отражающей работу сердца и кровообращения. Если бы мы могли при помощи этакой аппаратуры фиксировать мельчайшие колебания нашей психической жизни, нашего настроения в каждую данную минутку под влиянием непрерывно сменяющихся факторов воздействия, а соответственно, непрерывно скачущего нашего внутреннего монолога — мы получили бы «*психограмму*», необычайно переменчивую кривую, иногда с очень резкими скачками.

Давайте попробуем хотя бы примерно, мысленно проследить за «психограммой» в нашем этюде.

Итак, я иду в деревню, которую потерял, понятия не имею, где она, а уже ночь, ничего не видно, спросить не у кого. Дальше идти бессмысленно — окончательно заблужусь. Стоп! Что такое?.. Среди поля что-то… (Хорошо это или плохо? Не знаю еще. Разбираюсь.) Так… Кажется, какой-то сарай… Да. Сарай. Ни черта не видно! Пахнет… сеном? Да! Сеном. (Хорошо это или плохо? Хорошо! Думаю я сейчас о страхе? Нет!) Так… Теперь надо найти вход. Ищу. Вот он. Запор? Нет, щеколда снята, отперто. (Это хорошо? Да… Ах, нет…) Вдруг там кто-то есть? А кто? Не бандиты же… Бык… А вдруг — бык? Быков, особенно бодливых, держат в поле, это я знаю. Может, его сюда и прячут на ночь? Быков-то я боюсь до смерти… Что же делать? Уйти? Куда? Тьма, холодно стало… Еще дождь пойдет… А вдруг там внутри…

Вот заметьте, что я сейчас в этом внутреннем проигрывании делаю? Я боюсь? То есть «играю страх»? Отнюдь. Я озабочен делом, я ищу решение: мне очень не хочется идти дальше впотьмах, да еще мерзнуть, но и сюда залезть…

{306} Ну‑ка, попробую немножко открыть дверь. Как она открывается? Ага, вот так. Ну‑ка, тихонько… так… Ну и темнотища же кромешная. Жуть! (Раз такая темнота, бессмысленно в нее пялиться, как вы это делали, все равно ничего не увидишь.) Остаются другие органы чувств. Ну‑ка, послушаем… Тишина полная. Хорошо это? Хорошо. А запах? Нет. Скотиной не пахнет. Значит, никакого быка там нет. Это очень хорошо! И вообще никакого дыхания не слышно. Значит, и людей там нет. А зато как потянуло теплом. И запах — свежее сено. Попробую войти. Не напороться бы тут на вилы какие-нибудь… Ага, вот, наткнулся на сено. Куда-то вверх оно идет. Нет уж, туда-то я не полезу. А что под ногами? Пощупаю. Пол. Дощатый. Сухой. Постелю-ка сена, да и лягу тут у входа, не мудря. Тащу сено из этой сенной стены. Налаживаю себе подстилку… Что это? Палка попала какая-то… так. Теперь, кажется, мягко, ничего не мешает. Лягу. О‑о… хорошо! И тепло же здесь, благодать… Посплю, а рассветет и тогда все наладится… разберусь… Ноги, однако, устали… ботинки бы снять… Ладно, и так хорошо… Спать… А почему комаров нет? Нету. Не звенят… Хорош бы я был, кабы не нашел этот сарай! И как это я потерял дорогу? А вот, комар, зазудел… Ну, сядь, сядь, мерзавец… сейчас я тебя… Хлоп! Ага… Что это? Кто-то шевелится… Где? Там кажется… в той стороне… Не дышу. Слушаю. Фу, как сердце заколотилось… Окликнуть, что ли? Нет, лучше не надо… Да вообще, может, показалось… Наверно, показалось… Надо спать, а то додумаешься тут… Чего это меня трясет, глупость какая… Струсил… А может это змея? В сене. Они живут в сене. Точно. Мне рассказывали — ворошили сено, а под ним змеи. Или не змея, а… Может уйти? Ну да! Куда я пойду? Ночь же… Опять шуршит… Может, все-таки окликнуть? Нет, лучше не надо, черт его знает, что там. Заснешь тут, как же! Есть кто-то, явно. Пойду… Ну его к черту… Хорошо хоть дверь не закрыл, а то найди ее тут…

И я выбираюсь из сарая. Но — как? Не так, как вы кинулись, а подавляя желание бежать сломя голову, потихонечку, стараясь ни единого звука не произвести, ни за что не зацепиться. А выбравшись, я нащупываю щеколду и запираю сарай! И это я делаю стремительно, чтобы гонящийся за мной ужас не успел проскочить в дверь. Вот теперь я в безопасности, кто бы там ни был — змея, бандит, бык или сам черт! И вот я в темноте, на холоде, но — господи! — как же здесь хорошо по сравнению с тем страхом, который я пережил там, в сарае!

Я примерно прошел по логике обстоятельств. Видите — все время внутренний монолог. Очень разный. Переменчивый по ощущениям. Но, заметьте, у меня не было ни одной мысли в этом монологе, которая не подразумевала одновременно некоего действия. Значит, внутренний монолог — побудитель действия, равно как и действие провоцирует внутренний монолог. А сколько прошло за это время малых и больших смен настроения. Вот она — чувственная «психограмма»! Какие скачки! А ведь я шел только по логической цепочке безо всяких «чрезвычайных происшествий». Ведь если и было некое ЧП, так ведь только в моем настороженном воображении, напрягшемся от необычности и неизвестности обстоятельств. Может, там никто и не шевелился? Я нигде не старался сосредоточиться на страхе. Напротив, я старался преодолеть это непроизвольное чувство жути. И заметьте, сколько раз я испытывал большие или меньшие чувства радости, удовольствия, облегчения.

Живой процесс жизни бесконечно разнообразен и противоречив. Увы, часто мы руководствуемся тем, что 2 x 2 = 4. Нет! В том-то и дело, что в психической жизни так не бывает. Ответ определяется тем, в какие связи моего чувственного опыта приводятся эти «умножаемые двойки». И если исходить из этого, а не из умозрительной «правильности», какой-то «абстрактной логики», то ответ может оказаться самым неожиданным. И вот это-то и есть искусство. И человековедение.

{307} Если мы вернемся к разобранному этюду, то вот посмотрите: в чем его фабула? Человек заблудился ночью, наткнулся на сарай, решил в нем переночевать, но ему показалось, что там что-то есть, и он ушел. Интересно? Нет. А вот та цепочка жизни, которую мы проследили — интересна? Да. Значит, интерес театра может и должен держаться не на фабуле, а в первую очередь на *подробно и правдиво* действующем актере. Самое простое действие, самый простой сюжет можно сделать бесконечно интересным зрелищем, если мобилизовано воображение артиста. И так же — самый интересный сюжет может превратиться в мертвую сухую схему, если воображение не затруднено работой.

И еще — все интересно, когда оно живое, когда оно — жизнь.

### Для чего?

Вот мы с вами сделали уже довольно большое количество этюдов. Но, увы! Мы не оторвались в них от природы упражнений. Почему? Попробуем разобраться.

Вот несколько ваших этюдов: приехал на лыжную прогулку, хочу надеть лыжи, но крепежные дырки забиты льдом, приходится их прочищать.

Другой: хотел ввернуть лампочку в люстру, потерял равновесие, не только лампочку разбил, но и люстру сорвал.

Третий: сел ночью заниматься, скребется мышь, мешает. Поставил мышеловку, мышь поймалась, теперь можно заниматься.

Четвертый: украшаю елку, развешиваю игрушки, самый лучший шар разбился… Уронил его.

Примеры можно бы множить и множить. Увы… Тут будет весь банальнейший набор подобных «придумок», и любая из них дает основание *только* для физических действий как таковых. И их вы выполняете иногда и тщательно и достоверно. Но чем же это отличается от тренинга на память физических действий с «пустышкой»?!

Этюд — это маленькая история, которую вы воплощаете сценически. То есть — *рассказываете* театральными средствами. А ведь рассказываем мы всегда *о чем-то и для чего-то*. «О чем-то» это фабула, это факты. «Для чего» — это главная цель, главная задача, которая должна воздействовать на воспринимающего в нужном направлении. Она связана с вашими «болевыми точками», она всегда эмоциональна. Ею я, рассказывающий, хочу *заразить* воспринимающего, заставить его жить моими чувствами, «болеть» моею болью. Этим «рассказ» отличается от информации, когда я передаю те или иные сведения, сообщения, в которых не участвует моя душа. Ведь, рассказывая, я обязательно буду выделять именно то чувство, которое оказалось во мне задетым. Ну, вот пример: хотелось посмотреть «Комеди франсэз». Билетом вовремя не запасся и пошел к администратору, знакомому, безотказному. Но он не только не помог мне попасть на спектакль, но еще и разговаривал в такой форме, что я почувствовал себя оплеванным. Меня уже не огорчало, что я не увидел спектакль, но все кипело во мне от возмущения и обиды. На улице встретил приятеля, которому рассказал… О чем? О том, как я не попал на спектакль французов? Нет! О том, как меня оскорбил наш знакомый администратор. Иначе говоря, о той болевой точке, которая была во мне задета. Через день я встретил нашего общего знакомого, который выражал мне сочувственное возмущение по поводу того, как меня обхамили. Значит, мой приятель рассказал ему *о главном*, что уловил в моем рассказе, — о возмутительном хамстве администратора.

Вот об этом-то мы и должны думать. Когда вы объективно «рассказываете» на сцене некие факты, я, ваш зритель, остаюсь, по сути, в рамках восприятия этого как упражнения. Чувством, то есть сопереживанием, я отзовусь лишь на ваше волнение, на движение вашего чувства. Значит, когда вы принимаетесь за этюд, первое, что вы должны ясно представить себе, — это *о чем* вы хотите {308} рассказать зрителю — фабула, и *зачем, для чего*, то есть какое ответное чувство вы хотите во мне возбудить.

И дело тут, конечно, не в особых экстремальных событиях этюда. Искусственно вздергивать нервы собственные и зрительские за счет всяких убийств, пожаров, наводнений — это чепуха, да и не в этом дело! Экстремальность заключается в уровне ваших душевных затрат, в остроте принятых вами предлагаемых обстоятельств. Тогда даже такой тусклый и никудышный этюд, как этот — с ловлей мыши, может стать живым и интересным, если…

Ну, например, я знал человека, который патологически боялся мышей, до полной потери всякого самообладания. Заползи к нему в комнату кобра, это было б для него куда менее ужасно, чем скребущаяся за обоями мышь! Такое предлагаемое условие способно придать совсем другой характер этой бедненькой истории.

Или иначе: вы существуете в ужасе от того, что уже светает, ночь на исходе, завтра экзамен, а когда начинает скрестись, а то и шуровать в шкафу мышь — в вашу обалделую голову уже ничего не лезет, и убийство, да, да, убийство злейшего врага — мыши — становится маниакальной идеей!

Тогда в первом варианте история может стать про *ужас*, во втором — про *подвиг возмездия*. В обоих случаях несоответствие незначительности причины — мышь — огромности душевных затрат придает истории комический оттенок. Разумеется, это все не рецепт, и не претензия на лучшее решение, но просто пример того, что вовлечение вашей внутренней жизни в активную работу создает то, за чем я — зритель — могу следить и чему сопереживать.

Мы легко относимся к *важнейшему* положению школы Станиславского — к магическому «если бы…». Головой вроде бы и понимаем: вера в предлагаемые обстоятельства, активность воображения и т. д. Но позволяем себе не подчинять этому весь свой психофизический аппарат, не отдаваться этой вере *действительно* до конца и полностью. Не чувством, а умом мы пытаемся включиться в это магическое «если бы…». А это не приведет к нужному результату. «Правда неотделима от веры, а вера — от правды. Они не могут существовать друг без друга, а без них обеих не может быть ни переживания, ни творчества» (т. 2, с. 168). «Правда и вера втягивают в работу все другие элементы. *Если довести работу до предела*, то создается состояние, которое мы называем “я есмь”, то есть я существую, живу на сцене, имею право быть на ней. При этом состоянии втягивается в работу природа и ее подсознание» (т. 3, с. 418 – 419, курсив мой. — *М. С*.). Довести работу до предела — сколько раз повторял это Станиславский, как обязательное условие продуктивности его метода. Мы же — увы! — слишком часто останавливаемся на полпути, на полуправде, на *обозначении* вместо подлинного проживания. Вот отсюда-то и рождается «новый» штамп, о котором теперь громко заговорили наконец. Штамп, который «составляет типическую особенность актеров-ремесленников, которые заштамповали в своем ремесле даже простоту, искренность, естественность и самое вдохновение. Вспомните ужасный тип актеров, кокетничающих простотой или представляющихся вдохновенными» (т. 6, с. 52). Невероятно! Как будто это сказано сегодня, только что. А ведь эти слова написаны Константином Сергеевичем в самом начале столетия!

Говоря об этюде с мышью, мы подобрались к важному вопросу. В самом начале я сказал, что режиссура — это создание жизни на сцене и т. д. Теперь хочу дополнить это определение. Режиссура — это *исследование жизни человека специфически театральными средствами*. Ну, а коли вы учитесь режиссуре, значит, вы учитесь *исследованию* жизни и человека. А из этого следует, что в каждой вашей работе обязан быть *предмет исследования*. Пока мы занимаемся этюдами, так сказать, «малыми формами» — этот предмет исследования совпадает с главной целью вашего этюда. Позже мы будем связывать предмет {309} исследования со сверхзадачей, хотя в сущности принципиальной разницы тут нет. То и другое «на одном поле» растет.

В маленьком этюде исследуется человек в том или ином его проявлении. В более крупных ваших работах мы будем заниматься еще и исследованием того или иного жизненного явления, проблемы. Определяя предмет исследования, мы организуем нашу мысль, наше воображение, нацеливаем их. А это самое важное! Вспомните-ка, сколько вы видите спектаклей, фильмов, где вы никак не можете понять — а что же *болит* у автора? Во имя чего все «вертится», даже если и эффектно, ловко вертится. А в других случаях вы уходите из театра или кинозала с ощущением крепко засевшей в вашу душу занозы, которая будет долго вас тревожить, будить раздумья, иначе говоря — будет заставлять работать вашу душу.

Только не надо думать, что художнический предмет исследования совпадает с фабулой, то есть с внешним содержанием. Если и совпадает, то лишь в каких-то редких случаях. Он *скрыт в фабуле*. Фабула — это объективные факты. Предмет исследования заставляет за видимостью факта разглядывать суть.

Не обращаясь к высоким материям, вернемся к этюду с мышью. Цепочка фактов проста: мышь мешает человеку заниматься, он ставит мышеловку и избавляется от докучливой помехи. В предложенных вариантах — даже в них! — видно, как все меняется в зависимости от определения предмета исследования.

Этюд мы придумываем сами. И выдумку начинаем с определения предмета исследования, вокруг которого и для которого строим фабулу. В заданном же авторском материале — отрывке, рассказе, пьесе — этим предметом исследования будет то, что поразило нас, на что всего острее отозвалось наше чувство, и оно-то и явится тем ключом, которым мы будем открывать мир пьесы, рассказа…

Раз мы с вами, исследуя жизнь и человека, делаем это для того, чтобы донести до зрителя какую-то мысль, какую-то нашу волю, значит, мы должны приучить себя к тому, что не имеем права выходить на подмостки или выносить на них свою работу, в которой играют другие, если нам нечего сказать, не о чем поведать. Поэтому все эти разбившиеся стекла или елочные шары, засорившиеся крепежные дырки и тому подобное, хотя и полезны, но продвигают вас только в сторону тренинга, упражнений, но не искусства.

Наше дело должно быть трудным. Надо уметь *затруднять себя*. Это вопрос требовательности к себе. Если ваша мысль дремлет, если вас ничего не волнует в окружающей жизни, в людях, если у вас не возникает — ну, не всегда, но часто! — потребности о чем-то крикнуть, к чему-то привлечь внимание людей — дело плохо! Художник — это беспокойная жизнь. Жизнь постоянного душевного волнения и непрестанного труда. Это — открытые миру чувствилища, жадно впитывающие то, что есть жизнь, это — мобилизованность на активное вторжение в нее своим сердцем, умом, средствами своего искусства, чтобы утверждать в ней идеал, чтобы очищать ее от грязи и зла. А если так, то воспитанию и утверждению идеала, в первую очередь в самом себе, должны быть отданы все силы. И начинается это с того, что по критерию этой высокой задачи вы должны судить себя даже в этюде, даже в самой скромной пробе. Речь идет не о степени вашей оснащенности на данном этапе для выполнения задачи, а о самой задаче, о том отборе, который вы делаете в потоке жизни, на что направляете внимание, что исследуете. И *зачем*! Никогда не должны вы терять *цель*, ради которой вы занимаетесь трудным, прекрасным и бесконечно ответственным делом Театра. Становясь на этот путь, вы берете на себя миссию учительства, духовного воспитания, влияния на нравственный климат общества. Как бы ни была мала собственная ваша роль в этом сложнейшем деле, дело-то огромно и высоко. И требует оно *служения*, то есть беззаветной работы души. Нынешнее падение {310} роли театра в сфере духовного, нравственного влияния на общество в первую очередь, уверен, связано с падением критерия его собственных нравственных целей. Да, театр — развлечение, да, театр — удовольствие. Но театр и нравственная школа. И достаточно хоть чуть ослабить это его значение, как верх берут другие его признаки — развлекательность, бездумность, средство легкого отдыха. И жанр тут ни при чем — важна нравственная и художественная цель, которая может реализовываться и в трагедии, и в водевиле, и в политической хронике. Театр должен заставлять работать душу зрителя. И если он этого не делает, то стирается принципиальная разница театра и дискоклуба. И забота о нравственном содержании всей вашей работы должна воспитываться теперь, в учебном процессе, на ваших учебных работах, формироваться как главный смысл, как высшая цель.

### О физическом самочувствии

Жизнь — непрерывная борьба за достижение цели. От переменчивых успехов или поражений в этой борьбе *происходят колебания* нашей «психограммы», то есть психической жизни. Под борьбой подразумеваются не только явные или тайные конфликты. Любой, даже самый малозначительный бытовой процесс связан с борьбой с обстоятельствами: спичку зажигаю, а она отсырела, и мне приходится преодолевать это обстоятельство, чтобы добиться даже такой пустячной цели. Однако эта пустячная цель приобретает совсем другой смысл, если поджечь этой спичкой я должен не газовую горелку под чайником и не костер на рыбалке, а бикфордов шнур, чтобы взорвать мост, по которому пойдет вражеский эшелон. То есть микроцели, из которых состоит линия физической жизни, приобретают то или иное значение в связи с той большей целью, которая определяет уже сумму действий, целый кусок жизни. Эта же большая цель подчинена той главной, которая направляет всю мою жизнь на данном этапе. И если уж мы привели такой пример, то «победа над врагом» будет сверхзадачей, впитывающей в себя и взрыв моста, и зажигание спички, то есть всю сумму малых и больших задач, имеющих конечной и все одушевляющей целью — победу.

Когда мы берем в этюде маленький кусочек жизни, вычленяем его из общего потока, то мы как бы вскакиваем в идущий поезд и проезжаем на нем маленький отрезок пути. У этого путешествия было начало — исходная точка, когда я «вскочил в поезд», и конец — когда я «соскочил с поезда». Это конец этюда. Но пока я «ехал», все изменилось, ведь «поезд» все время шел вперед. Значит, пользуясь этой метафорой, я уже отъехал от исходной точки и нахожусь уже совсем в другой. Заметим это.

Проживая в этюде некое событие, которое непременно связано с борьбой за достижение определенной цели, я должен прожить те психологические перемены, которые порождены успешностью или неуспешностью моих усилий в достижении цели и теми вторгающимися обстоятельствами, которые оказывают влияние на ход этой борьбы.

Таким образом, в этюде, хотя это касается и любого сценического воплощения отрезка жизненного процесса, обязано существовать двоякое движение: первое связано с фабулой, с тем, что изменилось по фактическому счету, а второе — те психологические изменения, которые происходят со мною в зависимости от достижения результата и влияния обстоятельств. Это двуединство — закон. Закон непреложный. И если начало и конец этюда, отрывка, сцены по чувственному счету находятся на одном уровне, значит, по существу ничего не произошло, так как перемена внешних факторов не может не изменить внутренней жизни. Это является надежным средством контроля подлинности и продуктивности действия. Всегда вы должны отвечать на вопрос: каким я начал действие, каким закончил, что во мне изменилось по психологическому счету.

{311} Вот вы сделали этюд. Восстановим его фабулу: в ванной комнате вы занимаетесь печатанием фотографий. В другой комнате, отделенной от ванной коридором, раздается телефонный звонок. Вам приходится оторваться от своей работы — а это сложно, так как нельзя оставить фотографии в растворе, нельзя открыть дверь из темного помещения в светлое и т. д. Вы, как-то устроив все, бежите к телефону. По тому, как вы берете трубку и откликаетесь, я понимаю, что звонок долгожданный, важный для вас. Но — ошибка, не туда попали. Вы глядите на часы. Это вас огорчает: уже прошло условленное время, а звонка все нет. Вы возвращаетесь к работе. Когда вы снова все наладили, напечатали несколько снимков и погрузили их в проявитель, снова звонит телефон. Вам приходится все бросить и бежать к аппарату. Но и это совсем не тот звонок, которого вы ждали. Сказав несколько слов, вы идете обратно. Снова смотрите на часы — теперь ясно, условленное время ожидаемого звонка истекло. Вы возвращаетесь в ванную, но фотографии уже испорчены. Вы их выбрасываете. Продолжать печатать больше нет охоты.

Ну, то, что касается фабульного движения — ясно. И тут все в порядке. Очень хорошо зная все процессы, связанные с фотографией, вы их воспроизведете с безупречной точностью, логической последовательностью и ясностью. Но вот движение психологическое отсутствует. С вами *ничего не произошло*. И вот тут надо понять, в чем дело. Ведь вы сыграли разочарование по поводу «не того» звонка. Вы сыграли и смятение оттого, что не знали, как поступить, когда звонил телефон, а фотографии были в растворе. А я тем не менее говорю, что ничего не произошло, то есть ваше чувство не участвовало в этюде. Как же так?

С того момента, когда мы от упражнения переходим к этюду, мы начинаем создание и изучение «жизни человеческого духа». *Жизни*. А это значит — некой *непрерывной линии*, где каждый ее участок вытекает из предыдущего и переходит в последующий. Тут все взаимосвязано. Взаимозависимо. Не может, не должно быть рваного пунктира. Жизнь непрерывна. К тому же каждое душевное состояние складывается в борьбе противоречий. Например, вы ждете звонка. Значит, когда он раздается — это хорошо или плохо? Конечно, хорошо. Но ведь именно в это время ваши фотографии были в растворе и пропадут, если перележат там. Это плохо? Плохо. Но ожидаемый звонок важнее, дороже вам. Поэтому радость — звонит! — вытеснит мелькнувшее огорчение оттого, что работа будет испорчена. Но телефонный звонок оказался ошибкой. Что тогда? Ведь очевидно, что теперь огорчение, что звонок не тот — а ведь вы только что так обрадовались ему! — сольется с раздражением, досадой оттого, что фотографии не просто испорчены, а испорчены *напрасно*. Но вы стараетесь подавить это чувство: ведь телефон еще непременно зазвонит, и не по ошибке. И в этой чувственной перспективе вы снова принимаетесь за дело. Ваша «психограмма», давшая такую стрелу сперва вверх, затем вниз — к отрицательным эмоциям, — выравнивается, а потом тихонько лезет вверх, так как дело и надежда на звонок помогают вам постепенно восстановить то хорошее настроение, которое у вас было сначала.

И снова звонок! Вот уж этот наверняка тот, ожидаемый! Ура! А фотографии? А! Наплевать, не до них! Летите к телефону, а кривая летит вверх, к счастью. Радость вытесняет все другие чувства. Но это звонит совсем не тот человек, которого вы ждете. Ведь вы же не будете просто констатировать этот факт, как сделали сейчас! Тут соединятся и досада на новую ошибку, и необходимость быть вежливой с тем, кто на другом конце провода, а главное — тревожное предчувствие, что тот, кого вы ждете, не позвонит вообще. Кривая падает, но уже гораздо ниже, чем в предыдущий раз.

Убедившись, что время просрочено, надеяться больше не на что, вы возвращаетесь в ванную. Видите, что работа загублена. Это еще более ухудшает ваше настроение, и вы, {312} следуя велению сердца, а не разума, выбрасываете испорченные отпечатки, сливаете раствор… да и вообще пусть идет все к черту!

Сравним эти конечные ощущения, внутренний ритм с теми, которыми начинался этюд: приподнятое настроение от приятного ожидания и потому — удовольствие от работы, которой вы занимаетесь, теперь сменилось горечью обманутой надежды, раздражением из-за испорченной работы, физической и душевной усталостью. Дистанция между началом и концом заполнена непрерывным *движением* чувства, отзывающегося на смены обстоятельств, на совершаемое вами действие. Я, зритель, воспринимая ваши действия и быстро поняв, что вы делаете, следить буду за движением чувств, качественными превращениями одного в другое, и т. д., то есть не за внешней, видимой стороной происходящего, а за тем, что за нею скрыто, за содержанием. Иначе говоря — за «жизнью человеческого духа».

Ваша ошибка заключалась в том, что вы каждый этап, или кусочек жизни до очередной перемены обстоятельства, играли изолированно, как бы начиная каждый раз все заново. Поэтому ваши чувствования, даже тогда, когда в них и присутствовали какие-то моменты искренности и подлинности, не слились в *линию жизни*. Это очень важно! Каждое мгновенье нашей чувственной жизни и каждый ее поворот обязательно являются следствием предшествующего, вырастают из него, будет ли это развитием уже ранее возникшего чувства или кажущейся полной его переменой. Подчеркиваю, кажущейся, так как в любой перемене остается след, влияние того, что она сменила.

Вот почему я сказал, что по психологическому счету с вами ничего не произошло. Как будто бы происходило, но не произошло, то есть не привело *последовательно и с внутренней логикой* ваши чувства к горькому финалу истории, которая начиналась так светло.

Делаем из этого вывод: *как правда физической жизни неотделима от непременной логики и последовательности физических действий, так правда чувств неотделима от их логической преемственности*. В реальной жизни обе линии неразделимо слиты и влияют друг на друга без всякого нашего волевого принуждения. На сцене, в актерском процессе мы должны спровоцировать включение бессознательного в ту работу, которую мы осуществляем в условиях вымысла.

В творческом процессе — даже в самом искреннем и непосредственном — фактор расчета и контроля присутствует обязательно, так как ведь мы не просто «живем», а *творим* жизнь, и ее органичность и правда являются плодом искусства.

То, о чем мы сейчас говорили, подводит к одному из важнейших положений школы Художественного театра, введенному Вл. И. Немировичем-Данченко, к *психофизическому самочувствию*. По свидетельству М. О. Кнебель, «*он искал средств к комплексному воспроизведению человека, мечтая видеть его на сцене таким же цельным и таким же сложным, каков он в действительной жизни*» (курсив М. О. Кнебель)[[318]](#footnote-319). Могучим средством в достижении этой цели он полагал психофизическое самочувствие. Характер нашего физического действия находится в абсолютной зависимости от нашей психической жизни. Характер, но не содержание. Кнебель подчеркивает, что Владимир Иванович был абсолютно убежден: «… физические действия рождаются на сцене только из *уже определившегося* психофизического самочувствия, и он не признавал обратного. Он считал, что физические действия, решаемые вне такого самочувствия, будут формальными, выдуманными, идущими не от существа образа, что они не будут теми единственно возможными действиями, которые вытекают из ситуации пьесы, из переживаний действующего лица»[[319]](#footnote-320). У Станиславского вы сталкиваетесь с разносторонними определениями {313} так называемого *сценического самочувствия* и методики овладения им. Речь идет о приведении всего творческого организма артиста в наиболее творчески продуктивное состояние. «*Общее сценическое самочувствие — рабочее самочувствие*» (т. 3, с. 270, курсив К. С.), то есть в конечном счете, речь идет об оптимальной *подготовке себя к творчеству*. У Немировича-Данченко физическое и психофизическое самочувствие связывается уже с самим творческим процессом и касается области *воплощения* в работе артиста. Обращаю внимание на это потому, что присущее в обоих определениях слово «самочувствие» часто спутывает и приводит к неверному их объяснению.

Нет и не может быть ни одного момента в нашей жизни, в котором бы не проявлялось психофизическое самочувствие, взаимозависимость нашей психики и «физики». Смены психофизического самочувствия связаны с влиянием прелагаемых обстоятельств, и в зависимости от них данное психофизическое самочувствие может иметь ту или иную протяженность.

С момента, когда мы прикасаемся к созданию «жизни человеческого духа», мы всегда будем иметь дело с психофизическим самочувствием. Без этого сценическая правда недостижима.

Совершенно очевидно, что и темпоритм имеет прямую связь с психофизическим самочувствием, что легко проследить даже на примере нашего простенького этюда. В какие-то моменты бывает трудно их разделить, настолько они слитны и взаимоопределяющи.

## Ожившие картины

До сих пор мы говорили о наших работах, не связанных ни с каким авторским материалом. Мы сами придумывали свои этюды и упражнения. Теперь речь пойдет об освоении, в сущности, тех же знаний и навыков, но уже на авторском материале. И начнем мы это с этюдов по произведениям живописи.

Изобразительное искусство вообще во всей режиссерской работе играет огромную роль. У живописи мы учимся, пытаемся проникнуть в ее законы выразительности, осмысливаем при ее помощи вопросы композиции, осваиваем ее особый немой и такой красноречивый язык. При всем различии природы изобразительного искусства и искусства театра, у них есть один безусловный общий признак: и то и другое *смотрят*. И в овладении искусством зрелищности живопись наш надежный помощник. Да и многие другие свои профессиональные вопросы мы можем понять через обращение к живописному искусству яснее, нагляднее, чем если бы разбирались в них на собственно драматургическом материале.

### Этюды по произведениям живописи

В чем же состоит задание? Мы должны на основании избранного произведения живописи создать кусочек жизненного процесса, который состоял бы из трех звеньев. Первое — та жизнь, то действие, которое непосредственно предшествует моменту, запечатленному на полотне художником. Сам этот момент, к которому органически приводит предыдущее действие, будет вторым звеном. В третьем логически продолжится действие, вытекающее из всего предыдущего. В сумме же эти три звена — отрезок развивающегося течения жизни, центром которого является событие, изображенное на картине.

Создавая такой этюд, мы должны не только точно воспроизвести «выгородку» картины и решить наш сюжет только через тех действующих лиц, которых дал нам художник, но вообще строго ограничить себя лишь тем материалом, который содержится в картине.

Мы знаем, что театр не существует вне действия, вне борьбы, диктуемой конфликтом. {314} Этим условием и должен определяться выбор картины. Ясно, что нужным для нас материалом может быть только сюжетная живопись, несущая в себе то, что можно назвать «драматургическим зерном», то есть то, что содержит конфликт, а следовательно подразумевает борьбу.

Прекрасным материалом для таких этюдов могут служить многие жанровые картины передвижников. В основе большинства этих картин лежит четко выраженный сюжет. Он передается художниками с исторической и бытовой точностью. Эти картины, дающие психологически и социально четкие характеристики действующих лиц, всегда насыщены множеством подробностей, конкретностью типических деталей. Разумеется, не обязательно ограничивать выбор только картинами передвижников, отнюдь. Важно лишь, чтобы выбранная картина отвечала перечисленным требованиям.

Часто нас сбивают с толку художественные достоинства картины. Иное произведение талантливого живописца так «берет за душу», что кажется, лучше и не найти. Вот, например, такой шедевр русской живописи, как «Все в прошлом» В. Максимова. Помните? В глубине виден обветшалый, давно необитаемый барский дом с заколоченными окнами. На первом плане, возле крылечка флигеля, в глубоком кресле сидит с закрытыми глазами старая, старая барыня. У ног ее дремлет старый, старый пес. На ступеньках, возле накрытого к чаю столика, сидит и вяжет другая старуха, видимо, прислуга барыни, а может, ее наперсница. И видно по всему, что так они часами сидят под пенье самовара, пока греет солнышко. А наступит осень — уйдут в дом и там будут так же печально, монотонно коротать время от света до темноты, дремля, вспоминая безвозвратно ушедшие дни… Вглядываясь в картину, поддаешься ее настроению, разлитой в каждой детали неисчерпаемой печали, доброте, с которой художник смотрит на двух старух, стоящих уже у своего смертного порога, на утомленность их поз, на дряхлого пса, примостившегося возле…

Но попробуйте перевести эти ощущения в сценическое решение, и самое большее, что вам удастся — сделать статичную, атмосферную «живую картину», то есть повторить «в лицах» максимовское полотно, ничего в нем не раскрыв, кроме того, что и так очевидно. Вы не сможете решить ни первое, ни третье звенья нашего задания, а именно эти-то звенья и есть театр, то есть действие, столкновение, борьба. Этого нет в картине, нет в «предыстории», нет в мысленном продолжении. В театре же обязательно *что-то происходит*. Эта же картина именно про то, что ничего не происходит и не произойдет, пока сюда не придет Смерть.

Замечу, что с необходимостью выявлять в материале — любом, который вы предполагаете как материал театрального действия, — наличие драматургического зерна, вы будете сталкиваться все время. И часто вас будет подкарауливать заманчивая ошибка: привлекательность художественных достоинств материала при отсутствии в нем *собственно театрального* начала. Нам с вами предстоит постоянно заниматься этой проблемой, тренируя пока театральное чутье на картинах, рассказах, стихах и тому подобном недраматургическом материале. В драматургии действенность, конфликт, как правило, присутствуют — они основа драмы. Поэтому тренинг *по выявлению* драматургического зерна целесообразно вести на материале, не предназначенном для театра.

Постановка этюда по картине приводит к очень нужному навыку: к умению читать эскиз художника и переводить его в пространственное решение. В самом деле, ведь картина является как бы эскизом декорации. И оказывается поначалу совсем непросто сделать выгородку, которая соответствовала бы картине и в то же время разместилась в вашем сценическом пространстве. Надо сказать, что выработка умения четко представить себе реализацию пластического замысла «в метрах и сантиметрах», то есть в реалиях {315} конкретного сценического пространства, дается только путем практики. И наши этюды — начало такой практики. Они приучают к поиску оптимальной выразительности планировки, поиску такого размещения в пространстве предметов оформления и действующих лиц, которое помогало бы выражению смысла через пространственную композицию и пластический рисунок.

Вообще надо принять как метод, как непременное правило, решая частные задачи, осваивая тот или иной профессиональный навык, соотносить эту работу с еще далекими конечными целями, которые и есть создание *спектакля*. Этот принцип и дает мне основания называть все, даже самые ранние, начальные наши постановочные упражнения «*микроспектаклями*». Даже в них мы должны стремиться ставить побольше тех задач, которые нам предъявляет постановка спектакля. Как бы мало мы ни умели пока, если мы сознательно ставим перед собой пусть еще не разрешимые для нас задачи, мы тем самым программируем *стремление к их решению*. А стало быть, хоть чуть-чуть продвигаемся к нему.

Тут есть одна особенность: если ставить перед собой задачи, к решению которых мы *уже* подготовлены, то это вас мало продвигает вперед. Если же задача *выше ваших сегодняшних возможностей*, она будет тянуть вас вперед и вперед, а главное — будет в вас возбуждать потребность приобретения тех знаний и навыков, отсутствие которых сегодня мешает вам в достижении цели. Тут я следую завету К. С. Станиславского, который писал: «большая разница — изучать предмет только ради знания или же ради *необходимых для дела нужд* (курсив мой. — *М. С*.). В первом случае не находишь в себе места для них, во втором же, напротив, места заранее заготовлены, и узнаваемое сразу попадает на свое место, точно вода в предназначенные для нее русла и бассейны» (т. 4, с. 229). Эта педагогическая позиция утверждалась им в течение всей жизни, и даже в конце ее он искал пути, как поставить актера в такое положение, «чтобы он сам от меня этого требовал, чтобы он сам у меня спрашивал, чтобы это ему было нужно? А раз станет нужно, то он иначе будет работать»[[320]](#footnote-321). Продуктивность такого метода со всей наглядностью подтверждает практика.

Работа над этюдом распадается на два этапа. Первый — познание материала, его анализ и замысливание этюда. Второй — реализация этого замысла, то есть постановка этюда.

В процессе развития режиссуры как самостоятельного вида творчества оформились две противоположные тенденции в подходе к актерскому материалу. Одна опирается на то, что режиссура, при всей ее творческой самостоятельности, есть все-таки искусство интерпретации, а следовательно, *должна идти за автором*, направляя все творческие усилия на глубокое постижение и раскрытие его. Другая — рассматривает актерский материал, пьесу, как *повод для создания спектакля*, в значительной степени независимого от художественной воли автора. А в подкрепление неограниченности режиссерского права в отношении автора, а то и просто режиссерского произвола даже делается ссылка на Вл. И. Немировича-Данченко, который в речи, посвященной 25‑летию премьеры «Вишневого сада», сказал: «Сейчас много говорят о том, что театр должен “слушаться” автора… А между тем это может относиться только к такому театру, который довольствуется ролью исполнителя, передатчика и слуги автора. Театр, который хочет быть творцом, который хочет сотворить произведение через себя, тот не будет “слушаться”»[[321]](#footnote-322). Даже вырванное из полемического контекста это заявление вовсе не призыв к неуважительному отношению режиссуры к автору. Ведь известно, что именно Немирович-Данченко всю силу своего великого таланта отдавал тому, чтобы в спектаклях Художественного театра с предельной {316} глубиной, силой постижения раскрывалась неповторимость авторской индивидуальности Достоевского и Чехова, Горького и Леонова, Погодина и Булгакова… Мы знаем, сколь велика была сила именно такого воплощения самой разной драматургии и им, и Станиславским. Это не мешало самостоятельности театра, ну а «непослушность» проявлялась и в обогащении авторского замысла собственной художественной и гражданской позицией, и в высоком искусстве сценического воплощения.

Проблему отношения к автору я понимаю так: режиссер должен стремиться к наиболее тщательному и проникновенному воплощению того, что делается автором, того, что представляет собой данный автор. Но ведь как бы ни стремился я, режиссер, постичь и воплотить Чехова или Вампилова, Шиллера или Володина, сохраняя предельную добросовестность в отношении их, предельную объективность, ведь это Я, именно Я буду постигать Чехова или Володина через мой собственный опыт, мое мировосприятие, моими *сегодняшними* мыслями, чувствами, болевыми точками, связями с моим временем и моей личностью. Никто, ни один самый великий или самый скромный режиссер не может поставить *самого* Чехова, Шекспира, Толстого или Вишневского. Он может поставить только *свое понимание* их. Стремление же при этом к проникновению в глубины и тайны авторской мысли и его художественного языка застрахует от столь модной ныне «ломки авторского хребта».

С другой стороны, надо понять, что режиссер, как бы он ни был талантлив, может избежать довольно быстрого творческого истощения только при условии, что в каждом новом спектакле он будет ставить не «самого себя», а все новых и разных авторов. Только так его собственный талант может засверкать множеством граней, которые будут оттачиваться снова и снова мобилизацией разных творческих потенций, вызванной встречей с различными художественными мирами непохожих авторов.

Мы много говорим об «исповедальческом» творчестве актера, мы часто видим, как талантливый актер, отказавшись от грима и от «характерности», давно уже перестал создавать разнообразие художественно неповторимых сценических индивидуумов, навечно застряв на «я в предлагаемых обстоятельствах». Но как бы ни был богат мир личности актера, не обогащенный союзом с творением автора, каждый раз заново, в каждой роли по-своему, этот мир скоро исчерпается и… увы, актер, еще недавно радовавший нас, надоедает и теряет свою власть над зрительским воображением.

Почему-то так охотно говоря об актерских штампах, мы очень редко обращаем внимание на штампы режиссерские, на то, как из спектакля в спектакль режиссер взламывает самых разных авторов все одной и той же отмычкой однажды найденных приемов, которые когда-то были приняты, как «индивидуальный почерк» режиссера. Нет! Лишь открывая пьесу каждый раз особым ключом, который найти можно *только в авторе*, есть надежда уберечься от творческого истощения и сохранить плодотворность постоянного поиска и первопроходства.

И условимся, что во всех дальнейших поисках, раздумьях и творческих работах мы будем исходить из этой ориентации.

### Первочувство и сверхзадача

Прежде всего — выбор материала. Вы нашли картину, которую берете для работы. Но почему вы взяли именно ее, а не другую? Неужели только потому, что она отвечает требованиям задания? Тогда это очень плохо! Ну, конечно же, каждый материал, который мы принимаем в работу, должен отвечать определенным требованиям, и если он им не отвечает, от него приходится отказываться, как это иногда ни больно и ни жалко.

Но выбор должен определяться не этим. Иногда, знакомясь с тем или иным произведением, поняв его смысл, даже оценив его художественные {317} достоинства, мы остаемся холодны к нему. Оно нас не задевает «за живое». Иначе говоря, оно не затронуло наши «болевые точки». А другое — словно ожгло, ужалило. Вот этот «чувственный ожог» — залог того, что вы встретились с «вашим» материалом, что вам есть, что сказать через этот материал. Ничего нельзя делать в искусстве «с холодным носом». Если ваши чувства не отозвались — пустая затея, ничего, кроме умозрительного гомункулуса, вы не создадите. Первое чувство! *Первочувство*… В нем кроется главный секрет. Оно отзывается непроверенно, интуитивно. Значит, отозвалось то, что живет в вас, в вашем подсознании. Это ваша *натура* отозвалась. Потом уж мы начинаем осмысливать полученные впечатления, обдумывать их и очень часто забываем об этом первоначальном «ожоге», первейшем нашем ощущении, в котором и проявляется больше всего то неповторимое, что и есть художническая индивидуальность, личность. Запомните это первочувство. Оно — самое драгоценное наше приобретение, потому что в большинстве случаев *в первочувстве заложено зерно будущей сверхзадачи*.

Вы должны ясно четко понимать, *про что* вы ставите спектакль, будь то пока ваш микроспектакль или потом — сложнейшая пьеса. Воздействие театра на зрителя идет через чувство к разуму. Сначала зритель «переживает», потом осмысливает. В его эмоциональной памяти впечатление от спектакля откладывается как некое пережитое в театре чувство, сопереживание. И уж из этого переживания, как его смысловой итог, выводится некий *нравственный урок*, полученный от спектакля. Если спектакль эмоционально заразителен, значит, в самом его заделе было горячее первочувство, перешедшее в сверхзадачу.

Станиславский подчеркивал: «Нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслом писателя, но непременно возбуждающая *отклик в человеческой душе самого творящего артиста* (курсив мой. — *М. С.)*… Или, другими словами, сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста». И еще: «Надо уметь сделать каждую сверхзадачу своей собственной. Это значит — найти в ней внутреннюю сущность, родственную собственной душе» (т. 2, с. 334 – 335). Первочувство или первоощущение сверхзадачи, которое возникает не в результате подробного исследования материала, а *до этого исследования*, в дальнейшем направляет анализ. Разбирая же, что вызвало у нас такой душевный отклик, мы легче определим и то, что окажется для нас *главным* в данном произведении.

В художественно серьезном произведении, какого бы жанра и вида искусства оно ни было, не должно быть ничего случайного. Все, что дает нам автор, для чего-то нужно, чему-то служит. Однако не всегда бывает легко разгадать это. Но наша обязанность понять *авторскую художественную «систему»*. Сопоставляя предложенные подробности, сделанный автором отбор выразительных средств, его акценты и т. п., мы можем прийти к обоснованному раскрытию смысла. Надо крепко усвоить, что только *сопоставление всех данных* может дать истинное представление о произведении. Отдельный, выхваченный из суммы признак, как бы он ни был ярок и впечатляющ сам по себе, может создать совершенно искаженное впечатление.

Чехов в «Дяде Ване» вешает в комнате Ивана Петровича Войницкого карту Африки. Трудно придумать что-нибудь нелепее и неуместнее этой карты в комнате дяди Вани, подсчитывающего копейки, вырученные от продажи подсолнечного масла. Зачем она тут? Почему? Что означает в художественных шифрах Чехова? И почему, наконец, сам дядя Ваня или Соня не снимут ее, не заменят какой-нибудь картиной или хоть олеографией?

Но вот подходит к этой карте Астров и говорит: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!» — «Да, вероятно», — откликается дядя Ваня[[322]](#footnote-323).

{318} Эти реплики произносятся в тот горький час, когда мимолетный проблеск, мелькнувший в безысходно тусклой и проигранной жизни этих людей, погас. Исчезли последние надежды, иллюзии возможности перемен, счастья, обновления. Жизнь их вернулась на круги своя. И вот в контексте этих судеб и нынешних обстоятельств, Астров говорит свои знаменитые слова о жарище в этой самой Африке. И вдруг нелепая карта на стене обретает щемящий, трагический смысл символа той постоянно подавляемой тоски по иной жизни, которая живет в этих людях, витает в воздухе этого дома, насыщает каждую минуту их медленно и обреченно влачащихся будней. Приобретает другую емкость и шелковый галстук дяди Вани, и его отчаянный вопль «я мог бы быть Шопенгауэром, Достоевским», и многие другие подробности, рассыпанные в тексте пьесы. Карта Африки становится своеобразной перекличкой с «В Москву! В Москву! В Москву!» трех сестер Прозоровых, хотя здесь, в «Дяде Ване», никто не произносит ни слова о намерении или желании куда-то уехать. Через точный знак Чехов помогает нам понять глубинные психологические пласты душ своих героев. Убери он эту карту из комнаты Войницкого, не сказал бы Астров своих слов и не прозвучал бы в итоге драмы этот горестный аккорд, подобный таинственному звуку лопнувшей струны в «Вишневом саде». И не заставил бы он зрителя, читателя доискиваться ответа на вопрос — зачем карта? Почему? Что значит? И наконец, с радостью находить все озаряющий смыслом ответ. Это пример того, как самые тонкие и глубинные смыслы постигаются только через связи факта, детали, авторского «знака» с жизнью действующих лиц, в сопоставлении с другими данностями авторского материала. В конечном же итоге все эти «знаки» расшифровывают, обогащают, делают содержательным главное и существуют для главного.

Мы с вами живем в сложное для искусства время. Сила искусства вообще, а искусства театра особенно — в эмоциональности. В эмоциональности творящих и в чувственной отзывчивости воспринимающих, зрителей. Ныне эмоциональность все более становится дефицитом. Рационализм, расчетливость, прагматизм, осознаваемая или бессознательная неискренность все более вытесняют живое чувство и непосредственность из духовной нашей жизни. Конечно, все это имеет свои глубокие и сложные причины, как бы не связанные непосредственно с искусством, но оказывающие на него огромное влияние. Не буду пытаться сейчас их анализировать. Скажу только, что я глубоко убежден: сверхзадача режиссера должна быть *криком его души*. Криком от боли или от счастья, от любви или ненависти, от ярости или сострадания. Только так. Это — категория высокой степени эмоциональности, огромных душевных затрат, связанных с *непреодолимой потребностью* вмешательства в жизнь, воздействия на нее. Крик души!

Если — иначе, то мы создаем ту аморфную псевдохудожественную продукцию, которую артисты поигрывают, зрители посматривают, критики… увы, похваливают! Ни то ни се, ни рыба ни мясо, ни холодно ни жарко. Такого театра много. Но такой театр не нужен. Более того — вреден. Он не только не развивает душу зрителя, он ее развращает, усыпляет, отлично реализуя эстетическую программу товарища Победоносикова, просившего «от имени всех рабочих и крестьян» его не будоражить![[323]](#footnote-324) Не думайте, что мое требование «крика души» — это то, чем надо заниматься когда-то потом, в «будущей профессии». Это должно быть свойством вашего чувствования, вашего мышления, способом жить, наконец. И стремиться к этому вы должны уже теперь, сейчас, когда формируется ваша художническая личность, а вместе с ней — ваша нравственная программа, жизненная позиция.

### **{****319}** «Жестокие романсы»

Проследим некоторые аспекты анализа на конкретном примере.

Всем вам знакома превосходная картина И. М. Прянишникова «Жестокие романсы». Вглядимся в нее. Большую часть картины занимает старый кожаный диван, стоящий возле массивного письменного стола, часть которого, с книгами и бумагами, видна. На диване, в дальнем углу его, сидит потупившись не очень молодая, но очень приятная, скромная девушка. Она взволнована и смущена. Возле, на переднем плане, в развязной позе бывалого ходока-ловеласа, с гитарой в руках, распевая, видимо, эти самые «жестокие романсы», довольно молодой, однако несколько лысоватый мелкий чиновничек. Фабула картины ясна: лихой и пошловатый ухажер улещивает скромную девушку, которая явно смущена этими ухаживаниями.

Чем же ранит эта картина, написанная с таким блеском тонкого мастерства? Вопиющей несовместимостью этой славной девушки, очевидно несчастливой, с пошлостью, наглостью ее ухажера. Весь его облик сразу же вызывает острое чувство неприятия, отвращения. Подчеркну — особенно в соотношении с объектом его притязаний — этой скромной девушкой. Агрессивность пошлости, духовного убожества и незащищенность от нее человека мягкого, деликатного, очевидно интеллигентного — вот что ранит в этой картине, вызывая острое чувство *неприязни*, даже ненависти. Вот первочувство, рожденное картиной.

Теперь попытаюсь рассмотреть и разгадать то, что предложено художником.

Место действия — комната. Как же она охарактеризована? Чистый крашенный пол. Художник на первом плане показывает большой его кусок, явно стремясь привлечь внимание к нему. Зачем? Очевидно, чтобы взгляд мой сразу споткнулся о смятый окурок папиросы, брошенный на этот чистый пол. Фоном картины служит стена. Темная строгая покраска или однотонные темные обои. Типичный признак интеллигентской квартиры среднего достатка. Два предмета мебели — большой диван, темный строгий, уже неновый, и письменный стол, тяжелый, большой, добротный рабочий стол. Мы видим лишь край его. Детали обстановки: на стене висит, опять-таки очень типичная для интеллигентного дома, скромная рамка красного дерева с портретом женщины. Календарь с 12‑м числом. Настенная висячая папка для бумаг, обшитая темным материалом, с вышивкой, со шнурами с кистями. На столе бумаги, книги в темных добротных переплетах. Явно за этим столом занимаются интеллигентным трудом. На диване мягкая подушка, тоже темная. Неяркий рассеянный свет заливает картину.

Теперь — люди. Ухажер. Лысоватый, но чуть завитой, в распахнутом форменном фрачишке, фалды которого залихватски разлетаются в стороны. Яркий синий галстук-бант подчеркивает лицо — курносое, глупое, пошлое и самодовольное до последней степени. Аккомпанируя себе на какой-то удивительно наглой, яркой, лезущей в глаза гитаре, он заливается, словно токует, как глухарь на току, ничего не видя и не слыша, да и не желая ни видеть, ни слышать. Ему хорошо! Он получает очевидное наслаждение ото всей этой ситуации, а более всего от самого себя и собственной несомненной неотразимости. Поза передает устремленное движение к девушке, и так и кажется, что его ножонки при этом скребут по полу.

Ну, а девушка? Довольно простое скромное платье. Скромная прическа. Сжатый в руке платочек. Она в углу дивана, возле письменного стола. Судя по всему, она отодвигалась от певуна до тех пор, пока не уперлась в ручку дивана, и двигаться больше некуда. Значит, ситуация приведена к некой кульминации: так и ожидается какой-то поступок. Во всей позе девушки чувствуется напряжение, она сжалась, голова опущена, лицо заливает краска. Стыда? Волнения? Все в ней кричит: «Мне плохо тут! Мне плохо так! Мне стыдно!»

{320} Чья же это комната? Кто к кому пришел?

Станиславский, говоря о событиях и их сравнительной значимости, предлагает метод исключения: исключим такое-то событие, нет его, и посмотрим, что от этого изменится. Метод исключения в нашем деле вообще продуктивен: он всегда помогает точнее понять нужность или ненужность той или иной детали, приема, акцента, помогает избавиться от всего лишнего, добраться до скрытого смысла.

Вот и пойдем тут этим методом. Изымем мысленно из картины девушку и оставим лишь одного этого чиновничка. Фон, вся обстановка сразу же вступает в резкое противоречие с той характеристикой, которой его наградил художник. Действительно! Ну можно ли представить себе этого хлыща за этим столом, занятым чтением одной из этих серьезных книг?! Разумеется, нет. Очевидно он здесь чужой, он здесь не дома, не в своей среде. Это тем более подтвердится, если мы теперь вместо него оставим на картине девушку. Да, она отсюда. Здесь ни одна подробность обстановки не приходит в противоречие с ее характеристикой. И если даже это не ее комната, то живет она тут, в этом доме, среди этих вещей.

Обратим внимание, что художник на первый план сажает ухажера. Он и ярче освещен и на нем как-то сразу и активно собирается фокус зрительского внимания. Ему же отдает художник и большую площадь чистого пола, оскверненного брошенным им окурком. Не тут ли ключик к пониманию авторских шифров? Ведь с этого я «вхожу» в картину: с этого окурка, брошенного на чистый пол вот этим парнем, вторгшимся в эту комнату, к этой девушке! Я ведь, только начиная разбираться в этой картине, уже упомянул о *вопиющей несовместимости*. Композиционно этот ловелас противопоставлен некой образной целостности, которую составляет девушка и мир ее вещей.

А что если мысленно поменять их местами? Все развалится! И не только потому, что нарушится очень гармонично решенная композиция, но разрушится *самый смысл*, восприятию которого она помогает.

Тут я хочу, чтобы вы поняли один очень существенный для нас нюанс. Я сказал, что первочувство мое — *неприязнь*, даже *ненависть*, которая провоцируется этим пошляком, потому что агрессивность его противостоит скромности, чистоте и беззащитности этой девушки. Проверим, что же получится, когда мы их поменяем местами: на первом плане окажется страдающая девушка, мучитель же ее вместе со своей гитарой уйдет на второй план. Ну и что? Кажется, ведь ничего не меняется от этого по содержанию? Нет, меняется! Будь композиция построена так, этот сюжет вызвал бы во мне иное первочувство в ответ. Оно уже не называлось бы «неприязнью» или «ненавистью», а стало бы, скажем, «состраданием». Почему? Потому что при такой композиции я в первую очередь разглядывал бы душевный мир девушки, которой плохо, которая страдает, а уж потом стал бы осмысливать то, отчего ей плохо. И хотя причина ее страданий осталась та же, *центр содержания* переместился. В искусстве от перемены мест слагаемых «сумма» меняется!

Кроме того, в композиции Прянишникова парень как бы ворвался в мир картины извне, и девушка оказывается зажатой в угол, что поневоле вызывает мысль о *безвыходности* ее положения. При предложенном изменении композиции девушка оказывается как бы свободной уйти в мир, находящийся перед картиной. Ощущения безвыходности не возникает.

Я затронул очень важную область нашей работы. Мы говорили уже о том, как трудно заставить зрителя видеть и воспринимать именно то, что надо нам, и именно так, как нам надо. Ведь от того, как мы организуем это восприятие, зависит самый смысл. Мы чаще воспринимаем композицию в живописи как средство пространственной, цветовой организации и гораздо реже задумываемся над той *смысловой* функцией, которую она выполняет. А как важно это понимать при {321} освоении мизансценирования! Ведь мизансцена — это движущаяся композиция, это *смысл события*, выраженный во времени и в пространстве.

Итак, драматизм картины, который заключается в *рассогласованности*, решается художником во многих планах. Первый и главный — он и она. Полное несоответствие, несовместимость, антиподность. Но если при этом они здесь, вместе и почему-то девушка терпит эту муку, значит, есть какие-то причины, которые заставляют ее допустить, чтобы этот хлыщ, хам был здесь, а она терпела бы его холуйские ухаживания. Значит, за этим читается какая-то большая, стоящая за рамками этой ситуации, жизненная рассогласованность того, что должно было бы быть и того, что есть. И обстановка — она полностью рассогласовывается с этим кавалером, его гитарой, песнями, окурком. И еще — мелочь, но мелочь примечательная. На календаре цифра 12. Значит, завтра будет тринадцатое число, день бед, день неудач, проклятое число. Не знак ли это того, что сегодняшний день, сегодняшняя ситуация находится в преддверии беды? Ведь из всех возможных чисел — а их 31 — автор выбрал именно 12!

Вот сколько сведений и материала для размышлений мы набрали при более внимательном рассмотрении картины, а главное — при *сопоставлении* составляющих ее слагаемых.

Как видите, я исходил только из материала, осмысления его и сопоставлений, оставаясь в рамках, заданных мне автором. Пока здесь вовсе отсутствовало сочинительство.

Этюд, как мы условились, должен представлять собой кусок жизни, вычлененный из ее потока. Это подразумевает создание некой истории, в которой изображение на картине и происходящее в этюде будет лишь моментом ее движения.

Пьеса также является как бы некоторым периодом, вычлененным из движения жизни. Для постижения этой жизни во всей полноте, мы создаем «роман жизни». Что это такое и зачем это нужно? В литературе роман, как жанр, характерен тем, что погружает нас в определенное историческое время, и мы воспринимаем происходящее с героями в тесной зависимости от социальных и исторических реалий. Жизнь действующих лиц берется широко. Мы узнаем их биографии, их связи, среду, в которой они жили, их дела, пережитые ими события и т. д. Роман пропитан бытом, который накладывает специфические и неповторимые черты на духовное формирование человека. Поэтому в хорошем романе мы получаем огромный круг сведений о тех людях, которые его населяют. С другой стороны, постоянно сопутствующий изложению ситуации авторский комментарий подробно расшифровывает нам строй мыслей, душевные движения, тайны чувств и мотивы поступков персонажей.

Пьеса скупа. Она вмещает в себя лишь несколько сконцентрированных событий. Обо всем, что не вошло непосредственно в них, мы узнаем по отдельным «знакам», которые разбрасывает по пьесе автор. Но для того, чтобы понять человека, действующего сейчас, на моих глазах, в отрезке пьесы, я должен знать про него все то, что в нее не вошло, но что составило прошлую жизнь этого человека и тем определило его — нынешнего. Вот тут-то и приходит на помощь «роман жизни», который на основе авторских «знаков» мы творим силой своего воображения. Г. А. Товстоногов очень точно замечает: «Только тогда, когда “роман жизни” будет так вас переполнять, что пьесы будет мало для того, чтобы рассказать о своем романе, только тогда вы имеете право думать, как это преобразовать в сценическую форму»[[324]](#footnote-325). Режиссер должен от пьесы уйти в жизнь и от жизни вернуться снова в пьесу. Если из такого путешествия режиссер возвращается в пьесу не обогащенный новыми знаниями о ней, о ее жизни, и новыми чувствованиями — такое путешествие бессмысленно.

В каждой вашей работе, которая связана с созданием на сцене кусочка жизни, «роман {322} жизни» необходим. Конечно, материал этюда, да и любого другого микроспектакля не дает оснований для создания «романа». Но какая-то история, «новелла», «рассказ» нужны обязательно. В противном случае ваш микроспектакль — растение без корней.

Анализируя картину «Жестокие романсы», мы пока набрали сумму признаков, фактов, которые подталкивают наше воображение, едва мы пытаемся привести их в некую логическую связь. Правда, задачи наши в этюде как будто бы совсем локальны: найти такое действие, поведение участников этюда-картины, которое логично привело бы их к мизансцене, зафиксированной художником, и, продолжая логику этого действия, создать последнее звено этюда. Но ведь все дело заключается в том, что начать осмысленно действовать я могу лишь тогда, когда буду понимать мотивировки действия, обстоятельства, которые за ним стоят. На основании картины я могу только предполагать их. Я их не знаю. Разве что мы делаем этюд на основании исторического сюжета, где условия, если не в частностях, то в общем, известны. В нашем случае нам не дано ничего, кроме того, что изображено на картине.

Однако, разбираясь в этих данностях, мы уже пришли к некоторым догадкам, предположениям. Мы поняли неестественность пребывания здесь этого хлыща, неестественность того, что девушка терпит и его, и его притязания. Значит, наше воображение подталкивает нас к тому, чтобы предположить некую драматическую историю в жизни девушки, которая и создала эту противоестественную ситуацию. Очень важно подчеркнуть, что работа нашего воображения опирается на материал картины, исходит из него, а не привносится со стороны.

Тут я не могу не привести рассказ К. С. Станиславского, который имеет прямое отношение к вопросу работы нашего воображения: «Как-то раз, наблюдая на бульваре прохожих, я увидел огромную толстую старуху, катившую маленькую детскую колясочку, в которой находилась клетка с чижиком. Вероятнее всего, что проходившая мимо меня женщина просто поместила в колясочку свою ношу, чтобы не таскать ее в руках. Но мне захотелось иначе увидеть действительность, и я решил, что старуха схоронила всех своих детей и внучат, что на всем свете у нее осталось одно единственно живое существо — чижик в клетке, вот она и катает его по бульвару, как еще недавно катала здесь же любимого последнего внука. *Такое толкование острее, сценичнее, чем сама действительность* (курсив мой. — *М. С*.). Почему же мне не запечатлеть в памяти мои наблюдения именно в таком виде? Ведь я же не статистик, которому нужна точность собираемых сведений, я артист, которому важны творческие эмоции» (т. 2, с. 129). Жизненный факт подталкивает воображение художника, и факт предстает преображенным и эмоционально насыщенным. Простая бытовая зарисовка превращается в драму. А благодаря этому обыденное физическое действие — старуха катит колясочку с клеткой — приобретает трагический смысл. «Эмоциональный материал», — продолжает Станиславский, — особенно ценен потому, что из него складывается «жизнь человеческого духа “роли” — создание которой является основной целью нашего искусства» (там же). Сочиняя свой маленький рассказ, историю, которая обосновывает этюд, вы должны стремиться найти такое объяснение фактов, которое наполнило бы их острым эмоциональным содержанием. Представим себе, что эту историю мы объясним самыми простыми и тусклыми обстоятельствами. Ну, допустим, что к этой хорошей интеллигентной девушке просто без всяких особых причин и намерений пришел в гости этот дурно воспитанный, развязный, такой не нужный ей тип, полез с ухаживаниями при помощи «жестоких романсов» и вся причина нервов, переживаний девушки лишь в том, что она не знает, как от него избавиться, а хорошее воспитание мешает просто выгнать его. Возможно? Возможно. Не вступит в противоречие со всеми теми наблюдениями, которые мы сделали, разбирая картину? В {323} общем, нет. А интересно такое объяснение, способно оно возбудить творческую мысль исполнителей? Нет. А главное — то первочувство, о котором сказано, не совпадает с такой ситуацией. В самом деле, за что «ненавидеть» этого пошлого дурака? Ну, помучает он ее и уйдет же! А в другой раз уж в дом не пустят.

Совсем другое дело, если беда, случившаяся в жизни девушки, в ее семье — разорение, потеря родителей или что-либо подобное, вызвала такую кардинальную ломку ее жизни, такие перемены, что присутствие здесь этого нахала неизбежно и неотвратимо. Но в этой ситуации оно становится признаком, олицетворением безвыходной драмы. И все это полностью подтвердится, если мы будем опирать наше воображение на разработку открытой нами в картине рассогласованности как сути конфликта не только между ними, но в самой жизни.

Теперь и само название картины кажется уже двусмысленным. Может, совсем не душещипательные песенки, которые распевает этот ухажер, имеются в виду, а те обыденные, жестокие и пошлые житейские драмы, которые стоят за вот такими рассогласованностями мечты и действительности, с горькой иронией названы жестокими романсами.

Следуя приведенному рассказу Константина Сергеевича, мне захотелось понять эту историю так. Но подчеркиваю: я ничего не притащил по стороны, все рождено не моей фантазией, а моим воображением, опиравшимся на авторский материал.

Тут полезно впрок условиться о разнице фантазии и воображения, так как нам не раз придется отличать одно от другого. Станиславский это определяет так: «Воображение создает то, что есть, что бывает, что мы знаем, а фантазия — то, чего нет, чего в действительности мы не знаем, чего никогда не было и не будет» (т. 2, с. 70). Расшифровывая эту прекрасную формулировку, хочу обратить внимание на то, что именно работой воображения мы создаем «роман жизни», так как в нем все состоит из того, что могло быть в действительности. Воображение помогает нам по части представить целое. Оно восполняет отсутствующие звенья в логической цепи. Оно помогает создавать предположительную перспективу возможного развития событий, поведения, реакций. Воображение, хотя и связано неразделимо с магическим «если бы…», то есть с вымыслом, помогает нам постичь действительность, реальность. Фантазия же, напротив, уводит нас от действительности в мир неправдоподобных и несбыточных мечтаний. Не потому ли бытует почти ругательное применение слова «фантазер!». Однако, как и без воображения, без фантазии в режиссуре делать нечего!

Вот мы и заложили некоторые основные требования и принципы, которыми должны руководствоваться в работе над этюдами по произведениям живописи. Впрочем, не только в этой работе.

### «На бульваре»

Попробуем проследить применение этих принципов на практике работы над этюдами.

Вот предложена знаменитая и, очевидно, лучшая картина Вл. Маковского «На бульваре». Вспомните: тусклый осенний день. Мглистый, сырой воздух, серое небо, почти оголившиеся, словно зябнущие деревья, такой узнаваемый московский бульвар. Он чуть выше уровня улицы. На скамейке сидит пара — молодая деревенская женщина с закутанным в лоскутное одеяло грудным ребенком и здоровый мордастый парень с гармошкой. В глубине картины мужик, удаляясь, несет детский гробик, охватив его рукой. Встретившаяся ему женщина приостановилась, видимо, испугалась гробика. Еще две фигуры поднимаются с улицы на бульвар.

Возле женщины на скамье лежит тощий узелок. Там, верно, тот нехитрый скарб, с которым пришла она из деревни, все ее достояние. Лицо женщины застыло. Глаза ее широко открыты и будто прикованы к видению того страшного будущего, которое открылось {324} ей. Лицо парня тупо. Будто и не видя и не чувствуя сидящей рядом женщины, откинувшись на спинку скамьи, он вяло перебирает лады гармошки.

Отчаянием веет от картины, безысходностью. И не только от фигуры женщины. От всего колорита, композиции, каждой детали. Все это составляет неделимое единство.

Как же построен предложенный этюд?

Как ни странно, начинается он с того, что в глубине сцены, слева, как бы в окне одного из домов, которые видны на картине на заднем плане, появляется некая дама. Она демонически смеется вслед идущей внизу женщине с ребенком. Женщина же со своей стороны преследует парня с гармошкой, который, удирая от нее как бы по улице, оказывается на бульваре, усаживается на скамейку, куда устраивается и догнавшая его женщина. Постепенно они приходят к той мизансцене — приблизительно! — которая задана картиной. Из длинного и мутного словоговорения мы узнаем, что неверный муж — парень с гармошкой — был у любовницы — демонической дамы в окне. Там его «застукала» ревнивая жена, и вот теперь они уселись на бульваре выяснять отношения.

Но никакой «любовницы в окне» у Маковского нет. Следовательно, первое же предложение режиссера — ошибка и произвол: ведь мы условились весь материал брать только в картине, а не фантазировать произвольно.

Обилие текста, даже если он и подсказан картиной и совпадает с авторскими условиями, противопоказано нашим целям. В идеале этюд должен играться без слов или уж с самым необходимым их минимумом. Мы не сочиняем пьес, не пишем диалогов. Мы исследуем кусочек жизни, поведение, ограниченное одним событием и вовсе не предполагающее рассказывать «историю от Адама». Мы исследуем действенный процесс, взятый локально в рамках данной ситуации. Исследуем, как выражается конфликт в этом действии.

Конечно, пространно объяснять все словами легче, чем постараться вовсе избавиться {325} от них и перевести все на язык действия, поведения. Поначалу это кажется непреодолимо трудным. Как же выявить сложные человеческие отношения, не прибегая к слову?! Но вот приведу великолепный пример, найденный мною в стихах Превера. Мне не попалось русского перевода этого стихотворения, и я не знаю, есть ли он. Поэтому приведу «Утренний завтрак» в подстрочнике (знаки препинания отсутствуют в оригинале):

Он налил кофе  
В чашку  
Он налил молока  
В чашку кофе  
Он положил сахар  
В кофе с молоком  
Маленькой ложкой  
Он его размешал  
Он выпил кофе с молоком  
И отодвинул чашку  
Не говоря со мной  
Он зажег  
Сигарету  
Он пустил кольца  
Из дыма  
Он стряхнул пепел  
В пепельницу  
Не говоря со мной  
Не взглянув на меня  
Он поднялся  
Он надел  
На голову шляпу  
Он надел  
Свой плащ дождевой  
Потому что дождило  
И ушел  
Под дождь  
Без единого слова  
Не взглянув на меня  
А я сжала  
В руках мою голову  
И я плакала

В сущности, это партитура физических действий, «жизни человеческого тела», сделанная с предельной логикой, точной последовательностью. И разве это не является превосходным уроком выражения глубокого психологического конфликта, отношений, атмосферы только через действие, без единого слова? И разве остается что-нибудь непонятным? Предельная чеканная выразительность.

Советую вам делать такие маленькие сценарии, продумывая в них логическую цепочку действий персонажей, которые выражали бы суть, смысл взаимоотношений.

Ведь этюд «На бульваре» может быть сыгран почти, а то и вовсе без слов и будет и понятен и драматичен. Для этого надо точно и подробно разработать предлагаемые обстоятельства («роман жизни»). Они определят внутренние монологи действующих лиц, их поведение, подскажут оценки, пристройки, словом, весь тот комплекс, из которого состоит кусок сценической жизни в вашем этюде. И все это приобретет емкость, психологическое содержание, а следовательно, и выразительность.

Выразительность, как принято нередко считать, «строится». Это и так, и не так. Конечно, режиссер должен заботиться о том, как найти наиболее выразительную форму для того, что должно происходить на сцене. Однако выразительность становится и категорией непроизвольной. Заметьте, часто мы отмечаем, как может быть выразителен человек в тех или иных обстоятельствах, охваченный тем или иным чувством. Мы наблюдаем это в жизни постоянно. Но ведь в жизни эти «выразительные люди» менее всего озабочены тем, чтобы *выразить* владеющие ими чувства или состояния. Поэтому точность и глубина проникновения во внутреннюю жизнь человека, которого мы играем на сцене, уже определяет ту или иную меру бесконтрольно возникающей выразительности.

Вы хорошо знаете, как содержательна и выразительна бывает пауза, когда она наполнена внутренним смыслом и является не перерывом в действии, а, напротив, активным его продолжением. Вот и учитесь пользоваться этим могучим средством нашего искусства.

{326} Но вернемся к этюду. И режиссер, и исполнители должны хорошо представить себе, кто эти люди, что произошло в их жизни, как они попали сюда, на бульварную скамью, и в чем содержание конфликта между ними. Попытаемся же ответить на эти вопросы, исходя только из того, что предлагает картина.

Заметим сразу, что *композиционным центром* картины является ребенок, которого женщина держит на руках. Не подсказывает ли нам автор то главное обстоятельство, от которого следует отталкиваться в этой истории? Не ребенок ли объяснит нам, что же тут случилось?

Второе, что бросается в глаза — узел, который принадлежит женщине. Подобно тому, как Прянишников в «Жестоких романсах» заставил нас сразу же обратить внимание на окурок, брошенный на самое видное место на первом плане, как на подробность, характеризующую самую суть дела, так и Маковский помещает узел на первый план, на свободный край скамьи. И если начать «читать» картину, как и положено, «слева направо», еще раньше, чем наше внимание столкнется с людьми, оно зацепится за этот убогий узелок. Что же он означает и какую информацию несет? Принадлежит он женщине и сразу же объясняет, что она откуда-то пришла или приехала, а не вышла из дома погулять в воскресный день.

Почему день воскресный? Да потому что на картине изображен осенний *день*, одним из героев ее является рабочий человек, мастеровой, который в дневные часы гулять и посиживать с гармошкой на бульваре мог только в день праздничный.

Вот получаем уже некоторые важные сведения: женщина с ребенком откуда-то приехала к этому человеку с гармошкой. По всему ее облику нетрудно догадаться, что она деревенская и, следовательно, приехала к этому городскому жителю. А если уточнить логику изложенных признаков — привезла сюда ребенка, несомненно, к отцу.

Кто же этот отец? Муж женщины? А, может быть, как раз не муж? И тут самое время вспомнить рассказ Станиславского о старухе с коляской. Ведь если предположить, что это муж и жена, то в чем конфликт? В чем, очевидная по всему, драма? Что случилось? Из подмосковной деревни, более или менее удаленной, пришла или приехала на свидание с мужем жена с грудным ребенком. Тут глубоко драматический характер всей картины, который особенно подчеркнут застывшим отчаянным взглядом женщины, приобретает характер лишь иллюстрации к социальным проблемам, к тяжелой судьбе деревенских людей, попадающих в жестокий город, и т. п. Надо сказать, что именно так и расшифровывается смысл этой картины в искусствоведческой литературе: «Возросшее художественное мастерство позволило Маковскому в простом сюжете поведать о безотрадной жизни крестьян, попавших в капиталистический город»[[325]](#footnote-326). Аналогичных примеров истолкования картины «На бульваре» множество. Они могут служить примером того, как *осторожно надо пользоваться режиссеру всякими исследовательскими материалами, разработанными по законам не театрального мышления* Но об этом нам предстоит поговорить особо.

Действительно, такой иллюстративный ход вполне достаточен для живописца, чтобы создать художественный документ о тяжких безотрадных условиях жизни этого социального слоя. Но мы с вами ищем драматургическое зерно, действенный конфликт, борьбу. Мы обязаны мыслить категориями театральными. А это подразумевает всяческое обострение предлагаемых обстоятельств, а следовательно, и конфликта, и борьбы.

Истинный драматизм здесь именно в том, что это не муж женщины. Это тот деревенский парень, с которым эта девушка пригуляла ребенка. И парень этот, узнав о том, что ему грозит «отцовство», видимо, сбежал из деревни в город. Или, напротив, весь роман прокрутился, когда парень был на побывке дома. Можно себе представить, какова была жизнь безмужней девки, принесшей в {327} подоле этакий подарок! Ведь время написания и действия картины — год 1887‑й. А что значила такая ситуация в те времена? Когда гонения, попреки, мучительства, позор стали невыносимы — хоть в омут с головой вместе с младенцем, — несчастная женщина отправилась на поиски сбежавшего отца в последней и единственной надежде, что спасет, поможет, к себе заберет, женится, наконец! И нашла его.

Если мы будем исходить из такой истории — а она вполне может быть обоснована в материале картины, — острота ситуации, ее опасность, а следовательно, ее драматизм бесконечно возрастают.

Теперь вглядимся в лица героев. Выражение лица, взгляд женщины, полные высшей степени напряжения и отчаяния, совершенно рассогласованы с тупым, я бы сказал, скотским равнодушием парня. Оно столь очевидно, наглядно, что есть несомненные основания предположить, что оно *демонстративно*, то есть им выражается, подчеркивается нежелание ни видеть эту женщину, ни говорить с ней. Значит, очевидно, произошел разрыв? Следовательно, объяснение, ради которого пришла женщина, уже состоялось. И уже вынесено решение, приговор, смысл которого демонстрирует, утверждает всем своим видом и поведением парень. Вот это очень важно. Значит, решительная схватка не предстоит, а уже произошла, ситуация определилась: он от нее и от ребенка отказался, она *брошена*. И исследовать в этюде мы будем именно это обстоятельство.

Тут уместно отметить, что для работы над этюдом по картине бывает полезно определить рабочее название, которое выявляло бы *суть события*. Есть картины, которые авторами так и названы: «Отказ от исповеди», «Арест пропагандиста» и т. п. В этих названиях заложен уже основной действенный заряд — «отказ», «арест». В других же названиях действенное содержание, конфликт зашифрованы: «Преферанс», «Приход колдуна на свадьбу», «На бульваре» и многие подобные. Определяя рабочее название, мы определяем событие и, таким образом, направляем нашу мысль на выявление действенной конфликтной сути во всем, что мы делаем в этюде. И если в картине «На бульваре» суть в том, что этот парень отказался от своей подруги и ребенка, рабочим названием может стать «Брошенная», что передает главное содержание и определяет действенные пружины в разработке этюда.

И по поводу текста. Впереди у вас годы работы с авторским текстом. В этюдах же вашей задачей в частности является поиск путей выражения содержания не через текст, а через действие. Будем стремиться пользоваться текстом только там, где без него не обойтись, и лишь в функциональном качестве, без всякой «художественной литературы».

Теперь посмотрим, что же у нас получилось в результате множества вопросов, которые мы себе задали, и попыток найти на них ответы через действие.

Итак, разговор исчерпался только что. Только сейчас *все стало ясно*. Парень сделал свое дело, но еще не до конца. Еще остается тревога — как поведет себя отвергнутая им женщина. Надо бы уйти, да вдруг она потащится за ним, да еще скандал устроит…

У женщины только что была еще надежда, только что она еще боролась за себя, за ребенка. Теперь бывшая энергия борьбы сменяется апатией отчаяния, оцепенением. Но ведь нельзя же ей сдаться, нельзя! Нельзя смириться с тем, что и ее, и ребенка он погубит!.. И тут мимо идет человек с детским гробиком. Увидела, встрепенулась. Может, поняла, почувствовала, что и ее маленькому гибель уготована. И рванулась, и протянула, вскинула младенца к отцу, может, крикнула: «Да хоть посмотри ты на него-то!» Огрызнулся парень: «Сказал ведь!..» И сникла женщина. Вот уж теперь-то — все. Надеяться больше не на что… Всему конец. Застыла, а в остановившихся глазах тоска смертельная. Тихонько перебирает парень лады гармошки. Откинулся на спинку скамьи. Отвязалась, кажется…

{328} Это второе звено этюда — «картина».

А третье сыграно так: скосил парень глаза, проверяет — сидит, молчит она, значит, отвязалась-таки, можно уходить без скандала. Поднялся резко, гармошку растянул, пошел. Идут навстречу люди, те, что поднимались на бульвар с улицы. И мужик с гробиком ушел уж. И та веселая горожанка, что гробика испугалась, ушла уже. А брошенная сидит, все так же, не двигаясь, не моргнув… Куда ей теперь?.. Удаляется звук гармошки, показе утихнет совсем…

### Необходимое отступление

Самое время сейчас сделать одно примечание для читателей этой книжки.

Кажется, нет ничего более трудного и опасного в рассказе о собственной работе, чем примеры из своей же практики. Наше дело таково, что нет в нем абсолютной истины, нет в нем абсолютных критериев, и как бы мы ни стремились быть объективными, вкусовой критерий лезет на первое место, и в громадной степени, увы, срабатывает принцип «а я бы пел иначе!».

Но дело наше практическое. И едва пытаешься о нем рассказывать, а тем более рассказывать о педагогике этого дела — обойтись без примеров невозможно. И я буду постоянно к ним обращаться. Буду ссылаться на реальные примеры нашей работы в освоении и общих положений, принципов и законов нашего дела, и в приобретении конкретных практических навыков.

Но примеры, которые будут приводиться, служат не демонстрации «единственно верного или лучшего решения», или необыкновенной глубины постижения материала, или ослепительной яркости и оригинальности выдумки и т. д. — нет! Напротив, не раз мне придется говорить о слабостях, ошибках, творческих неудачах, так как часто именно на них яснее всего познается истина и лучше всего осваивается навык. Все примеры имеют одну цель — *прослеживание методики*. И как бы ни была, может быть, спорна и несовершенна приводимая в разборе проба, я хотел бы призвать вас, читатель, воздержаться от спора о *качестве решения* как такового, а сосредоточить внимание на разбираемых в конкретном примере *учебных и методологических задачах*.

В методиках обучения режиссуре этюды по произведениям живописи используются широко, это распространенное упражнение, хотя подходят к нему с разных позиций и с разными требованиями. Часто дискутируется вопрос о том, как же заставлять студентов, которые практически еще почти ничему не обучены, играть сложные характеры, иногда — экстремальные ситуации и т. д. И, руководствуясь такими рассуждениями, этюды по картинам либо заменяются только анализом ситуации, смысла и т. п., но сценически не реализуются, либо их реализация относится к более позднему периоду обучения.

Мне представляется это неверным, при определенных оговорках.

Конечно, если на первом курсе студента, робко делающего неуверенные первые шаги на сценической площадке, заставить играть какого-нибудь Ивана Грозного, убивающего сына, — это вздор, вред, потому что ничего, кроме насилия над неокрепшим творческим организмом, это дать не может. Значит, мы тут культивировали бы наигрыш, представление характеров и страстей, то есть шли бы прямо против основных принципов нашей школы, нашей методики.

Но реализация на площадке этюда по сюжетной бытовой картине мне кажется полезной и продуктивной, если в основу такой реализации кладется исследование действия, конфликта, предлагаемых обстоятельств и т. п. на уровнях «я в предлагаемых обстоятельствах» без попыток решать характеры, характерности и т. п. Для меня совершенно бесспорно, что как бы мы хорошо ни теоретизировали, ни разбирали умозрительно ситуации, взаимоотношение, действие, не пытаясь все это опробовать собственным психофизическим {329} аппаратом, — самая несовершенная реализация в *практической пробе* принесет неизмеримо большую пользу. Ведь, в сущности, тут мы закладываем самые начала понимания «метода действенного анализа», овладение которым входит в число главнейших конечных целей обучения профессии.

Не могу не коснуться одного вопроса, который, как мне кажется, не всегда решается верно. Нередко в актерской и режиссерской педагогике оберегается чистота «поэтапных требований» — на этом этапе можно и нужно только то-то и ни в коем случае нельзя того-то, а то-то можно лишь тогда-то и т. д. Такая «стерильность» по сути своей отдает ханжеством, потому что не согласуется с реалиями практики. Ну, к примеру: очень долго студента оберегают от «характера». Только «я в предлагаемых обстоятельствах», и не дай бог «оскоромиться» характером. Да почему же? Станиславский предупреждал же: «нельзя четыре года учить чему-то в классе и лишь после этого предложить студийцу творить. За такой срок он вовсе отучится от творчества.

Творчество не должно прекращаться никогда, вопрос лишь в выборе материала для творчества, который на первых порах не должен быть перегружен сложной психологией. Нужно выбирать материал для этюдов посильный, чтобы не произошло вывиха в душе начинающего артиста»[[326]](#footnote-327).

Совершенно очевидно, что самое начальное соприкосновение с *любым* авторским материалом подразумевает уже не простое «я в предлагаемых обстоятельствах», а нечто гораздо более сложное. Эта формула, понятная и однозначная на этапе первых упражнений на память физических действий и ощущений и первых этюдов, требует несколько иного и более углубленного понимания, как только нам надо сыграть *кого-то*, быть *кем-то*, действовать уже не так, как именно действовал бы я в обстоятельствах, в которые поставлен этот «кто-то», а так, как действует этот «кто-то» по логике своего характера, созданного автором.

По Станиславскому, артист может творить только «из самого себя», из своих нервов, чувств, из своего эмоционального опыта и памяти. Что бы он ни играл, роль реализуется им, артистом, и не может артист сыграть чувств Отелло или Хлестакова. Он может отыскать в себе и заставить работать лишь свои собственные чувства, *аналогичные* (любимое слово Константина Сергеевича) чувствам Отелло или Хлестакова, поставив себя в обстоятельства пьесы и роли. «Моя цель — заставить вас из самого себя заново создать живого человека. Материал для его души должен быть взят не со стороны, а из самого себя, из собственных эмоциональных и других воспоминаний, пережитых вами в действительности, из ваших хотений, внутренних “элементов”, аналогичных с эмоциями, хотениями и “элементами” изображаемого лица» (т. 3, с. 332). Как сказано, прикосновение к любому авторскому материалу есть обращение *к роли*, значит, к созданию какого-то иного человека, к перевоплощению. Но характерность при перевоплощении — великая вещь. А так как каждый артист должен создать на сцене образ, а не просто показывать самого себя зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимы всем нам. Другими словами, все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными. «*Нехарактерных ролей не существует*» (т. 3, с. 224, курсив мой. — *М. С*.). Вот почему мне представляется неверной и противоречащей самой сути дела эта перестраховочная боязнь, по-беликовски страхующая себя — «как бы чего не вышло!» — от естественного творческого развития студента, которому, конечно же, хочется и творчески рисковать, и решать еще непосильные для решения в полную меру задачи. И плохо не неизбежное столкновение с проблемой характера на самом начальном этапе обучения, а плоха и вредна всякая попытка «представлять» характер, «изображать» его. Все усилия школы {330} МХТ направлены на *органическое выращивание* характера, образа. Недаром и Станиславский, и Немирович-Данченко так часто сравнивают процесс создания роли, характера с процессом рождения ребенка. И как близко к этому мудрое замечание о природе творчества Л. Н. Толстого в его дневниковых записях: «Никогда не строй, а сажай, иначе природа не будет помогать тебе».

Живое родится из живого.

В этюдах речь идет лишь об исследовании *обстоятельств и действия* без заботы о передаче характера. Пусть его будет столько, сколько может быть, сколько может возникнуть без форсирования, только от самой органической жизни студента в рамках задания. «Я в предлагаемых обстоятельствах», но действую по авторской партитуре. Этот же принцип, очевидно, следует соблюдать и в работе над начальными отрывками. Потому и отрывки для начала следует брать такие, которые не ставят перед невооруженным исполнителем чрезмерно трудных задач возраста и характера, экстремальных психологических задач.

Может показаться, что я пока гораздо больше касаюсь проблем актерского мастерства, чем собственно режиссерских. Но это не так. Самое большое заблуждение — имеется в виду, при *данной методике*, — ослабление роли актерского мастерства в освоении профессии режиссера. Если опираться на утверждение Станиславского, что «чувство познается чувством», то анализ режиссером пьесы или любого материала, подлежащего сценическому воплощению, связывается не только с его аналитическим исследованием, но с *проживанием* каждой роли. Иначе говоря, режиссер не может не пройти процесса *чувственного познания* ролевого материала не только в процессе непосредственного репетирования с артистами, но и на этапе предварительного проникновения в тайны материала. Это становится возможным лишь при «мысленном проигрывании» ролей. А как это сделать, не владея органическим творческим процессом актера? Мы связываем понятие «перевоплощение» с работой артиста. Это неверно. В равной, а может быть, и в большей степени это относится к режиссеру. Актер должен «влезть в шкуру» одного только своего персонажа, режиссер — всех персонажей. Сделать это возможно, лишь владея «механизмами» актерского творчества. Вот почему мы так серьезно обучаем режиссеров актерскому искусству, вот почему в анализе собственно режиссерских дел, я все время рассматриваю их неотделимо от актерского мастерства. Убежден, что умение работать с актером — главнейшая сторона нашей профессии.

### «Меншиков в Березове»

Проследим построение еще одного этюда. Взята картина В. И. Сурикова «Меншиков в Березове».

Темная изба. Низкий, давящий потолок. В маленькое оконце проникает тусклый свет зимнего дня. Слюда в окне местами треснула, а в одном уголке и вовсе проломана, и дырка заткнута тряпкой. По подоконнику наледь с сосульками. Справа в углу иконы на божнице. Теплится лампадка. Столик, покрытый дорогой бархатной с золотым шитьем скатертью. На нем подсвечник со свечой и старая книга, может быть, Библия. В углу под иконами тускло поблескивает какая-то утварь. Царский указ прибит к стене. Слева видна лежанка или скамья, покрытая меховыми шкурами.

В центре картины вокруг небольшого стола расположилась семья Меншикова. Сам Александр Данилович, огромный, могучий, сидит, откинувшись на спинку массивного стула, нога на ногу. Левая рука, собранная в кулак, лежит на колене, крупный перстень поблескивает драгоценным камнем на указательном пальце. Горестно сосредоточенный взгляд устремлен в ему одному доступную даль. На низкой скамеечке, кутаясь в шубу, смертельно бледная, сидит, прижавшись к ногам отца, старшая дочь Мария. За столом {331} сзади Меншикова, подперев голову правой рукой и задумчиво поскребывая пальцем левой дорогой подсвечник, сидит сын. Справа, склонясь над раскрытой книгой, сунув замерзшие пальцы в рукава, младшая дочь. Мрачный холодный колорит картины, вопиющее несоответствие убожества и нищеты этой черной избы с остаточной роскошью костюмов младшей дочери, сына, отдельных предметов, привнесенных сюда из другой жизни, другого мира, еще более нагнетают драматизм ситуации.

В первом предложении этот этюд начинался с того, что Меншиков приходит откуда-то с тряпкой в руке и затыкает дырку в окне. Затем по его зову собирается семья и устраивается за столом. Приносят книгу, начинается чтение — это первое и второе звенья этюда. Третье — Меншиков резко встает и уходит, дети провожают его взглядами, чтение не возобновляется.

Неверность такого решения очевидна. Тут все произвольно, случайно и вовсе не расшифровывает главный смысл происходящего.

В чем же он?

Судьба Александра Даниловича Меншикова хорошо известна: с воцарением Петра II — сына царевича Алексея, казненного Петром Великим, — бывший генералиссимус, сподвижник и фаворит великого государя, богатейший человек России, любовник императрицы был всего лишен, осужден и сослан в Сибирь. Меншиков в ссылке — главный смысл и содержание картины, которые приобретают глубокий драматизм потому, что мы знаем «всю сумму предлагаемых обстоятельств». Однако на картине как бы ничего не происходит: сидит семья опального вельможи и коротает тягучее время ссылки чтением вслух. Чем же тогда, с нашей — театральной — точки зрения эта бездейственная картина отличается от бездейственной же картины Вл. Максимова «Все в прошлом», о которой мы сказали, что она непригодна для наших целей по причине отсутствия в ней конфликта, а следовательно, борьбы, без которой театр невозможен? Здесь конфликт есть, и острейший. Он в столкновении недавнего еще *великого прошлого и чудовищного настоящего* {332} этих людей и в первую очередь самого Александра Даниловича. Конфликт живет в их душах. Другой замечательный русский художник М. В. Нестеров так пишет об этом полотне Сурикова: «“Меншиков” из всех суриковских драм наиболее “шекспировская” по *вечным, неизъяснимым судьбам человеческим* (курсив мой. — *М. С*.). Типы, характеры их, трагические переживания, сжатость, простота концепции картины, ее ужас, безнадежность и глубокая, волнующая трогательность — все, все, нас восхищало тогда, а меня, уже старика, волнует и сейчас»[[327]](#footnote-328). Драма, да еще «шекспировская»… без борьбы? Нет! Борьба есть, и она-то и определяет *действие* картины, а стало быть, и этюда. Это борьба с обстоятельствами, при которых жить невозможно. Это *необходимость жить, когда жить невозможно*. Что может быть поистине и драматичнее, и более «шекспировское», чем это?

Вот мы и определили два важнейших исходных положения: конфликт и борьбу, действие в этюде. И резонно отмечает Нестеров «сжатость, простоту концепции картины». Действительно, нет никакой необходимости расширять внешнее действие этюда. Того, что дано, более чем достаточно, чтобы выразить истинный трагизм происходящего. Попробуем представить себе, как же развиваются предлагаемые обстоятельства. Ведь семья собралась здесь, чтобы чтением отвлечься от тяжких дум, от горя, от окружающей действительности. Замечу, что композиционным центром картины является раскрытая книга, лежащая перед младшей дочерью. Художник как бы подсказывает нам, что действие должно быть организовано вокруг чтения и через чтение. И в этом заключается *борьба*. Младшая дочь читает вслух, а они *стараются слушать*, чтобы не погружаться в свои думы. Удается ли это? Сначала как будто бы удается. Но вот чтица сбивается, повторяет слова, умолкает, снова пытается читать, но не может схватить смысла и умолкает вовсе, отдаваясь чтению своих дум, так же как и ее слушатели, которые давно ее не слышат.

Этот момент тонко отмечен в воспоминаниях В. П. Зилоти: «Невероятной силой, невероятной грустью повеяло от фигур Меншикова, особенно старшей дочки, сидящей у колен отца, на скамеечке… Она кутается в шубу, очевидно ее знобит, она расхварывается. Исторически известно, что вскоре она умерла от оспы. Как далеко несутся на лицах детей мысли о покинутом, потерянном! И эта сокрушенная мощь на лице затравленного человека, еще недавнего временщика!»[[328]](#footnote-329). Так мы можем отметить второе звено этюда — картину. Тишина, которую никто не нарушает. Долгое молчание. И вот — звено третье — вдруг от тишины встрепенулся Меншиков, понял, почему молчат, почему все остановилось, и властно бросил — «Читай!» И мысли, и внимание всех возвращаются из своих дальних путешествий сюда, в эту холодную избу, где надо жить, где надо *преодолевать*. И возобновилось чтение. И так и будут они читать, слушать, пока снова власть беды не осилит их, не уведет то ли в мучительный мир сладких воспоминаний, то ли в неодолимую черноту тоски.

Можно так сыграть этюд? Можно. И можно добиться прозрачности его содержания, пластической выразительности и правдивости проживания.

Решение этого этюда, как видите, очень скромно, полностью исходит из данностей картины и того знания исторических обстоятельств, которые для нас расшифровывают ее смысл.

На этом примере я остановился потому, что он дает основание коснуться некоторых общих вопросов. Скромность и простота этюда, что это — его достоинство или порок? Мы сужаем все «параметры» этюда, кроме искренности и глубины погружения в предлагаемые обстоятельства. Опять-таки, достоинство это или слабость решения? Ведь так часто {333} мы говорим о творческой смелости, яркой выдумке, парадоксальности мысли, а стало быть — решения. Да, все так. Все это необходимо, желаемо… но лишь к месту! Мы так привычно говорим о единстве содержания и формы, но почему-то так часто забываем, что эта формула должна определять не наши теоретические рассуждения, а практику. Практику. Я снова подчеркиваю, что не утверждаю данное решение этюда как самое лучшее, единственно правильное, отнюдь. Но утверждаю, что оно *обоснованное*, а следовательно, в сути своей — правильное. А добиваться этого — *пока* — наша главная задача. Как в картине Сурикова ничто не отвлекает от сосредоточения внимания на внутреннем мире героев, так и в этюде не должно быть ничего, уводящего в сторону.

### О театральности

В обсуждении этюда вы упомянули «театральность»: дескать, решение, может быть, и правильное, но лишено театральности.

А что такое — *театральность*, которой вам не хватило?

Как это нередко бывает, то или иное понятие приобретает превратное бытовое толкование, по сути, напрочь искажающее или даже уничтожающее истинный его смысл. Так произошло и с понятием «театральность». Не только у «широкой публики», но даже и внутри театров укрепился некий штамп того, что понимается под этим термином и что, в сущности, не имеет никакого отношения к его подлинному смыслу и значению. Под «театральностью» обычно подразумевается наличие в спектакле музыки, танцев, песен, ярких костюмов, всяких постановочных ухищрений и т. п. И конечно же того, что в данный период является театральной модой. Всякая кажущаяся яркость, броскость сценического зрелища, независимо от ее вкуса, эстетической и смысловой ценности, огульно обзывается «театральностью».

Ну, а в действительном смысле — что же такое театральность? Театр — зрелище. Каков бы ни был стиль, жанр спектакля, все равно, его ходят *смотреть*. Зрелищность входит в число коренных, определяющих свойств театра, и сама по себе не может служить критерием театральности.

«А вот на площадь придут три актера, положат на землю коврик и начнут играть — и театр уже есть. Это и сеть самая сущность театрального представления», — пишет Немирович-Данченко[[329]](#footnote-330). Самая сущность — действующие актеры. Это и составляет *основу театрального зрелища*. Остальное лишь добавление, «оправа». И каково бы ни было это действие — внешне активное и явно выражающее себя или связанное со скрытой внутренней жизнью — суть едина.

Обращусь к хрестоматийному примеру. В двух знаменитых в свое время спектаклях, по счастью сохраненных для новых поколений зрителей кинематографом — во мхатовском «Милом лжеце» и в «Учителе танцев» в ЦТСА эти признаки проявляются чрезвычайно наглядно. «Учитель танцев» Лопе де Вега в постановке В. Канцеля необычайно динамичное, яркое зрелище, радующее глаз и ухо красками, жизнерадостной музыкой, танцами, пением. Этакий пир броской зрелищности в каждом миге энергичного сценического действия, которое стремительно катится от звонкого и темпераментного начала спектакля до его финальной точки. Действие, имеющее яркое, обнаженное внешнее выражение.

«Милый лжец», поставленный И. М. Раевским, совсем или почти совсем лишен *внешнего* действия. Переписка Бернарда Шоу и Патрик Кэмпбелл. Диалог в письмах, который вели А. Степанова и А. Кторов. Два человека мыслят. Напряженно. Страстно. И посылают друг другу свои мысли с такой внутренней насыщенностью, волей, желанием проникнуть в самое сердце адресата, что {334} мысли эти словно бы материализуются, приобретают плоть и кровь. Почти никаких мизансцен. Почти никаких декораций. Только острейшее внутреннее действие. «Милый лжец» блистательно подтверждает приведенную формулу Немировича-Данченко. Взаимодействие двух актеров становится захватывающим *зрелищем*. А скупые, построенные с концертной аскетичностью, мизансцены и такие же, с большим вкусом и изяществом найденные намеки оформления, лишь незаметно дополняют это зрелище, совсем не притягивая к себе внимание зрителей. Сопоставим с этим яркие живописные декорации «Учителя танцев», ослепительные мизансцены, охватывающие все сценическое пространство.

И вот об «Учителе танцев» все еще говорят и пишут, как о примере яркой «театральности». Но не помню, чтобы этот эпитет применялся к «Милому лжецу». А происходит это все по тому же живучему искажению понятия театральности.

Театральность начинается вовсе не с танцев и песен или броской яркости мизансцен. Она начинается с *действия и образности*.

Образность — это праздник театра. Это подарок. Это счастливое открытие, данное таланту. Образ рождается из глубочайшего проникновения в суть явления, в душу произведения, проникновения, поднимающегося до обобщения, до символа. «Художественный образ — пишет А. Зись, — это цельная и законченная характеристика жизненного явления, соотнесенная с идеей произведения, данной в конкретно-чувственной, эстетически-значимой форме»[[330]](#footnote-331). В 1940 году Немирович-Данченко заново поставил на сцене Художественного театра «Три сестры». В этом поразительном спектакле не было ничего от той ложной «театральности», которая рассчитана на потребу неразвитого зрительского вкуса. Это был спектакль предельно строгий, я бы сказал — целомудренный. Но те, кому посчастливилось видеть это чудо театра, сохраняют его в памяти на всю жизнь. Вот где была *подлинная* театральность, которая определялась точностью, единством и глубиной образного строя спектакля. В спектакле было столько музыки, сколько задал Чехов. В спектакле не было «выразительных» мизансцен — люди сидели, ходили, бродили по прозоровскому дому и саду, разговаривали, молчали, шутили и ссорились, тосковали и радовались, пили чай и «в это время рушились их судьбы». А прозоровский дом, созданный В. В. Дмитриевым со старомхатовской скрупулезностью, был так узнаваем и в то же время так поэтически осмыслен и увиден театром, что воспринимался как открытие, как чудо. Да все здесь было чудом. Чудом глубины проникновения в их, прозоровскую жизнь, в автора нежного и безжалостного, бережного и непримиримого. Возникал цельный и целостный образ, а стало быть, и высшая театральность.

Свою главную книгу А. Д. Попов озаглавил «Художественная целостность спектакля». *Художественная целостность*. Как точно. Именно в этом понятии — «*целостность*» — заключено главное, суть. Целостность здесь имеет синонимом «целесообразность», то есть нужность, необходимость для данного конкретного случая — спектакля. Целостность подразумевает гармоническое соотношение частей, составляющих целое. Их взаимозависимость и взаимосогласованность. И все это освещено эпитетом «художественная», а стало быть, *образная*.

Художественная целостность… Поневоле задумываешься, откуда и почему идет порча драматического театра? Разумеется, что в эпоху развития кинематографа, телевидения, эпидемии эстрадного искусства, часто низкопробного, ни один вид искусства не может жить в изоляции. Происходит определенная диффузия, взаимовлияние и взаимообогащение. И это должно происходить. Вопрос, очевидно, надо рассматривать в двух плоскостях. Первая — это то, что каждое искусство, воспринимая опыт смежного, перерабатывая его применительно к своей специфике, тем не {335} менее должно оставаться «на своей территории». Вторая — это вопрос допустимой меры принятия на свое вооружение средств и приемов другого искусства.

Есть отличная перуанская пьеса А. Алегрия «Канат над Ниагарой». Действие одной из ее картин происходит на канате, натянутом над водопадом. Всемирно известный — лицо реальное — канатоходец Бланден, неся на плечах своего напарника, переходит по канату с берега на берег над грохочущей бездной. В это время идет и диалог, и поток мыслей того и другого. Это финальная сцена, раскрывающая весь смысл пьесы, ее гуманную философию и глубокий драматизм. Конечно, прекрасно, когда драматический актер совершенно владеет своим телом, когда он может танцевать, как профессионал, фехтовать, как мастер спорта, владеет акробатическими приемами и эквилибристикой. Все это расширяет границы его сценических возможностей, однако, не как балетного танцовщика, или фехтовальщика, или циркача, а как *драматического артиста*. Представим себе на минуту, что при постановке «Каната над Ниагарой» над планшетом сцены или, того пуще, над зрительным залом будет натянут канат на более или менее рискованной высоте, и два драматических артиста, отлично — пусть отлично! — обученных канатоходству, будут преодолевать расстояние от опоры до опоры, да еще под грохот водопада или музыки, с риском шлепнуться на пол или на головы зрителей. Что останется от драмы? От драматического театра? От мастерства актера? За чем будет следить зритель? Все из области драматического театра перенесется на территорию другого искусства. Это при условии, что в данном случае оба артиста имеют не только драматическую, но и цирковую квалификацию.

В данном примере, грубом своей наглядностью, все ясно. Но если посмотреть множество спектаклей, удивишься, как часто они происходят на «чужой территории»! Здесь мы предположили виртуозное владение драматическими артистами не своей профессией. Но в действительности-то где они, эти универсальные артисты — их единицы на всех наших сценах. Остальные владеют всеми этими смежными отраслями лишь приблизительно, дилетантски, или не владеют вовсе. И этот налет дилетантизма со зловещей силой вторгается на драматическую сцену, почему-то так охотно предающую свои коренные права и обязанности. Эстрадизация — даже вот и термин появился для определения этой порчи.

В «Трех сестрах» пели. Тихо, просто, без претензий. Пели так, как пели в уютных интеллигентских домах начала века — от души и для души, без зловещих пришепетываний и оголтелых выкриков и взвизгиваний. И это пение в чеховском спектакле, собственно, и не было пением, оно было продолжением сценической жизни, мышления, исполненных значения и смысла пауз. Художественная целостность.

Поневоле задумываешься о том, не является ли это «украшательство» драматического спектакля чужеродными для его смысла и стиля вставными номерами и всяческими побрякушками из арсенала эстрадного шоу признаком несостоятельности режиссуры, да и актеров? Не есть ли это способ закрыть всякой мишурой нищету мысли и отсутствие глубины в решении задач собственно драматического искусства? Думается, это псевдоноваторское модничанье не от богатства. От бедности, чтоб не сказать — от нищеты. Или уже не нужен, не обязателен серьезный — не по жанру, а по *художественным целям* театр, театр-кафедра, театр — нравственная школа, хранитель великих традиций русского реализма с его глубоким проникновенным человековедением, высоким гуманизмом и идейностью?! Не могу поверить этому. И не хочу принять успех у зрителя всяческой эстрадизации театра за истинную духовную потребность современников. Театр всегда имеет такого зрителя, которого воспитывает и которого заслуживает. Плохой безвкусный театр развращает зрителя, убивает в нем уважение {336} к Театру, превращает театр в пустое развлечение. Я не аскет, не пурист, надеюсь, что и не ретроград. За долгую театральную жизнь я видел много подачек моде, но видел и подлинные новаторские открытия. Подлинные взлеты театра на новые витки спирали театрального процесса. И для меня остается непререкаемым, неизменным лишь одно требование к театру — его высокая нравственная обязанность объяснять жизнь, помогать человеку познавать себя и, познавая, становиться хоть чуточку сострадательнее, чуточку человечнее, а стало быть, нравственнее.

Театральность не может быть привнесена искусственно в спектакль теми или иными приемами сценической выразительности. Она рождается из органического процесса создания спектакля в те счастливые минуты, когда выкристаллизовываются образные решения, когда спектакль поднимается до высот поэтического обобщения и подлинной художественности. Не следует путать понятие зрелищности и театральности. Пример: хоть тот же «Милый лжец» или прекрасные спектакли Г. А. Товстоногова «Пять вечеров» и «Мещане», где зрелищность была скромна и крайне сдержанна, но глубокая внутренняя правда, тонкий и точный образный строй создавали и поэтическую обобщенность, и ту художественную целостность, которая и есть искомый венец театрального произведения.

Ни у кого не вызовет сомнения, что «Ричард III» или «Кавказский меловой круг» Роберта Стуруа примеры блистательного соединения глубинной театральности и ярчайшей зрелищности. Но и появление спектакля А. Васильева «Взрослая дочь молодого человека» явилось примером высокой театральности. На спектакле думалось: «вот Станиславский в действии, в развитии, в его сегодняшнем осмыслении и претворении в живую практику театра». И, очевидно, в этом наглядном и доказательном освежении понимания и отношения к «школе» — главная победа А. Васильева.

Кстати, в этом спектакле много танцевали. Превосходно налаженный ансамбль артистов делал это отлично, но ни на миг не возникало ощущения «номера», демонстрации танцевального умельства. Нет. Танцуют, вспоминая и напоминая друг другу, как они танцевали тогда, раньше, в дни своей юности. И сколько бы они ни пели, ни танцевали, *драматическое действие* не прерывалось ни на секунду, неуклонно двигаясь вперед, рождая все новый и новый чувственный отклик в зрительном зале. Чудо театра. Чудо подлинной театральности. Чудо художественной целостности. Чем-то, не знаю чем, этот пленительный спектакль — показалось — перекликнулся с удивительным «Амаркордом» Федерико Феллини. Может быть, счастьем от встречи с высоким и добрым искусством и горестностью от невозместимости и необратимости утрат, без которых нет жизни.

Радость узнаваний театра заново дала и «Чайка» О. Ефремова, и некоторые спектакли М. Захарова, и абрамовский цикл Л. Додина. Разумеется, примеры можно множить, у нас немало и серьезной режиссуры и разных и хороших спектаклей. И все они подтвердят одно и то же: истинная театральность рождается из художественной целостности спектакля.

Подчеркну здесь слово «рождается». Как нельзя искусственно выдумать образ, так нельзя выдумать и театральность. В этом смысле всякие вымученные «образные» решения, привнесенная насильственно «театральность» для меня подобны украшению казенной елки всякой мишурой, станиолевым дождем и хлопушками. Нет! Образ, как и театральность, рождаются из *живого* процесса. И уж если я позволил себе некую аналогию, продолжу ее: рождение образа подобно зацветанию растения. Скромный куст или неприметное деревцо, зацветая, становится прекрасным и нарядным, но не привнесенной, нацепленной на него красивостью, а своей, лишь ему присущей красотой, рождающейся из его жизненных соков.

Не хочу быть понятым превратно. Все творчество от начала и до конца есть продукция неустанной работы нашего воображения, {337} фантазии, сочинительства. Вопрос заключается лишь в том, на что, куда направлена эта работа. Если она, уж пользуясь принятой метафорой, направлена *на выращивание* дерева, то и цветы зацветут, и именно те, которые могут зацвести *на этом* дереве. И тогда нелепо спорить, что лучше: березовая сережка или цветок магнолии. Они несравнимы. Но вероятно стала бы отвратительна и уродлива береза, зацветшая магнолиевыми цветами!

Думайте в работе больше о ее начале, истоке, а не о конце. Что правильно взращивается — принесет искомый плод. Художественная целостность начинается с «хорошо вспаханного поля и точного посева». Акцентирую на этом внимание потому, что, к сожалению, мы гораздо более бываем озабочены результатом, чем тем, из чего же должен вырасти этот результат.

Г. А. Товстоногов, говоря о преодолении штампов мышления в подходе к драматическому произведению, делает ценное замечание. Призывая «направить свою фантазию, свое воображение… не в будущее, не на спектакль, который вы должны поставить, а в прошлое, в действительность, которую изобразил драматург. То есть думать надо не о том, *как будет*, а о том, *как было*»[[331]](#footnote-332). Именно в этом «как было в жизни» — начало, исток и будущей образности, и самой театральности. И именно тут более всего должны работать воображение, фантазия и сочинительство.

Нужно заметить, что так как природой театра является действие, то есть процесс, то и само понятие театральности — *понятие динамическое*. Все в театре воспринимается через происходящее движение, изменения. В любом отрезке театрального зрелища должно происходить движение от того, с чего началось, к тому, чем кончилось. Это закон, по которому мы должны проверять то, что мы делаем. Казалось бы, истина самоочевидная, а на деле действие часто подменяется *видимостью действия*. В чем суть? Она очень точно определена В. Г. Белинским: «Драматизм состоит не в одном разговоре, а в *живом действии разговаривающих одного на другого*. Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящиеся, *желая приобресть друг над другом поверхность*, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души, и когда через это в споре выказываются их характеры, а *конец спора становит их в новые отношения друг к другу*, — это уже своего рода драма» (курсив мой. — *М. С*.)[[332]](#footnote-333). Это важнейшее соображение выражает самую суть сценического действия, театральности и зрелищности театра, так как именно за движением борьбы и следит зритель. Все остальное — декорации, танцы, музыка, всяческие эффекты, которые *принимаются за театральность*, на самом деле только ее зрелищная оправа.

## Ви́дения

Когда я думаю, говорю, рассказываю помимо моей воли мое подсознание «прокручивает» более или менее отчетливую ленту видений, опирающихся на бесспорность *знания фактов, обстоятельств, имевших место в моей жизни*. Чем свежее впечатление, тем подробнее, развернутее встает оно в моем внутреннем зрении, когда я о нем говорю или думаю, и чем старее, привычнее то, о чем я вспоминаю, тем «спрессованнее», лишь каким-то кратким сигналом подсознания оно откликается. Допустим, вчера или сегодня какое-то событие или происшествие на улице произвело на меня сильное впечатление и, рассказывая о нем, я скрупулезно восстанавливаю в памяти все подробности, стараясь их *увидеть* и заразить ими слушателя. {338} Со временем это событие переходит в категорию моей эмоциональной памяти, спрессовывается в некую суть и до поры до времени лежит на дне моего сознания. Но вот случится мне о нем подумать, а особенно — рассказать, и меня будут питать уже не подробные видения, а некий обобщенный образ, «знак», сохранившийся в моей памяти. И лишь необходимость по той или иной причине восстановить события во всех подробностях заставит меня снова «прокручивать» *всю* ленту видений. Но как и все пережитое, это событие составляет частицу моего душевного багажа и будет влиять на мои сегодняшние чувствования и восприятия. Но перейдет, так сказать, из «первого плана» во «второй план».

Так в жизни. И тут мы, как и во всех областях работы нашего подсознания, не думаем о механизмах этих психических процессов — они возникают и протекают помимо нашей воли.

Но едва мы переходим из жизненного плана в плоскость искусства, где ничего не было на самом деле и все лишь плод воображения, как мы оказываемся перед «белым листом» того человека, характер и жизнь которого нам предстоит сотворить.

### «О, мои грехи…»

«Вишневый сад». Второй акт. Дело к вечеру. Из города, куда ездили «позавтракать», возвращаются Раневская, Гаев и Лопахин. По пути присаживаются отдохнуть возле старой часовенки. Обсуждают дело — предстоящую продажу вишневого сада, спорят, думают, болтают.

Любовь Андреевна. Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом. (…) Уж очень много мы грешили…

Лопахин. Какие у вас грехи…

Гаев *(кладет в рот леденец)*. Говорят, что я все состояние проел на леденцах… *(Смеется.)*

Любовь Андреевна. О, мои грехи… Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Мой муж умер от шампанского, — он страшно пил, — и на несчастье я полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, — это было первое наказание, удар прямо в голову, — вот тут на реке… утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки… Я закрыла глаза, бежала, себя не помня, а ОН за мной… безжалостно, грубо. Купила я дачу возле Ментоны, так как он заболел там, и три года я не знала отдыха ни днем, ни ночью; больной измучил меня, душа моя высохла. А в прошлом году, когда дачу продали за долги, я уехала в Париж, и там он обобрал меня, бросил, сошелся с другой, я пробовала отравиться… Так глупо, так стыдно… И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей… *(Утирает слезы.)* Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше! *(Достает из кармана телеграмму.)* Получила сегодня из Парижа… Просит прощения, умоляет вернуться… *(Рвет телеграмму)*[[333]](#footnote-334).

Так, в двенадцати фразах, Любовь Андреевна излагает почти *всю свою жизнь*, во всяком случае, наиболее значительные ее события.

Представим на минутку, что не сочиненная Чеховым вымышленная Раневская, а любой из нас, вот так, в нескольких фразах попытается рассказать свою жизнь, вместив в рассказ все или большую часть определивших ее событий. И мы обнаружим, что, с одной стороны, каждое звено такого рассказа немедленно вызовет в нашем сознании, в нашей памяти возникновение *главных картин* этой истории, с другой — воспоминание и вызываемые им видения возбудят в нас непроизвольный *поток чувств*. Мы можем их сдерживать или поддаваться им, но так или иначе этот поток властно захватит нашу душу. Заметим же, что такой рассказ всегда чем-то спровоцирован, имеет свою явную или тайную цель — скажем, поразить собеседника необыкновенностью поворотов {339} судьбы, или разжалобить, или, напротив, опровергнуть чьи-то жалобы и т. д., и т. д.

Все то, что происходит теперь, полагает Раневская, следствие ее «грехов», жестокое возмездие, кара, которую наложила на нее судьба, Бог, совесть — как угодно. Этим ощущением своего греха, вины, она живет, мается. Ведь не только потому, что должен быть продан вишневый сад, возвращается сюда из Парижа Любовь Андреевна. Иллюзия возможности вернуться вспять, в юность в чистоту, в «детскую», в свой сад, на который глядела, просыпаясь, и «счастье просыпалось вместе со мной каждое утро, и тогда он был точно таким, ничего не изменилось. Весь, весь белый»[[334]](#footnote-335). Вот ради чего, ради внутреннего очищения возвращается Раневская. И сама об этом говорит сразу же по приезде: «Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть прошлое!» Но прошлое держит ее крепко — ни забыть, ни отменить его нельзя — оно есть, оно необратимая данность, предъявляющая неумолимый счет, и нет возможности уйти от расплаты по нему. В этом Раневская убеждается с первых же шагов в своем любимом, родном саде. Иллюзия рассеивается как радужная дымка, а жизнь цепко держит за горло. Едва Любовь Андреевна входит в дом, как ей подают две телеграммы из Парижа от ее любовника. Не взглянув, она их рвет. Во втором акте, когда вишни, словно утраченные надежды, отцвели, и лето в разгаре, парижскую телеграмму она уже носит в сумочке, и разорвать ее решается лишь от нахлынувших воспоминаний. А в третьем акте она и не рвет парижскую депешу, а напротив, говорит, что «этот дикий человек опять заболел, опять с ним нехорошо… Он просит прощения, умоляет приехать, и по-настоящему мне следовало бы съездить в Париж»[[335]](#footnote-336). В четвертом же, наконец, уезжает в то страшное греховное прошлое, от которого наивно надеялась освободиться, возродиться, ожить душой снова юной и чистой.

Путь Раневской в пьесе — это путь от мечты об избавлении от прошлого и духовном воскресении к утрате этих надежд, к осознанию невозможности переиграть игру, к нравственной капитуляции. Рассказ Раневской о себе во втором акте — промежуточное звено этого пути. Иллюзии уже рушатся, но и принять беспощадную реальность еще нет сил. 22 августа — назначенный день торгов — неотвратимо приближается, а Раневская на последние, да и то взятые в долг гроши катит в город «завтракать»! Пытается отвлекаться, рассеяться, гуляет, болтает… Пир во время чумы! Но то, что «над нами должен обвалиться дом» — не отпускает ни на минуту. Так и возник случайно, в болтовне, монолог-рассказ о «моих грехах». Гаев «проел на леденцах» свое состояние, а Раневская «сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая» — и о том, и о другом говорится в шутку. И брошенная фраза, вроде бы, и не рассчитана на продолжение и уж тем более — на то откровенное признание-исповедь, которая за ней последует. Но брошено слово, легкое, безответственное, и словно крючочек зацепило воспоминания и следующую мысль — о муже, который делал долги и умер от шампанского. Стоп! Вот она всплыла картина, сперва одна, потом другая… *вереница видений*. Болтовня осеклась, завязла в этих видениях: смерть, похороны, люди, и ОН среди этих людей. ОН! Раскручивается новая лента. Уже нет молодой вдовы в трауре с маленьким сыном Гришей. Есть другое. ОН. Встречи, свиданья, безумный хмель страсти — ас языка сходят скупые слова: «полюбила другого, сошлась…» Вот когда возникает как «удар прямо в голову» — удар тогда, удар теперь, удар всегда, как вспомню: «вот тут на реке… утонул мой мальчик». Что это значит? Как это было?! Может быть, мальчик, Гриша, просил ее пойти с ним на реку, а ОН, тот, хотел быть с ней наедине, только с ней, с ней, целиком ему принадлежащей… И она не пошла с сыном. Больше того — прогнала его. И {340} пошла с НИМ. Вот эта комната. Вот быстро задернутые шторы, запертая дверь, скинутая одежда… И тогда, именно тогда, в его объятьях, там, в смятой постели услыхала шум непонятный, беготню в доме, крики… А потом — в едва накинутом платье бегом к реке, и ноги отказывают… люди на берегу, столпились… вот увидали ее… расступаются… тогда и увидала!

Эту новеллу можно да и должно развивать всячески, оснащать ее все новыми подробностями. И чем чудовищней, чем беспощадней они будут, тем лучше. Надо привыкнуть к этой новелле, сделать ее неотъемлемой частью собственной жизни. Тогда и получится то, что написано у Чехова, — длинный период, длинная фраза, не разбитая паузами, ремарками. И в эту фразу умещается такое количество событий, которого хватило бы на обстоятельную повесть. Вот они: «муж умер от шампанского» — событие огромное, сопряженное с массой подробностей. Но его Чехов оснащает еще и историей, прошлым: «он страшно пил». И это целая череда видений: пьяный тут, пьяный там, при тех, при этих обстоятельствах, в спальне, среди гостей, утром, ночью… Это эпизоды его нравственного падения, потери былой привлекательности, ее охлаждения, накопления раздражения, слезы, страдания — все, целый огромный период жизни спрессовался не только в краткую справку — «он страшно пил» — но и в мгновенное видение всей этой жизни.

Далее: «я полюбила другого» — ведь это снова целая история, факты, факты, факты. И за каждым из них обстоятельства, место, время, поведение, поступки, люди, чувства, наконец.

Чехов продолжает: «сошлась» — и снова эта справка рождается из продолженной видениями истории «полюбила другого». И в свою очередь приносит новые и новые видения.

«… И как раз в это время» — это то самое, о чем сказано выше — «это первое наказание, удар в голову» — напомним, что у Раневской возник некий комплекс виновности и наказуемости. А не преследует ли ее теперь, как Анну Каренину, некое видение, свой «мужик в красном», или некий «меч карающий», словом, тот или иной образ, возникающий постоянно, как укор, как страж ее нечистой совести, которого она боится, перед которым бессильна и которого настороженно ждет, как вестника грядущего наказания? Не от того ли, что встанет перед ее мысленным зрением этот образ, и возникают слова о «наказании», об «ударе в голову»? И не потому ли, начавшийся из болтовни, разговор о грехах необратимо сворачивает на тему о наказаниях, которая заканчивается мольбой к безжалостному Богу: «будь милостив, прости мне мои грехи! *Не наказывай меня больше*!»

А пока Чехов идет все дальше: «вот тут на реке…» — *вот* оно, то единственное место, где автор подсказал нам, что в этой громадной фразе Раневская споткнулась — он поставил троеточие перед последующим «утонул мой мальчик». Надо ли подсказывать, что за этими словами возникает вихрь видений, остроту которых не может ни убить, ни даже притупить время, и создание которых целиком зависит от душевной развитости и чувственного опыта художника.

«И я уехала за границу» — снова огромнейший факт, который не может не быть оснащен множеством и множеством подробностей, *если это факт жизни*. И далее Раневская подчеркивает «совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки». Снова — обстоятельства: где, как, когда, в каких связях возникло и окрепло это отчаянное решение. Эта повторная комментирующая фраза, несомненно, отражает мысленное путешествие в мир этих обстоятельств и снова связана с ярчайшими видениями.

Я взял одну только первую фразу рассказа Любови Андреевны. Даже из такого беглого и, несомненно, приблизительного варианта обоснования произносимого ею текста очевидно, как неразрывно оно связано с необходимостью создания усилием воображения неисчислимых видений и приучения себя {341} к ним, как к реалиям пережитой жизни, на которые не может не отозваться чувство.

Следующий кусок жизни: «Я закрыла глаза, бежала, себя не помня, а ОН за мной… безжалостно, грубо». Что же это значит? И почему «безжалостно, грубо»? Что же тут безжалостного и грубого, если в час беды любящий человек бросится вслед за любимой, чтобы ее поддержать, помочь в час испытаний? Любовь Андреевна преследовала одну цель: убежать, укрыться от всего навалившегося на нее ужаса, ужаса, который заставлял ее проклинать себя, свою страсть, своего любовника, которого в этот час она возненавидела. И что же? Вот он, тут как тут, снова с нею. Но отчего же все-таки «безжалостно, грубо»? Да, видимо, потому, что ОН появился вовсе не для утешения, не для сострадания, а совсем с другими целями и желаниями, противостоять которым она не имела сил, сдалась, усугубляя тем самым чувство своей вины и посылаемого ей наказания. И чем больше и подробнее, чем жестче и циничнее наслоятся обстоятельства происходившего с ней в те дни, а следовательно, и сегодняшние видения, тем более будет воспитываться *жизнь образа, как жизнь собственная*.

Каждая следующая фраза монолога Раневской таит в себе материал для бесконечного и увлекательнейшего труда воображения. Подчеркну здесь другое. Лента видений необходима при любой трактовке актрисой и режиссером этой сцены. Вопрос *как* сыграет эту сцену исполнительница, через какие выразительные средства, открывая ли душу и обнажая бездну пережитого ею страдания, стыда, унижений и т. д., или напротив, закрываясь тем или иным способом и как-то психологически трансформируя для слушающих ее свою душевную драму — это вопрос конкретного толкования и пьесы и образа Любови Андреевны. Но необходимость при любом толковании *увидеть своим внутренним взором* всю эту историю в неисчислимых подробностях остается безусловной и непреложной. И когда Раневская говорит «я пробовала отравиться… Так глупо, так стыдно…», то стыдно и глупо не от того, что не устояла против отчаяния и избрала «легкий и малодушный способ» избавиться от него ценой жизни. Нет! Глупо и стыдно потому, что вспомнила, увидела, *как это происходило* — в блевотине, с промываниями желудка и кишечника, с воплями «спасите!», на убогой больничной койке для бедных — ведь в это время она уже была разорена, вспомните, какую и в какой обстановке нашла ее Аня в Париже! Сейчас, по условиям рассказа, можно оплакивать себя или осмеивать, оправдывать или казнить — опять же, дело трактовки, но *увидеть* те обстоятельства в подробностях реально бывших жизненных фактов все равно необходимо.

Теперь вот что следует подчеркнуть: если начать мысленно проигрывать, к примеру, приведенные мною видения в рассказе Раневской, творя их здесь, сейчас, в процессе сценического действия, то чтобы сыграть один этот монолог, времени потребуется не меньше, чем на то, чтобы «нормально» сыграть второй акт, а может быть, и всю пьесу «Вишневый сад». Наши жизненные воспоминания, а они-то и есть наши видения, родились от конкретно и реально существующего факта. Неоднократно возвращаясь к пережитому своими воспоминаниями, мы вырабатываем в подсознании некий спрессованный «знак» этого события, которым и будет теперь отзываться наша память при воспоминании. В жизни возникновение этого «знака» мгновенно. Подсознание, в котором «заложена вся информация», выдает его автоматически. На сцене же мы начинаем вызывать в своем воображении некие картины-видения — процесс длительный и кропотливый. Так и получается, что артист либо играет «быстро», но без всяких видений, либо неправомочно долго, останавливая действие, зато «с видениями». Следовательно, вопрос сводится к тому, чтобы воспитать в себе для роли такой груз пережитого знания реальной биографии образа, чтобы в момент сценического творчества подсознание подкидывало нам уже сложившиеся «знаки», видения пережитого.

{342} Однако часто сталкиваешься с неумением артиста работать дома над ролью — вопрос нежелания я отбрасываю. А ведь в этом-то *наживании биографии и эмоциональной памяти образа* и заключается эта работа! Вообразить факт во всех его реалиях, исходя из заданностей пьесы и принятой трактовки, а затем натренировывать себя для того, чтобы этот воображенный факт сделать таким же первичным, каким становится реально пережитое событие собственной биографии — это *собственно актерская работа*. На практике эту главную работу в подготовке роли часто за актера делает режиссер или не делает ни тот, ни другой! А актеры с готовностью соглашаются с навязанными чужими видениями. Какая чепуха! Никаких видений в этом случае нет, да и быть не может. Видения субъективны. Нельзя же увидеть за другого! И остается только симуляция, «обезьяний театр». Так актер, не мысля, симулирует мыслительный процесс, не видя, симулирует видения, не чувствуя — «переживает» и т. д. и т. д.

«Театр ремесленного представления». Или школа *переживания*. Ведь именно об этом идет речь. О *пережитых* ролях. И если некая ситуация биографии образа нажита актером, то есть не только однажды создана воображением и однажды почувствована, но и натренирована в многочисленных возвращениях к ней, то и видения будут приходить с легкостью и точностью, приближенной к реальному жизненному психическому процессу. А стало быть, исполнительнице Раневской для проживания рассказа о своей жизни, подробно насыщенного видениями, не надо будет останавливать сценическое действие. Подсознание выдаст всю необходимую киноленту видений в спрессованных «знаках», как в жизни, а сознание будет контролировать выполнение той задачи, которая собственно и составляет сценическое действие в данный момент спектакля.

Режиссер имеет дело с разными искусствами, которые органически входят в арсенал средств собственно режиссерского искусства. Если каждому виду искусства свойственна своя направленность воображения его творца, то воображение режиссера — комплексное. Вот почему нам просто необходимо развивать, если можно так назвать, «*смежные воображения*».

Спецификой собственно режиссерского воображения является действенный процесс. Но он всегда имеет некую пластическую форму и протекает в определенной среде, создаваемой на сцене средствами разных искусств и воздействующей на чувственное восприятие зрителей. Все, что привносится в организацию этой среды другими искусствами — материальная обстановка, цвет, звук, музыка, танец и т. д., — должно иметь теснейшую связь с общим решением и стремиться к созданию единого художественного образа.

Нам очень важно развивать способность представлять себе, видеть реализацию своего замысла во времени, пространстве и определенной среде. *Видеть*! Это совсем непросто. В режиссуре почти все надо сочинять. Сначала — одному, потом с теми, кто работает с тобой — художником, композитором, артистами, работниками цехов. Ошибка думать, что видения, художественные решения приходят сами по себе. Это бывает редко. Как говорит легенда, великий Менделеев увидел свою «Периодическую систему элементов» во сне. Но что-то нет легенды, будто кому-нибудь из великих режиссеров приснилось решение своего спектакля!

Только трудом добывается видение. Надо мобилизовать воображение и фантазию и трудиться. Тогда, может быть, и возникнет «озарение» как награда за неустанный труд.

Но если ваш аппарат не разработан, не мобилизован, если в нем не воспитана подвижная реакция на задание, на «сигнал», если он чувственно вял и инертен, тогда прекрасный и увлекательный, хотя и трудный процесс сочинения превращается в процесс вымучивания хоть какого-то подобия решения. Заблуждение думать, что режиссерский дар не нуждается для поддержания продуктивной {343} формы в постоянном тренинге. Придет час, когда вы столкнетесь с такой частой актерской растренированностью, неподвижностью их творческих средств и завоете от этого. Хорошо только если сами при этом не забудете, что и ваш творческий организм без ухода за ним становится малопригодным для творчества!

### Тренинг ви́дений

Возможность усилием воображения создать зрительный образ и увидеть его отчетливо и ясно, как бывает лишь в реальной жизни — это, конечно, природный дар, но и развиваемая способность.

Надо сказать, что при чтении художественной литературы эта способность развивалась активно: читатель постоянно *представлял себе* то, что описывалось в книге. Телевидение не только убавило количество чтения, но и чрезвычайно понизило активность этой способности, так как исключило работу воображения и постоянный перевод читателем умозрительно воспринимаемого описания в живой, «зримый» образ. Это стало не нужно — он задается в готовом виде на экране. И воображение, активно работавшее у читателя, дремлет, а то и вовсе засыпает у телезрителя. И это «бедствие времени» оказывает влияние не только на наших зрителей, но и на самих творцов художественных образов. О снижающемся уровне отзывчивости воображения свидетельствуют и тестовые испытания, проводимые Лабораторией психологии творчества ЛГИТМиК[[336]](#footnote-337) среди абитуриентов факультета драматического искусства.

Вот почему сейчас, больше чем прежде, следует уделять внимание и усилия специальному развитию способности *видеть*, как особой грани воображения.

Одно из упражнений, направленных на эту цель, опирается на формулы Станиславского «*говорить — значит рисовать зрительные образы*» и «*говорите не столько уху, сколько глазу*» (т. 3, с. 88). Материалом для упражнения служит совсем небольшой отрывок прозы. Это может быть описанием поведения человека или группы людей в неких обстоятельствах; или диалог, связанный с каким-то определенным и достаточно локальным событием; наконец, вполне приемлем кусок прозы, представляющий собой внутренний монолог действующего лица, вызванный так же конкретным событием. Каков бы ни был материал, он должен быть действенным эпизодом, в котором заключено некое событие, происходящим в предложенной автором обстановке. Если она не расшифрована автором применительно к выбранному отрывку, то ваша обязанность создать ее, исходя из характера и стиля всего произведения, обрабатывая имеющийся там материал в соответствии с вашими ощущениями. Не надо брать материал, в котором основной авторский акцент сделан на описании места действия, обстановки, атмосферы и т. п. Взять отрывок можно из рассказа или небольшой повести, принадлежащей к добротной литературе.

В чем же заключается задание?

Вы должны рассказать, *как вы видите происходящее в отрывке*. Подчеркиваю — рассказать, а не написать. Почему рассказать? Режиссер — всегда рассказчик, всегда хоть немножко оратор. Слово для режиссера — основное средство воздействия на артиста. Оно обязано быть заразительно, интересно. Не только надо иметь мысль, надо уметь ясно и доходчиво ее излагать. Мы говорим: основной наш метод в работе с актером — увлечение его, убеждение, заражение нашим видением, объяснение неясного, расшевеливание актерского воображения. И все это делается словом. И не только словом. Живым контактом, прямым и непосредственным общением с артистом, с коллективом, с которым вы работаете. Написанные речи, читаемые по готовому тексту, — это не наше дело. Мы апеллируем к чувству артиста, и в этой апелляции наше собственное чувство играет {344} важнейшую роль. Чувством к чувству — это главное. А мысль? Да, мысль, да, содержательность, интересность, точность того, что мы предлагаем слушателю, — это само собой разумеется. Но для нас необычайно важно *чувственное* воздействие и возбуждение такого же ответного отклика.

Поэтому — *всегда* живая речь, *всегда* живой рассказ, *всегда — задача увлечь*. Конечно, готовясь к тому или иному рассказу, полезно предварительно записать его в виде канвы, тезисов. Это помогает дисциплинировать мысль, выверить более точные формулировки и т. п. Но это ваша «кухня», а видеть я всегда хочу разговаривающего со мной и увлекающего меня человека, встречаться с ним глазами, видеть его мимику, жест, слушать живую интонацию. Словом, в ход должны быть пущены все средства воздействия! И обаяния.

Я не хочу повторять, что все в вашем рассказе должно исходить из понимания целого, и даже если вы возьмете крохотный отрывок, то само собой разумеется, что вы должны хорошо понять все произведение и исходить из этого понимания.

Что же в таком пересказе отрывка *от вас*! А вот что: это как бы мысленная «постановка» этого отрывка, которую вы увидали и нам рассказываете. А так как это была *замечательная постановка*, с поразившей вас декорацией, мизансценами, исполнением, то вы и стараетесь, чтобы я — ваш слушатель и «зритель» — увидел все и во всех деталях, а главное, чтобы я уловил, *что именно поразило вас в этом зрелище*. Вот это чрезвычайно важно!

Вы не должны ограничивать себя жесткими условиями театральной сцены. Сейчас важно не это. Поэтому пусть будет предельно раскована ваша фантазия. Пусть это будет кусок жизни, но организованной художником. Мыслите любыми изобразительными средствами зрелищных искусств. Зрелищных. Литература сюда не пойдет, а то у вас наблюдается склонность литературу объяснять и дополнять литературой же. Вообще, надо очень следить за собой и запрещать себе «залезать на чужую территорию».

Вы выбираете отрывок, именно этот, не другой — почему? Значит, в нем есть что-то, вас зацепившее, поразившее ваше воображение. Вот за это и надо держаться крепче всего.

Когда вы начинаете раздумывать о том, как «поставить» данный отрывок, вы непременно отвечаете себе не только на вопрос, *что* вас поразило, но и на вопрос, *какими средствами* автор достиг такого сильного впечатления. Это и определит всю вашу дальнейшую работу в этом упражнении. Этим вы как бы очерчиваете круг, зону поисков эквивалента, переводящего эти авторские средства и вызванное ими ощущение из стихии литературной, описательной, в стихию зрелищную. Подчеркиваю, что под зрелищем я подразумеваю *видимое, развивающееся действие людей в выразительной, художественно организованной среде*.

Часто, рассматривая произведение живописи, мы восхищаемся эффектами контраста. Вспомните хоть поразительные эффекты полотен Рембрандта с контрастами фигур и предметов высвеченных с фигурами и предметами, «утопленными» в неосвещенном пространстве! Или, к примеру, знаменитую картину Н. Ге «Что есть истина?», построенную на ярком характеристическом противопоставлении фигур Понтия Пилата и Христа — в освещении, в одежде, в пластике и т. д.

Но речь идет не только о ярко выраженных противопоставлениях. Возьмите, к примеру, пьесы Чехова, хоть те же «Три сестры». Вспомните, какими тонкими и мягкими средствами достигается в первом акте ощущение несовместимости Наташи с ее зеленым поясом на розовом платье со всей духовной атмосферой прозоровского дома. Примеры такого рода у Чехова бесчисленны.

Контраст — одно из могучих средств воздействия во всех видах искусства. Да и в жизни нас более всего поражают контрастирующие явления, сочетания, ситуации. Зачастую контраст помогает раскрыть суть явления, {345} порой ускользающую при поверхностном наблюдении.

Применение контраста в построении сценического зрелища уже само по себе драматургично, так как в контрастных противопоставлениях всегда есть элемент конфликта, то есть наиболее характерного признака драматического действия.

Это упражнение должно выявлять вашу целеустремленную художническую волю, вашу *тенденцию*. Разумеется, речь идет не прямолинейности агитплаката и не о настырном «намазывании на нос» некой идеи или прописной морали, нет! Я бы, пожалуй, сказал так: тенденциозность — это пристрастность. Это и способ мышления, и способ выражения. Мышления — потому, что всякое художественное произведение должно рождаться от горячей волнующей мысли художника, его страсти. Способ выражения — потому что потребность передать людям эту мысль, заразить своей страстью заставляет художника так отбирать и организовывать все художественные средства, чтобы достичь наиболее активного и нужного воздействия на воспринимающего.

Для подтверждения обращусь к живописи, но не к сюжетным полотнам с ярко выраженной идеей, а к пейзажу. Возьмите любой пейзаж Выляницкого-Бирули или Бакшеева, Левитана или Клода Моне и попытайтесь ответить, что заставило художника написать этот цветущий луг, или волжский плес, или растворяющийся в мерцающем, пронизанном солнцем тумане готический собор? И мы получим для данного примера всегда один и тот же ответ: восторг перед чудом природы, света, воздуха, чудом, мимо которого многие проходят, не замечая его, не откликаясь. Это каждый раз «крик» художника о красоте, зов в мир рассеянного вокруг богатства. А в истоке того, почему художник взялся за кисть, лежит потрясение красотой, чувственный ожог от увиденного. Вот почему я не устаю — и не устану! — повторять: *беритесь только за то, что поразило ваши чувства*! Но ведь мы опять говорим о сверхзадаче!

Так что «тенденциозность» надо понимать в широком смысле слова. Да, в конце концов, там, где нет тенденции художника, — начинается аморфный объективизм, или эстетство, или формализм. Такого искусства я не принимаю и не понимаю. Искусство это всегда борьба, всегда действенная и воинственная позиция в утверждении своей художнической сверхзадачи.

Вот почему и в этом упражнении, которое является не просто технологическим тренингом, а *художественным актом*, вы должны все время проверять себя неотвязным вопросом: *ради чего*?

Выполняя это задание, вы должны помнить, что вы создаете кусочек *жизни*! В каком бы жанре это ни делалось — обязана быть жизнь, оснащенная всеми средствами ваших образных видений. И, создав в своем воображении такой микроспектакль, о нем-то вы и должны рассказать.

Подчеркну: не старайтесь теоретизировать, ради бога! Наше дело живое, практическое, горячее. Не мудрствуйте лукаво! Наукообразность так же чужда режиссерской мысли и способу ее выражения, как и всяческие вычурности и красивости.

### «Легкое дыхание»

Разберем одно из выполнений этого упражнения. Отрывок взят из рассказа И. А. Бунина «Легкое дыхание». Содержание рассказа вкратце сводится к следующему: гимназистка Оля Мещерская из обыкновенной и ничем не примечательной девочки превратилась в прелестную, обольстительную девушку, живую и жизнерадостную. Стала общей любимицей. А природа, как она сама говорит, наделила ее «легким дыханием» — необходимым свойством женской привлекательности. Оля вызвана к начальнице гимназии для надзирательной беседы о ее слишком взрослом и веселом поведении. На замечание, что «она уже не девочка, но еще не женщина», Оля заявляет, что она уже женщина и сделал ее женщиной {346} брат начальницы, пятидесятишестилетний господин, приезжавший прошлым летом к ним в гости в деревню. А вскоре после этого разговора Олю застрелил казачий офицер, с которым она была близка и которому клялась выйти за него замуж, но потом отказала, высмеяла и показала дневник с описанием своего первого грехопадения.

Вот какой фрагмент взят для упражнения: «А через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом»[[337]](#footnote-338).

В режиссерском рассказе осязаемо ярко возник образ людного вокзала, платформы, с толпящимися на ней встречающими и отъезжающими, подходящего поезда, вылезающих из вагонов и садящихся в поезд пассажиров, мелькнувшей в этой толпе Оли Мещерской с легким шарфиком на шее, с букетиком первых подснежников в руке, пленительно свежей, юной, и невзрачного офицера в форме, который, стоя в стороне с саквояжем в руке, читал тетрадь, а затем, найдя глазами девушку, протиснувшись сквозь людской поток, вытащил револьвер и в упор выстрелил в нее, все так же не выпуская саквояжа, и т. д., и т. д.

И все это — от переменчивого солнечного света, то ярко озаряющего толпу, то гаснущего за набежавшим облачком, до трупа девушки, одиноко лежащего ничком среди луж на грязной платформе, растоптанных подснежников, шарфа, улетевшего с шеи жертвы, застрявшего в голых ветвях кустарника и теперь трепещущего на ветру, — все это увидено режиссером не в общем, а в ярких живых подробностях. Одна авторская фраза, правда, содержащая в себе информацию о драматическом событии, развернута в живую динамичную картину жизни, которая по своему характеру не вступает в противоречие с авторской стилистикой. Рассказчику удается передать эту жизнь в сменяющих друг друга действиях людей, оказавшихся свидетелями и участниками происшествия, в живых ощущениях ветра, света, сырой свежести мартовского дня.

Это верно и хорошо. Но главное, что в этом режиссерском рассказе улавливается то, что режиссера поразило, стало предметом его художнического исследования. Событие чрезвычайное: молодую привлекательную девушку тут, на глазах у множества людей, в упор застрелил этот «некрасивый, плебейского вида» казачий офицер. Застрелил просто, деловито. Происшествие лишь на минуту привлекло внимание людей, остановило и задержало их. Но жизнь катится своим путем — уходит поезд, схвачен убийца, расходятся люди, пустеет платформа, лежит труп, а возле, рассеянно поглядывая кругом, стоит какой-то вокзальный служащий, ждет пока заберут убитую. То разгорается, то меркнет солнечный свет, ветер треплет шарфик. Ничего не случилось.

Вся система размышлений режиссера, организация и подбор подробностей подчинена *потрясению равнодушием* всех этих людей, которые здесь суетились, считали свои картонки и чемоданы, обнимались со встречающими, махали отъезжающим, шлепали расшалившуюся девчонку, тащили собаку, порывавшуюся задрать лапу где нельзя и т. д.

Как будто бы ничего не случилось!

В этом несомненно уловлен авторский дух: весь рассказ и, в частности, убийство Оли Мещерской написаны Буниным сухо, без комментариев, без эмоций, так, словно бы эта печальная и страшная история вовсе не задела ничьих чувств, о чем и автор поведал отстраненно, жестко, с объективностью протокола.

Это прекрасное упражнение. Оно разминает воображение, делает его отзывчивее и подвижнее. Но реальную пользу оно приносит при постоянных повторениях. Как полезно, читая, вдруг *заставить себя увидеть* тот {347} или иной эпизод во всех подробностях. Конечно, когда мы читаем, то так или иначе, помимо нашей воли раскручивается лента видений. Пользу же принесет сознательное, «принудительное» видение. Потренируйте себя, и очень скоро вы ощутите очевидные результаты.

Важно приучать себя и мыслить, и рассказывать *в настоящем времени*. Настоящее время подразумевает сиюминутность происходящего, оно сближает мыслящего и говорящего с реальным действием, которое осуществляется как бы «здесь, сегодня, сейчас» (т. 3, с. 412). Любое другое глагольное время эту связь уничтожает. Пример в этом смысле — ремарка в пьесе. Она призвана пояснить происходящее *сейчас* действие, так как и сама пьеса есть сейчас происходящее действие.

Мы уже говорили о необходимости переводить навыки в категорию инстинктов. И, приучая себя к мышлению в настоящем времени, вы укрепляете, если так можно выразиться, инстинкт мышления действием. Трудно переоценить значение этого.

### О выразительности

Выразительность — это то, без чего наше искусство существовать не может. Самые интересные замыслы, самые благие намерения не стоят ничего, если не найдена для их выражения четкая и ясная форма. Поэтому как бы много мы ни уделяли внимания содержанию, забота о формах выражения этого содержания должна постоянно быть в фокусе нашего внимания. Учиться этому надо на выполнении любого задания, как актерского, так и режиссерского.

Но вот одна из форм специального тренинга: упражнение, которое я называю «*стоп-кадром*». Оно является как бы зеркальным отражением построения этюдов по произведениям живописи.

Вы получаете задание-тему, типа «Одиночество», «Победа», «Подозрение» и т. п. Ваша задача — построить пластическую композицию, которая выражала бы заданную тему так, как мы увидели бы ее на полотне художника. Это *остановленный момент жизненного процесса*. А если так, то, значит, происходило некое действие, которое остановлено — «стоп-кадр!» — и может быть продолжено дальше. Действие остановлено в тот момент, когда его смысл, содержание достигает кульминационного напряжения.

Вспомним те задачи, которые мы ставили перед собой в решении этюда по картине. Все они остаются и тут, с той только разницей, что там мы расшифровывали авторский материал, здесь мы сами его создаем. Следовательно, первое, что нам следует сделать, — сочинить некую историю, содержащую в себе то событие, через которое будет выражен заданный смысл. Второе — сочинить и сценически построить логику действия, которое приведет действующих лиц в положение, фиксируемое «стоп-кадром». Третье — понимать дальнейшее развитие этого действия после «стоп-кадра». Ну, и четвертое — практически осуществить свой замысел на площадке. Естественно, что «стоп-кадр» должен быть оснащен соответственной выгородкой, нужными предметами, светом и прочим. Не будем забывать, что это упражнение входит в число «микроспектаклей». На примерах живописи мы уже разобрались, сколь красноречив может быть язык подробностей, точно отобранных деталей и как многое можно выразить через их сопоставление. Но изучение живописи открывает нам, каких усилий, напряженных поисков, какого количества вариантов, подготовительных эскизов стоит мастеру поражающая нас выразительность живописных шедевров.

Когда мы смотрим хорошо поставленный спектакль, мы наблюдаем, как течет действие, играют артисты, как все это смотрится в комплексе всех выразительных средств. И вдруг получаем как бы «укол» — какой-то момент предельной выразительности, когда смысл приобретает зримую ясность и совершенное образное выражение. Такие моменты отпечатываются навсегда. Мы уже не можем {348} восстановить в памяти всего спектакля, но эти мгновения не забываются.

Вот, например, в 1932 году Н. П. Акимов поставил и оформил в Вахтанговском театре «Гамлета». Спектакль спорный, парадоксальный, он вызвал не «бурю», а «ураган» в критике. Многие почитали его «надругательством» над Шекспиром. Но речь сейчас не о том. *В этом спектакле кульминационная картина «Мышеловка» решалась так*: сцена представляла собой лестницу, имевшую две площадки — одну высокую наверху, другую — на уровне пола авансцены. Сверху, в правой части сцены, чуть под углом к зрителю, спускался лестничный марш, ограниченный справа от зрителя черной полированной стеной. Другой марш, левый, уходил от уровня пола сцены в глубокий трюм. На верхнюю площадку выходила арка, ее дублировала вторая, нижняя, в глубине. Под нее-то и уводил левый лестничный марш.

Картина начиналась помпезным проходом короля, королевы и свиты на спектакль. Представление, которое разыгрывали актеры, происходило на верхнем этаже за аркой, и нам не было видно. Через верхнюю арку мы видели Гамлета, Офелию, Горацио и других зрителей, которые наблюдали «Убийство Гонзаго». Мы слышали текст спектакля и комментарии Гамлета, когда же организованное им представление достигало кульминации — сцены, воспроизводящий убийство Клавдием отца Гамлета, наверху, на втором этаже начиналась суматоха, раздавались крики, метались тени, мелькали факелы — король стремительно покидал спектакль. И вот наверху, в арке, показывался Рубен Симонов — Клавдий. В блестящем атласном белом костюме, на тонких кривых ножках. К его плечам был пристегнут бесконечно длинный узкий плащ-мантия, который пытались поддерживать пажи. Но Клавдий так стремительно бросался вниз по лестнице, что плащ вырывался из их рук и, сделанный из легкого шифона огненно-красного цвета, взлетал в воздух, как вьющийся за королем язык пламени. Черное зеркало стены дублировало белую фигуру, охваченную плащом-пламенем. Симонов, стремительно развернувшись на нижней площадке, летел дальше по маршу, уходящему в трюм. Огненный язык взвивался над исчезающей фигурой короля и еще какое-то мгновенье полыхал, прежде чем скрыться — чуть не сказал «в преисподней!» — в трюме. Наверху среди мечущихся придворных, факелов, зловещих теней хохотал толстый бородатый Гамлет — Горюнов.

Тот, кто видел эту сцену, забыть ее не может. И не только потому, что зрелище это было ошеломляюще красиво. Но потому, что в нем была найдена образность, передававшая *смысл* кульминационного события трагедии и вызывавшая самые широкие ассоциации. Здесь изобретательный режиссер Акимов нашел опору в превосходном художнике Акимове, мастере блистательных композиционных решений.

Конечно, перебирая в памяти сотни виденных спектаклей, я могу привести немало примеров навсегда врезавшихся в память зрелищных «ударов». Но важно здесь то, что всегда это связано с той зрелищностью, которая в точном образе и мизансцене выражала квинтэссенцию смысла, сути, идеи происходящего. Только это мы можем признать истинной выразительностью. Но не путайте выразительность с красивостью. Красивость всегда самоцельна и в сущности ничего не выражает, кроме этой красивости. Выразительность — функциональна: *она вскрывает и выражает суть*. Потому-то истинная выразительность и образность всегда «ходят» вместе.

### «Стоп-кадр»

«Стоп-кадр» помогает освоению принципов сценической выразительности. Но, как и всякое постановочное упражнение, «стоп-кадр» ставит перед вами комплекс задач.

Опыт показывает, что часто, решая задание, его исполнитель придумывает некую статичную композицию, которая внешне {349} производит вполне убедительное впечатление, которое на поверку рассыпается. Почему? Потому что в этом случае нарушается сам сущностный признак этого упражнения: *стоп* означает *остановку идущего действия*… Впрочем, лучше конкретные примеры.

Задание — «Победа».

Медицинский кабинет. Слева стол врача. В противоположной стороне табуретка. Врач сидит около стола, упершись руками в расставленные колени, внимательно наблюдая за больным. Больной отдал стоящей рядом сестре костыли и, поднявшись с табурета, делает первый шаг, преодолевая неуверенность, боль, боясь потерять равновесие. Медсестра с радостной улыбкой следит за его движениями. Ассистент врача, стоя возле стола, напротив, мрачен и озабоченно наблюдает за реакцией врача.

Композиционно вся группа построена достаточно четко, смысл происходящего читается сразу же. Победа над болезнью действительно одержана, больной встал на ноги — чего же больше?

И в самом деле, чего же больше? Перед нами кусок жизни? Да. Сыгран этот «стоп-кадр» убедительно? Да. Никто ничего лишнего не наиграл? Нет. Содержание читается с первого взгляда и сразу же и полностью исчерпывается. Предложенное решение крайне примитивно, представляет собой прямую однозначную иллюстрацию жизненного факта. Ничего сверх того, что уже рассказано в ней, рассказать невозможно. Художник здесь отсутствует. Замечу, что *художественность* начинается там, где начинается нечто *сверх факта*. Констатация факта как такового, даже если сам факт значителен и интересен, не может быть искусством. Оно начинается там, где начинается объяснение факта, в котором и открывается личность художника и его позиция, то есть иначе — *художественная тенденция*. Об этом прекрасно у В. Г. Белинского: «Мертво художественное произведение, если оно изображает жизнь для того только, чтобы изображать жизнь, *без всякого могучего субъективного побуждения*, имеющего свое начало в преобладающей думе эпохи, если оно не есть вопль сострадания или дифирамб восторга, если оно не есть вопрос или ответ на вопрос»[[338]](#footnote-339).

Мы уже говорили о том, что банальность, стереотипность мышления самый опасный и коварный враг, подстерегающий творчество. Делая любое постановочное упражнение, решая любую творческую задачу, помните, арифметическая истина, что 2 x 2 = 4, для искусства гибель. Искусство… «*неправильно*»! Виктор Зилов из «Утиной охоты» Вампилова — дрянь, подонок, совершает на протяжении пьесы только дурные поступки, а то и просто свинские, гнусные. Однако мы глубоко переживаем за него, он вызывает глубокое наше сострадание, и *именно в этом* огромная нравственная сила этой прекрасной пьесы. Рыцарь Печального Образа из Ламанчи громоздит одну нелепость на другую, даже порой приносит объективный вред, но становится в веках символом добра и величия духа, а над смертным одром старого идальго Алонсо Кихано Доброго мы проливаем горючие слезы. И т. д. и т. п. — всюду, где есть истинное искусство.

А вот пример другого ряда. Тоже «стоп-кадр».

Улица. Какой-то забор. Фонарь. Довольно темно и только под фонарем освещенное место. Там, в тусклом свете, сжавшись и оседая на подгибающиеся ноги, стоит тоненький, хлипкий, интеллигентного вида паренек, этакий типичный «очкарик». Он судорожно прижимает к груди свой портфелишко и дамскую сумочку. С ужасом и изумлением наблюдает он за своей подругой, которая приемами самбо расшвыряла компанию напавших на них хулиганов. Один из них, скрючившись и схватившись за живот, старается поскорее улизнуть, двое разбегаются в разные стороны, еще один уже за углом забора, только одна нога и видна, четвертый свален на землю и в позиции «лапки кверху» закрывается {350} от нависшей над ним ноги разъяренной валькирии.

Командую: «Продолжайте!» (Помните, мы условились, что «стоп-кадр» может быть продолжен?)

Девушка, пнув ногой лежащего парня, дает ему возможность убраться. Остальная шпана уже исчезла. Победительница поворачивается к своему спутнику, протягивает руку за сумочкой, говорит «давай». Паренек, протягивая ей сумочку, сжимается еще больше, пятится, каким-то нелепым толчком бросает подруге сумку, отступает от нее, и что-то невнятно бормоча, вдруг быстро-быстро сматывается. Она в недоумении. Смотрит вслед. Окликает: «Леша, ты что?» Ждет. «Леша!» — и, убедившись, что дружок ее сбежал, пожимает плечами в полном недоумении, и уходит.

Тема «стоп-кадра» — «Неожиданность».

Это достаточно банальное происшествие — на беззащитную пару напала шпана — повернуто режиссером неожиданно. Победа девушки при полной робости и растерянности ее спутника придает всей истории анекдотический, забавный характер, и правильно, что показ «стоп-кадра» был встречен смехом. Но дорого здесь другое. Линия поведения этого «очкарика». Смешно? Смешно… Но ведь и не только смешно. Открытие, которое он делает по поводу своей возлюбленной — хотя она и спасла его, в том-то и парадокс! — его, слабенького, хилого, не могущего постоять за себя и защитить ее, — трагически потрясает юношу. Разрушает в нем что-то важное, дорогое… Такое решение придает анекдотической ситуации горький привкус и выводит мысль и чувство за рамки фабулы, факта.

Важно тут и следующее: продолжение этюда, в сущности, ничего не изменило, лишь уточнило то, что было очевидно из самого «стоп-кадра». Это существенно, так как очень часто «стоп-кадр» становится понятным лишь тогда, когда он продолжен. А ведь в живописном полотне, с которым мы проводим параллель в этом упражнении, никакого продолжения нет — художник находит способ прояснить свою мысль и задачу в самой картине. Этим мы и должны руководствоваться.

Далее: мы говорим, что без конфликта, без борьбы нет драмы, нет театра. Однако конфликт, а следовательно, и драматическая борьба может иметь очень разные формы. Не следует думать, что конфликт всегда обнажен, сразу виден, что он проявляется в открытой борьбе кого-то с кем-то… Бывает все и сложнее и тоньше. Станиславский говорит *о подтексте, о подводном течении*, о необходимости *разгадывания* истинных мотивировок действия и слова. Между тем, к сожалению, очень часто усилия в практической театральной работе направлены на текст, а не на подтекст, на видимое в пьесе, то есть фабулу, а вовсе не на подводное течение. Упрощение и вульгаризация понятия «действие» приводит его к отождествлению просто с «движением».

Обратимся для ясности к такому «стоп-кадру». Его тема «Одиночество».

Аллея осеннего парка. Собранные в жгуты, наклоненные кулисы, желтая резная тряпка на падуге, сухая листва на полу, старая садовая скамья с облезлой покраской и холодноватое, неяркое освещение создают атмосферу осеннего дня или утра в парке.

Скамья стоит в левой половине сцены, на первом плане. На ней сидит старый человек в потрепанном пальто и заношенной шляпе. Около него на скамье стоит шахматная доска с расставленными фигурами, приготовленная к началу игры. На спинке скамьи висит старая-старая плетеная авоська, в которой поблескивает пустая молочная бутылка. Опадающие листья под ногами старика, на его коленях. Один упал на доску и застрял между фигурами. Старик зябко ежится. Неподвижный, невидящий его взор устремлен в никуда…

В глубине, на другой дорожке, сторож в брезентовом фартуке и рукавицах метлой сметает в кучу сухую листву.

А справа от старика, на первом плане, упитанный человек в ярком импортном спортивном костюме делает разминку перед бегом.

{351} Драматургию «стоп-кадра», в котором отчетливо выражена заданная тема, составляет полная разобщенность, несвязанность друг с другом старика, метущего сторожа, благополучного бегуна. В самом деле, казалось бы, тут нет борьбы, активного действия, конфликта. Казалось бы. Но так ли это? Мы говорили уже о том, что в *приеме контраста* заложена конфликтная, а следовательно, действенная природа. Явная бедность старика, неухоженность, неустроенность, словом, все признаки, которыми он награжден, приходят в явный контраст с благополучием, упитанностью нарядного бегуна. Сразу же и безошибочно читается, из какой жизни пришел сюда один и другой. Никак не включенная в те или иные связи с ними фигура сторожа, подметающего парк, лишь усиливает наглядность полной разобщенности этих людей, а стало быть, подчеркивает одиночество старика.

Достаточно убрать из композиции бегуна и сторожа, оставив одного старика, как станет очевидно, что *смещается смысл* происходящего. Наличие контраста вызывает целый комплекс конфликтных ощущений — бедность старика и благополучие бегуна, старость и немощь одного и энергия и здоровье другого, очевидность прихода старика из одинокого неналаженного быта и довольство, ухоженность и явная устроенность спортсмена и т. д. — а они, в свою очередь, но именно в контрастирующем сопоставлении, вызывают активный чувственный отклик. Но если здесь просто будет сидеть и ждать партнера на игру этот старик, то по смыслу этот «стоп-кадр» должен бы уже называться не «Одиночество», а «Ожидание», и хотя как будто бы ничего не изменилось — остались и бедность, и старость, и одиночество — драматизм если и не исчезнет вовсе, то очень ослабеет.

Но не только контрастное сопоставление составляет «драматургию» этюда. Она и в содержании той *борьбы с одиночеством*, которую ведет старик. Действительно, ведь сам *приход* сюда в надежде на партнерство в игре, само *ожидание* этого партнера, которого нет, *надежда*, что он все-таки появится, — все это составляет активность внутренней жизни, а стало быть, *внутреннего действия* старика.

Хочу обратить внимание на то, как важно учиться пользоваться языком вещей на сцене. То, что в литературе может быть расшифровано описанием, в театре, как и в живописи, компенсируется отбором вещей, которые помогают создать целостную и содержательную картину жизни. Проследим это на деталях, которыми оснастил свой «стоп-кадр» режиссер. Итак, одежда и весь облик старика говорят о его неустроенной и одинокой жизни. Палка, прислоненная к скамейке, объясняет, что ходить ему трудно, а авоська с пустой бутылкой для молока подчеркивает, что он сам ходит за своим нехитрым прокормом, так как, очевидно, некому его принести. Шахматы говорят не о том, что старик такой заядлый шахматист-любитель, что хоть и трудно двигаться, хоть и погода уже холодная — он ведь поеживается — но не от любви к игре он тащится сюда в парк в надежде подловить партнера. Нет! Из *сочетания* отобранных деталей и общей характеристики следует совсем другое объяснение. Несмотря на холод, на трудность ходьбы, на малую надежду заманить кого-то на игру, старик все-таки идет сюда потому, что здесь лучше, чем в одиноком его жилье. А листья, упавшие на доску, на его колени, подчеркивают, что сидит он уже давно…

Заслуживает всяческого одобрения стремление автора «стоп-кадра» через вещи, через отбор деталей расширить наше понимание обстоятельств, характеристику главного персонажа и т. д. Подробности жизни, бытовая точность, — это благодарнейшая питательная почва для работы воображения. Г. А. Товстоногов пишет: «Неожиданное может быть заключено только в том жизненном материале, который стоит за пьесой», и далее: «Быт — это толчок, который дается фантазии»[[339]](#footnote-340). Сейчас достаточно распространенное, {352} чтобы не сказать «типическое», явление — умозрительно-концептуальное режиссерское мышление. Оно отрывает режиссерское искусство от питающих реалий жизни, переводит его в сферу абстрактных построений. Но если не забывать о человековедческой природе театра, а стало быть, и режиссерского искусства, то ведь очевидно, что человек неотделим от той бытовой, материальной среды, в которой он существует. И невозможно познать человека, изолируя его от жизненных условий, от конкретностей его быта. Другое дело, что жанр, стиль, форма спектакля заставят нас производить соответственный отбор всех этих признаков, но период познавания, освоения пьесы, как жизненной реальности, невозможен в отрыве от времени, социальных условий и быта. Вот почему так важно привить вам интерес, пытливую любовь к подробностям и стремление через них договаривать то, что должно составлять жизненные емкости сценических решений любых ваших работ.

И речь тут вовсе не сводится *только* к бытовому театру. Обратимся к замечаниям Немировича-Данченко: «Быт во все времена был, по-моему, есть и будет одной из привлекательных сторон в искусстве. Я даже плохо представляю, как можно получить полноценное радостное впечатление от театра без того, чтобы со сцены не веяло тем, что называется бытом». И далее: «Но когда драматург, театр, актер на этом останавливаются, ограничиваются той художественной радостью, которую они приносят, изображая быт, — это, конечно, значит, что они снижают значение театра до бесполезности, до пустой забавы. *Жизненное содержит в себе житейское только как неисчерпаемое богатство подробностей*, как частичные краски, которые помогают приблизить важнейшее содержание к зрителю, придать важному больше убедительности» (курсив мой. — *М. С*.)[[340]](#footnote-341).

Любые подробности, бытовые черты и аксессуары становятся искусством и служат искусству лишь в результате строгого отбора, и, как правило, не сами по себе, а только в точных художественных соотношениях и сопоставлениях.

Примером удачной и продуктивной попытки решить эту задачу в наших упражнениях может служить следующий *«стоп-кадр» на ту же тему «Одиночество»*.

В подвал, где происходит действие, ведет крутая лестница. Блик света падает на нее сверху. Там светло, здесь, внизу, сумрачно. Темные углы, какие-то столбы, ниши, закоулки, в которых свален хлам — разбитые товарные ящики, обломки стульев, ветошь — создают жутковатое ощущение. Впереди, у выступающей стены, мусорный бак. Он переполнен, и часть дряни вывалилась на пол. За ним, чуть глубже, небольшой стол. Недостающую ножку заменяет какой-то ящик. Возле стола стул с обломанной спинкой, два тарных ящика. На обрывке газеты, постеленной на стол, развернутая бумага с какой-то едой и почти пустая бутылка с яркой этикеткой. Над мусорным ящиком косо прилеплена к стене оборванная с края цветная репродукция «Мадонна Литта».

Такая обстановка.

За столом три женщины. Одна, что помоложе, сидит выше других на ящике, поставленном «на попа». На ней рабочий халат и заляпанный чем-то фартук. В руке недопитый стакан. Видимо, она «хозяйка» здесь, а две другие — гостьи. Чуть отвернувшись, с горестным выражением лица, она хмуро смотрит в сторону. Другая женщина в платке и ватнике, упершись локтями в стол и сжав руками голову, сидит на стуле против нас. Лица ее не видно. А ее пустая эмалированная кружка лежит на боку. Третья женщина в нарядной меховой шубке и светлом берете, сидя на ящике, поставленном набок, наклонилась и затягивает молнию на модном сапожке. Пустой стакан отставлен в сторону.

«Стоп-кадр». Продолжаем его. Женщина в шубке застегнула сапог, поднялась, бросила: {353} «Пошла». Первая, та, что в фартуке, молча кивнула. Вторая сидит неподвижно. Женщина в шубке идет, поднимается по лестнице. Оглянулась — остальные неподвижны. Пошла дальше.

Продолжение логично, но, в сущности, ничего не прибавляет к тому, что понятно из самого «стоп-кадра».

Тут хорошо все. Ото всей композиции веет удивительной, щемящей печалью. Облик, позы, костюмы всех трех женщин наталкивают на размышления, на поиск объяснений их судеб, той жизни, которая стоит за ними. Совершенно очевидно, что тут, на это импровизированное застолье сошлись три разные женщины в поисках контакта, наверное, для того, чтобы вырваться из одиночества своих неустроенных, неладных жизней. Но объединение не состоялось, душевного единения не получилось, а скорее, напротив, обострились разобщенность, отчуждение, даже враждебность.

Обстановка по-своему живописна и все в ней срабатывает. Все, дополняя одно другим, служит созданию целостного смыслового и эмоционального впечатления. В то же время каждая деталь обстановки, одежды, реквизита точно мотивирована логикой обстоятельств, правдой жизни, бытовой закономерностью. И то, что женщины так непохожи друг на друга и, однако, объединены здесь, и то, что объединение это вызвало не радость, а отчуждение — все это в разных связях и оттенках раскрывает заданную тему одиночества.

Мы обсуждаем работу, и ничто не вызывает в ней возражений или недоумений кроме… «Мадонна Литта». Зачем она? Чему служит? И как только ее не обзывают, бедную! И «режиссерской завитушкой», и формализмом, и трючком — это ее-то, один из самых светлых и радостных образов материнства и женского счастья во всем мировом искусстве!..

— Уберите ее, — говорю я яростным оппонентам. И злополучную картинку снимают со стенки, а «стоп-кадр» играют снова.

И как же очевидна становится потеря! Вся композиция теряет какое-то чудодейственное «чуть-чуть».

Не могу не вспомнить, к слову, что «чуть-чуть», с которого «начинается искусство», постоянно приписывается Станиславскому. Между тем, Станиславский рассказывает (т. 3, с. 228) о художнике К. Брюллове, который одним мазком, чуть коснувшись кистью работы ученика, оживил всю картину, и на восторг ученика заявил: «“Чуть” — это все в искусстве». В примечании же к этому рассказу Константина Сергеевича говорится: «Л. Н. Толстой приводит слова Брюллова в следующей редакции: “Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*”» (т. 3, с. 472).

Я говорил уже, что нет более надежного способа проверки той или иной частности сценического решения, как исключение ее. И в этом случае изъятие «Мадонны» показало, что ее присутствие в этом «стоп-кадре» не случайно и несет в себе ту таинственную функцию эмоционального воздействия, которую объяснять словами трудно. Она принадлежит чувству, а рождается от счастливой интуиции. Здесь эта как бы неуместная деталь работает в качестве отличного режиссерского контрапункта, который тонкой и косвенной связью подчеркивает неблагополучие и несчастливость этих женщин. Даже то, что репродукция порвана, заляпана какой-то грязью, приобретает тонкий ассоциативный смысл в гармонии целого.

## Микроспектакли

Теперь мы обратимся к другому виду постановочных упражнений — к микроспектаклям, сначала на вольную тему, затем — на материале сказок, и наконец, на основе стихотворений.

### Микроспектакли на вольную тему

В сущности, это маленькая зарисовка жизненного факта, события, ситуации, которую {354} вы воспроизводите сценическими средствами. Почти то же, что этюд.

Почему так важно, чтобы эти микроспектакли опирались на жизненные наблюдения? Наша профессия есть перевод литературы в живой, сиюминутный действенный процесс спектакля. Питаться мы должны авторским материалом. Однако расшифровывать его, обогащать, придавать ему волнующую узнаваемость и в то же время свежесть и неожиданность открытия мы можем лишь за счет знания и пытливого наблюдения жизни. К этому и должны быть направлены ваши усилия в этой работе, которая должна стать и тренингом вашей наблюдательности.

«Самые невероятные вещи происходят в жизни» — гласит мудрая поговорка. И самые фантастические. И самые страшные. И самые прекрасные. Все. Любые. Только надо уметь найти и хотеть взять это богатство жизни, окружающей нас. Между тем, всех вас подстерегает искушение, или привычка, или беда — как хотите, — мы мало стараемся учиться у жизни, а учимся на театральных образцах, обрекая себя на вторичность, загоняя свою мысль в штампы испытанных театральных приемов. И часто если даже и ставим вопрос, подсказанный жизнью, ответ ищем не у жизни, а у театра! Наше воображение крутится в этом заколдованном колесе. И не потому, что нам не хватает самостоятельности мышления. Чаще не хватает *смелости* на эту самостоятельность! А жаль: в искусстве каждый должен прокладывать свою тропу сам. И начинается эта тропа с наблюдения и познания жизни.

Разумеется, что это «первопроходство» ни в малейшей степени не снимает вопроса о необходимости вооружения себя всем, что дает искусство, и в первую очередь большая литература в области постижения и жизни, и человеческой природы. Однако эти знания должны служить, так сказать, «инструментарием», методологическим вооружением вашей самостоятельности, а вовсе не поводом для рабского подражания.

Ах, как хочется внушить вам: не осторожничайте, рискуйте, падайте, расшибайтесь, но дерзайте! Дерзайте! Тем более что сейчас, пока вы учитесь, вы застрахованы двумя страховыми полисами: доброжелательством к вам учителей и безнаказанностью за творческие ошибки и неудачи. Так ловите же эту кратковременную возможность! Не воспитывайте в себе беликовских мозгов, вылезайте из футляров!

В основе микроспектакля должно быть событие, то есть то, о чем будет ваша история и что отвечает на вопрос «что произошло?». Должна быть сверхзадача, то есть цель, ради которой создается ваш спектакль. Требования эти неизменны всегда, что бы мы ни делали на сценической площадке.

Микроспектакль должен происходить в оформленном сценическом пространстве. Нехитрый фокус придумать нечто занимательное и выразительное, когда к вашим услугам и художник, и материалы, и цеха театра. Но действительный фокус — добиться выразительности и занимательности решения оформления самыми скромными и экономными средствами. Задача трудная, но увлекательная. И вот тут-то неограниченное поле для работы вашего воображения, фантазии, изобретательности. А из опыта учебных работ известно, что иногда возникали отличные решения здесь, на учебной площадке.

Во всех микроспектаклях вы неизбежно столкнетесь с проблемой жанра. Пока, на первых порах, подойдем к ней вот с какой позиции: когда в жизни вы хотите рассказать что-то удивительное, у вас возникает внутренняя установка на то, как ваш слушатель должен воспринять описываемое вами событие. И рассказываете вы, а то и показываете в лицах, в соответствии с этой установкой. Ведь одно и то же событие может быть истолковано и освещено по-разному — комически, сатирически или драматически. Все зависит от того, что вы в нем увидели и каким хотите передать другим. Вот отсюда, в сущности, начинается *ощущение жанра*.

{355} Хотелось бы, чтобы первые ваши микроспектакли на вольную тему вы постарались решить как шутки, капустнические забавы, но в основе которых лежит ваше жизненное наблюдение. Вообще надо сказать, что всякая попытка прорваться к юмору в высшей степени полезна. Хотя бы потому, что именно трагикомедия — самый современный жанр. А как же к ней подступиться без юмора?! К тому же одно из любимых занятий артистов — «пострадать», а юмор — верная и надежная защита от сентиментальщины и «страдательности». Да и наконец, что и говорить! Юмор — признак ума, свойства для режиссера весьма полезного.

Теперь, когда сыграно уже несколько микроспектаклей на вольную тему, очевидны главные недостатки. Они в том, что более всего вас тянуло к пародиям то на устарелую эстетику уважаемого и маститого театра, то на немое кино, на смотры самодеятельности, на вечера поэзии и т. п. Лишь немногие из вас вырвались из этого круга и попытались основывать свои маленькие спектакли на непосредственных наблюдениях окружающего вас бытового материала.

Более всего это проявилось в удачной сатирической зарисовке атмосферы студии перед началом телепередачи и тогда, когда передача началась. Узнаваемо, живо, очень смешно, а главное — самостоятельно. Ведь гораздо легче передразнить — пусть даже остроумно и весело — знакомых артистов или стереотип проведения «мероприятия», чем попытаться выявить характерные черты знакомого, а потому почти незамечаемого кусочка окружающей нас жизни. А ведь именно это и приближает вас к главной исходной задаче — уметь наблюдать, видеть и постигать жизнь.

В этой работе о телестудии проявилось и еще одно очень дорогое качество — изобретательность. Телестудия оснащена множеством всяческой аппаратуры — камеры, микрофоны, осветительные приборы и многое другое. Не имея в своем распоряжении ничего подобного, режиссер нашел неожиданные, мгновенно узнаваемые подмены-имитации, точные и в то же время забавные, которые дали возможность исполнителям вести вполне достоверно всякие «технические» процессы при подготовке и проведении передачи. В театре нет ничего невозможного, так как театр в самой своей сути условен. Более того, абсолютная стопроцентная подлинность противопоказана театру не по стилистическим соображениям, а по самому существу ее противоречия природе театра. Ну а там, где владычествует условность с ее безграничными возможностями, там простор всяческой выдумке и изобретательности. И к этому вы должны стремиться и использовать бедность технических возможностей, которыми располагает школа, для накопления богатств вашей фантазии.

Но попробуем вывести основной итог из опыта этих работ. Когда мы достигли некоторых положительных результатов и когда отдалялись от них? Успех непременно связывается с ухваченным «зерном». Зерном ситуации, зерном характера.

Что же такое — *зерно*?

«Семя, из которого созревает роль, семя, которое создает произведение поэта, — это та исходная мысль, чувство, любимая мечта, которые заставили писателя взяться за перо, а артиста полюбить пьесу и увлечься своей ролью» (т. 4, с. 393). И далее Константин Сергеевич практически ставит знак равенства между «зерном» и сверхзадачей. Эта же связь отмечена и в ином контексте: «Подобно тому, как из зерна вырастает растение, так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение» (т. 2, с. 332). А мы говорили ранее, что «первочувство» является тем эмоциональным толчком, с которого начинается движение к нахождению сверхзадачи. Таким образом, нетрудно установить связь первочувства и зерна, а следовательно и сверхзадачи.

«Понятие зерна занимает ведущее место в системе творческих взглядов Немировича-Данченко. Верно установленное режиссером, оно в первую очередь способствует “видению {356} целого”, помогает построить спектакль на основе гармонического единства всех частей. Идея должна звучать в каждом эпизоде, говорил Владимир Иванович и требовал, чтобы любой из участников спектакля, все равно, играет ли он маленькую роль или большую, был крепко связан со всеми остальными общим стремлением обнажить на сцене самую суть авторского замысла, то, ради чего пьеса явилась на свет, ради чего выбрал и ставит ее театр»[[341]](#footnote-342).

Говоря о первочувстве, о сверхзадаче, а теперь — о зерне, мы говорим об одном и том же: о *целеустремленности сценического действия* по тому пути, который указывает захватившее нас чувство, определяющее потребность выразить его через данную художественную систему.

Связь тут ясна: материал — пьеса или что-либо другое — порождает чувственный «ожог», а из него выкристаллизовывается мысль и воля для ее реализации, то есть сверхзадача. А сверхзадача, как мы знаем, «притягивает к себе все без исключения задачи», то есть создает целеустремленность сквозного действия. Так и замыкается кольцо.

### «Игры в сказки»

От микроспектаклей на вольную тему мы перейдем к другой форме — к микроспектаклям на сказочной основе.

Это ни в коем случае не должны быть инсценировки сказок. Так вот просто: взяли сказочку, сделали инсценировочку и поставили. Нет. Совсем другие цели и задачи. Первое — вы должны окунуться в мир сказок. Любых, разных, знакомых и незнакомых, русских и нерусских, новых и старых. Тут важно настроиться на «сказочную волну». И вот когда это произойдет, вы сочиняете свой сказочный сценарий, либо отталкиваясь от каких-то конкретных сказок, либо самостоятельно сочиняя в духе этих сказок свой сценарий. Затем — ставите его. Чего хотелось бы достичь? Чтобы эти постановки были не просто постановкой сказки вашего сочинения, *а игрой в сказки, шуткой о сказках*. Этакая ваша улыбка о жизни в сказках. Строиться это должно по принципам «комедии масок»: приблизительный сценарий и вольная игра-импровизация, в которой раскрывается ваше понимание поэтики сказки, только осмысленное с улыбкой. Это — воспроизведение сказочных характеров, ситуаций, чудес, но — играючи, но — чуть пародийно. Нигде никогда нельзя в этих работах расставаться с улыбкой, веселой или грустной, а то — и просто посмеяться, ибо ужасно заниматься этим «напрягши ум, наморщивши чело», с натужным потом. Помните — это режиссерская и актерская радостная игра, шутка, это — «трепотня». Забудьте, что вы все такие взрослые, такие серьезные, и поваляйте дурака. Только — как художники, только — с умом! С продолжением всяческого освоения нашей профессиональной грамоты. Но если в этюдах на литературной основе мы должны это делать со всей мерой серьезности, вдумчивости и глубины, на которую способны, здесь — пошалите, порезвитесь, полакомьтесь театральной игрой, баловством. Думаю, из того, что я говорю и как я говорю об этом задании, ясно, что всю эту работу и по режиссерскому «стилю», так сказать, и по способу существования в репетициях, следует вести весело, играя, шутя, расковывая собственную фантазию и фантазию ваших артистов. И не забывайте, что в сказках — бездонный кладезь поэзии.

Если в наших маленьких спектаклях на вольную тему, кроме тяготения к пародиям на искусство, подстерегало сползание к постановкам сугубо бытового толка, дублирующим начальные этюды на память физических действий, то тут проявилась тенденция все-таки прямого инсценирования сказок, прямого переноса их на сценическую площадку. Авторы хватались за знакомое, уже {357} «пройденное», а потому безопасное. Игр, шалостей, раскрепощении получилось мало.

Конечно, и тут были радостные исключения. И тогда, даже повторяя сюжет той или иной сказки, режиссеры вносили в ее сценическое изложение что-то свое, индивидуальное, созданное их фантазией. Однако постепенно мы все же приближались к решению поставленной себе задачи.

И одним из наглядных примеров такого приближения может служить «Игрище о Гении XIII».

Во всей этой сценической затее присутствовал дух сказок Андерсена и в частности сказки «Новое платье короля». Никаких сюжетных совпадений, а именно — дух.

Итак, некий правитель Гений XIII, читай — «режиссер», мечтает о наследнике — Шедевре. Для этого он должен найти деву по имени Содержание и жениться на ней. «Во все концы летят гонцы», и после длительных поисков неказистая дева по имени Содержание представлена Гению XIII. Однако жениться на этом ублюдке невозможно! Тогда для девы ищется приглядная Форма, и когда, наконец, она найдена — брак заключен. И вот… рождается долгожданный Шедевр!

Действие всей этой истории разворачивается во дворце Гения XIII, а его придворное окружение составляют… элементы системы Станиславского. Тут и хлопотливые, вечно ссорящиеся Предлагаемые обстоятельства, и въедливо дотошная бюрократка Оценка, и сбивающее всех с толку Сквозное действие, и Приспособления — типичные театральные слуги «дзанни», и не в меру бдительное и подозрительное Внимание и другие. Эта компания постоянно склочничает, увязает в конфликтных схватках. Много изобретательных выдумок нашел режиссер для этой азартной, забавной и озорной работы. Ну, хотя бы поиск Формы для девы Содержание. Усилиями всех придворных отыскивается оптимальный вариант. Будущая мать Шедевра представала в разных обличиях — то прямо-таки Комиссаром из «Оптимистической трагедии», то полуголой афинянкой, чуть задрапированной в летучую ткань, то превращалась в нечто в валенках, тулупе и укрытое пледом и т. д., пока не нашлось то воплощение, которое приглянулось разборчивому Гению. Ну а родившийся Шедевр?! Гром музыки, пышное празднество, ликование всего Двора, поздравления и речи, и наконец, торжественное шествие — несут Шедевр в пенном облаке кружевных пеленок. Однако то, что было в них, вытекало тонкой струйкой, а пеленки оказывались… пусты! Ну и т. д.

Ярко, пародийно намеченные характеристики действующих лиц, склоки придворных и т. п. — все это создавало радостную зрелищность. Ассоциация со многими сказочными мотивами сразу и, в то же время, ассоциации со вполне современными явлениями рождались в результате раскованной фантазии, смелых проб, азарта *игры* в эту затею. И становилось не так уж важно, что «драматургия» не до конца сложилась и не во всем удалось довести этот яркий и занимательный замысел до стройного и четкого завершения. Но ведь это же — эскиз! Основная цель достигнута и реализовывалась весело и радостно.

Так или иначе, на опыте «игр в сказки» нам удалось немного размяться, расшевелить фантазию, а главное — и «постановщики», и «труппа» стали посмелее!

### Микроспектакли по стихотворениям

И вот мы добрались до последней формы наших микроспектаклей: это — постановка стихотворений, то есть создание маленького спектакля, основанного на стихотворении.

Вполне логично задать вопрос: а зачем это нужно переводить, пожалуй, самый антитеатральный материал в чуждую ему форму сценического действия? Не будем забывать, что это — *упражнение*. Следовательно, именно антитеатральность материала может, как ни парадоксально, помочь осмыслить {358} и освоить некоторые собственно театральные задачи.

Каковы же они?

Первая: выявление *скрытой драматургии*. Совсем не диво обнаружить конфликт и действенную природу, скажем, в отрывке из пьесы или в сюжетном рассказе, но очень трудно сделать это в стихотворении. И когда я говорю о скрытой драматургии, то в этом-то и кроется самая суть вопроса. Нам надо вырабатывать в себе обостренное «чувство действия», следовательно, умения выявлять конфликт и строить порождаемое им действенное столкновение.

Разбирая упражнения по произведениям живописи, мы поняли, что далеко не всякая даже сюжетная жанровая картина может служить основанием для создания действенного этюда. Те же принципы вполне приложимы и к выбору стихотворения.

Вот, например, стихотворение Николая Новикова:

Никогда  
Ничего не вернуть,  
Как на солнце не вытравить пятна,  
И, в обратный отправившись путь,  
Все равно не вернуться обратно.  
Эта истина очень проста,  
И она точно смерть, непреложна.  
Можно в те же вернуться места,  
Но вернуться назад  
Невозможно[[342]](#footnote-343).

Как бы вы ни бились, как бы ни старались, но поставить такое стихотворение невозможно, хотя и кажется, что оно «конфликтно».

А вот пушкинское «Я вас любил, любовь еще, быть может…», абсолютно лирическое и, как кажется, вовсе бесконфликтное, представляющее собой исповедальный монолог, можно решить в сценической форме. Почему? Вот это нам и надо выяснить практически.

Когда мы даем сценическую жизнь пьесе ли, рассказу или этюду, мы начинаем с фабулы, то есть логически связанной цепочки фактов, составляющих содержание произведения. И в этой работе мы должны начать с того же. Выявив конфликт, в какой бы форме он ни существовал в стихотворении, мы должны построить некую фабулу. Этот «рассказ», *целиком опираясь на материал стихотворения*, должен четко отвечать на вопрос «что происходит?». Это тот обязательный вопрос, который мы должны ставить перед собой всегда, при всякой попытке организовать сценическое действие на каком бы то ни было материале. В театре *всегда* должно что-то *происходить*. Без этого театра не существует.

В приведенном стихотворении Н. Новикова не заложено никакой фабулы, так как оно держится на *абстрактной* мысли. В нем как будто бы даже есть конфликтное начало, выраженное в желании вернуть прошлое и невозможности это сделать. На этой мысли, вероятно, можно построить фабулу, которая ее иллюстрировала бы какой-то историей, но существующей *независимо* от материала стихотворения. Однако это не имеет никакого отношения к нашему заданию.

В пушкинском же стихотворении возможно построить фабулу, непосредственно связанную с ним, так как содержание стихотворения подразумевает конкретные обстоятельства и отношения с лицами, которые также предстают как некая реальность — «Я» и та, которую «Я» «любил так искренне, так нежно».

Решив вопрос, *что* будет происходить, мы должны решить, *как* это происходит. И в ответе на этот вопрос и должна решаться вторая задача: как поэтический образ превратить в образ сценический. При постановке стихотворения дело ведь не только в том, чтобы прозвучало поэтическое слово, но и в том, чтобы возник некий сценический образ, который, не повторяя буквально заданный поэтом образ, в то же время был бы с ним связан, вырастал из поэзии.

{359} Задача это трудная. Но преодоление этой трудности продвигает нас сразу в решении разных и важных вопросов.

Рассмотрим один из примеров сценического воплощения вполне лирического, исповедальческого монолога, принадлежащего Арсению Тарковскому. Вот эти стихи:

Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был  
И что я презирал, ненавидел, любил.

Начинается новая жизнь для меня,  
И прощаюсь я с кожей вчерашнего дня.

Больше я от себя не желаю вестей  
И прощаюсь с собою до мозга костей,

И уже наконец над собою стою,  
Отделяю постылую душу мою,

В пустоте оставляю себя самого,  
Равнодушно смотрю на себя — на него.

Здравствуй, здравствуй, моя ледяная броня,  
Здравствуй, хлеб без меня и вино без меня,

Сновидения ночи и бабочки дня,  
Здравствуй все без меня и вы все без меня!

Я читаю страницы неписаных книг,  
Слышу круглого яблока круглый язык,

Слышу белого облака белую речь,  
Но ни слова для вас не умею сберечь,

Потому что сосудом скудельным я был.  
И не знаю зачем сам себя я разбил.

Больше сферы подвижной в руке не держу  
И ни слова без слова я вам не скажу.

А когда-то во мне находили слова  
Люди, рыбы и камни, листва и трава.

Сценически в учебной работе это было предложено режиссером так: в темноте сидит в кресле Человек. Пребывая в глубокой задумчивости, механически сжигает одну за другой спички. Тут и звучат первые строки:

Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был  
И что я презирал, ненавидел, любил.  
Начинается новая жизнь для меня…

Человек, освещая дорогу спичкой, подходит к столику, стоящему в другой стороне, и зажигает трехсвечный канделябр. Мерцающий свет озаряет пространство, рассеченное черными занавесками, и висящее в глубине зеркало в тяжелой золоченой раме. Взяв канделябр, Человек подходит к зеркалу, напряженно вглядывается в свое отражение, говорит ему:

И прощаюсь с тобою до мозга костей,  
И уже наконец над собою стою,  
Отделяю постылую душу мою, —

и, взяв с кресла плед, накидывает его на зеркало, произнося:

В пустоте оставляю себя самого,  
Равнодушно смотрю на себя — на него.

На этом тексте Человек переходит к столику, ставит на него подсвечник и, опустившись на стул, закрывает лицо руками. Мерцают свечи, человек неподвижен.

Возникает музыка. И завешенное зеркало, занавески — все колеблется, приходит в движение и из этого движения возникает Двойник Человека. Он опускается в кресло напротив Человека и смотрит на него. Человек отрывает руки от лица, поднимает голову, вглядывается в видение. Так и сидят они друг против друга, пока не зазвучит (в записи) голос Человека:

Здравствуй, здравствуй, моя ледяная броня,  
Здравствуй, хлеб без меня и вино без меня…

Человек резко встает, роняя стул. Он бросается к Двойнику и задергивает занавеску, чтобы избавиться от видения, но Двойник {360} возникает в другом месте и снова звучит строка (в записи):

Сновидения ночи и бабочки дня,  
Здравствуй все без меня и вы все без меня!

В полутьме Человек гонится за Двойником, который снова и снова возникает то тут, то там. Тщетно пытается Человек закрыть его то одной, то другой, третьей шторой, а голос продолжает звучать:

Я читаю страницы неписаных книг,  
Слышу круглого яблока круглый язык,  
Слышу белого облака белую речь,  
Но ни слова для вас не умею сберечь…

Все занавески сомкнулись в черный глухой занавес. Умолкла музыка. Человек отгорожен ото всего мира. Он кричит:

Потому что сосудом скудельным я был.  
И не знаю зачем сам себя я разбил! —

и вместе с его криком нарастает однотонный все усиливающийся звук, от которого Человеку нет спасенья. Он мечется, падает на колени, затыкает уши… и вдруг в наступившей тишине как ужасающее его открытие, тихо произносит почти как вопрос:

Больше сферы подвижной в руке не держу  
И не слова без слова я вам не скажу?..

Вскакивает, разметывая занавески, бросается к зеркалу, срывает с него накинутый плед, вглядывается… но зеркало больше не отражает Человека. В раме — черная пустота.

Человек, пятясь отходит от зияющей дыры, дрожь колотит его. Он натыкается на кресло, оседает в него, тянет на себя, комкая плед, пытаясь укрыться в нем. И тогда, после долгой паузы, говорит последние строки:

А когда-то во мне находили слова  
Люди, рыбы и камни, листва и трава.

Мерцают свечи. Темно. Человек почти невидим. Еле звучит музыкальная тема Двойника.

Как видим, здесь четко выстроена фабула, здесь во внешнем проявлении выявлен конфликт через действие, через поведение, то есть решена искомая задача — обнаружена скрытая драматургия в лирическом стихотворении. В сценическом решении передан и тот обостренный напряженный нерв, который присущ этим стихам.

Что касается другой стороны — образного решения — то и оно здесь несомненно присутствует хотя бы в выразительно придуманном зеркале — сперва нормально отражающем, а затем превращающимся в мертвую черную дыру, да и во всем строе внешнего решения микроспектакля, целиком навеянном духом стихотворения.

В целом режиссерское решение, избранные выразительные средства уместны и не приходят в противоречие со стилистикой стихотворения.

Тут стоит обратить внимание на то, что не бывает никаких выразительных средств театра, которые были бы сами по себе хороши или плохи. Они приобретают то или иное качество, смысл и значение лишь в зависимости от того, как и для чего они используются. Мы говорили уже о художественной целостности как высшем критерии тех слагаемых, из которых строится спектакль. «Когда — пишет А. Д. Попов — *чувство целого* подсказывает режиссеру ту или иную деталь в спектакле, будет ли это мизансцена, или темпоритм отдельной сцены, или даже особый характер сценического освещения, то в этих деталях выражается частица того художественного образа, который создает режиссер. Найти эти детали, исходя из жанра и стиля задуманного спектакля, расположить их в определенной последовательности, подчинить их “зерну” пьесы — в этом и есть залог движения к художественной целостности»[[343]](#footnote-344).

{361} Исходить из *чувства целого* — как это кажется просто, будто бы и нельзя иначе, и как же это трудно на деле!

Когда начинающий рисовать дилетант-самоучка приступает к рисунку, он, как правило, начинает вырисовывать сразу же какую-то деталь, она берется вне общего масштаба и, по мере продолжения рисунка, он не умещается на листе, так как все пропорции нарушены. И обучение рисунку начинается с компоновки его на листе, когда устанавливаются соотношения частей и легкими штрихами намечаются контуры. Лишь тогда можно приступать к прорисовке, да и то не одной какой-то подробности, а одновременно всех, постепенно детализируя, уточняя, соотнося одно с другим и все более подробно и тщательно прорисовывая.

По аналогии и мы должны идти от наброска общего, от установления главного к постепенному углублению и проработке всех частностей. Эта очевидная истина на практике дается очень трудно. Мы набрасываемся на подробности, на частности, теряем ориентацию, уходим от главного и работа разваливается, как плохо закрепленная мозаика, превращаясь в пеструю кучу смальты. Но как трудно отказаться от того, что уже сделано! А искусство — отбор. Однако отбирать-то можно лишь зная, для чего отбираешь, а значит — ясно видя цель!

Совсем иной характер, чем работа по пушкинскому стихотворению, имела работа по поэме Владимира Маяковского «Облако в штанах». Режиссер, сильно сократив текст, произвел композиционную перестройку его применительно к придуманному сценарию. Сценарий же опирался на строки Маяковского:

Вашу мысль,  
мечтающую на размягченном мозгу,  
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,  
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут,  
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий[[344]](#footnote-345).

В этих строках точно ориентируется темперамент работы: «буду дразнить», «досыта изъиздеваюсь» — но — «об окровавленный сердца лоскут» и «нахальный и едкий», то есть прямые указания на ту боль, чувственные затраты, которые закладываются в творческие нервы.

Если вольная компоновка и сокращения текста сделали это уже не совсем произведением Маяковского, то *дух* всей работы очень точно передавал дух поэмы. Сценарий был построен как стремительно сменяющаяся цепочка эпизодов, коротких и динамичных, каждый из которых имел более или менее завершенную и яркую образную форму. Герой, одержимый страстью, болью, адовой тоской неразделенной любви, одиночеством, метался в гуще жизни, толпы, пошлости, человеческой глухоты к ближнему. Действие, как и герой, металось, перемещаясь из комнаты героя на улицу, в битком набитый лифт, в бумажный плен конторы, снова на улицу, в дом, в телефонную будку и т. д. Организовывая выгородку мест действия из ограниченного количества учебных станков, ширм, лестниц и выразительно подобранного реквизита, режиссер сумел сделать *калейдоскоп перестановок неотъемлемой частью зрелища. За этим было не только интересно наблюдать, но хорошая организация, разнообразие приемов и четкий ритм сделали его не технической, а эмоциональной составной частью* микроспектакля. Действующие лица, мгновенно трансформирующиеся, представали то как реальные люди, с которыми общается герой, то как некая материализация его внутреннего монолога, как воображение, а то и галлюцинация. Стремительный темп, страстность, отчаянность и острота, которые пронизывали и режиссерское решение, и исполнение микро-спектакля и, я бы сказал, верное ощущение нерва поэмы, сделали эту работу примером выразительного, образного и истинно театрального решения. И если мы уж столько раз говорили о художественной *целостности*, то тут как раз были признаки ее понимания и в характере исполнения, и в скульптурной резкости {362} и четкости мизансцен, и в сменах оформления, и в контрастных переменах освещения. Тут отчетливо сказался опыт работы со «стоп-кадрами». Короткие эпизоды представали как завершенные блиц этюды, а это требовало ударного зрелищного акцента и острой пластической выразительности.

Подчеркну, что успех решения этой работы определили два момента: выявление действия, что оказалось возможным благодаря четко выстроенной фабуле, которая и создала логическую цепочку событий, и верно схваченный авторский образ, которому найдена была близкая по духу и образная сценическая форма.

И еще об одном микроспектакле, в основу которого легла басня И. А. Крылова «Квартет»[[345]](#footnote-346).

Все начиналось удивительно радостно и весело. Четыре персонажа — «проказница Мартышка, Осел, Козел и косолапый Мишка» гурьбой, радостные и оживленные, выбегали и захлебываясь, наперебой рассказывали зрителям о необыкновеннейшем и удивительнейшем происшествии: они затеяли сыграть квартет и сделали для этого все необходимое — «достали нот, баса, альта, две скрипки». Когда же, наконец, они рассаживались и замирали в ожидании команды «примы» Мартышки, раздавалась дивная музыка квартета, в которую с трепетом и восхищением они вслушивались. Но вот — взмах воображаемым смычком и… началось! «Дерут, а толку нет» — вместо мечтавшейся божественной музыки, звучавшей до того легко и прозрачно в их воображении, визжала дикая какофония. «Стой, братцы!» — в отчаянии кричала Мартышка-прима. «Стой! — Кричит Мартышка!» — вторил ей косолапый бас Мишка. Какофония прекращалась. Выяснялись причины неудачи. И когда становилось ясно, в чем беда, музыканты усаживались в новом порядке и снова, счастливые и радостные, готовились начать чудо-концерт. Снова в их мечтах звучала дивная музыка, и снова взмах дирижера-примы превращал ее в дикий визг инструментов в лапах незадачливых музыкантов. Однако, не теряя куража и надежды, они пересаживались снова, и снова все повторялось. Вплоть до появления Соловья. Маленький, изящный, во фраке, надетом на трико, с нарядным белым бантом, появлялся этот несколько брезгливый, чуть раздраженный шумом, который привлек его сюда, Маэстро. Его появление музыканты встречали с восторгом! Наивные и доверчивые, кидались к нему за помощью. Соловей с уничтожающей снисходительность объяснил простую причину:

Чтоб музыкантом быть, так надобно уменье  
И уши ваших понежней, —  
Им отвечает Соловей, —  
А вы, друзья, как ни садитесь,  
Все в музыканты не годитесь.

И, грациозно взмахнув ручкой, Маэстро исчезал. Долго в смущеньи стояли музыканты. И снова, но уже без радости, робко рассаживались по своим местам. Но волшебной музыки они больше не слышали. Вместо нее звучали глухие отзвуки безобразного визга. Понурые, стесняясь взглянуть друг на друга, музыканты разбредались в разные стороны. Наступала тишина, и угасал свет.

Вот какое решение нашла знаменитая басня в одном из наших микроспектаклей. Правомочно ли оно? Ведь общеизвестно, что эта басня направлена против невежд, берущихся не за свое дело. Что же — значит, режиссер исказил авторский замысел? Где? В чем? Да и исказил ли? Ведь ни слова не изменено в басне, да и все течение событий сохранено. Только режиссер увидал эту историю по-своему, не пошел по проторенной дорожке традиционного ее толкования, выдвинув совсем иное. Возможно ли оно? И нет ли тут действительно нового, свежего взгляда на то, что замшело от традиционного восприятия? {363} Предложенное решение ведь оказалось вполне убедительным и психологически мотивированным.

Мне думается, что тут мы имеем дело с вопросом, даже с проблемой, очень важной, но и очень спорной — где граница режиссерских прав по отношению к автору? Когда самостоятельный взгляд на авторский материал превращается в «ломку авторского хребта»? Я уже касался этого вопроса раньше, наверное, мне придется и еще возвращаться к нему, поэтому скажу лишь то, что связано с тем аспектом вопроса, который выявился в этой работе. Если истолкование автора режиссером не разрушает стройности авторской «системы», а, напротив, создает новую, неожиданную, но *целиком опирающуюся на авторский материал*, собственную «систему», такие взаимоотношения автора и режиссера вполне законны и именно в них содержится «зерно» самостоятельности режиссуры, как вида искусства.

Обратимся к Станиславскому: «Мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст *свой подтекст*, устанавливаем свое отношение к людям и к условиям их жизни; *мы пропускаем через себя весь материал*, полученный от автора… мы вновь перерабатываем его в себе, *оживляем и дополняем своим воображением*» (т. 2, с. 63 – 64, курсив мой. — *М. С*.). Исследуя специфику режиссуры Константина Сергеевича, Н. Крымова пишет: «Автора можно трактовать по-разному. Станиславский от автора всегда идет, отталкивается, глубоко в этого автора проникает, но никогда рабски ему не подчиняется»[[346]](#footnote-347).

И тут мне все-таки необходимо отвлечься от наших практических дел и поразмышлять с вами о некоторых вопросах воплощения авторского материала, его трактовки и режиссерских концепций.

### Прислушаемся к Ф. М. Достоевскому

В одиннадцати книгах великого романа «Братья Карамазовы» события развиваются неудержимо, заплетаясь в тугой узел неразрешимых противоречий, столкновений антагонистических характеров, поступков, продиктованных не только логикой этих характеров, но и буйным произволом «власти минуты», дающим иной раз такое направление ходу событий, которого никто не мог ни рассчитать, ни предвидеть. События приходят к катастрофе — убит Федор Павлович Карамазов, убит его слугой, а вернее сказать уж прямо — побочным сыном, Смердяковым, убит и ограблен. Однако вся логика фактов, вскрытых следствием, подсказывает, что убийство совершено Митей. И так заклинились обстоятельства, что факт этот вроде бы и несомненен. Завтра обвиняемый предстанет перед судом. И лишь два человека могли бы открыть истину суду — сам Смердяков и Иван Карамазов, которому Смердяков сообщил о своем преступлении. Но Смердяков вчера повесился, а Иван в горячке, тяжко болен и находится в невменяемом состоянии. Таков жизненный пласт романа, взятый автором во всей глубине мотивировок поступков его героев. И только мы — читатели — знаем все. Достоевский проводит нас через все звенья этой страшной цепочки, распутывает для нас все узелки непостижимых противоречий и сплетений обстоятельств. Каждое же действующее лицо романа, зная лишь *часть событий*, а следовательно, лишь часть истины, может верить или не верить, предполагать, так или иначе истолковывать факты применительно к своей осведомленности, своей субъективной позиции, симпатиям и антипатиям, предубеждениям или корыстным расчетам. Но *вся истина* остается скрытой для всех действующих лиц.

Вот в таком положении мы приходим к двенадцатой книге романа, которая посвящена судебному разбирательству и прениям сторон. Книга эта озаглавлена Достоевским «Судебная ошибка».

{364} Представим на минуту, что нет романа, нет авторских расшифровок и объяснений, что перед нами пьеса, написанная по канве фактов романа. Что же останется? Фабула, цепочка поступков действующих лиц и их слова, которые не всегда можно истолковать правильно, если не знать, не постичь скрытых мотивировок и связей, которые породили и поступки и слова. *Истина* происходящего окажется далеко запрятанной.

Этим материалом и располагают прокурор Ипполит Кириллович и защитник Фетюкович, столичная звезда.

Не похоже ли их положение на положение режиссера, перед которым лежит пьеса, полная загадок и тайн, которые следует разгадать, расшифровать на основании тех «знаков», которые оставил в ней автор, чтобы открыть истину — то есть *авторский замысел и его, автора мотивировки поступков героев*? Да. Похоже. И вот тут-то и кроется та суть, ради которой я обратился к столь пространному примеру.

Что же происходит в двенадцатой книге романа?

Завершается судебное разбирательство, полное драматизма, неожиданностей и игры страстей. Суд переходит к прениям сторон.

Для прокурора Ипполита Кирилловича наступает «звездный час» — он должен обвинять в процессе, нашумевшем на всю Россию. Заметим, что человек он болезненно самолюбивый, не очень удачливый, мы бы сказали — закомплексованный ощущением своей ущемленности, отторгнутости и т. д. Дело представляется ему достаточно ясным с первого знакомства с ним. Вот тут-то и зарыта собака! В голове Ипполита Кирилловича сразу же складывается *концепция безусловной виновности* Дмитрия Карамазова в убийстве и ограблении отца. И вот что особенно важно: коль завелась такая концепция, то *факты уме не имеют значения*. Если они служат подтверждением концепции — слава богу, нет — наплевать! Ипполит Кириллович не сомневается, не колеблется, ему нечего задумываться над противоречиями некоторых обстоятельств, показаний и характеристик, которые, не будь этой заданной концепции, помогли бы прокурору приблизиться к истине и не допустить роковой ошибки. Но *истина его не интересует*. Силы, красноречие, темперамент направлены лишь на одно — обосновать свою концепцию, придать ей незыблемую логичность, решительно отшвырнуть с пути все возражения и сомнения, которые могли бы ее поколебать. И примечательно, что чем точнее логика фактов, на которую опирается прокурор, тем дальше он уходит от истины. И мы — знающие правду, открытую нам Достоевским, с каждым словом, произнесенным велеречивым Ипполитом Кирилловичем, с содроганием наблюдаем, как все далее и далее речь его уводит присяжных и судей от истины.

Все дело в том, что прокурор следовал лишь *логике фактов*, а не попытался исследовать, угадать или хотя бы предположить *логику чувств, логику страстей*. Его как бы доказательная, холодная и рационалистическая логика миновала главное — «натуру» действующих лиц трагедии. А вспомним, на чем поймал Порфирий Петрович Родиона Раскольникова, чем загнал его в угол: он постарался проникнуть именно в «натуру» предполагаемого убийцы Алены Ивановны и сестры ее Лизаветы и «натура-то» и выдала Родиона Романовича. «Солгал-то он бесподобно, а на натуру-то и не сумел рассчитать. Вот оно, коварство-то где!» — восклицает Порфирий Петрович[[347]](#footnote-348). Да, натура… Она-то и объясняет факт. Она может помочь поймать убийцу так же, как доказать полную невозможность «по натуре» совершить убийство. Митя — дебошир, скандалист, «изверг» — не мог *по натуре* совершить холодно рассчитанное убийство и ограбление. Но, увы, — Ипполиту Кирилловичу не до «натуры». Ее безоглядно подминает концепция!

И вот слово за всероссийской знаменитостью — защитником Фетюковичем. И с радостью {365} мы воспринимаем его заявление: «Ну, а что если дело происходило вовсе не так, а ну как вы создали роман, а в нем *совсем другое лицо*! В том-то и дело, что вы создали другое лицо!» — наносит он сокрушительный удар по концепции прокурора[[348]](#footnote-349). Вот теперь-то истина восторжествует, надеемся мы.

И с первых слов защитника поражает, как глубоко и тонко проник он в душу подзащитного. Как — словно бы «сам Достоевский» — проводит нас по всем извивам и эскападам его путанной и страстной души. Все, что говорит прославленный адвокат, совпадает с тем, что мы знаем из романа, факты, которыми оперировал прокурор, приобретают теперь истинное свое содержание, и оно со всей наглядностью показывает — не мог Дмитрий Карамазов убить и ограбить своего ненавистного отца! Тут бы и восторжествовать истине! Но… Но защитник, так же как и прокурор, исходит *из придуманной им концепции защиты*. А концепция такова — Митя не мог убить по всей своей психологии, но убил тем не менее, убил в состоянии аффекта, невменяемости, доведенный до этого своим мерзостным папашей, а потому заслуживает оправдания. *Не мог убить, но убил* — вот она концепция, которой защитник подчинил всю свою тончайшую психологическую аргументацию, концепция, которая не опровергла судебную ошибку, а утвердила ее, только шиворот-навыворот.

Фетюкович вроде бы и «натуру» понял и в расчет принял, но не хватило ему мужества *поверить этой натуре до конца*. Потому — и поверил, и не поверил, а следовательно, и вывод — не мог убить, но убил. Конечно, Фетюковича оправдывает то, что совокупность фактов фатально обернулась против Мити, а те факты, которые могли бы решительно опровергнуть это фатальное стечение, остались скрытыми: не оставил Смердяков посмертного признания в убийстве, не могли быть приняты заявления Ивана иначе, чем горячечный бред.

Но интересует меня сейчас не это. Уж предложив некую аналогию прокурорского и адвокатского анализа фактов с режиссерским анализом пьесы, я и хочу довести ее до конца. Пример этот вот чем поучителен и для меня дорог. Мы знаем, как важно при анализе пьесы следовать строго в русле авторской мысли и прежде, чем предлагать некие свои собственные решения и истолкования, до донышка понять авторскую логику и созданную им систему характеров и их связей с фактами, поступками, событиями. Знаем и то, что отход от этой обязательной позиции в исходном постижении пьесы неизбежно приводит к ее искажению, к навязыванию ей некоего ей не присущего смысла и качества. Но знание это впускаем в себя как некое правильное теоретическое положение, а не воспринимаем его сердцем.

Пример же, данный Достоевским в «Судебной ошибке», заставляет нас обнаженным чувством воспринять, что же такое — предвзятая концепция, уводящая от постижения истины. Ведь мы читаем эту часть романа с захватывающим *чувством*, мы содрогаемся от сопереживания, потому что знаем правду и видим, как предвзятость позиций и прокурора, и защитника неумолимо влечет к гибели невиновного, и заметим, — дикого, неуемного, буйного, но полюбившегося нам человека.

Предположим на минуту, что ни у прокурора, ни у защитника не было этой самой придуманной, заказанной себе концепции — у первого о несомненной виновности Дмитрия Карамазова и расчетливой преднамеренности убийства, у второго — о совершении им убийства, но по случайности, по вынужденности. Что было бы, если бы тот и другой руководствовались бы реальным стремлением установить истину, и только истину? Попытаться прорваться сквозь видимое к скрытому, через факт к его объяснению? Ведь все, все приняло бы совершенно иной ход, а стало быть, привело бы к совершенно иным результатам. Но заданные себе концепции заставляют того и другого отбирать факты, истолковывать {366} их не для *истинного понимания происшедшего*, а лишь для доказательства правоты принятой концепции.

Не то же ли происходит так часто с режиссерами? И не потому ли, что слишком часто рассматривают пьесу лишь как вымысел, а не реальную жизнь, и тем самым дают себе поблажку в облегчении ответственности за выносимые приговоры. Мы не имеем права относиться к пьесе иначе как к реальной жизни, а к судьбам ее героев, как к судьбам живых людей. Наш суд над их поведением, над мотивами их поступков — это суд над живым человеком, над его сердцем. Мы обязаны не разумом понять пьесу, а прожить ее жизнь всем своим чувством, кровью своей. «Над вымыслом слезами обольюсь!». Что это значит? А то самое и значит, что в душе художника стерта граница между ненастоящим — вымыслом и подлинным — самой жизнью. Истинное в искусстве творится кровью, а не хитроумием. И не слишком ли мы заигрались в хитроумные концепции, уводящие нас от жизни, от животрепещущего чувства. И часто ли мы над вымыслом слезами обливаемся? Не слишком ли поднаторели с сухими глазами и холодным носом оперировать на сердцах человеческих?

Думается, что нет большего врага у режиссерского искусства, чем «концепционное» мышление, увы, столь распространившееся. В наше сознание накрепко заложена идея обязательной «правильности», идея опасная для тонкого искусства человековедения. Человек подобен натуральному ветвистому дереву. И нет в лесу двух одинаковых деревьев, а уж тем более «правильных». И подкупающая прелесть дерева не только и не столько в прямизне и строгой стройности ствола, сколько в неповторимой «неправильности» его ветвей. В искусстве концепционное мышление неизбежно ведет к «выстругиванию дерева в столб», к удобному усреднению человека по некоему умозрительному эталону и в защите этого удобства — к яростному неприятию всего, что в эту эталонную усредненность не влезает, не подчиняется ей. Но может ли быть что-нибудь более унылое и мертвое, чем лес из телеграфных столбов?!

И художник Достоевский учит любить дремучий человечий лес с его неправильными ветвями, с его порой искривленными стволами, которые тем не менее и вопреки всему тянутся вверх, к солнцу.

Неисчерпаемый, бездонный кладезь науки для нас, режиссеров, если мы исповедуем постижение жизни, человека и «жизни человеческого духа» как высшую цель нашего искусства!

### Этюд на литературной основе

В обучении режиссуре большое место занимают этюды, сочиняемые самими студентами. Однако когда речь идет о более сложной, развитой форме этюда и незамысловатая выдумка уже недостаточна, сочинение этюда превращается в почти неразрешимую задачу. Действительно, придумать ведь приходится почти что маленькую пьесу! Затрачивается уйма времени и усилий на литературное сочинительство — ведь это же не наш «профиль» — плоды, как правило, убоги, а на собственно нашу репетиционную постановочную работу времени уже почти не остается. Поэтому все более внедряются в практику этюды на литературной основе. Что это такое и в чем суть этой формы работы? Вместо трудоемкого сочинительства, ситуация берется готовая, из литературы, и на ней мы строим свой этюд.

Почему мы не берем просто отрывок из пьесы? Или из прозы? И в чем отличие работы над этюдом на литературной основе от постановки отрывка?

При постановке отрывка мы строго придерживаемся не только смысла, но и «буквы» авторского текста, а в поведении действующих лиц, следуя за «ремаркой», стремимся к тщательному выполнению авторского комментария, данного в контексте всего произведения. И потому, так или иначе, приближаемся {367} к необходимости решения «характеров». Таким образом, мы как бы воссоздаем жизнь, ранее созданную автором.

При работе над этюдом на литературной основе во главу угла кладется предложенная автором *ситуация* и берутся лишь *самые главные, определяющие ее, предлагаемые обстоятельства*. Нашей задачей становится *самостоятельное действенное исследование этой ситуации, логики действия, поведения действующих в ней людей, создание круга предлагаемых обстоятельств*, мотивирующих это поведение. Иначе говоря, основой этой работы становится *самостоятельное создание жизни в заданной ситуации*.

В значительной степени освобождая себя от авторской подсказки, здесь мы вообще не ставим вопрос о «характерности», «характере» и ведем исследование по принципу «я в предлагаемых обстоятельствах». Основой становится *импровизация*, и не только текста, но всего процесса; основой оказывается воспитание в себе *импровизационного самочувствия*. Оно подразумевает непосредственность, первичность, сиюминутность творческого процесса.

«Импровизация, — пишет Г. А. Товстоногов, — одно из самых действенных средств, способных спасти современную сцену от окостенения. Импровизация призвана уберечь жизнеспособный творческий организм от губительных микробов неживого театра. Убежден, что импровизация должна стать сегодня ведущим принципом театрального творчества»[[349]](#footnote-350). Нельзя не согласиться с этим утверждением.

Однако тут же необходимо оговорить, что импровизация не имеет ничего общего с произволом, с принципом «куда поведет». Еще А. Д. Попов отмечал: «Импровизировать можно и в условиях четкой формы спектакля. У нас же многие актеры понимают импровизацию как анархию, а фиксацию чисто внешнего рисунка роли возводят чуть ли не в основную добродетель актера и причисляют ее к понятию актерского мастерства»[[350]](#footnote-351).

В этюде на литературной основе нет канонического текста, но так или иначе существует, как и во всякой другой нашей работе, некий сценарий, который и создает определенные жесткие рамки. Метод школы Станиславского принципиально отличается от всех других школ и направлений в вопросе, *что следует фиксировать* в репетиционном процессе. По школе Станиславского — *фиксируются побудительные причины действия и поведения*. Само же действие, приспособления, оценки, словом весь процесс каждый раз творится заново, как первичный, сиюминутный, то есть в основе всего — импровизационное самочувствие, а следовательно, и импровизация. Сегодняшний театр гораздо больше «божится» Станиславским, чем следует ему. Приведенные соображения Г. А. Товстоногова возвращают нас к одному из основных требований Станиславского, которое не выполняется, впрочем, как и многие другие.

При условии, что импровизация достаточно строго ограничивается заданными рамками, где же ее место и область наибольшей активности? Тут полезно прислушаться к разъяснению О. Я. Ремеза: «Если поставить рядом последовательные моменты воздействия, восприятия и ответного действия, мы получим численный ряд — 1, 2, 3. В этом трехчлене звенья “1” и “3” достаточно жестко определяются на репетициях, “2”… это — звено импровизации… зона подсознательного творчества. Именно “2”, момент восприятия, — самое важное звено цепи, ибо оно находится между ударом и ответом на удар. Это — область “ранения”. И именно это-то звено чаще всего опускается артистом либо подменяется механическим обозначением. И тогда возникает игра по схеме “1-3”. Она обессмысливает, механизирует поведение человека на сцене, обескровливает роль, разрушает {368} логику и последовательность действий…»[[351]](#footnote-352)

Выбирая литературную основу для этюда, берите материал современный, близкий вам, достаточно знакомый по жизни. Не забывайте, что наша цель *не постановка некоей сцены, а исследование действенного процесса, претворение психической жизни в поведение*.

Чтобы разобраться в вопросах, которые выдвигает эта работа, сделаем коллективный этюд, положив в основу рассказ А. Алексина[[352]](#footnote-353).

### «Ты меня слышишь?»

Что же представляет собой рассказ? Посмотрим на него с точки зрения *фабулы*, то есть цепочки фактов.

На переговорный пункт далекого поселка или городка из труднодоступных мест, где работает геологическая партия, приходит геолог. Добраться сюда стоило больших усилий, тем более добраться вовремя. А сегодня день его рождения, и по условию он должен звонить жене в Ленинград, чтобы она могла его поздравить. Но телефон в Ленинграде не отвечает. Геолог огорчен, оскорблен, возмущен отсутствием жены в условленное время. В голову его лезут ревнивые мысли. Телефонистка сочувствует ему и находит на почте, которая тут же, телеграмму для него. Жена сообщает, что уехала в командировку. Поэтому и молчит телефон.

Вот и вся фабула.

Место действия рассказа дает возможность вовлечь в работу над этюдом многих участников как исполнителей ролей тех людей, которые приходят на переговоры. Хотя никаких характеристик или линии их поведения автор не подсказывает.

О чем же рассказ? О чем мы будем делать наш маленький спектакль-этюд?

Многие из вас склонны утверждать, что рассказ о душевной отзывчивости, чуткости, что героиня его — телефонистка, которая отозвалась душой на огорчение геолога, отыскала для него телеграмму, развеяла его тревоги и подозрения. Так ли?

Вы идете по рациональной логике. Таким образом приближаясь к «идейно-тематическому анализу» по образцу школьного изучения литературы, которое, увы, не приближает к постижению ее духовного и художественного содержания. А каково ваше *первочувство*! Что вы *не поняли, а почувствовали*, прочитав рассказ?

Вот видите! Оказывается радости или умиления по поводу доброты, душевной щедрости телефонистки не испытал никто. Но многие из вас говорят об ощущении досады, огорчения, возмущения в адрес геолога. Сейчас речь не о точности формулировки, а об *ощущении*. А *ощутили* мы очень важные вещи. Во-первых, наши мысли, наше чувство связалось с геологом, а не с телефонисткой, во-вторых, чувство, которое мы испытали к геологу, *недоброе* чувство. Следовательно, «герой» истории он, все дело в нем и через него надо расшифровывать эту историю. Заметим это.

Чтобы нащупать главную мысль автора, пойдем методом исключения.

По вашему — главный *поступок* или *событие* в рассказе то, что телефонистка нашла и отдала геологу телеграмму. Ну, а допустим, что она этого не сделала. Что же останется, что нарушится?

Из глуши, куда не приходят ни письма, ни иные вести, по непроходимым местам добрался геолог сюда с огромным трудом, причем добрался вовремя. Значит, по психологическому счету, огромный кусок жизни там, в геолого-разведывательной партии, был связан с перспективой — после долгой разлуки, преодолев все препятствия, добраться в этот праздничный для него день к телефону и поговорить с женой. То, что ему удается вовремя {369} оказаться здесь, завершает развитие этой эмоциональной цепочки, которое шло все время по нарастающей, и чем более возникало препятствий, чем меньше было шансов успеть, тем азарт, нетерпение, предвкушение становились острее и острее, чтобы разрешиться победой, праздником. *Праздником*! — вот это очень существенно. И здесь, на переговорной, ему сопутствует удача: линия работает, все в порядке, и скоро он услышит жену. Праздник! После нескольких месяцев пребывания без вестей, без связи, в тяжелейших условиях — праздник!

Тревожится ли в эти минуты он о жене? Нет. Важно одно: еще чуть-чуть — и он скажет ей, как в песне В. Высоцкого: «Ну здравствуй, это я…». Но телефон не отвечает.

Пришла ли геологу мысль, что жена больна, занята делом, которое нельзя ни перенести, ни отложить, что есть какие-то независящие от нее обстоятельства, по которым ее нет у телефона в назначенный день и час? Отнюдь! Уничтожен *его праздник*! Его забыли, о нем не подумали! Не учли, *чего* ему стоило добраться сюда, что значит жить там в разведке и т. д. Словом, его предали, ему изменили, его забыли. Конечно — «с глаз долой, из сердца вон!», так и должно быть, «*она такая*!», ну и т. д. Снежный ком жестокости, несправедливости, жгучей обиды, полного предательства всего того, почему и ради чего он сюда шел сквозь все препятствия! Сейчас он потребует бланк и накатает ей убийственную телеграмму! Впрочем, нет, зачем?! Он просто пренебрежет ею, он уйдет молча, гордо, в тайгу, в гибель! К комарам и гнусу!

Что же происходит? *Дикая, необузданная вспышка эгоизма*. Ведь ни одной мысли о жене, о ней самой, все только о себе, да о том, как она его оскорбила, растоптала и проч. Жена тут фигурирует только как сгусток подлости, символ предательства, всех пороков и женской неверности и ненадежности.

Повторяю, предположим, что телефонистка не вспомнила о телеграмме, и геолог ее не получил. Что же изменится? Рассказ тем и закончится: оскорбленный геолог либо уйдет, не дав никакой вести о себе предательнице-жене, либо, прежде чем уйти, пошлет ей свои проклятия и оскорбления.

О чем же тогда будет рассказ? И какова в нем роль телефонистки? Рассказ получится о том, как обидела геолога жена. Ведь я не узнаю причины ее отсутствия. Ни ее вина, ни его несправедливость не доказаны. А роль телефонистки сведется к выполнению служебной функции.

Ну, а что же меняется от того, что телеграмма ему передана? Алексин не раскрывает нам тех душевных перемен, переживаний, которые вызывает в геологе полученная телеграмма. Однако мы легко догадаемся, что он хоть и рад, конечно, что его подозрения не оправдались, но не может не испытывать стыда от душевного предательства, которое совершил, допустив мысль о возможной подлости жены. Таким образом, то смутное ощущение недоброты, нечистоты мыслей геолога, которое в нас возникло, когда мы еще не знали, прав или не прав он в своих подозрениях, получает расшифровку и подтверждение: жена чиста, а он, оклеветав ее, унизил сам себя. А коли так, нам ясно, что радость получения весточки от нее смешивается со стыдом и раскаянием, с недовольством собой. Вот, значит, чем было порождено наше первочувство! А если так, значит, мы на верном пути и приближаемся к тому *главному*, о чем должна быть вся наша история. Смысл рассказа, который в варианте с исключением телеграммы не улавливался, начинает проясняться.

Ну а девушка телефонистка? Вы говорите, что ею движут всякие там гуманные побуждения. Посмотрим. Она знает геолога? Знает — он и раньше приходил за почтой до востребования. Знает она, где и в каких тяжких условиях он существует. Значит, едва увидав его у своего окошечка, она — по побуждениям простого человеческого сочувствия к человеку, измученному отсутствием регулярных вестей, связей с домом, с близкими, — должна бы сразу же проверить, не ждет ли его накопившаяся почта, и дать телеграмму, {370} а уж потом заниматься всем остальным. Однако она вспомнит о телеграмме лишь тогда, когда он расскажет ей, в чем дело, и когда увидит, что он не в себе от того, что телефон не отвечает. Значит, это ее накладка, причем — жестокая накладка. И, отдавая телеграмму, стремится она не столько утешить геолога и облегчить ему жизнь, сколько исправить собственную вину, так как в положении геолога вполне резонно было бы всыпать ей по первое число за то, что она и нервы ему натрепала, и заставила впустую звонить. Так что в поступке телефонистки не такое уж доброе и гуманное содержание, которое вы хотите ему навязать. Следовательно, телефонистка вовсе не «положительная героиня» рассказа, при всем том, что по рассказу она вроде бы и очень мила, и приветлива, и роль ее носит характер подсобный, второстепенный. А факт получения телеграммы не является самым важным событием рассказа, а лишь «под занавес» расшифровывает смысл, о котором мы начали догадываться раньше.

Итак, рассказ о геологе. История эта о том, что происходит с ним. А основным событием в свете нашего разбора является отсутствие жены и неответивший телефон. Оно переламывает линию поведения, мыслей и чувств геолога. Отсюда начинается разгул его эгоистической натуры.

Для того чтобы найти ответ на вопрос, «*о чем*» тот материал, которому мы хотим дать сценическую жизнь, надо найти то главное событие, после которого начинается перелом основной линии действия. И, возвращаясь к методу исключения событий, посмотрим: оттого, что мы пытались изъять факт получения телеграммы, главный смысл изменился мало. А вот если бы телефон ответил, то рухнула бы не только фабула рассказа, а значит — и этюда, но и самый его смысл.

### Обострение обстоятельств

Мы часто говорим: надо укрупнять, обострять предлагаемые обстоятельства, однако не очень четко представляем себе, что это такое на деле. *Смысл обострения и укрупнения предлагаемых обстоятельств в активизации психической жизни и действия на сцене*. Действительно, «чем выше заберешься, тем больнее упадешь». У артистов есть тенденция создавать «удобные» предлагаемые обстоятельства, которые в психологическом смысле не обостряют ситуацию.

Вот представим себе нашего геолога. Что будет, если он войдет в эту историю без нафантазированных, разработанных, нажитых крайне острых предлагаемых обстоятельств, а выйдет «из-за кулис», пустой как барабан. О каком душевном перевороте, кризисе и т. п. может идти речь, если он внутренне пуст и холоден? Значит, следует направить всю работу воображения на воспитание в себе «биографии» этой походной жизни, бесчисленных лишений, опасностей, бессонных ночей у чуть теплящегося костра, полных мыслями о любимой, тревогой о ней, мучительной тоской. А бесконечные мысли-представления о том, что она сейчас делает, куда идет, о чем думает! Ведь нет ни писем, ни телеграмм. Раз в несколько недель иногда удается как-то послать весточку о себе. А иногда и месяцы — ничего. Ну‑ка, пошевелите-ка воображение, растормошите его!.. А теперь — путь сюда, в этот поселок. Сколько надо было пройти километров без дороги, по компасу, сквозь тайгу, по болотам, без единого человека рядом, в полном одиночестве и безвестности. А какие встречаются препятствия! Хоть поверни назад: не преодолеть! А преодолел же! А страх, что не успеть? Ведь в самом условии — хоть откуда угодно, а позвоню в день рождения! — есть мистика и шаманство. *Нельзя* не позвонить! А тут зарядили дожди, каждый ручеек стал что река — как преодолеть?! А реки?! А болота, топи… И т. д. — без конца!

Только так, только создавая невероятно насыщенный трудностями, опасностями, лишениями, тоской, любовью «роман жизни», можно накопить в себе чувственную энергию, чувственный запас для того, чтобы, {371} когда все это преодолел, успел, победил все и вся и в первую очередь самого себя — победил во имя любви! — испытать то чувство праздника, о котором мы уже говорили. Так, накапливая и обостряя предлагаемые обстоятельства, мы забираемся на ту высоту, упасть с которой смертельно! Разумеется, если эта работа воображения не превратится в холодное умозрительное размышление, а будет вызывать видения, возбуждать чувственный отклик.

А время ожидания соединения? Ведь там, далеко отсюда, за тысячи километров она тоже ждет! Ходит по квартире… Что она делает? Смотрит на часы каждую минуту? Или читает? Работает? Дома прибрано, словно не его звонок, а он сам должен явиться нынче… На столе его фотография… Или она готовит? Может быть, сегодня соберутся друзья — отметят его день рождения… Нет, наверное она, как и говорила, захочет быть одна, когда он позвонит… И т. д., и т. д. Вот, примерно, чем он живет, пока ждет соединения. *Радостно* живет. А потому и люди кругом — славные люди. Он давно не видал людей. И телефонистка — славная. И почтовая станция — славная. И все‑все — славное. А он — дошел, он тут и звонит ей! А она — любимая — ждет там у телефона!

Видите, я нигде не впускаю мысли о том, что телефонный разговор может почему-нибудь не состояться. Раз *он пришел*, значит *должен* состояться.

И вдруг — не состоялся!

Обострение обстоятельств эффективно только тогда, когда они расшевеливают наше воображение, а оно, в свою очередь, будит отзывчивость наших чувств. Какие бы «страсти» мы ни придумывали, если они не трогают нашего чувства, они бессмысленны. И дело вовсе не в «экстремальности» этих выдумок, как я уже говорил, а в том, чтобы они были связаны с моими «хотениями» и побуждали бы их остроту, азартность и создавали «болевые точки».

Важно заметить, что истинно нажитые предлагаемые обстоятельства обязательно будут питать внутренний монолог и отразятся на нем.

Когда на сценической площадке у актера возникает линия подлинной внутренней жизни, в его воображении теснятся видения. И часто мы можем заметить в реальной жизни, как, беседуя с кем-то, глядя на предметы, мы лишь *как бы* смотрим, *как бы* видим. На самом же деле мы видим то, что нам подает наше внутреннее зрение, «обслуживающее» нашу мысль. То же происходит и на сцене, если мы приближаемся к органической правде. И когда я говорю, что геолог ждет звонка, а сам в это время мысленно пребывает в Ленинграде, представляет себе дом свой, и что и как сейчас там делает жена, — речь идет именно об этой ленте видений. Но он здесь, на переговорной, и в какие-то моменты реальный план — люди, обстановка, окружающая жизнь — вытесняют видения и завладевают его вниманием, а затем снова в его сознании существует тот, другой, воображаемый мир.

Как разбудить свою чувственную природу? Никто из вас не был в ситуации нашего геолога, «роман жизни» мы можем сочинить лишь на основании разных сведений о такой жизни, которые мы накопили при посредстве книг, кино, рассказов бывалых людей. Но каждый из вас знает по собственному чувственному опыту, что такое тоска от разлуки, что такое трудность и опасность преодолений. И не важно, что не в тайге, не в болотной топи вы испытали страх или необходимость преодолеть некую опасность. Важно вызвать в себе *свое, реально знаемое, пережитое и по характеру близкое к нужному для данного случая, чувство*. Испытывать можно только свои чувства. Никаких чужих чувств мы испытывать не можем. Никто из вас не задушил Дездемону, но найти в своем чувственном опыте зернышки тех чувств, из которых выросла ревность мавра, вы можете, они есть в каждом и каждым человеком пережиты. Зернышки или зерна. И если их правильно растить — они вырастут в страсти. А растят их предлагаемые обстоятельства {372} и вера в них. Магическое «если бы…», приводящее к тому, что Станиславский называл «Я есмь».

«“Я есмь” на нашем языке говорит о том, что я поставил себя в центр вымышленных условий, что я чувствую себя находящимся среди них, что я существую в самой гуще воображаемой жизни, в мире воображаемых вещей и начинаю действовать от своего собственного имени, за свой страх и совесть» (т. 2, с. 79). «Я есмь» приводит к эмоции, к чувству, к переживанию. «“Я есмь” — это сгущенная, почти абсолютная правда на сцене» (т. 2, с. 203).

Сейчас речь идет не о создании характера, образа геолога таким, как он задан Алексиным, а о воспитании в себе хода мыслей, аналогичных его ходу мыслей, и возбуждении в себе чувственных откликов на них, аналогичных тем, которые предложил автор. *Аналогичных*, не более. Вы скажете: «я бы вел себя иначе, я не ревнив, я бы совсем иначе реагировал на молчание телефона». Правильно — иначе. Поэтому мы и говорим лишь об *аналогичных* мыслях и чувствах. Разумеется, что как бы мы ни говорили «я в предлагаемых обстоятельствах», если мы берем этюд на литературной основе, значит, мы так или иначе вынуждены входить в жизнь «*роли*». И тут нечего пугаться. «Образов» и «характеров» никто от вас пока не требует, а что вы вынуждены делать некий шаг, пусть самый маленький, к освоению проблемы перевоплощения — это прекрасно. Слава богу. И делайте его на здоровье.

### Фабула. Сюжет. Трактовка

Фабула — это цепочка фактов, событий, которые выражают определенное содержание. Или лучше сказать — *организуют* определенное содержание. То, что фабула организует содержание, — важно для нас. Зритель воспринимает содержание через фабулу. Это мы должны крепко усвоить. Фабула — скелет, на котором нарастает все остальное. Она держит, несет на себе как пьесу, так и спектакль. Факты — упрямая вещь. Это имеет прямое отношение к нам. Все, кроме фабулы, в нашем деле зыбко. Можно так повернуть, можно этак истолковать. А «истолковывая», легко уйти от основы и все запутать. Фабула для нас вроде того каната, который протягивают в пургу, чтобы найти дом, чтобы не заблудиться в снежной круговерти.

Сюжет — это истолкованная фабула. Сюжет тенденциозен. Фабула объективна.

Когда следователь ведет следствие, он завершает его написанием «обвинительного заключения». Там изложены только факты. Ничего больше. В обвинительном заключении по делу об убийстве Дездемоны было бы записано (привожу в сокращении): «Отелло получил сведения от Яго о том, что жена Отелло Дездемона отдала подаренный ей мужем и особо дорогой для него платок своему любовнику Кассио. Отелло сомневался в полученной информации и, чтобы ее проверить, потребовал от Дездемоны предъявить ему платок. Дездемона этого сделать не смогла и объяснила мужу, что платок потеряла. Таким образом, Отелло получил основания признать версию Яго подлинной, а себя обманутым женой, за что и убил ее путем удушения и последующего закалывания». Это фабула. Тут только логическая цепочка фактов и никакой точки зрения на них.

На основании «обвинительного заключения» — фабулы — прокурор строит обвинение, а защитник защиту, придавая фактам тенденциозное осмысление и освещение. То есть они строят свои «сюжеты». Так как позиции и цели прокурора и защитника прямо противоположны, мы можем сделать вывод, что на одних и тех же фактах, то есть на одной и той же фабуле, могут быть выстроены совершенно разные и отличные по смыслу и духу сюжеты, что и было рассмотрено в примере из Достоевского.

Для уточнения приведу следующее определение: «Фабула — краткий пересказ событий драмы, лишенных их многих внутренних сцеплений, а посему открывающих нам только {373} свое поверхностное значение. Сюжет — “сценариум со всеми подробностями” — тесно связывает те же события со всеми предлагаемыми обстоятельствами пьесы и характерами героев, что открывает нам глубинное ее содержание»[[353]](#footnote-354).

Так как художник замышляет произведение, чтобы утвердить некую мысль, позицию, точку зрения, то уже в самом отборе фактов, то есть в фабуле, заложена определенная художническая воля, тенденция. Для автора пьесы фабула и сюжет существуют слитно, развиваясь в замысле одновременно, поддерживая и питая друг друга. Нам, приступая к анализу пьесы, следует условно выделить фабулу, так как это помогает яснее понять действенное построение пьесы. Фабула для нас обязательна и незыблема (даже если по композиционным соображениям мы что-то сокращаем или переносим из одной части пьесы в другую). Мы не можем, ставя «Бесприданницу», изменить факты. Не можем отменить согласие Ларисы выйти замуж за Карандышева, как и ее поездку за Волгу в компании Паратова и его приятелей. С сюжетом же, то есть с авторской точкой зрения, мы, режиссеры, можем и поспорить, и не согласиться. Так, ту же «Бесприданницу» ставили и про роковую любовь, и про циничный и подлый расчет, и про несчастного Карандышева, и про отвратительного Карандышева. И все это по-своему было и верно, и доказательно. Как, очевидно, с определенных точек зрения верна и доказательна и защита защитника, и обвинение прокурора.

Трактовка — это наше право. Но при условии, что она обосновывается и доказывается *только* из авторского материала. Значит, средством выражения определенной режиссерской позиции в понимании произведения является расстановка акцентов, дающая новый, самостоятельный *оттенок смысла*, а вовсе не иной смысл произведению. Нельзя ставить «Горе от ума» про дурака и болтуна Чацкого, который задирает благопристойных и вполне приличных людей. Чацких было много, разных. Как и Фамусовых. Но не было консерватора Чацкого и прогрессиста Фамусова или Скалозуба. Не было и не должно быть.

### Планировка

Чтобы начать пробы этюда, вы должны решить планировку нашего переговорного пункта. Но прежде несколько общих замечании.

Решение спектакля неотделимо от решения оформления, от сценографии. Но нередко бывает, что художник приносит отличную, заманчивую картинку, вызывающую общий восторг, но режиссер задает убийственный вопрос: «а где играть?» и художник, случается, бывает бессилен ответить на этот *важнейший* для режиссера вопрос.

Оформление должно быть образным, логичным и удобным. Образным — значит, передавать не только смысловую информацию, но и заражать эмоционально. Логичным — значит, таким, которое не вызывало бы недоумений с позиций жизненной логики и правдоподобия, в какой бы условной форме ни решалось. Невозможно, к примеру, чтобы на одной вполне реально выполненной стене находились, скажем, два окна на улицу, а между ними дверь в соседнюю комнату! Удобным — значит положительно отвечающим на вопрос «где играть?». При замысле будущего оформления следует сразу же выверять те *планировочные возможности*, которые оно дает. В каждой пьесе есть несколько наиболее ответственных моментов в планировочном решении. Режиссер и художник обычно учитывают их и те задачи, которые предъявляют эти важные сцены. Это совсем не значит, что надо умозрительно, в отрыве от актеров и репетиционного процесса придумывать мизансцены. Нет. Но некое предположение, предвидение будущих решений, конечно, возникает. Да и должно возникать. В театре часто пользуются названием «игровые точки», то {374} есть те места в планировке, которые дают наиболее выгодные и выразительные возможности при мизансценировании.

Нужно воспитывать в себе и всячески развивать *чувство пространства*, то есть конкретное видение действия, разворачивающегося в сценическом пространстве. Учитесь этому на первых же постановочных упражнениях. При расположении человека или группы в сценическом пространстве выразительность меняется решительным образом в зависимости от ракурса. Это легко проверить, поставив одну и ту же сцену в разных планировках. И необходимо тренировать навык находить наиболее выразительное и выгодное планировочное решение. Не манкируйте этим. Есть такая славная и очень для нас полезная книжица-альбом: анализ композиционных поисков В. Сурикова для картины «Боярыня Морозова». Там на репродукциях «почеркушек», набросков, эскизов можно проследить, как добиралось воображение художника до того окончательного варианта, который принес немеркнущую славу этому великому творению русской живописи. Лишь изредка бывает так, что первое композиционное решение становится окончательным. Как правило, к такому оптимальному решению надо добираться путем поисков, проб, переделок. По своему многолетнему опыту не только режиссера, но и театрального художника знаю, как важно уметь не застревать на разработке *одного* варианта. Уметь отбрасывать найденное, пробовать принципиально иные пути решения. Наше дело таково, — и это касается всех граней нашей работы, что нередко увязаешь в каком-то случайном решении и, понимая, что оно тебя не удовлетворяет, начинаешь его «улучшать», вместо того, чтобы пробовать что-то совсем другое, искать иной творческий ход. У художников есть выражение — «замучить» рисунок или картину, бесконечно подправляя, подписывая и т. д. Мы, режиссеры, тоже очень часто «замучиваем» ту или иную сцену, деталь в спектакле, а то и весь спектакль. Надо смело и резко бросаться в пробы. Ведь вернуться к тому, что уже было найдено и попробовано — нетрудно. А истинное ощущение достоинств решения приходит лишь через сравнение.

Мы еще не знаем, как разовьется наш этюд, нам трудно пока предусмотреть те подробности, которые выявятся только в процессе работы — ведь пока у нас нет никакого сценария. Поэтому пока мы должны просто решить исходный вариант планировки маленького переговорного пункта при почтовом отделении. Единственное, что мы пока можем предусмотреть, — «игровые точки», определяемые логикой событий и предполагаемого действия, наиболее эффективно расположенные, но в железной логике жизненного правдоподобия.

### Играем этюд

Как же мы организуем наш этюд? Отталкиваясь от ситуации рассказа, мы сделаем упор на *жизнь этого переговорного пункта*. Обычную нормальную жизнь в вечерние часы. Почта уже закрыта, и люди приходят только звонить. Их приводят сюда разные обстоятельства — личные и деловые, радостные и печальные и т. д. Одни получают возможность переговорить. Других ждет отказ по той или иной причине — то не работает линия, то абонент не отвечает, то связь в другие часы… Все, кто поговорил, получают известия — те или иные, которые либо совпадают с ожидаемыми, либо, напротив, оказываются неожиданными, хорошими или дурными. Они так или иначе что-то меняют в настроении, ритме, поведении поговорившего. Все это область ваших придумок.

История геолога и телефонистки лишь *одна из историй*, один из случаев, происшедших на этом переговорном пункте в этот вечер. И в то же время, как и рассказ, этюд должен иметь эту историю *главным* содержанием, она должна пройти «крупным планом» среди прочих историй, переплетаясь с ними. {375} Вспомните по опыту: пока вам приходилось ждать соединения на переговорном пункте, сколько за это время было всяких других заказов, выяснений, споров, переговоров. А жизнь телефонистки?! Она складывается из «дела» — прием заказов, справки, выяснения, связь со «старшей» по узлу, расчеты, вызовы… И из «личной жизни», то есть отношения к разным людям, знакомым и незнакомым — ведь это маленький городок или поселок — приятным или раздражающим, нахалам, вежливым, бестолковым и т. п., ее отношений со «старшей», от доброй или злой воли которой порой очень многое зависит.

Очень хорошо, если пока вы не будете сговариваться о своих линиях поведения, если ваши задачи и действия будут неожиданностью для ваших партнеров и вынудят их и вас искать *живое* соотнесение своих намерений и целей с этими неожиданностями. Это заставит вас всех все время решать вопрос — а как бы вы поступили «на самом деле», в жизни. Это главное, это очень важно — сверять свое поведение в неожиданной ситуации с логикой реальной жизни.

Поиграйте свои истории и обстоятельства импровизируя, пока без установленного порядка и правил. Действуйте так, как вы действовали бы в жизни. Обживайте этот переговорный пункт. У каждого из вас есть и наблюдения и воспоминания. Расшевелите их! Попробуйте пожить в паузах. Ведь иногда на переговорной эти паузы бывают бесконечно длинными, и словно бы жизнь останавливается. Иногда же вдруг события начинают громоздиться одно на другое, звонки, вызовы, работающие и не работающие кабины, слышимость и неслышимость и т. п. — все сплетается в какую-то стремительную неразбериху. Потом жизнь снова словно замирает. Но ведь на самом-то деле она продолжается без всяких перерывов: вспомните, что сегодня одним из важнейших критериев актерского мастерства считается умение *жить в «зонах молчания»*. Если есть процесс мышления, внутреннего действия в этих зонах, если не прерывается «внутренний монолог», то жизнь эта и не менее насыщенна, и не менее интересна, чем в самых «разговорных» кусках.

Пока наша задача размять, заготовить свой внутренний материал в этих пробах, чтобы потом организовать его и сыграть этюд, сохраняя его импровизационную природу, но так, чтобы на первом плане и главным содержанием осталась история геолога и телефонистки, а в то же время было понятно и воспринималось бы все полифоническое течение жизни на переговорном пункте.

Итак вперед!

Играем этюд. Делаем пробы, импровизируем. Сначала — полный хаос, толкотня, неразбериха. То не успеваем сыграть «главный сюжет», а уже все «ресурсы драматургии» исчерпаны, все разбежались, сцена пуста. То, напротив, уже все, что от Алексина, сыграно, а половина «наших» действующих лиц еще не вышла на сцену. В налаженном сценарии этюда, как и в пьесе, каждый знает, что за чем идет, кто, что и за кем скажет, сделает. Удобно и легко. «Играй по очереди», как любят говорить в театре. Но ведь мы пытаемся освоиться не в пьесе, а как бы в самой жизни, *по законам жизни*, впрочем, и театра тоже.

Пробуем, пробуем… Стараюсь минимально вмешиваться — барахтайтесь сами. Необходимость находить решения, выходы из тупиков самим, без подсказки, мобилизует инициативу, энергию поиска. И действительно, начинает вырисовываться некоторый сценарий, предложения и выдумки «переговорников» становятся разнообразнее, острее. Очень важным оказывается то, что телефонистка при каждой новой пробе меняет условия: кого соединяла легко, не соединяет, ставя в непредвиденное положение и необходимость действовать по живому, а не повторять ранее найденное, и т. п.

И рабочая жизнь телефонистки становится и «производственно» верной, и более продуктивной для партнеров.

Усовершенствуем, опираясь на проверку пробами, планировку. Она становится и осмысленнее, и выразительнее.

{376} Появляются блестки радостного продвижения по верному пути, но выявляются и просчеты. Одни — преходящие, другие — принципиальные. Накапливаются замечания и вопросы, нуждающиеся в уяснении и практических решениях.

Устойчивых результатов в освоении метода можно добиться, только овладевая процессом, то есть мотивированностью и последовательностью внутреннего и внешнего действия.

В ряде случаев из верного самочувствия вас выбивала неожиданность поведения партнеров или вторжение в ваше действие других лиц. На чем мы споткнулись? На вопросе о «представлении» и «переживании». Одно из важнейших различий этих методологий в том, что для *школы представления импровизация, сценическая неожиданность — разрушительна. Для школы переживания — желательная норма*.

Что происходило у нас?

У каждого из вас существовал свой план, круг предлагаемых обстоятельств, перспектива поведения и т. д. Этот план служил опорой вашей импровизации. В соответствии с этим планом вы и старались действовать. И пока «хозяевами» сцены были вы, все шло хорошо. Но достаточно было кому-то из ваших товарищей ворваться в сцену ради такого же достижения *своих* целей, то есть реализации *своего* плана, как вы скисали, и реальное действие прекращалось. А как бы вы действовали в жизни в подобных ситуациях? И чем определяются ваши действия, ваше поведение?

Наиболее трудно преодолимая для актеров неправда в театре — известность того, что будет и как будет. В жизни мы этого не знаем и непрерывно сталкиваемся с неожиданностями. В жизни неожиданно все: слова и действия окружающих людей, возникающие обстоятельства и т. д. Однако мы от этого не бросаем стремления к реализации собственной цели. Мы учитываем эти неожиданности и так или иначе стараемся их преодолеть, чтобы добиться того, к чему стремимся. В этюде мы должны следовать этому *закону жизни*. Сталкиваясь с неожиданностью в поведении партнеров, которая становится препятствием для нас, мы должны находить способ преодолеть это препятствие. Как? Вот тут и открывается простор для импровизации. Именно в этом поиске способов преодоления возникающих препятствий и раскрывается индивидуальность, характер. Но, разумеется, в основе всего, как и в жизни, должна быть цель. Если в жизни преодоление возникающих препятствий определяется *реальной нужностью достижения цели*, то и на сцене что-нибудь может получиться лишь тогда, когда достижение сочиненной цели сделается для вас *реально нужным*. А это обеспечивается верой в предлагаемые обстоятельства, магическим «если бы…» и сосредоточенностью внимания.

Снова и снова мы убеждаемся, что в корне всего лежит вопрос «*ради чего*?», сопутствующий нашей работе в каждом ее звене, указывая нам цель и направляя наши действия. Достаточно утратить этот движитель и ориентир, как *реальное действие* кончается, превращаясь в бессмысленную театральную суету. Постоянно требуя ответа на этот вопрос и проверяя им совершаемые действия, мы воспитываем в себе органическую потребность в сверхзадаче. Без нее уже не мыслится никакая работа — ни актерская, ни режиссерская. Для актера это сверхзадача роли, для режиссера — сверхзадача спектакля, отрывка, этюда, любого сценического произведения.

Сейчас вы могли убедиться на деле, сколь важен вопрос *организации* сценического действия во времени и пространстве. Хотя в пробах было немало и верного и продуктивного для дела, но это увидеть, понять и сконцентрировать на этом внимание было очень трудно. На площадке царил хаос. Даже в последних, лучших пробах, когда вам удалось несколько упорядочить коллективные действия и наладить некоторый порядок. {377} Это естественно. Важно было сделать такой опыт: на собственных попытках убедиться, что такое отсутствие организующей воли режиссера. Организующей и направляющей — что? Ведь с действием, освоением выгородки, пространства вы начали более или менее справляться, но суть происходящего от этого прояснилась мало. Дело в том, что в налаженном уже «порядке» надо уметь направить внимание зрителя на то, на что нужно вам; заставить его видеть и воспринимать то, что вы хотите. Мало просто сделать смысловой акцент. Его надо еще и «подать» так, чтобы зритель не смог его пропустить. Вниманию, восприятию и пониманию зрителя надо ставить ловушки. *Надо управлять процессом восприятия зрителя* Учиться этому. А наука это тонкая и хитрая. Дается опытом. Актеры должны этим владеть, а уж для режиссеров это одна из важнейших граней профессии.

Следовательно, надо прежде всего определить, где и в чем более всего проявляет себя ваша мысль. Так вы определяете смысловые акценты в действии, в речи, в мизансцене. Затем уже надо найти форму выражения этого акцента, то есть его подготовки и самого ударного момента, которые обеспечат восприятие зрителем этого акцента не только как несущего определенную информацию, но и наносящего «чувственный удар».

Не страшно, что сначала это будет получаться и грубо, и навязчиво. Важно, чтобы получалось хоть как-нибудь. Важно выработать в себе заботу об этом. «Грация меры» и умение придут со временем. А пока — забота. Одно из отличий профессиональности от дилетантства в том, сколько отпускается на произвол случая и великого «авось». Пока нужно научиться хотя бы не пропускать эти важные места. Как во фразе, которую вы говорите, всегда есть главное слово, наиболее важное для смысла, то, которым вы производите главную работу воздействия, так и в каждом действии должен быть тот момент, который выявляет суть усилий.

### Внутренний монолог

«Внутренний монолог — проблема, глубоко и всесторонне изученная Владимиром Ивановичем и претворенная им в искусстве театра. Разрабатывая ее, он исходил из того, что в жизни человек никогда не ограничивается только теми словами, которые он произносит вслух, обмениваясь ими с окружающими. И молчащий человек разговаривает: аргументирует, спорит, убеждает — кого-то или самого себя. Человек не может существовать без потока мыслей в его голове» — пишет М. О. Кнебель[[354]](#footnote-355).

Внутренний монолог — это движение мысли, это поток сознания, выражающийся во внутренней речи в свернутой, сокращенной форме. Мы уже прикасались к этому, хотя бы на примере этюда с ночевкой в сенном сарае. Там внутренний монолог имел лишь прямое отношение к действенной линии и непосредственному смыслу происходящего, то есть мы рассматривали его простейшую форму.

Между тем Немирович-Данченко… «считал, что овладение ходом мыслей персонажа есть, по существу, процесс слияния актера с ролью, во всяком случае, важнейший момент этого процесса»[[355]](#footnote-356). Но если вдуматься в приведенное соображение Владимира Ивановича, то сперва надо понять, что такое этот «ход мыслей». Достаточно попытаться хоть на короткое время взять под контроль собственный процесс мышления, как мы сразу же обнаружим его чрезвычайную подвижность, противоречивость, легкие переходы с одного объекта на другой и возвращения к тому, что составляет главную тему для данного момента нашей жизни. В чем тут механизм? *Внутренний монолог рождается от суммы предлагаемых обстоятельств, а вовсе не от какого-то одного обстоятельства* В нашем сознании сплавляются и действительно важные мысли, обусловленные главным, {378} ведущим обстоятельством, и всяческая ерунда, которая неизвестно почему лезет в голоду, и, наконец, непосредственные сиюминутные факты и впечатления от окружающей обстановки, от людей. Мы часто говорим, что «надо сосредоточиться». Это и есть стремление в ответственной ситуации исключить из скачков мысли все, что отвлекает от главного. Ведь всегда есть *главная* мысль, которая связана с той заботой, которой я живу в данное время. Она становится той «привязью», которая возвращает скачущую мысль к этой заботе и подталкивает к совершению целесообразных действий.

Посмотрите, для примера, как это замечательно сделано Л. Н. Толстым.

Анна Аркадьевна Каренина, пребывая в состоянии предельного душевного смятения и отчаяния, едет для последнего решительного объяснения с Вронским:

«Опять я понимаю все», — сказала себе Анна, как только коляска тронулась и, покачиваясь, загремела по мелкой мостовой, и опять одно за другим стали сменяться впечатления.

«Да, о чем я последнем так хорошо думала? — старалась вспомнить она. — Тютькин, coiffeur? Нет, не то. Да, про то, что говорит Яшвин: борьба за существование и ненависть — одно, что связывает людей. Нет, вы напрасно едете, — мысленно обратилась она к компании в коляске четверней, которая, очевидно, ехала веселиться за город. — И собака, которую вы везете с собой, не поможет вам. От себя не уйдете». Кинув взгляд в ту сторону, куда оборачивался Петр, она увидала полумертво-пьяного фабричного с качающейся головой, которого вез куда-то городовой. «Вот этот — скорее, — подумала она. — Мы с графом Вронским тоже не нашли этого удовольствия, хотя и много ожидали от него». И Анна обратила теперь в первый раз тот яркий свет, при котором она видела все, на свои отношения с ним, о которых прежде она избегала думать. «Чего он искал во мне? Любви не столько, сколько удовлетворения тщеславия». Она вспомнила его слова, выражение лица его, напоминающее покорную легавую собаку, в первое время их связи. И все теперь подтверждало это. «Да, в нем было торжество {379} тщеславного успеха. Разумеется, была и любовь, но большая доля была и гордость успеха. Он хвастался мной. Теперь это прошло. Гордиться нечем, не гордиться, а стыдиться. Он взял от меня все, что мог, и теперь я не нужна ему. Он тяготится мною и старается не быть в отношении меня бесчестным. Он проговорился вчера — он хочет развода и женитьбы, чтобы сжечь свои корабли. Он любит меня — но как? The test is gone (вкус притупился). Этот хочет всех удивить и очень доволен собой, — подумала она, глядя на румяного приказчика, ехавшего на манежной лошади. — Да, того вкуса уж нет для него во мне. Если я уеду от него, он в глубине души будет рад»[[356]](#footnote-357).

И так далее. Нет надобности продолжать цитату, так как смысл и так ясен. Внешние впечатления теснейше переплетаются с непрерывно идущим потоком мыслей о том, что составляет содержание напряженной внутренней жизни Анны, находящейся в экстремальных обстоятельствах. И хотя Анна как бы впускает в сознание внешние впечатления, их оценка окрашивается ощущением беды, в которой существует Анна.

И еще пример — не могу удержаться, хотя он поясняет, в сущности, ту же мысль. Юрий Тынянов. «Малолетний Витушишников». Николай I едет в санях по Невскому проспекту, направляясь на таможню.

«Прошедшие два офицера женируются (стесняются. — *М. С*.) и не довольно ловки.

Фрунт, поклоны. Вольно, вольно, господа.

Ах, какая! — в рюмочку, и должна быть розовая…

Ого!

Превосходный мороз. Мой клиент хорош. Движение на Невском проспекте далеко, далеко зашло. В Берлине Linden — шире? Нет, не шире. Фридрих — решительный дурак, жаль его.

Поклоны; чья лошадь? Жадимировского?

Вывески стали писать слишком свободно. Что это значит: “le dernier cri de Paris. Modes” Глупо! Сказать!

Кажется, литератор… Сологуб? На маскараде у Елены Павловны? Куда бы его деть? На службу, господа!

У Гостиного двора неприличное оживление, и даже забываются. Опомнились наконец. А этот так и не кланяется. Статский и мерзавец. Кто? Поклоны, поклоны: вольно, господа…

Неприлично это… фырканье, cette petarde (эта пальба. — *М. С*.) у лошади — и… навоз!

Яков! Кормить очищенным овсом! Говорил тебе!

Как глупы эти люди. Боже! Черт знает, что такое!

Нужно было строже с этими… с мальчишками. Что такое мальчишки? Мальчишки из лавок не должны бегать, но ходить шагом.

Поклоны, фрунт…

А эта… вон там… формы! Вольно, вольно, малютка!

Въезжаю на мост, убедился в глянце перил. И дешево и красиво. Говорил Клейнмихелю! Вожжи, воздух. Картина. Какой свист, чрезвычайно приятный у саней, в движении. Решительно Канкрин глуп.

Быть не может, чтоб финансы были худы. А вот и тумбы… Стоят. Приказал, и тумбы стоят. С тумбами лучше. Только бы всех этих господ прибрать к рукам. Вы мне ответите, господа! Никому, никому доверять нельзя. Как Фридрих-дурак доверился — и aufwiedersehen. Стоп.

Таможня»[[357]](#footnote-358).

Блистательный монолог. Если проследить цепочку мысли, то мы обнаруживаем, что она также состоит из отражений поступающих извне впечатлений, их оценок, и из подспудно идущего процесса мышления, диктуемого кругом забот, не имеющих отношения к сиюминутным впечатлениям от поездки. Эти ходы мыслей причудливо переплетаются, часто, как кажется, без видимой логики. В то же время в каждом повороте мысли проявляется характер. Сам этот ход мышления неотделим от характера императора. Даже на основании только этого краткого монолога, можно создать чрезвычайно яркую и емкую характеристику Николая Палкина. {380} А главное — мы оказываемся включенными в непрерывно идущий, динамический процесс его внутренней жизни.

Конечно, внутренние монологи в высокой литературе и те, которые воспитывает в себе актер, сильно различаются. Наш внутренний монолог более спрессован, в нашем сознании вырабатывается некая «знаковая система», которая освобождает от необходимости мысленно произносить развернутые тексты. Да это и понятно: литератор вынужден переводить в форму логики мышления, в форму работы *сознания* описываемого действующего лица то, что на самом деле у этого действующего лица в значительной мере связано с работой *подсознания*.

Внутренний монолог, являясь порождением и выражением психической жизни, непрерывен, как и она. На это следует обратить внимание особо, так как на практике в большинстве случаев артист «живет» на сцене пунктирно и главным образом лишь в произносимом им тексте. Между тем, Станиславский обратил внимание на то, что степень правдивости и подлинности проживания актером роли надо проверять не тогда, когда он говорит или активно действует, а в те моменты, когда он молчит и воспринимает и оценивает факты, события, слова, произносимые партнерами. Развивая эту мысль Константина Сергеевича, А. Д. Попов ввел в обращение термин «*зоны молчания*». «“*Зонами молчания*” я называю те моменты — короткие или длительные, когда актер по воле автора пребывает в молчании. Главным образом, разумеется, это молчание актера во время реплик его партнера, но сюда входят также паузы внутри текста его собственной роли. … Легко установить, что актер молчит на сцене больше, нежели говорит». «… В “зонах молчания” актер не говорит, а наблюдает, слушает, воспринимает, оценивает, накапливает познание, затем готовится к возражениям или поправкам, которые он не может не сделать; словом, он готовится к тому, чтобы начать говорить, пытаться перебить партнера. Жизнь актера в “зонах молчания” непосредственно и органическим образом связана с внутренними монологами, подтекстом, “грузом” (по Немировичу-Данченко), следовательно, и со сквозным действием и с “зерном”». «… Борьба за активную творческую жизнь в “зонах молчания” — это и есть борьба за органический процесс жизни в роли, это борьба за непрерывность жизни в роли, это борьба за цельность сценического образа. Органика, непрерывность и цельность жизни актера в роли — эти три фактора находятся в самой непосредственной связи между собой»[[358]](#footnote-359).

И еще одно очень важное соображение по этому поводу: «Я убежден, что в педагогике в ближайшем будущем произойдет переакцентировка внимания с работы над текстом в сторону работы над “зонами молчания”»[[359]](#footnote-360). Эта мысль была высказана А. Д. Поповым четверть века назад. И время показало ее правильность. Но решена ли сегодня эта проблема? Нет. И нужны еще упорные усилия для того, чтобы ее решить. Важнейшим элементом этого решения является всемерная разработка в художественной практике «внутреннего монолога» как средства создания целостной линии жизни сценического персонажа.

Наш этюд по рассказу Алексина дает отличные возможности разобраться в этом. По нашему условию этюд населен разными людьми, которые по разным поводам и из совершенно различных обстоятельств пришли на переговорный пункт. И в большинстве случаев их сценическая жизнь состоит из длительных «зон молчания», так как все они ждут вызова и впрямую почти не общаются друг с другом. Значит, в этих длительных паузах происходит у каждого свой процесс, соединяющий в себе главное для этого момента обстоятельство его жизни с восприятием протекающей перед его глазами жизни переговорного пункта, всего того, что там происходит. {381} Вы мне возражаете, что у Алексина нет ни этих персонажей, ни их текста, ни их обстоятельств. Ну и что же? Отлично! Мы же условились: вы сами создаете этих людей, а следовательно, и обстоятельства, и их «историю», то есть иначе говоря, создаете материал, на котором могут складываться ваши внутренние монологи. И это является отличным тренингом для овладения этой областью творческого процесса.

Довольно распространенным является вот какое заблуждение: для активизации внутреннего монолога студенту или актеру предлагается «наговаривать» его вслух. Это неверно. Ошибка идет от неправильно понятого совета Немировича-Данченко. Владимир Иванович часто, помогая актеру пробиться к кругу мыслей его персонажа, советовал «наговаривать себе огромные монологи». Их смысл — накопление душевного материала, знания обстоятельств и т. п. Но никогда он не предлагал играть, комментируя вслух текст роли «озвученным» внутренним монологом, или заполнять паузу во время текста партнера своим проборматыванием комментария к этому тексту или поведению другого персонажа. И когда иные режиссеры требуют именно такого «метода» разработки внутренних монологов, ничего, кроме путаницы и хаоса в мозгах актера и в ходе репетиции они не добиваются. «*Внутренний*» монолог — уже в самом названии выражена его скрытость, затаенность. Он — дело сугубо личное, если угодно — тайное: это движение мыслей, которые нельзя обнародовать, нельзя сказать вслух. Кроме того, мы знаем, что внутренняя речь совсем не похожа на ту речь, которой мы пользуемся при разговоре, при произнесении каких-то мыслей вслух. И чем знакомее, освоеннее та мысль, которая формирует в этот момент внутренний монолог, тем менее развернута она в логическую словесную форму.

Таким образом, те «наговаривания», о которых так много говорил Владимир Иванович, есть лишь средство воспитания в сознании, а затем и в подсознании артиста душевной почвы образа, на которой вырастают его внутренние монологи, иначе говоря, средство «овладения ходом мыслей персонажа». Сами же эти «наговаривания» — не путайте! — вовсе не являются внутренними монологами. Вот пример: речь идет об образе Тургенева в пьесе «Последние дни» М. Булгакова. Тургенев сопровождал гроб с телом Пушкина. «Вот Тургенев, — говорит Немирович-Данченко исполнителю роли, — попробуйте себе наговаривать огромные монологи ваших переживаний. “Я — друг дома, Пушкина считаю солнцем русской поэзии, великим поэтом. Как увлекался я его стихами! Сколько у меня было волнений! И вот я должен его везти таким воровским, подлым образом хоронить… с этим жандармом… Вот оно царство-то нашего Николая!..”»[[360]](#footnote-361). Ну конечно же, это еще не внутренний монолог. Какой резон Александру Тургеневу уговаривать себя, что он «друг Пушкина» и что «увлекался его стихами»?! Так может уговаривать себя *артист Н*., которому предстоит сыграть Тургенева, чтобы воспитать в себе, артисте, круг мыслей и чувствований Тургенева. И проделывать такую работу — необходимо, это в большой степени определяет успех создания образа.

### О субъективной логике

Мы твердим — логика, логика… Увязываем многие проблемы с логикой. Логику и последовательность действия полагаем одной из основ метода. И когда речь идет о начальных упражнениях на память физических действий и ощущений — тут все ясно. Но вот мы пытаемся объяснить поступки, текст, произносимый персонажем, с позиций какой-то «объективной» логики. Чьей? Неизвестно. Очевидно, собственной. Но никак не данного *неповторимого* человека, с неповторимым кругом предлагаемых обстоятельств. В жизни существует и *может существовать только* {382} *субъективная логика* и никакой другой. Мы же мерим поведение человека и планируем это поведение с позиций некоей усредненной, безликой, абстрактной логики. Это загоняет нас в тупик однообразия и безэмоционального освоения… эмоциональной природы человека! «Вообще человека», а не *данного, конкретного, единственного*. Режиссура очень часто рассуждает о людях, населяющих пьесу, как о каких-то роботах, с заданной программой, подтверждающей режиссерскую концепцию. Человек же — единственен и неповторим, а потому нередко и непредсказуем. Достаточно вспомнить — а вы еще можете это увидать иногда в кино или по телевидению — гениальное создание М. М. Тарханова — булочника Семенова в спектакле МХАТ «В людях». Можно ли прийти к такому прозрению самых тайных глубин души человека, *этого* человека, вооружась «правильной» логикой?!

К познанию этой единственности и неповторимости мы и должны прорываться, сперва познавая самих себя, а через это познание идя к сложнейшему анализу человеческой души, постигая источники мотивировок поведения. Познать человека (вспомните: «познать — почувствовать») можно лишь «изнутри», то есть влезши в его шкуру, то есть перевоплотившись в него. Всякое иное познание будет умозрительно-холодным и ничего не скажет нам о тайнах души. Н. Г. Чернышевский писал в статье о ранних произведениях Л. Толстого: «Законы человеческого действия, игру страстей, сцепление событий, влияние обстоятельств и отношений мы можем изучать, внимательно наблюдая других людей; но все знание, приобретаемое этим путем, не будет иметь ни глубины, ни точности, если мы не изучим сокровенных законов психической жизни, игра которых открыта перед нами только в нашем собственном самосознании. Кто не изучил человека в самом себе, никогда не достигнет глубокого знания людей». Толстой «чрезвычайно внимательно изучил тайны жизни человеческого духа в самом себе. Это знание драгоценно, потому что дало ему прочную основу для изучения человеческой жизни вообще»[[361]](#footnote-362). Драгоценная мысль! Человек, его душа, которая, как известно, «потемки», представляет собой диалектическое противоречие, сложнейший сплав взаимоисключающих понятий. Вот откуда призыв Станиславского «ищи в злом доброго»! Мы уже говорили о «власти минуты» и неожиданностях проявлений человека, когда то или иное чувство под влиянием сугубо субъективной связи, возникшей от внешнего воздействия, вдруг берет верх над всеми остальными, и человек поражает нас своей неожиданностью. Вот какую логику мы должны исследовать, а никак не ту рациональную «правильную», которая соответствует нормативам, установленным законами, общественной моралью и, наконец, так называемым «здравым смыслом». Человек «неправилен» по натуре своей. Его инстинктивная, чувственная природа, как правило, находится в противоречии со всякого рода нормативами нравственности, долга, морали и проч., а значит — в состоянии борьбы с ними. Положительная деятельность и социально-общественная гармоничность человека связана с подавлением инстинкта, или, как говорил Ф. М. Достоевский, «натуры». Учитесь у него, у Толстого, у Чехова, у Горького, у великой литературы проникновению в «потемки» человеческой души.

Объяснение фактов, событий, поступков, предложенных драматургом, «изнутри» характеров действующих лиц, по законам их субъективной правды, по велению их «натуры», а следовательно, по неповторимой и единственной их логике — вот что для меня наиважнейшее, наипервейшее в искусстве режиссуры. Все остальное в нашей профессии — лишь средства, чтобы сделать это объяснение максимально выразительным, образным и зрелищным.

Кажется, никто в мировой литературе не дал таких потрясающих по тонкости, неожиданности {383} и парадоксальности «объяснений», как Ф. М. Достоевский. Он не только создает поразительные ситуации, внезапные повороты поведения, настроения, но в авторском комментарии сплошь да рядом разъясняет те внутренние пружины характера, которые привели к этим поворотам, порой ошеломляющим кажущейся алогичностью. Достаточно вспомнить, к примеру, хоть такую сцену из «Братьев Карамазовых»: жестоко оскорбленному и униженному Дмитрием Карамазовым отставному капитану Снегиреву, Мочалке, Алеша приносит двести рублей от невесты Дмитрия Катерины Ивановны. Для нищего Снегирева, семейство которого гибнет в болезнях, в безвыходной бедности, сумма огромна, и мгновенно в его сознании возникают упоительные картины того спасения, которое открывает для его семьи этот нежданный дар. Снегирев в упоении, он счастлив, он вроде бы совсем отошел от своих бед, унижений, ужасов, с которых он начал разговор с Алешей. Оба они счастливы!

«Алеша хотел обнять его, до того он был доволен. Но, взглянув на него, он вдруг остановился: тот стоял, вытянув шею, вытянув губы, с исступленным и побледневшим лицом и что-то шептал губами, как будто желая что-то выговорить; звуков не было, а он все шептал губами, было как-то странно.

— Чего вы! — вздрогнул вдруг от чего-то Алеша.

— Алексей Федорович… я… вы… — бормотал и срывался штабс-капитан, странно и дико смотря на него в упор с видом решившегося полететь с горы, и в то же время губами как бы и улыбаясь, — я‑с… вы‑с… А не хотите ли, я вам один фокусик сейчас покажу‑с! — вдруг прошептал он быстрым, твердым шепотом, речь уже не срывалась более.

— Какой фокусик?

— Фокусик, фокус-покус такой, — все шептал штабс-капитан; рот его скривился на левую сторону, левый глаз прищурился, он, не отрываясь все смотрел на Алешу, точно приковался к нему.

— Да что с вами, какой фокус? — прокричал тот уж совсем в испуге.

— А вот какой, глядите! — взвизгнул вдруг штабс-капитан.

И показав ему обе радужные кредитки, которые все время, в продолжение всего разговора, держал обе вместе за уголок большим и указательным пальцами правой руки, он вдруг с каким-то остервенением схватил их, смял и крепко зажал в кулаке правой руки.

— Видели‑с, видели‑с! — взвизгнул он Алеше, бледный и исступленный, и вдруг подняв вверх кулак, со всего размаху бросил обе смятые кредитки на песок, — видели‑с? — взвизгнул он опять, показывая на них пальцем, — ну так вот же‑с!..

И вдруг подняв правую ногу, он с дикой злобой бросился их топтать каблуком, восклицая и задыхаясь с каждым ударом ноги.

— Вот ваши деньги‑с! — Вдруг он отскочил назад и выпрямился перед Алешей. Весь его вид изобразил собой неизъяснимую гордость.

— Доложите пославшим вас, что Мочалка чести своей не продает‑с!»

И уже убегая от Алеши, обернувшись, Снегирев кричит ему: «А что ж бы я моему мальчику-то сказал, если б у вас деньги за позор наш взял?»[[362]](#footnote-363).

Вот такой неожиданный поворот в поведении штабс-капитана. Замечу кстати, что в приведенном отрывке Достоевский *шесть раз* употребляет определение «вдруг», тем подчеркивая и нагнетая напряженные неожиданности в поведении своих героев. Возможно ли объяснить такое парадоксальное поведение Снегирева, эту феноменальную по силе «власть минуты» с позиций какой бы то ни было «объективной», отстраненной от его боли, логики? Да разумеется, нельзя! Ведь ничего умом тут не понять.

Но вот Алеша отправляется к Лизе Хохлаковой и рассказывает ей, что произошло между ним и штабс-капитаном.

«Я вот теперь все думаю: чем это он так вдруг обиделся и деньги растоптал, потому что, уверяю вас, он до самого последнего мгновения не знал, что растопчет их. И вот мне кажется, что он многим тут обиделся… да и не могло быть иначе в его положении… {384} Во-первых, он уж тем обиделся, что *слишком при мне деньгам обрадовался и предо мной этого не скрыл*. Если б он обрадовался, да не очень, не показал этого, фасоны бы стал делать, как другие, принимая деньги, кривляться, ну тогда еще мог снести и принять, а то он уж *слишком правдиво обрадовался, а это-то и обидно*.

… И чуть только излил душу, вот вдруг ему и *стыдно стало, за то что так всю душу мне показал*… то бросался на меня, пугал, а то вдруг, только что увидел деньги, и стал меня обнимать. … А главное то, что хоть он и не знал до самого последнего мгновения, что растопчет кредитки, но все-таки это предчувствовал, это уж непременно. *Потому* и *восторгу него был такой сильный, что он предчувствовал*…

… если б он не растоптал, а взял эти деньги, то, придя домой, через час какой-нибудь и заплакал бы о своем унижении, вот что вышло бы непременно. Заплакал бы и, пожалуй, завтра пришел бы ко мне чем свет и бросил бы, может быть, мне кредитки и растоптал бы как давеча. А теперь он *ушел ужасно гордый и с торжеством*, хоть и знает, что “погубил себя”. А стало быть, теперь уже ничего нет легче, как заставить его принять эти же двести рублей не далее, как завтра, потому что он *свою честь доказал*, деньги швырнул, растоптал… Не мог же он знать, когда топтал, что я завтра их опять ему принесу. А между тем деньги-то эти ему ужасно ведь как нужны. Хоть он теперь и горд, а все-таки ведь даже сегодня будет думать о том, какой помощи он лишился. Ночью будет еще сильнее думать, во сне будет видеть, а к завтрашнему утру, пожалуй, готов будет ко мне бежать и прощенья просить. А я-то вот тут и явлюсь»[[363]](#footnote-364).

Вот прекраснейший урок режиссеру и артисту того, что такое анализ мотивов поступков действующего лица. В том, *что и как* понял Алеша в психологии ущемленного обидой и нищетой Снегирева, содержится наглядный пример того, как следует проникать сквозь видимую поверхность факта или поступка к скрытой в нем сущности. В данном случае, впрочем, достаточно типическом для творческой манеры Достоевского, автор устами одного из героев вскрывает подоплеку факта. Но там, где это и не дается в прямом разъяснении авторском или через действующее лицо, там материал дан в самом изложении событий, и надо только сделать определенное усилие воображения, чтобы расшифровать партитуру внутренних мотивов. Обращу ваше внимание на то, сколь многогранен данный Достоевским анализ психологических побудителей в смятенной душе Снегирева. Мы же, увы, так часто останавливаемся на однозначном объяснении факта, бесконечно упрощая и обедняя психологическую жизнь творимых нами сценических образов! Мы мало учимся у великой литературы, я бы сказал, *методике* постижения тончайших душевных движений человека, А ведь *главная* сила театра должна быть в глубине анализа человеческих душ, происходящего «здесь, сегодня, сейчас» на подмостках сцены. Все остальное в нашем искусстве лишь средства, — повторяю снова и снова! — лишь средства.

Теперь о самом важном: тонкий и точный анализ душевных движений Снегирева удается Алеше на основе глубочайшего и искреннего *сопереживания и сострадания*. Это они открывают доступ в чужую душу, освещая ее «потемки» *сострадательным сопереживанием*. Это оно помогло Алеше проникнуть в душу штабс-капитана, наглядно подтверждая слова Станиславского о том, что «чувство надо постигать чувством», то есть сопереживанием, «влезанием в чужую шкуру». Так и мы, режиссеры, *только выстрадав своих героев, можем их понять*.

Кстати замечу, что одно из труднопреодолимых препятствий при обучении режиссеров — отстраненно-наблюдательское мышление студентов, восприятие героев пьесы со стороны, умозрительное объяснение их, а *не сопереживание, не чувственное постижение характеров и обстоятельств* Поэтому и получается, что в анализах исследуются не подлинные душевные мотивировки поступков, взаимоотношений, связей, а та самая их «абстрактная логика» плохого {385} литературоведения, а то и прямых рецидивов вульгарно-социологических построений. Сердце, сердце — наше оружие. Ум лишь помощник сердца!

И напоминание: мы уже говорили, что в сценическом действии не может быть так, чтобы с чего началось, тем и кончилось. Обязательно должно произойти некое изменение. И изменение качественное, так как ведь речь идет о «жизни человеческого духа». Даже если по счету фабулы цель не достигнута или задача не решена, все равно с людьми должны произойти изменения. И если они не происходят, значит, действие отсутствовало, все стояло на месте. И это необходимо проверять в каждом куске проживаемой сценической жизни.

И в нашем этюде это очень наглядно: каждый из вас пришел на переговорный пункт с той или иной заботой. И каждый из вас получил тот или иной ответ на эту заботу, который дает состоявшийся разговор. И даже в тех случаях, когда он почему-то не состоялся, возникает, несомненно, психологически иное самочувствие, чем то, с которым вы сюда пришли. А было ли это? Иногда. Но лишь в тех случаях, когда существовало *реальное* действие.

### Об интересности и скуке

Часто говорится — скучно потому, что длинно, или потому, что медленно. И начинают «гнать» действие, играть «без подробностей».

А вот Немирович-Данченко писал: «Законы театральности Художественного театра были таковы: скучно не то, что длинно, а то, что скучно»[[364]](#footnote-365). Прекрасная формулировка!

Из чего же возникает скука или интересность того зрелища, которое мы смотрим? Что привлекает огромную и горячо заинтересованную аудиторию в спортивных играх? Очевидно, азарт и неожиданность игры. Часто слышим от спортивных комментаторов разочарованно-укоряющую реплику в адрес футболистов или хоккеистов о вялой игре, об отсутствии комбинационных решений и т. п., то есть об отсутствии азарта, страстного накала борьбы. Это имеет прямое отношение и к нашему делу! Азарт, захваченность, абсолютная поглощенность артиста острыми задачами — это заразительно, это втягивает зрителя в сопереживание, вызывает живой интерес. Неожиданность, которая рождается в смелых и парадоксальных решениях, — это так же важно и в успехе спорта как зрелища, и у нас.

Мы уже говорили об опасности стереотипного мышления. Одна из его граней проявляется в том, как зритель воспринимает сценическое действие. Ведь подсознательно он идет как бы чуть впереди актера, создавая некую мысленную модель или перспективу его поведения по той самой абстрактной логике, о которой мы говорили. Заметьте, как часто мы, имея дело с плохой литературой, или плохой драматургией, или плохим театром, легко угадываем вперед развитие действия и поступки героев, и когда наша догадка подтверждается, какое раздраженное разочарование это у нас вызывает. Вот почему залог интересности того, что вы показываете зрителю, не столько в занимательности фабулы, сколько в неожиданности и своеобразии психологических ходов, то есть в некоей парадоксальности психической жизни и порождаемого ею действия. Конечно, выдумывать эту парадоксальность было бы глупо. Она должна родиться как следствие психологических открытий, которые мы делаем, исследуя столкновение «натуры» конкретного человека с предлагаемыми обстоятельствами. Здесь неистощимый источник творческого своеобразия. И если мы открываем неожиданные, парадоксальные пружины, побуждающие к действию, в тайниках психики, то тем самым мы уже отчасти обеспечиваем органичность и правдивость нашего поведения в противоположность тому, которое рождается {386} из наших далеко не всегда оправдываемых выдумок.

Не ленитесь, докапывайтесь до корней поступков! Только там, в скрытых, тайных глубинах живут неожиданные ответы о мотивах внешних проявлений человека.

### И снова о предлагаемых обстоятельствах

Уже неоднократно и в разных связях мы касались вопроса предлагаемых обстоятельств. Поэтому сейчас я хочу вернуться к этой теме уже на ином, более высоком витке спирали.

У Станиславского дано определение, что такое предлагаемые обстоятельства в работе артиста над ролью: «это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации, костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки и прочее, и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве» (т. 2, с. 62). Все это бесспорно так. Можно к этому добавить ставшее расхожим определение «трех кругов» предлагаемых обстоятельств: малый — обстоятельства, непосредственно влияющие на данное событие; средний — обстоятельства всей пьесы (или роли); большой — обстоятельства всей жизни. Можно уточнить, что «круги» эти не изолированы друг от друга и влияют один на другой по нисходящей от большого к малому. Но мне сейчас хочется говорить о предлагаемых обстоятельствах в аспекте анализа пьесы или другого материала, которому мы даем сценическую жизнь.

Предлагаемые обстоятельства подобны кислороду, без которого жизнь невозможна. Вне предлагаемых обстоятельств нет ничего в нашем творчестве. И создает их воображение. Это оно втягивает нас в «жизнетворчество». Это все уже известно нам и оговорено.

Однако часто мы воспринимаем предлагаемые обстоятельства, как логическую, умозрительную категорию. Мы набираем заключенную в пьесе информацию, которая помогает понять связь событий и характеры. Но мы не одушевляем ее нашим воображением, а лишь дополняем «общеобразовательными» сведениями о времени, историческом фоне и т. п. Ну, например, историю Ларисы Огудаловой можно ведь изложить и так: после смерти Огудалова, его вдова Харита Игнатьевна осталась без средств с тремя дочерьми на руках. Принадлежа к определенному социальному кругу — «фамилия порядочная», говорит о ней Вожеватов, — Харита продолжала жить на широкую ногу, не по средствам, вымогая деньги у поклонников ее дочерей. Двух дочек удалось сбыть с рук без приданого. Осталась младшая, Лариса, девушка привлекательная, музыкальная, одаренная и с незаурядной душой. Вокруг нее в доме Огудаловой вьются поклонники, дом похож на «цыганский табор», там собираются гости разных рангов, потенциальные женихи, которые слетаются на сладкую приманку, как мухи на мед. Однако никто не берет замуж бесприданницу. Но вот среди посетителей огудаловского дома появился блестящий барин-пароходчик Сергей Сергеевич Паратов, который очаровал мамашу и вскружил голову Ларисе. Лариса влюбилась в Паратова без памяти, ну и т. д., и т. д., в том же духе. Все изложенное верно, все это почерпнуто из текста пьесы и, разумеется, все это надо знать. Но знать не как итог анализа обстоятельств, а лишь как отправную точку для работы нашего воображения. Все, приведенное мною, а рассказ этот можно продолжить, ни в малейшей степени не создает *подлинных* предлагаемых обстоятельств. И я назвал бы это «*сведениями*». Но вот сама Лариса рассказывает:

… Проезжал здесь один кавказский офицер, знакомый Сергея Сергеевича, отличный стрелок; были они у нас. Сергей Сергеевич и говорит: «Я слышал, вы хорошо стреляете». — «Да, не дурно», — говорит офицер. Сергей Сергеич дает ему пистолет, ставит себе стакан на голову и отходит в другую комнату, {387} шагов на двенадцать, «Стреляйте», — говорит.

Карандышев. И он стрелял?

Лариса. Стрелял, и, разумеется, сшиб стакан, но только побледнел немного. Сергей Сергеич говорит: «Вы прекрасно стреляете, но вы побледнели, стреляя в мужчину и человека вам неблизкого. Смотрите, я буду стрелять в девушку, которая для меня дороже всего на свете, и не побледнею». Дает мне держать какую-то монету, равнодушно, с улыбкой стреляет на таком же расстоянии и выбивает ее[[365]](#footnote-366).

Так, с восторгом, объясняет Лариса, почему любит Паратова, почему невозможно его не любить так же, как невозможно не послушаться его. Рассказ ее насыщен точными видениями происходившего тогда, оснащен множеством подробностей. Воскрешая в памяти бывший факт, Лариса еще и еще раз *переживает* его, в ней воскресают заново чувства того памятного вечера, потому что они накрепко врезались в ее эмоциональную память, стали ее душевным богатством. Мы с вами знаем, что уже пережитое событие становится предлагаемым обстоятельством. Стало быть, перед нами ни что иное, как одно из предлагаемых обстоятельств, которые формируют «жизнь человеческого духа» Ларисы, властно влияя на ее сегодняшние поступки. Мы читаем описание Ларисой некогда происшедшего события и нас захватывает чувство. Неважно согласимся ли мы с восторгом Ларисы или возмутимся как Юлий Капитонович, сейчас не о том речь, но так или иначе мы воспринимаем предлагаемые обстоятельства *чувственно, сопереживая* давно прошедшему событию.

Вася Вожеватов рассказывает: «Вот Сергей Сергеич Паратов в прошлом году появился, наглядеться на него не могли; а он месяца два поездил, женихов всех отбил, да и след его простыл, исчез, неизвестно куда… А уж как она его любила, чуть не умерла с горя. Какая чувствительная! Бросилась за ним догонять, уж мать со второй станции воротила»[[366]](#footnote-367). Это тоже пережитое Ларисой событие, ставшее предлагаемым обстоятельством в ее сегодняшней линии жизни. Но если излагать его так, как я излагал ранее историю Ларисы, оно будет выглядеть так: «Когда Паратов внезапно уехал из Бряхимова, Лариса впала в отчаяние и бросилась вдогонку за ним. Узнав об этом, Харита Игнатьевна помчалась следом за ней и на второй почтовой станции догнала дочь и вернула ее домой». Верно? Все безупречно верно. Факты изложены точно. Я «с холодным носом» проинформировал вас, а вы, «чувств никаких не изведав», приняли эту информацию к сведению. И хотя мы с вами накапливаем предлагаемые обстоятельства жизни Ларисы, мы остались в области умозрительных сведений, не задевающих нашего чувства. А предположим, что в какую-то минуту откровенности, тоски, боли *сама* Лариса поведала бы об этом событии, также, с таким же воскрешением подробностей, чувств, с каким она рассказывала Юлию Капитонычу о том выстреле Паратова? Вероятно, возник бы ненаписанный Островским новый кусок пьесы, не менее впечатляющий и волнующий нас и питающий воображение актрисы, чем пресловутый рассказ о выстреле. Даже прочитав однажды «Бесприданницу», мы запоминаем историю выстрела Паратова, сопереживаем этой истории, потому что содержащуюся в ней информацию *воспринимаем чувственно*. В ней в равной мере раскрываются характеры и Ларисы и Паратова и определяется источник той «навсегда потрясенности» Ларисы, без которой не смогли бы произойти нынешние события пьесы.

«Роман жизни» — это перевод получаемой из пьесы информации в как бы реально пережитые факты жизни.

Что бы мы ни вспоминали из происшедшего с нами в реальной жизни, мы всегда вспоминаем это в некоем комплексе: сам факт, место, время, всевозможные подробности, и главное — наша эмоциональная память нам немедленно подсовывает радость {388} или боль, нежность или злобу, стыд или сердечную теплоту, словом, то *главное чувство*, которое осталось как осадок в душе от пережитого события. *Пережитого*! Вот в чем суть. Создавая своим воображением на основании заложенной в пьесе информации «роман жизни», то есть развивая и уточняя предлагаемые обстоятельства, мы должны их *пережить*. Только при этом условии они будут питать нас чувственно — так как питают нас прошлые события нашей собственной жизни. Предлагаемые обстоятельства и для артиста и для режиссера только тогда реально питательны, когда они не «сведения», а постигнутые чувством, как бы пережитые события жизни.

Станиславский говорит: «Предлагаемые обстоятельства, как и само “если бы”, являются предположением, “вымыслом воображения”. Они одного происхождения: “предлагаемые обстоятельства” — то же, что “если бы”, а “если бы” — то же, что “предлагаемые обстоятельства”. Одно — предположение (“если бы”), а другое — дополнение к нему (“предлагаемые обстоятельства”). “Если бы” всегда начинает творчество, “предлагаемые обстоятельства” развивают его. Одно без другого не может существовать и получать необходимую возбудительную силу. “Если бы” дает толчок дремлющему воображению, а “предлагаемые обстоятельства” делают обоснованным само “если бы”. Они вместе и порознь помогают созданию внутреннего сдвига» (т. 2, с. 62). Вымысел. Да. Мы все должны воображать, «вымысливать». Но только тот наш вымысел продуктивен, над которым «слезами обольюсь», то есть который прочувствую, переживу.

Сыграть роль — значит сыграть всю сумму предлагаемых обстоятельств роли. А поставить пьесу? Очевидно, это значит — сценически воплотить всю сумму предлагаемых обстоятельств пьесы, всех ее ролей, то есть человеческих жизней населяющих ее лиц. Какова же должна быть работа нашего режиссерского воображения!

Я очень упираю на это потому, что в практике театра, увы, очень часто и много просто разыгранных фабул. Видимость спектакля есть, и порой вполне благопристойная. Но глубина этих спектаклей — глубина блюдечка. Никакого отношения к человековедению, к объяснению факта, а не только его изображению, такие спектакли не имеют. Они не могут выполнять главнейшую функцию театра — развивать и воспитывать зрительские души. Это спектакли — пустышки, в какую бы занимательную и яркую обертку эта пустота ни облекалась.

Наше дело — постичь человека, значит, знать, понять и принять в расчет все факты и условия, влиявшие на формирование его личности, выработавшие в нем единственную и неповторимую чувственную природу с ее болевыми точками, определяющими его отношение к миру. Лишь при этом условии на сцену выйдут реальные живые люди с плотью и кровью, а не их картонные изображения.

Может показаться, что речь идет лишь о психологическом бытовом театре. А как же жанровое разнообразие? Как же быть с «условным театром», с разнообразием театральных стилей? Нет. Этот закон универсален. В основе любого театрального и жанра и стиля всегда живой человек. *Сначала* живой человек со всеми его особенностями, живыми чувствами, пожирающими его страстями, а уж *потом* интерпретации, многообразие жанров и стилей. В конце концов, Пикассо сначала научился безупречно рисовать натуру, а уж потом преломил ее в своем художественном и философском понимании, создавая знаменитые «периоды», «Гернику» и проч. «Как было в жизни», а уж потом — как будет на сцене. Непреложный и незыблемый принцип! И, отступая от него, мы рубим сук, на котором сидим.

С опытом и возрастом мы все более овладеваем ремеслом, все больше «знаем и умеем», и это знание и умение может освободить нас от мучительных поисков, прокладываний троп в неизведанное. Тут смерть художника! Художник, который перестал искать и стал «делать» — мертв для искусства. Стричь купоны {389} с достигнутого, жить в искусстве как рантье — унизительно и недостойно. Тогда уж надо следовать мудрому примеру императора Диоклетиана, удалиться от дел и «выращивать капусту».

То, какой «роман жизни» вы создали прежде, чем прийти к актерам и начать с ними репетировать пьесу, в решающей степени обуславливает глубину и содержательность будущего спектакля. В создании «романа жизни» проявляется ваша личность, глубина вашего понимания жизни, людей, ваша душевная чуткость, ваша способность к сопереживанию, сострадательности, богатство вашего ума и сердца. Сердца! Сердца! Активность воображения находится в прямой зависимости от душевной развитости. Не только ум, знания, широта образованности стимулируют воображение. Это само собой. В его отзывчивости и подвижности необычайно ясно выявляется то, что мы называем *душой*. И *личностью* тоже.

Способность, желание, да и более того — потребность понять человека не со стороны, а изнутри самого человека, с позиции его субъективной правды, а значит, мотивов его радости и боли, связаны с сострадательностью. А без нее нет душевного перевоплощения, столь необходимого режиссеру. Наверное, это «дар божий». Наверное. Но лишь отчасти. Эта способность связана с особой направленностью нашего внимания. Видите: «направленность внимания». Раз «направленность внимания», значит, за этим стоит воля, которая направила это внимание так, а не иначе. Значит, это развиваемое и воспитуемое в себе качество, способность, навык, как хотите. И тут снова приходится напомнить о том, о чем мы говорили в наших первых беседах: о неустанном тренинге, воспитании в себе особого профессионального зрения, слуха, восприятия. А ведь вместе с этим «тренируется» душа, человечность. Развивается личность. И как тут не вспомнить удивительного Михаила Михайловича Пришвина с его «*родственным вниманием*» — средством постижения жизни. Писатель объясняет, что, входя в лес, надо *открыть себя навстречу ему с «родственным вниманием» ко всему сущему и лес* (читай — *жизнь*! — *М. С*.) *ответит открытием своих сокровенных тайн*. Пришвин благодаря своей необыкновенной близости к материалу, или как он сам говорит, «*родственному вниманию*», выявляет нам лицо самой жизни[[367]](#footnote-368). «Преодоление внешней отчужденности и обретение внутреннего родства — вот что, по Пришвину, означает родственное внимание к миру»[[368]](#footnote-369). Не точное ли это определение *духа постижения пьесы* режиссером через «обретение внутреннего родства» с ней?!

Замечу к слову, что литературное наследие М. М. Пришвина — прекраснейший учебник для воспитания мышления режиссера в анализе. Трудно найти аналог такого удивительного соединения пытливого философского ума с горячим сердцем «*восхищенного человека*»[[369]](#footnote-370). *Восхищенность* чудом жизни в каждом ее проявлении — вот ключ, которым открывает Пришвин ее глубочайшие тайны методом «родственного внимания». Вот чему надо у него учиться!

Настойчиво говоря о необходимости для режиссера способности к душевному перевоплощению, которая, конечно же, не отделима от высокой душевной чуткости, отзывчивости, «родственного внимания», я не могу, увы, поставить знака равенства между этими художническими качествами и человеческими качествами самого художника. Тут часто существует парадоксальный разрыв, а то и прямое противоречие. История знает много удивительных, блистательных художников, творения которых покоряют нас глубиной человечности и сострадательного понимания чужой души, художников, однако, в {390} личной своей жизни являвшихся прямой противоположностью высокому идеалу в их творениях. Парадокс, но факт. Может быть, причина в том, что все, что связано с творчеством, связано с магическим «если бы», с вымыслом? Как знать… Дело психологов объяснить этот феномен. А я говорю о профессии, а не о ваших личных качествах. Первое я могу от вас требовать и заставлять развивать в себе, о втором — могу лишь мечтать и стараться и вас влюбить в эту мечту, мечту о гармонии *личности творящего и его творчества*.

Итак, попытаемся подытожить главное из того, о чем мы рассуждали в связи с вопросом о предлагаемых обстоятельствах.

Первое. В работе ли над пьесой, в работе ли с актером над ролью, вопрос разработки предлагаемых обстоятельств первостепенен. Чем шире и глубже охват их, тем больше надежд на создание жизненной емкости и в спектакле в целом, и в воплощении каждого характера.

Второе. Предлагаемые обстоятельства не свод умозрительных сведений о жизни действующих лиц пьесы. Созданные нашим воображением на основе информации, заключенной в пьесе, они должны быть нами прочувствованы, пережиты. Они должны будить в нас чувственный отклик, как будят его реально пережитые события собственной жизни.

Третье. Разрабатывая и всемерно обогащая круг предлагаемых обстоятельств, мы открываем скрытые связи явлений, событий жизни действующих лиц, открываем новые и подчас совершенно неожиданные глубины пьесы. Создавая «роман жизни», мы должны помнить, что он продуктивен тогда, когда из него мы возвращаемся к пьесе обогащенные не только новым пониманием событий, но и новыми чувствованиями. Создание «романа жизни» глубоко эмоциональный творческий процесс. Если оно не будит наши чувства, значит, мы не достигаем цели.

Четвертое. Создавать вялые, нейтральные предлагаемые обстоятельства бессмысленно. Мы должны стремиться к созданию и чувственному обоснованию критических, пиковых, даже экстремальных обстоятельств, которые не могут оставить наше чувство холодным и равнодушным.

Пятое. Пройдя путь создания «романа жизни», накопления и чувственного освоения предлагаемых обстоятельств «наедине с пьесой» — это ваш режиссерский подготовительный период, — начинайте работу с актерами с того, чтобы максимально расширить круг их понимания и учета предлагаемых обстоятельств. Беседы, этюды «из прошлой жизни», стоящей за рамками непосредственного действия пьесы — все это приведет артиста к *пониманию действия в пьесе и характера этого действия*. Чем прочнее заложен фундамент понимания актерами образа («на нашем языке понять — значит почувствовать»!), чем больше им накоплено *чувственного багажа образа*, тем продуктивнее его поиск действия в рамках собственно пьесы. Никогда не ленитесь делать эту работу, как бы мало времени вы ни имели на постановку спектакля. Помните, что это не удлиняет срок работы, а сокращает его. Начинайте практические репетиции тогда, когда ваши актеры вооружены *прочувствованными* предлагаемыми обстоятельствами, накопили определенный эмоциональный багаж образа и поняли свои связи с другими действующими лицами и главными событиями пьесы.

Разрабатывая метод действенного анализа и утверждая, что как мало ни знать о пьесе, всегда можно найти исходные действия, Станиславский имел возможность вести экспериментальную студийную работу, не ограничивая ее никаким временем. Практическая жизнь театра этой возможности не дает. Когда же некоторые режиссеры, ухватываясь за это полемическое высказывание Станиславского, пытаются начать работу с актерами «с белого листа», режим времени дает возможность пройти лишь самую малую часть пути и в лучшем случае прощупать {391} лишь основной костяк пьесы, а не проникнуть в ее глубины и тайны. Поэтому, исходя из практики, я глубоко убежден, что продуктивно сочетание глубокой предварительной аналитической работы с анализом пьесы в действии в выгородке.

И последнее. Предлагаемые обстоятельства и «роман жизни» мы создаем, конечно же, из материала пьесы. Формально так. На самом же деле мы все создаем «из себя», из своей души, нервов, наблюдений, знаний, опыта собственной жизни, перерабатываемых нашим воображением в связи с данностями пьесы. Поэтому, в первую очередь, неустанно и всегда — *«делайте» самих себя*! Вот почему я здесь и Пришвина призвал на помощь.

### Физическое самочувствие

Десятки раз каждый из вас видел на сцене актера, энергично растирающего руки — значит, «замерз», потирающего живот — значит, «голоден», оттягивающего ворот рубашки и тяжко отдувающегося — значит, «жарко», и т. д., и т. д. Что играется? Изображается физическое *состояние*, причем здесь мы сразу же натыкаемся на знаменитое играние «вообще», столь ненавистное Станиславскому. Самое примитивное и стереотипное обозначение физического состояния неким штампом, общепринятым знаком, вроде бы заимствованным у жизни, но вовсе не раскрывающим содержание психофизического самочувствия конкретного человека в данную конкретную минуту, обусловленную всей суммой воздействующих на него обстоятельств.

Вл. И. Немирович-Данченко, как известно, придавал огромное значение «физическому самочувствию» актера-персонажа, как мощному фактору жизненной правды сценического действия. Он говорил о том, что «найденное самочувствие может производить совершенно чудодейственные результаты. Сцена становится очень жизненной, образ неожиданно становится ярким, живым…». В то же время он отмечал: «этот элемент творчества актера — “физическое самочувствие” — *сейчас едва намечается*» (курсив мой. — *М. С*.)[[370]](#footnote-371). Таким образом им подсказывалась необходимость пристального исследования и развития этого открытия. Немирович-Данченко написал эти строки в 1940 году. Прошло почти полвека. Понятие «физическое самочувствие» прочно вошло в арсенал средств создания художественного образа.

«Физическое самочувствие»… *Физическое*. Но мы прекрасно знаем, что физическое и психическое неразрывны. Стало быть, уже не просто «физическое», а *психофизическое* самочувствие, включающее в себя уже целый комплекс слагаемых. Каждый момент реальной жизни человека связан с определенным психофизическим самочувствием. Следовательно, и в сценическом создании жизни образа мы должны иметь дело с постоянно меняющимся психофизическим самочувствием. Мы знаем, что ни одно понятие, ни один элемент системы Станиславского и школы Немировича-Данченко не существуют изолированно. Все находится в сложнейших связях и взаимозависимостях. Попробуем же проследить их применительно к «физическому самочувствию» как элементу создания «жизни человеческого духа и тела».

Физическое самочувствие — голод. С точки зрения физиологии это означает, что в пустом желудке вырабатываются и накапливаются определенные ферменты, которые, не находя положенного им применения, вызывают физическое чувство голода. Но физиологию не интересует, кому принадлежит голодающий желудок — Хлестакову, Труффальдино или рассказчику из гамсуновского «Голода», в каких обстоятельствах и по каким причинам он лишен пищи и т. д. Для нее существует желудок «вообще» и обязательные закономерности или аномалии физиологического процесса вообще. Нас же интересует только «конкретный пустой желудок» и {392} воздействие ощущения голода на психику и поведение конкретного человека, находящегося в конкретных условиях. Потому ли голоден человек, что не успел вовремя съесть свой — привычный сытный и вкусный обед, или потому, что ему не на что купить кусок хлеба? С точки зрения физиологии это, очевидно, безразлично, желудочный сок будет вырабатываться одинаково. Но с точки зрения нашей — человековедения, это оказывается решающим обстоятельством, так как *в корне изменяет все побудительные причины действования и чувствования*. Вот почему все попытки воспроизвести сценически только физиологическое ощущение голода, холода, усталости и т. п. толкают нас на играние «вообще», то есть в область обозначения и штампа.

Я привел элементарный пример, но даже на его основании можно ухватить суть вопроса. Что такое *случайно* возникшее из-за каких-то непредвиденных обстоятельств чувство голода для человека обычно сытого и в любой момент могущего удовлетворить потребность в еде? Ведь это чувство свободно от каких бы то ни было «комплексов» и не задевает никаких «психологических пластов». Но совсем другое дело — человек, голодающий по нищете, который не имеет возможностей и средств утолить мучающий его голод. Тут уж неизбежно возникает некая «закомплексованность», сложные психологические наслоения, сколь бы различны они ни были в зависимости от обстоятельств и личности голодающего. Но когда я говорю — «закомплексованность» — за ней стоит сумма предлагаемых обстоятельств, которые и являются источником «комплекса». Так сиюминутное «физическое самочувствие» оказывается лишь звенышком в общей цепи и не может рассматриваться изолированно от нее. Нельзя вырвать звено, не порвав цепь. И в этом все дело.

«Физическое самочувствие» как таковое может не являться побудителем действия. Однако именно оно *окрашивает действие*, придает ему индивидуальность. Так же и способ связи с окружающим миром, общение, оценки окрашиваются физическим самочувствием. Наконец, и приспособления находятся в прямой зависимости от него, так как именно оно, в значительной степени, определяет, *как* будет осуществляться то или иное действие.

Усталость. Усталость от чего? От того, что я только что вернулся с прекрасной лыжной прогулки, все мое тело разгорячено, возбуждено, «поет», хотя и трудно шевельнуть ногой, хотя и прекрасно сесть, откинуться на спинку скамьи, протянуть ноги, расслабиться. А перед глазами еще восхитительный зимний лес, сверкающий снег, и щеки еще горят от мороза и ветра. Или я устал от изнурительной уборки квартиры, которую залило водой, от уборки рухнувшей и раскисшей штукатурки, спасения испорченных вещей, книг и т. д. И я ведь тоже захочу сесть, отвалиться на спинку стула, вытянуть ноги, расслабиться. *Физиологически* то и другое похоже, «физическое самочувствие» того и другого — усталость. Психологически же та и другая усталость находятся на разных полюсах. Значит, физическое самочувствие неотделимо от предлагаемых обстоятельств, а следовательно, и от психики. Да просто надо вдуматься: «физическое» — это голод, усталость и т. п. в их физиологическом содержании; «самочувствие» — *чувствие, чувство* — то, что связано с психикой, с переживанием, с суммой обстоятельств. Следовательно, физическое самочувствие — неразделимый психофизический сплав.

Возьмем другой аспект. На мне новый, прекрасно сшитый костюм из красивой добротной ткани. Я ловлю на себе завистливые взгляды встречных. Создает хорошая одежда определенное физическое самочувствие? Бесспорно. Но вспомните Погодина, «Кремлевские куранты». Ленин спрашивает у Писателя: «Сколько у вас костюмов?» — «Двенадцать… тринадцать… как у всякого порядочного человека», — отвечает тот. Так вот — кто я? Такой ли «порядочный человек», привычно надевший свой четырнадцатый по счету {393} удобный и модный костюм, или я — Акакий Акакиевич, облачившийся в свою новую шинель, потеря которой стоила ему жизни? Здесь мы сталкиваемся с тем, что физическое самочувствие находится в прямой зависимости и от характера, так как положение в приведенном примере Писателя и Акакия Башмачкина — это уже не только разные предлагаемые обстоятельства, но и разные характеры.

Однако известно, что сыграть роль — это создать характер, образ, то есть уникальную человеческую индивидуальность, неповторимую как по сумме внешних признаков, так и по всему ее внутреннему строю. Но об этом все чаще забывают в театре. Из мобилизующей и динамичной формулы Станиславского «идти от себя *к образу*» сохраняется только «идти от себя», то есть оставаться в границах некой безликой органичности, «правдивости». Вместо богатейшего разнообразия характеров, ярких, незабываемо самобытных, все более и более укрепляется положение «я в предлагаемых обстоятельствах», пригодное для школьных этюдов, но противопоказанное Театру. Эта усредненная «бесхарактерность», начавшаяся с отказа от грима, от изменения внешних примет, проникает в самые глубинные области актерского творчества, подрывая самый принцип перевоплощения — основы психологического реалистического театра. И это якобы «по Станиславскому»! Полезно напомнить, что «Станиславский сам актер, великолепный создатель галереи характеров. Что его больше всего волнует? Вот это *игровое начало театра; театр как игрище в самом богатом и гениальном значении этого слова*» (курсив мой. — *М. С*.)[[371]](#footnote-372).

И к этой проблеме вопрос физического самочувствия как элемента актерско-режиссерского творчества имеет самое непосредственное отношение.

Физическое самочувствие совершенно меняется в зависимости от того, *каким я себя воспринимаю* или *каким хочу казаться*.

Возьмем первый случай. Я — Соня из «Дяди Вани». Я знаю, что я некрасива, что когда я выхожу из церкви, мне в след говорят, что я и добра, и великодушна, но как жаль, что так некрасива. И я знаю, что Астров никогда меня не полюбит, знаю, что меня утешают, говоря, что у меня красивые глаза, красивые волосы и т. д. и т. д. Да, конечно, иногда я об этом не думаю, иногда мне не до того, некогда, у меня другие заботы. Но в каждый значительный момент моей жизни, а уж особенно когда он здесь, я не могу не думать об этом, потому что именно по причине некрасивости — причине, болезненно преувеличенной в моем сознании, — я несчастлива, и мне не на что надеяться. А как я себя ощущаю рядом с красавицей Еленой? Как я слушаю бесконечные разговоры о ее красоте? И т. д., и т. д.

Нужно ли разъяснять, что эта психологическая категория порождает скованность, особую форму застенчивости, неуверенность в себе. Физическое самочувствие создается здесь скрытым психологическим мотивом — «каким я себя воспринимаю», — подчиняет себе физическую жизнь, искажая естественную природу человека.

Казалось бы, что во втором случае — «каким хочу казаться» — мы имеем дело с выраженной волевой задачей, а вовсе не с физическим самочувствием. Да, разумеется, «казаться» — это уже задача, воля, действенное начало. Однако такая задача заставляет меня перестроить свою физическую жизнь, а вместе с ней и свое физическое самочувствие. Допустим, что мне, потерпевшему неудачу — скажем, провалившему спектакль или роль, хочется показаться неунывающим, бодрым, веселым и т. д. Что я буду для этого делать? Как я буду держать себя? Здесь, как и в предыдущем примере, мы имеем дело с искажением своей природы, только уже по совсем другому закону. Чтобы выполнить желаемую задачу, я буду «представлять». Но чтобы быть убедительным, то есть естественным, буду стремиться «вскочить» в то физическое самочувствие, {394} которое свойственно уже не мне, а некому воображаемому преуспевающему счастливчику в момент благополучия, уверенности в себе и душевной приподнятости.

Надо отметить и еще одну черту, свойственную физическому самочувствию, — влияние на выбор объекта внимания. Легко проверить по жизни, как возникающее в нас физическое самочувствие, порождаемое тем или иным обстоятельством или некоторой суммой обстоятельств, смещает наше внимание. У меня болит зуб — беру примитивнейший и наглядно грубый пример. Болит ужасно! В нем происходят какие-то таинственные процессы, которые вызывают то адскую рвущую боль, то изнуряюще ноющую, то вдруг — без видимой причины — боль как будто утихает. Совсем? Может быть, она не вернется? Нет! Вернулась с новой дьявольской силой, небо в овчинку! А в это время я веду урок, просматриваю ваши работы, делаю вам замечания и т. д. и изо всех сил стараюсь скрыть, что мне не до вас, не до ваших этюдов. Если посмотреть на это с точки зрения театра — что происходит по действию? Урок. Мы работаем, беседуем. Я объясняю. Вы спрашиваете, я отвечаю. Все идет как положено. Может быть, вы ничего не заметите. Но где был объект моего внимания? С чем связан мой внутренний монолог? Что составляет не внешнее мое действие, а истинное? На что оно направлено? Зуб! Зуб!! Зуб!!!

Подчеркиваю, я взял грубейший пример. Но «*механизм*» остается в принципе неизменным, какие бы тонкие и сложные обстоятельства и самочувствия мы ни взяли бы.

Я говорю об этом потому, что мы так часто пропускаем это на сцене. Мы играем функциональные смыслы пьесы, в частности и физическое самочувствие в данную минуту сценического действия, которые порой в корне изменяют содержание внутренней жизни. Напомню, что именно это имел в виду Немирович-Данченко, говоря, что «сцена неожиданно становится очень жизненной, образ неожиданно становится ярким, живым…»

Как искать верное физическое самочувствие? Разумеется, мы начнем с анализа предлагаемых обстоятельств и отберем среди них те, которые как будто бы определяют физическое самочувствие персонажа в данную минуту. Но эта аналитическая умозрительная работа не способна вызвать в нас живые ощущения. Их источником будет эмоциональная память. Лишь в ней может зародиться подлинное живое самочувствие. Упражняйте ее, тормошите, заставьте ее быстро и легко откликаться на предлагаемые обстоятельства и поставлять вам необходимый чувственный материал из ее запасников. Тут на помощь приходит тренинг, когда он постоянен. Это не требует ни специального времени, ни особых усилий. Им можно и должно заниматься походя, между делом. Ведь суть его в наблюдении жизни и установлении постоянных связей этих наблюдений с нашим воображением и чувственной отзывчивостью. Наблюдайте! В окружающей жизни каждый человек в любую минуту его существования пребывает в неком физическом самочувствии. Приглядывайтесь, учите себя распознавать это самочувствие в его проявлениях в поведении, пластике, общении. Наблюдая человека, скажем, в метро, просто констатировать, что он очень устал — бесполезно. Ведь вы *на основании чего-то* поставили диагноз — очень устал. Вот и постарайтесь набирать возможно больше признаков в поведении, через которые эта усталость выявляется. Это уже профессиональный тренинг, работа профессионала. А сопоставьте наблюдения за несколькими усталыми людьми. Что общего? В чем различия в поведении? Общее — стереотип, различия — индивидуальность.

Мы знаем, как тщательно, неутомимо собирает материал наблюдений писатель, заполняя свои записные книжки подловленными словечками, неожиданными ситуациями, странностями поведения и т. п. А большинство из нас расточительно относится к этим богатствам, мы мало фиксируем, мало сохраняем. А спохватываемся лишь тогда, когда {395} нас начинает подводить память, и мы с отчаянием обнаруживаем, что богатства, которыми мы могли бы обладать, бесследно унесены временем и потеряны безвозвратно. А ведь именно из этого материала наблюдений, пережитых чувств, зацепивших душу впечатлений строится все наше дело.

Задумайтесь-ка вот о чем: на первом курсе вы делали этюды по наблюдению за животными. Многие из этих этюдов были отмечены свежестью, точностью, остротой наблюдательности. Чтобы сделать их, вы наблюдали зверей, ходили в зоопарк, сосредотачивали на этом свое внимание. Могли бы вы сделать такие этюды без этой работы? Нет. Вы могли бы изобразить приблизительное подобие животных, потому что у каждого из вас есть некоторые представления о том, какими признаками характерен верблюд или слон. Приблизительные и банальные представления. Так почему же этот, такой наглядный опыт мы не переносим в сферу главной нашей задачи — сотворения неповторимого индивидуального человека на сцене? Почему тут мы успокаиваемся на приблизительных представлениях, почерпнутых в материале, данном автором. «Ну уж будто бы я недостаточно знаю о человеках?!» А если бы, работая отрывок, роль, вы потратили хотя бы столько усилий на наблюдение «натуры», сколько затратили для воспроизведения в этюде характера и поведения какого-нибудь там «сипа белоголового», «удава» или «моржа»?

А если вспомните, что успех и творческая свобода приходили к вам тогда, когда вы не просто изображали повадки наблюденного зверя, а разглядывали его «зерно» — вы откроете для себя один из важнейших принципов метода: *через изучение внешних признаков проникать в питающую их скрытую суть факта*.

Вот о чем следует призадуматься, когда речь идет о тренинге.

Теперь мы подходим к области, близко связанной с понятием физического самочувствия, хотя и не совпадающей с ним. Ее даже можно бы назвать «сквозным психофизическим самочувствием», но и такое определение передает лишь часть смысла. И мне кажется более точным название:

## «Настроенность души»

Нетрудно заметить, что в жизни каждому человеку присущ и совершенно особый «нерв», и свой особый внутренний ритм. Особый уровень и характер энергии и т. д. Эти специфические качества, проявляясь в поведении человека, неотделимы от строя его мышления. Каждый человек живет словно бы в своей особой плоскости, или лучше сказать — на своем особом психофизическом «этаже». Иногда это «постоянная прописка», связанная с сущностными, мало меняющимися чертами, складом характера, душевного строя. Иногда — «временная», определяющаяся особо сложившимися и долговременно воздействующими обстоятельствами, изменение которых может изменить и этот временный признак.

Подчеркну, что то, о чем я говорю, не связано впрямую с деятельностью и даже с поступками человека, а как бы составляет некую психологическую среду, или тот «воздух», в котором существует данный человек. Так в жизни.

Если мы обратимся к драме, которая дает нам явления жизни и характеры в более концентрированном, более остром проявлении, то вопрос «этажа», на котором живет данный персонаж, приобретает особое значение. Только подчеркну, что то, о чем идет речь, — это не сверхзадача. Сверхзадача — высшая цель, к достижению которой стремится действующее лицо. Здесь же речь идет о *настроенности души*, как я это называю. Конечно, сверхзадача и настроенность души связаны между собой и взаимовлияют друг на друга. *Влияют*, но не более того.

При вскрытии мотивировок поступка действующего лица нельзя упускать из вида {396} эту настроенность души, которая, в сущности, является ключом, открывающим жизненный процесс персонажа, то есть и психику, и специфичность его поведения. Здесь сходятся многие вопросы нашего творчества.

Обратимся к примеру.

Вот мы работаем над отрывком из второй картины пьесы «Фальшивая монета» М. Горького. Диалоги Яковлева со Стоговым и с Полиной и Полины со Стоговым[[372]](#footnote-373).

Основные обстоятельства, связанные с нашим отрывком, таковы: в доме часовщика Яковлева появляется некто Стогов и снимает флигель во дворе. Стогов предлагает Яковлеву заняться изготовлением фальшивых монет, но Яковлев колеблется, так как не может понять, кто такой Стогов — сыщик ли, который хочет его поймать, или мошенник, с которым можно войти в долю.

Жена Яковлева Полина в прошлом была близка со Стоговым, имела от него ребенка. Ребенок родился мертвым, но Полину судили по обвинению в убийстве младенца и оправдали за недоказанностью преступления. Сам же Стогов в это время находился в тюрьме по незаслуженному обвинению в растрате и потерял Полину из вида. Яковлев же взял ее замуж со скамьи подсудимых. Было это около трех лет назад.

Вы определили события в отрывке, действие и проч. Все это так. Теперь попробуем проследить то, о чем сейчас речь, — настроенность души.

Что такое Стогов? Агент уголовной полиции, который явился в город искать фальшивомонетчиков, так разъясняет Горький. Далее в известном комментарии к пьесе Горький указывает, что Стогов считает себя обиженным людьми несправедливо и при случае не прочь отомстить им за это. В комментарии подчеркивается, что Стогов, как принято говорить сегодня, «не состоялся»: он чувствует себя способным к работе более почетной и почтенной, но утратил надежду найти такую работу. Что все это значит? Это значит, что в Стогове присутствует некий комплекс, который обесценивает для него и лишает реального интереса дело, которым он занимается. Заметим это. Три года тому назад Стогов в результате события, поломавшего его жизнь, исчез, бросив беременную Полину. Снова он появляется, без вины отсидев срок, спустя почти три года после того, как Полина вышла замуж за Яковлева. Если учесть, что Стогов любил Полину и разлука с ней была вынужденной и несправедливой, то ясно, что и это усугубляет тот комплекс, о котором сказано.

Стогов находит Полину, но не объясняется. Он тайно наблюдает за ней: «я смотрел, как ты молилась в церкви, не один раз смотрел». Затем он подходит к ней в церкви. Полина отвергает его. Он подкарауливает ее на улице, и снова она отталкивает его. Тогда он находит путь, как попасть в дом Яковлева, и снимает у него флигель.

Как же мотивирует Стогов свое поведение? «Встретил я ее и… не знаю, так ли это, но вспыхнуло нечто. Может быть, только желание поглумиться, поозорничать. Она — тяжелый человек. А может быть, совесть. Жалость. Или… любопытство». И далее: «не понимаю, что можно сделать для Полины. Спрятать бы ее в какое-то спокойное место на время. Но где такое место? Да и — вообще… *(махнул рукой)*». Очевидно, при встрече с Полиной движителем является сначала недоброе чувство, «желание поглумиться». Причина его все в том же ощущении ущемленности. Действительно! Мало того, что он незаслуженно пострадал, еще и Полина бросила его, устроила свою жизнь, и вероятно, и думать-то о нем перестала. Это вроде бы подтверждается ее упорным нежеланием встретиться с ним, испугом, вызванным его появлением. У Стогова возникает мстительное желание влезть в ее жизнь, поломать ее, надругаться над ней. Так он и появляется в доме Яковлева как «судьба, хозяин твой, влюбленный человек». Слова эти неискренни, они глумливы и злы. Далее Стогов скажет: «я {397} пришел за тобой». Что, по любви? По влечению сердца? Да нет! Нынешняя Полина, которая «согнула себя» и изменила не только ему, но и самой себе, уже не вызывает в нем вспышки *подлинного* любовного чувства.

Но вот Стогов убеждается, что Полина несчастна с мужем, что она стала жертвой трагической ситуации и искалечила себя. Муж ее мерзавец и дурак. Тогда Стоговым движет то ли проснувшаяся совесть — ведь как-никак он начало всех бед Полины, — то ли жалость, и возникает намерение помочь Полине, вырвать ее из яковлевской паутины. Но так как былое чувство не проснулось, напротив, все более отмирает, благая цель спасать тут же превращается в обузу, в вериги, которые он на себя нацепил.

Стогов начинает свою жизнь в пьесе как будто очень действенно: ему надо разбить благополучную жизнь Полины и ее мужа, втянуть его для этого в ловушку — изготовление фальшивых монет, — засадить в тюрьму. Однако цель эта оказывается ложной, и действия, связанные с ее достижением, очень скоро теряют и смысл, и энергию. Это важно. Истинного интереса поймать Яковлева нет, как нет вообще интереса к делу, которым он занимается. Намерения же в отношении Полины, как мы видели, тоже становятся вялыми, неясными: «да и — вообще…» говорит Стогов и машет рукой, выдавая тем всю меру бессмысленности что-либо делать. Таким образом, не успев начать свою жизнь в пьесе, Стогов теряет и цели, которые его сюда привели, и соответственно, энергию. Но по инерции еще продолжает ловить Яковлева, принуждает себя как бы интересоваться судьбой Полины и т. д. Вяло и неопределенно возникает некое подобие интереса к Наташе, но и тут он не имеет выраженной цели.

Чем же живет Стогов? Не что он *делает* — это достаточно ясно и очевидно, а чем *живет*! Можно бы ответить так: он решает, как ему быть с Полиной, и этим регулируется круг его размышлений и поступков. В таком ответе есть кажущаяся логика, и конечно *это тоже* происходит в пьесе, но отнюдь не является главным содержанием жизни Стогова. Что же тогда? И вот тут-то и приходит на помощь «настроенность души».

На что же настроена душа Стогова? Вне зависимости от тех или иных частных обстоятельств?

Вышибленный из колеи, обремененный комплексом несправедливо потерпевшего и униженного людьми, без семьи, без любви, без привязанности к кому бы или чему бы то ни было — таков Стогов. Неудавшаяся жизнь порождает в нем не стремление пересилить судьбу и занять активную позицию, а, напротив, — апатию, равнодушие и отсутствие каких бы то ни было устойчивых целей. Этакий «гамлетизм», понимаемый обывательски, как рефлексия без действия. Рефлексия. Но если Гамлет ставит вопрос глобально: «Порвалась дней связующая нить. Как мне обрывки их соединить», то есть не только констатирует неблагополучие мироустройства, но и принимает на себя обязанность действовать для восстановления гармонии, то Стогов сужает этот вопрос до глубоко личного и мог бы перефразировать это так: нить дней порвалась, *но должен ли я ее соединять*! И в такой постановке вопроса содержится и ответ: нет. Нет, очевидно, потому, что это бессмысленно. А если так, то и получается, что, едва взявшись за решение той или иной задачи, он сразу же сталкивается с преследующим его неверием: должен ли? Надо ли? Имеет ли смысл? Каждый раз отвечая на это отрицательно.

Такой представляется настроенность души Стогова. Настроенность, которая словно магнит поворачивает стрелку его намерений и действий, уводя от целей, обессмысливая эти цели.

*«Настроенность души» — это тайна, секрет образа*. Это то, что не декларируется, в большинстве случаев даже тщательно скрывается от окружающих. Но это окрашивает поведение, психофизическое самочувствие, мышление. Оценки, и наконец, способ и характер связей, то есть общения с окружающим миром.

{398} Подчеркнем, что в это же время Стогов действует, совершает поступки, вступает в общение и реальные взаимоотношения с людьми, даже на какие-то периоды выходя из своего гамлетического «черного угла», но лишь для того, чтобы снова и снова вернуться в него. Он как бы на привязи у этой настроенности души.

«Настроенность души» имеет непосредственнейшую связь со вторым планом. Суммируя поиски, высказывания и определения Немировича-Данченко, М. О. Кнебель пишет: «Второй план — это внутренний духовный “багаж” человека-героя, с которым тот приходит в пьесу. Он складывается из всей совокупности жизненных впечатлений персонажа, из всех обстоятельств его личной судьбы и обнимает собой все оттенки его ощущений и восприятий, мыслей и чувств»[[373]](#footnote-374). Казалось бы, что тут и комментировать ничего не нужно, если бы в практике мы зачастую не сводили наши рассуждения и поиски второго плана к чисто физической стороне прожитых событий и обстоятельств, опуская, так сказать, «душу» или «настроенность души», то есть то, что из цепочки фактов жизни переплавилось в некую *душевную константу или хотя бы — доминанту*.

Не менее важна «настроенность души» и для воспитания в себе внутренних монологов. В сущности, тут, так сказать, кольцевая связь: внутренний монолог «настраивает душу», а «настроенность души» влияет на течение и характер внутреннего монолога.

Так же влияет настроенность души и на физическое самочувствие образа. Не только на общее, более или менее доминирующее, то, что называется жизненным тонусом, но и на частные проявления физического самочувствия, связанные с воздействием конкретных локальных обстоятельств. Разумеется, каждый человек может устать, озябнуть, промокнуть и т. д. Однако у каждого человека эти физические самочувствия вызовут свои особые связи, а они — свой особый способ действования. И эта неповторимая особенность тоже связана с настроенностью души. Видимо, уже нет необходимости разъяснять, какое огромное влияние оказывает она на формирование характера персонажа в целом и отыскание его характерности. Достаточно привести пример Епиходова, человека «двадцать два несчастия». Он настроен на эту несчастливость, он с нею срастается так, что вне ее уже не мыслит себя. Благодаря этой настроенности он — личность! Причем значительная. Это делает его этаким «романтическим героем» в собственных глазах. Отнимите у него эту безусловную уверенность в предопределенности его для несчастий, неудач, и что от него останется?! Отсюда и все его почти «ликующие» оценки каждой новой неудачи или нескладицы.

Я сказал бы так: «настроенность души» — это тот общий множитель, который вынесен за фигурную скобку. В фигурных, квадратных и простых скобках остается все: и сверхзадача, и сквозное действие, и физическое самочувствие, и внутренний монолог, и второй план, и все остальное, чем мы с вами пытаемся овладеть в нашей режиссерской и актерской практике. Если же мы раскроем скобки и решим нашу задачу, то в ответе получим неделимый сплав всего, что было в скобках и что выносилось за них, то есть искомую «жизнь человеческого духа и тела».

Проследим теперь эту душевную константу у Яковлева.

Яковлев — личность темная, замешан в нечистоплотных сделках с ворами, скупщиками краденного и прочей уголовной братией. Жаден, алчен. Знает, что Наталья не его дочь, что покойная жена прижила ее с хозяином дома Кемским, но делает вид, что не знает. Взял вторую жену — Полину — со скамьи подсудимых не из жалости или великодушия, а потому, как выясняет Стогов, что надеялся в ней найти безропотного и безмолвного помощника в своих темных делишках.

Религия составляет очень важную область в понимании характера Яковлева. Он {399} выдает себя за человека религиозного. Как он надеется, он «у Бога — свой человек», следующий неукоснительно евангельским заповедям. Однако его отношение к Богу не так-то просто. Можно представить себе, как истово Яковлев бьет поклоны о церковный пол, но не столько в желании угодить небу или замолить свои грехи, сколько в усилиях внушить окружающим свою безусловную и подлинную религиозность. На самом деле к Богу он относится, хотя и не без подозрительности, как к деловому партнеру, находится с ним в некой сделке. «Ведь если б Господь не допускал греха, так люди не грешили бы, а?» — допытывается он. Значит, Бог хитрит с человеком, в заповедях запрещает грех, и тут же своей волей — ведь ничего без воли-то Божьей не происходит! — подталкивает человека к греху. Стало быть, коли он, Яковлев, грешит, значит, на то воля Божья, и он за свой грех не ответчик. Философия удобная, но жульническая, дающая возможность свалить на эту самую «Божью волю» любую собственную пакость.

Яковлев не знает, что Стогов бывший любовник Полины и отец ее ребенка, а узнав, говорит жене: «Ты и подходить к нему не смей, — слышала? Это человек нужный мне. Ты его — не видишь! Нет его для тебя — поняла?» И тут же, в контексте той же сцены и почти в той же интонации, в какой говорил о нужном ему для жульничества партнере — Стогове, скажет о Боге: «Не тронь Бога, свинья! Бог — не дурак, это я дурак — я!.. Ты меня не перехитришь!», как бы ставя знак равенства между ними — Стоговым и Богом — как участниками и партнерами в его, Яковлева, темных делах.

Сквозь каждое слово Яковлева сквозит хитрая игра: «Я на грех шел для других, для дочери… на худое ради хорошего… Господь тоже добр, он меня не накажет». Или в диалоге с Кемским:

Кемской. Свинья ты, братец…

Яковлев. Свинья — а вам братец? Как же это, а?

Смысл всей этой игры, словесных вывертов в том, чтобы закрыть правду, затемнить ее, ловя рыбку в мутной воде. Он и Стогова спросит: «Подождите, постойте!.. О, господи!.. Послушайте, ведь мне хочется правду знать! Как же дело делать, не зная правды? Правда — нужна?» Тут и подозрение, что его обманут, проведут — речь-то идет об изготовлении фальшивых монет. Тут и сомнение в нужности правды — может, без нее-то лучше? Легче? В мутной-то водице хитростей?!

Мир, люди предстают перед Яковлевым как скопище лжи, хитрости, обманов. Выживет в этом мире тот, кто окажется хитрее, лживее. Правды нет! Есть лишь ложь. На это *настроена душа* Яковлева — на то, чтобы «*пережулить*», если дозволительно сочинить такой глагол. Но именно — «пережулить», а не обжулить, так как обжулить можно честного человека, а пережулить можно только жулика. Все — жулики, во всем — и земном и небесном — обман. Стало быть, переобмани обманщика, перехитри хитреца, пережуль жулика!

И снова подчеркнем, что это не сверхзадача Яковлева, и не его сквозное действие; это его «сквозное мышление», непременная и непререкаемая настроенность, определяющая отношение к любому человеку в любой ситуации. Отсюда и природа общения с людьми, и способ контактов с ними.

И, наконец, Полина.

Полина, которой Яковлев скажет — «близко большой беды ходишь», угрожая, пугая ее, если только посмеет она хоть попытаться обмануть, пережулить его. И как это часто бывает у Горького, слово, сказанное о персонаже в одних связях, в одном смысле, вдруг уже в совсем ином контексте приобретает ключевое значение для понимания образа. Да, Полина близко большой беды ходит. В чем же эта нависшая над ней беда?

Стогов говорит о ней — прошлой: «Ты очень сильная женщина, Поля, ты — настоящая». И о теперешней — после всей случившейся истории с ребенком, судом, замужеством: «Как ты согнула себя, ты, такая гордая, {400} а? Я не узнаю тебя… Удивительно это!» Полина молода, хороша, но теперь закрылась, спряталась в себя, обрядилась в монашью одежку и стала молиться, истово, страстно, так, что не раз наблюдавший ее Стогов «даже испугался». Полина религиозна не по-яковлевски. Для нее религия — вера и высокая совестливость. До какого-то момента она и жила по совести, так сказать в ладу с Богом. Но вот в ее жизнь вошел Стогов, Стогов, которого она полюбила, который склонил ее к внебрачной связи, с которым она прижила ребенка. Во имя любви она преступила свой нравственный закон. Во имя любви. И потому, что Стогов представлялся ей по ее нравственной мере хорошим человеком.

Тут есть темное пятно, не расшифрованное Горьким. Ребенок родился мертвым, но знавшая об этом свидетельница умерла, а Полину обвинили в убийстве ребенка, судили, позорили, мучили и оправдали за недоказанностью преступления. Очевидно, спасла Полину «презумпция невиновности». А по совести? Все ли тут было чисто? Почему у молодой здоровой женщины родился мертвый ребенок? Не было ли не прямого его убийства, а неких тайных поступков, которые и повлекли в результате его смерть? Ответа *нет*. Есть только возможность подозрений, предположений и догадок. Слишком уж потрясенной, неузнаваемой вышла из этой истории Полина.

Так или иначе, но то мрачное и тяжкое время ее жизни нанесло два страшнейших удара: первый — она «преступила», и Бог ее покарал. Второй — она брошена (какие бы к тому ни были причины и стечения обстоятельств), она брошена человеком, которому беззаветно поверила и отдалась не только телом, но и душой, верой своей в доброе.

Итак, за грех Бог покарал ее, подверг тягчайшим испытаниям. Гармония, которую создавала чистая совесть, разрушилась. Наступили хаос и мука. А вместе с ними возник и острый *комплекс вины*, отмеченности «гневом Божьим». А если уж предположить, что в высказанных сомнениях о некоторой подлинной виновности в смерти ребенка есть доля истины, то оправдание судом людским не убавило муки совести, а усугубило их, как обман, запутывающий эту совесть перед судом всевышнего. В таком катастрофическом душевном разладе с собой, со своей совестью, а стало быть, и с Богом, вышла из суда оправданная Полина, брошенная, падшая, потерявшая себя. И тут-то появился Яковлев, человек, который протянул ей руку в самую что ни на есть безысходную минуту ее жизни. Значит, пожалел. Значит, добрый. Но главное тут — значит, *Бог ее простил*! Яковлев дан ей Богом — и это чрезвычайно важно! Вот с этой новой родившейся надеждой, что снята Богом ее вина и наказание за нее, входит Полина в дом Яковлева, чтобы стать верной, преданной и благодарной его женой. Но это ли нужно Яковлеву? Отнюдь! Он не только не снимает с души Полины комплекса виновности, не только не помогает залечить душевные раны и освободить от *испуганности*, но напротив — спекулирует на ее прошлом грехе, неутомимо казнит ее за него, стрижет купоны выгоды со своего «благодеяния». Полина снова обманулась: Бог ее не простил, а *наказывает* ненавистным Яковлевым, калечащим ее душу, мучающим ее тело. Яковлев, в которого поверила Полина как в *добро*, оказался мерзавцем и ее палачом. И комплекс виновности не только не слабеет в ее душе, но возрастает с новой и огромной силой: ей надо нести это божье наказание, стерпеть его во искупление своей вины. Но еще и еще терпеть нет сил. И возникает… «одна *знакомая*». Та «знакомая», к которой пойдет Полина, надев белое платье (это после монашеских-то тряпок!), пойдет, как идут в свободу, пойдет, чтобы никогда не возвратиться в жизнь, нещадно обманувшую ее. Вот диалог об этой «знакомой»:

Полина. Прощайте.

Яковлев. Куда?

Полина. К знакомой.

Яковлев. Какая — знакомая? У тебя нет знакомых.

Полина. Есть. Одна.

{401} Со свойственным поэтике этой пьесы символизмом, «знакомой» Горький называет смерть, ибо Полина идет броситься под поезд, чтобы убить себя. Примечательно: «Есть. Одна», — говорит Полина о ней, о «знакомой». «Знакомая» — потому что с мыслью о ней — о смерти — Полина живет и сжилась. Мысль эта стала знакомой и привычной. Но одно дело думать о смерти, другое — решиться на нее. Решиться трудно! Трудно и потому, что жить, «хоть как-нибудь, да жить» — хочется, хотя все более и более невозможно. И потому, что Бог запрещает как высший грех самоубийство. Значит, чтобы поселившуюся мысль о самоубийстве, о том, чтобы пойти к «знакомой» претворить в свершение, в поступок, нужен последний решительный толчок. Этот толчок — крушение надежды, вспыхнувшей в связи с появлением в Яковлевском доме Стогова. Надежды на что? На возобновление любовной связи с ним? Или на уход с ним в другую, новую жизнь? Да, отчасти и это. Но лишь отчасти. Все тут повторяется по уже прожитой и измучившей схеме. Стогов является… как кто? Как посланник Бога, наконец, давшего ей отпущение греха и освобождение от муки? Или как новое испытание, новое наказание за старый грех? Человеку свойственно надеяться. И Полина, хоть и со страхом, хоть и с внутренней борьбой и мукой, но все же ухватывается за эту соломинку. Да соломинки-то нету! Мы уже проследили линию Стогова и понимаем, что именно в тот час, когда он, Стогов, более всего нужен Полине, и действительно в его лице к ней могло прийти спасение, Стогов отворачивается от нее. И снова, с одной стороны, обманута вера в добро, в человека, с другой — обманута надежда на полученное, наконец-то, Богово прощение, на его снисхождение к ее страданию. Если учесть, что этот последний удар Полина получает уже на гребне душевной изученности и истощения душевных сил, то станет ясно, что без конца сгибавшаяся палка переломилась. Пытка искупления греха завершилась бунтом и против людей-мучителей и против безжалостного Бога-карателя.

Но эти события еще впереди. В нашей сцене мы еще на пути к трагической развязке и борьба Полины за жизнь еще в разгаре. И тут-то мы и можем теперь попытаться ответить, на что же «настроена» ее душа.

Итак, мы знаем, что именно в то время, когда появился здесь Стогов, Полина молится так истово и страстно, что «даже испугался» он. Но Стогов комментирует: «в твои годы так молятся, когда хотят согрешить — но боятся». И опять горьковский прием! Стогов подразумевает под «согрешить» любовные утехи, о которых Полина и не думает, во всяком случае, до его появления, но попадает «в точку» по иному счету. Да, Полина так страстно и истово молится потому, что хочет согрешить: ее искушает «знакомая», великий и тягчайший грех самовольного освобождения себя от земных страданий. О чем же она просит Бога с пугающей Стогова страстностью? О том, чтобы он смилостивился, чтобы облегчил наложенную на нее меру искупления, которую вынести уже нет сил, чтобы дал ей мужества и воли устоять против великого соблазна пойти к «одной знакомой», манящей ее покоем и освобождением. А ведь дальше-то что? Вытерпит искупающие муки на земле — так впереди там, за гробом, кущи райские, блаженство вечное. Не вытерпит, наложит на себя руки, там — геенна огненная и вечная мука. Вот о чем молит Полина неумолимого Бога.

Значит, ее теперешняя жизнь — жизнь на самом краю бездны. («Возле большой беды ходишь!») Эта жизнь — *вопль о помощи, о пощаде*. Вопль — к людям. Вопль — к Богу. И этим мерилом нынче мерит Полина все происходящее. На это настроена душа.

Теперь посмотрим, как скажется эта разная настроенность душ на том, что нам надо сыграть в этих диалогах. Эгоистический «гамлетизм», неопределенность интереса, а то и полное его отсутствие и к людям, и к событиям у Стогова. Суетливая, напряженная подозрительность Яковлева, живущего среди лжи и жульничества с одной заботой, как «пережулить» {402} своих-партнеров-жуликов. И предельность отчаяния Полины, для которой все слилось в вопль о помощи человека, неудержимо скатывающегося в гибельную пропасть. И потому судорожный, исступленный поиск сочувственного внимания, искренности и сострадания.

Тут сразу же выявляется абсолютная неконтактность их друг с другом, так как каждый из троих живет на своем «этаже», не соединяющемся с другим. Контакты возможны для каждого лишь *по его законам*, неприемлемым для другого. Поэтому *реальное* общение становится невозможным и заменяется его *видимостью*. А жизнь-то при этом идет! И каждый следует в русле своего сквозного действия и своей сверхзадачи…

### Об арифметике, алгебре и тайне

Я вовсе не ратую за возвращение к бесконечным застольным репетициям, нескончаемым словоговорениям и обсуждениям, непродуктивность которых, как известно, и побудила Станиславского искать новую методику анализа и репетирования.

Но я придаю первостепенное значение выяснению и освоению актерами *настроенности души*, так как убежден, что избыточная абсолютизация действия, как пути, который непременно приведет ко всем искомым ответам, опасна. Я часто вижу, как *упрощенно* понимаемые метод физических действий и метод действенного анализа приводят к упрощенным результатам, в которых активно выявлено действие, но и не пахнет «*жизнью человеческого духа*» со всеми ее диалектическими противоречиями. Иногда не без содрогания думаешь, что, уходя от подлинного живого «человеческого театра», театр движется к «театру роботов», запрограммированных на действие!

Не могу тут не сослаться на известное письмо Вл. И. Немировича-Данченко, недописанное и не отправленное К. С. Станиславскому, в котором очень ясно изложена коренная методологическая проблема, *являвшаяся* предметом постоянного спора великих режиссеров: «… когда я стараюсь проникнуть в самую глубь явлений, когда я напрягаю силы, чтобы заразить актеров тем чувством тайного творчества, которое я получаю от пьесы или роли, заразить актеров тем ароматом авторского творчества, который не поддается анализу, слишком ясному, той проникновенностью психологии, которую не подгонишь ни под какую систему и не подведешь ни под какие “корни чувства”, когда дважды два становится не четыре, а черт его знает чем, — тогда Вас охватывает дрожь протеста. И не только потому, что Вам кажется, что актер легко потеряет технические нити, но и еще по каким-то более глубоким, стихийным побуждениям души.

И наоборот: когда Вы начинаете подходить с “материальными” приемами к тому, что составляет лицо автора или роли, аромат его духа, — мне начинает казаться, что и на этот раз, как было много за 15 лет, театр обходит *милю тайн искусства* и проникновенной психологии и становится грубой фабрикой суррогатов» (курсив мой. — *М. С*.)[[374]](#footnote-375).

Тут важно заметить, что письмо это писалось в конце 1914 или начале 1915 года, когда «система» Станиславского все более прочно входила в методологию Художественного театра, научно разрабатывалась самим Константином Сергеевичем (что уже тогда не мешало ее профанировать горе-пропагандистам!). Уже тогда Владимир Иванович с тревогой предвидел опасность тех последствий, к которым может привести *упрощенное понимание поисков* Станиславского, сводившее все лишь к освоению элементов системы, которое неизбежно должно было *выхолащивать из искусства театра его духовную сущность, подменяя ее суммой внешних приемов, правдоподобно изображающих жизнь человеческого духа*. Изображающих, а не создающих. Не это ли, увы, мы так часто {403} наблюдаем и сегодня, через семьдесят лет после написания приведенного письма! Проблема жива. Более того, она стала куда сложнее. Сложность эта в том, что ныне все «поднаторели в Станиславском», нет ни одного драмкружка, где не насаждали бы его «систему», авторитет его художественной веры. Но — как! Что уж говорить о профессиональных театрах. Но очень и очень часто, так часто, что это стало неким признаком нашего времени, за более или менее ловкими подделками под жизнь, под «органичность», под «импровизационность» таится, в сущности, то самое «представление и ремесло», против которых и была направлена школа Константина Сергеевича. Ныне ремесло и представление так хорошо принарядилось под технику якобы «школы Станиславского», что их и не вдруг выведешь на чистую воду. Забыто только одно: техника и технология сами по себе не имеют отношения к духовности, то есть к «жизни человеческого духа». Душу и духовность определяет цель, которой служит техника. Если же сама техника или технология становится целью, то исчезает или приобретает тенденцию к исчезновению духовное начало. Это же ясно!

Полемичность, в которой шло становление метода Станиславского, в которой утверждались некоторые методологические позиции Станиславского и Немировича-Данченко, доходила порой до крайности и непримиримости суждений того и другого. Но надо понимать, что острота тревожных сигналов Владимира Ивановича относится вовсе не к *сути* исканий и находок Константина Сергеевича, которую он понимал и поддерживал, а к тем опасностям, которые кроются в *средствах* достижения цели, едва лишь возникает хоть какой-нибудь перевес в сторону их абсолютизации, в частности абсолютизации действия, как основы всех основ. Анализируя сложность отношений и противоречия союза Станиславского и Немировича-Данченко, М. О. Кнебель пишет: «Станиславский в порыве гениального прозрения утверждает, что все тайны искусства доступны человеческому разуму. И Немирович-Данченко с поразительно тонкостью проникает в эти тайны, но упорно не хочет с ними расставаться.

Любое, самое сложное психологическое движение души надо уметь перевести в действие, говорит Станиславский. Да, необходимо перевести в действие, подтверждает Немирович-Данченко, но это арифметика актерского искусства, а есть еще алгебра и геометрия, когда действует образ, характер, рожденный неповторимой личностью автора, когда на сцене возникает атмосфера, принесенная актером, *когда рождаются чувства, неподвластные никакому анализу*» (курсив мой. — *М. С*.)[[375]](#footnote-376).

Если Владимир Иванович и был не прав, то только в одном: занимаясь «арифметикой», алгебру и геометрию искусства Константин Сергеевич всегда имел в виду. Иначе и быть не могло с великим создателем учения о сверхзадаче, утверждавшим создание именно жизни человеческого *духа* высшей целью театра. Речь о другом: Станиславский, в азарте поиска *путей и средств* для каждого актера и режиссера достигать этой высокой цели, стремился исключить всяческое «шаманство дилетантизма» и полемически упразднял вопрос «тайны» в творчестве, в противоположность Немировичу-Данченко, который ее признавал и охранял. Здесь уместно сослаться на весьма существенное высказывание философа и филолога А. Ф. Лосева: «Тайну мы познаем никоим образом не через то, что мы ее разоблачаем и расчленяем, но единственно через то, что сохраняем тайну как тайну».

Думаю, что «тайну», с которой не хотел расставаться Владимир Иванович, надо понимать как *духовность искусства театра, то есть его цель*, которая, как известно, у обоих Учителей была едина. Значит, спор идет лишь о путях движения к этой цели и средствах ее достижения. Теперь уже очевидно, что истина лежит в органическом синтезе не только позиций, но и *методик* Станиславского и Немировича-Данченко, {404} а никак не в противопоставлении их. И в поздних методических поисках Станиславского очень много стало сближаться с теми позициями и методологическими приемами Немировича-Данченко, которые раньше им не принимались и оспаривались[[376]](#footnote-377).

Мне скажут, что с этим никто не спорит. Теоретически — вроде бы и так, на деле же, если говорить о «синтезе», то школа Немировича-Данченко все еще несет на себе знак второстепенности, подчиненности, а не хотя бы примерного равноправия. Метод действенного анализа как бы упразднил или свел к минимуму предварительный анализ пьесы и роли в застольном разборе. *Как бы*! — вот что так часто и легкомысленно забывается. *Как бы* упразднил, а не просто «упразднил». И в этом все дело. Далее: нередко в понимании определения «метод действенного анализа» происходит смещение смыслового акцента со слитного понятия *действенный анализ*, на слово *действенный*, а вместе с тем и смещение самой сути. Понятие *исследование пьесы и роли действием* подменяется понятием *исследования действий* пьесы и роли. Сразу возникает другая «шкала ценностей». Акцент переносится с исследования крайне сложного и неразрывного психофизического процесса, порождающего действие, на отыскание действия как такового. Иначе говоря, метод *исследования* подменяется способом *исполнения*! За счет этого облегчается все, что связано с постижением глубины человеческой психики, характера, тайны — подчеркиваю! — тайны душевных движений и побуждений. Остается в общем-то лежащее на поверхности — поступки, поведение без глубинного анализа их побудительных причин. Вольно или невольно, но доминирующим оказывается *изображение* и характера, и факта, а не их исследование и раскрытие. Возникает та же разница, которая существует между фабулой и сюжетом, если уж обратиться к аналогии. Театр уходит от сферы *человековедения*. А не оно ли равнозначно понятию Станиславского «жизнь человеческого духа». Ведь именно за «человековедение» боролся в театре, мечтал о нем Немирович-Данченко, говоря о том, что театр должен подняться до уровня высокой литературы. В подтверждение сошлюсь на М. О. Кнебель: «… практически соприкоснувшись со старым театром, он уже тогда понял, что мало вернуть высокую литературу в театр; *нужно добиться еще, чтобы театр научился раскрывать человека на сцене с той степенью сложности, с той силой проникновения в его внутренний мир, с тем богатством подробностей, которые до сих пор считались привилегией одной только литературы*» (курсив М. О. Кнебель)[[377]](#footnote-378).

Мы живем в трудное для театра время. В необъятном и непрерывном потоке информации, в том числе и художественной, которая обрушивается на человека, все труднее и труднее «вникать», «проникать» и «проникаться». Наш зритель в массе своей проглатывает факты, сведения, не стремясь вскрыть их подоплеку, найти их причинную расшифровку. Получаемая спрессованная информация не требует ответной работы души и в конце концов неизбежно подталкивает к бездуховности. И перед театром два принципиально отличных пути — либо «идти в ногу со временем», давая сжатую и динамичную информацию в упаковке социально-занимательной формы, либо сознательно, а то и воинственно, прийти в столкновение с бегом времени, «затормозить» его для того, чтобы разобраться, задуматься, познать себя. И тут речь вовсе не о противопоставлении так называемого современного, передового {405} искусства и чего-то по форме и сути старого, консервативного, нет! Речь, так сказать, об «установке», которая определяет нравственную цель театра. И в одном случае можно и даже должно делать театр без «тайны», в другом — все силы должны быть отданы этой «тайне», направлены к утверждению ее власти на подмостках. Очевидно, нет нужды уточнять, что я исповедую театр «тайны» и напоминаю об этом лишь для того, чтобы еще раз подчеркнуть, почему мне кажется столь необходимым синтез «тайны» Немировича-Данченко с методикой Станиславского, опирающейся на безотказную технику. *Но технику как средстве Как средство, а не цель*! Сколько раз высказывал эту мысль Константин Сергеевич! А уж если продолжить, то — технику, как средство достижения высшей цели: освобождения подсознания для его таинственной творческой работы. Таинственной! Вот кольцо и замкнулось, и противоречий нет. Путь Немировича-Данченко — от постижения духовной сути пьесы и роли к ее сценическому воплощению; путь Станиславского — от сценического действия к охвату духовной сущности пьесы и роли. У обоих цель — жизнь человеческого духа во всей глубине и сложности этого понятия и со всеми особенностями и спецификой жанра, поэтики, индивидуальности автора. Пути, ведущие к единой цели, различные, а потому и взаимодополняющие и взаимооплодотворяющие. И не о чем было бы спорить, если бы практика театра не превращала эту аксиому в теорему, которую надо снова и снова доказывать. «Настроенность души» представляется мне важным и очень продуктивным приемом, помогающим тонкому и глубокому проникновению в духовные тайны характера.

### О «мысленном перевоплощении» и режиссерском сопереживании

Чтобы поставить спектакль, чтобы направлять актеров в решении поставленных задач, режиссер должен прежде всего сам *понять* пьесу. Но… «понять — значит *почувствовать*»! Почувствовать — значит *пережить*. А чтобы пережить, надо *войти в круг обстоятельств не только пьесы, но каждого действующего лица и «понять — почувствовать» их*. Речь идет о *сопереживании*.

Сопереживание — это способность поставить себя на место другого, не только понять, но и почувствовать боль, или шире — чувство другого человека. Иначе говоря, понять *субъективную правду другого человека как свою*. Но для этого мы должны понять всю сумму его предлагаемых обстоятельств. И чем больше мы освоим чувством эти чужие предлагаемые обстоятельства, тем глубже и точнее проникнем в чужую «жизнь человеческого духа». А что это как не *режиссерское перевоплощение*! От актерского перевоплощения оно отличается тем, что оно *мысленное*, хотя и с участием всех чувств. «Над вымыслом слезами обольюсь»! Главнейший секрет *настоящей* режиссуры — раскрытие действующих в спектакле людей не с отстраненной концептуальной позиции, а изнутри каждого персонажа по законам его субъективной правды. А следовательно, изнутри пьесы и по законам автора. Вот то чудо театра, которым гениально владели и Станиславский, и Немирович-Данченко. Эта способность, этот дар человековедения является — убежден! — высшим признаком режиссерского искусства.

Настоящее чудо в работе с актером происходит тогда, когда режиссер может разговаривать с ним с позиций характера и субъективной правды играемого актером персонажа. А для этого режиссер сам должен нажить и эту правду и этот характер, то есть в совершенстве владеть искусством перевоплощения. Разница только в том, что актер занят своей ролью, и его задача превратиться только в Хлестакова, скажем. Задача же режиссера, ставящего «Ревизора», жить «в шкуре» и Городничего, и Земляники, и Анны Андреевны — всех действующих лиц комедии, уметь мгновенно переходить из одной ипостаси в другую и плюс к тому — еще и поставить спектакль. То есть все эти жизни привести в {406} осмысленное, подчиненное замыслу взаимодействие, придать ему образную, выразительную организацию. Развитие в себе способности к сопереживанию — путь к освоению искусства режиссерского перевоплощения. Если этой способности нет — меняйте профессию, тут уж ничего не сделаешь. Но если она дана вам природой, то, как и всякую другую способность, ее можно и должно развивать.

Волей или неволей современный человек стремится успеть ухватить возможно больше сведений. Таково веление времени. Но эта «энциклопедическая» нахватанность поверхностных сведений, справок, которые лезут в сознание со всех сторон, очень мало развивает душу. Более того, даже вредит развитию духовности, так как мы нахватываем готовую информацию, которая освобождает от необходимости додумывать самостоятельно, самостоятельно искать истину, ставить вопросы и доискиваться ответов от них. А ведь именно в этих трудных и трудоемких психических процессах и происходит становление духовного начала и развитие личности. «Душа должна трудиться, и день и ночь, и день и ночь»!..

Если научную, специальную литературу, может быть, и возможно воспринимать, так сказать, «бездуховно», только ради получения и запоминания определенных сведений, то чтение художественной литературы, да и вообще всякое общение с искусством может измеряться только тем количеством размышлений и той остротой сопереживания, которую она породила, и их проекцией в собственную жизнь. Разумеется, все это неотделимо от наслаждения, которое является обязательным условием продуктивного общения с искусством.

Вот почему так важно, чтобы встречи эти происходили в определенных гигиенических условиях. Бессмысленно же читать «Фауста», стоя на одной ноге в переполненном троллейбусе!

Вспоминается показ в Москве картин Дрезденской галереи перед их отправкой в Германию. Билет давал право всего на двухчасовой осмотр гигантской коллекции, в которой были многие десятки шедевров мировой живописи. Так хотелось успеть увидеть все! Я удержался от искушения, посмотрел всего несколько избранных картин и большую часть отпущенного времени простоял перед великой «Сикстинской мадонной». Как это было правильно! Теперь, спустя добрые тридцать лет, дивное творение Рафаэля продолжает жить в душе. Достаточно лишь случайно наткнуться мыслью на одно лишь название, имя, чтобы я мысленно встретился со взором Богоматери, младенца, чтобы вихрь чувств, связей, мыслей, рожденных той незабвенной встречей, пронесся в душе, воскрешая пережитое счастливое волнение. «Сикстинская мадонна» стала частью моей биографии, неотъемлемым достоянием моей духовной жизни.

Часто под ногами путается заблуждение или ложный стыд: боязнь признаться, что мы чего-то не знаем. И этот страх заставляет одного притворяться, что он, не зная, знает, другого — бессмысленно и непродуктивно гнаться за количеством информации. Это глупо! Знать все — невозможно. А поспешность и суета в получении знаний всегда непроизводительна. Стремиться не просто «узнать», а *познать сердцем* — вот что важно. Здесь, как и во всех случаях, сперва самопринуждение, потом привычка, потом — потребность. По японской поговорке: «Посеешь поступок — пожнешь привычку, посеешь привычку — пожнешь характер, посеешь характер — пожнешь судьбу».

Наша профессия вынуждает нас многое узнавать. Ведь каждая пьеса — это какой-то новый мир, новый круг необходимых знаний. Практическая работа в театре вынуждает режиссера, если он не шарлатан, постоянно расширять свои познания порой в самых неожиданных для него областях. Но при всем том мы не должны забывать, что наше режиссерское знание имеет особую специфику — оно неотделимо от *чувственного* постижения факта ли, человеческого характера или даже эпохи.

{407} В современной пьесе такое чувственное постижение дается легче. Но вот мы обращаемся, скажем, к «Дачникам» Горького. Чем заняты мысли, внимание людей того времени? Ведь не зная этого, я не пойму побудительных причин их поступков, их оценок и т. д. Не так трудно проникнуть в душевный мир современника, героев, скажем, Арро. Мы живем в одно время, мы питаемся одной и той же информацией, в нас находят отражение одни и те же события, как бы ни были отличны наши характеры и образ жизни. Ну, а какой-нибудь горьковский Шалимов или чеховский Тригорин? Кинг из «Смотрите, кто пришел!» только что проехал по сегодняшним московским улицам, на дачу Табуновых ехал по тем же дорогам, по которым ездим мы, видел то же, что видим мы. А вот Шалимов, прежде чем попасть на дачу Басова, что он видел? Просто — что видел по пути? Что прочел в газете? Где был совсем недавно, утром? А ведь это пища для внутреннего монолога, который никогда не состоит из одной «психологии», а всегда впитывает в себя и различную информацию, и непосредственные впечатления окружающей жизни, которые переплетаются с движениями души. Если это все не брать в расчет, то человек оказывается вырванным из своего времени, а стало быть, теряет в своей конкретности, в своей реальности.

### О режиссерском анализе

Г. А. Товстоногов утверждает: «Я исповедую учение Станиславского, потому что оно дает нам в руки метод, с помощью которого мы можем анализировать и ставить любую пьесу. Любую»[[378]](#footnote-379). Не согласиться с этим невозможно, так как метод, к которому пришел к концу жизни Константин Сергеевич, действительно является революционным для всего дела театра и дает неистощимые возможности и для развития теории, и для практики режиссуры. Это — *метод действенного анализа*. Его открытие — не внезапное озарение Станиславского. К нему он шел всю жизнь тернистым путем первооткрывательства, поисков, сомнений и завоеваний.

Станиславский рассматривал пьесу как реальную жизнь. Поставить пьесу — означало сотворить отраженную в ней жизнь по законам жизни в художественных формах театра. Теория драмы со времен Аристотеля хотя и полагала действие основной драмы, рассматривала не жизнь, заключенную в драме, а соответствие драмы, как формы поэтики, определенным эстетическим канонам. Иначе говоря, анализ драмы теорией драмы производился отстраненно и служил не живому делу театра, а абстрагированному изучению драматургических канонов, категорий, подобно тому, как стиховедение с его фоникой, метрикой, ритмикой и строфикой исследует не содержание и живую прелесть стихотворения, а лишь категории стихосложения. Надо было проникнуть, так сказать, *внутрь драмы и изнутри ее раскрыть природу заключенной в ней жизни*. Это и привело пытливое исследование Станиславского к открытию принципиально нового метода анализа пьесы.

Однако, хотя после смерти Константина Сергеевича прошло без малого полвека и хотя теперь все и повсеместно оперируют термином «метод действенного анализа», кажется, ни в одном вопросе нашей профессии нет такой путаницы и таких разночтений, разнопониманий, как в этом. В приведенной выше статье Г. А. Товстоногова говорится о таком терминологическом, а вместе и понятийном разнобое, который существует среди режиссуры, собирающейся на занятия творческой лаборатории. Более того, автор справедливо указывает на то, что и среди педагогов, обучающих режиссеров и актеров, также немало людей, которые способствуют искажению принципов, заложенных Станиславским в этой области.

{408} Думается, что одной из причин, а может быть, и главной причиной этого разнобоя и путаницы является сдвиг в понимании самого корня вопроса. «Метод действенного анализа». *Метод*. Если мы взглянем в любой словарь, от «Словаря русского языка» до новейшего «Философского энциклопедического словаря», слово «метод» обязательно сопрягается в разъяснениях со словом «способ», которое в свою очередь объясняется как «прием, действие, метод, применение при исполнении какой‑н. работы, при осуществлении какой‑н. деятельности»[[379]](#footnote-380). В этом объяснении отчетливо звучит узкопрактический смысл. Но если в формулировке Станиславского мы заменим слово «метод» словом «способ» или «прием», мы ведь получим *совершенно другой смысл*. Не тут ли корень бед? Метод — это способ *мышления*, направляющего конкретную практическую деятельность. И ведь если мы скажем «мышление действенным анализом» — суть сохранится. Не вмешалась ли тут в нынешнюю практику театра столь, увы, распространившаяся в разных сферах подмена духовного содержания технологией, отысканием всякого рода приемов, «способов», а то и просто «отмычек», которые, освобождая от раздумий, поиска и первопроходства, выводили бы к быстро достижимому результату? Дискуссии ведутся: надо или не надо режиссеру быть подготовленным к началу работы с актерами? Нужно или не нужно делать этюды? А если их не делать, то это уже не «метод действенного анализа»! Нужно учить роли или надо все играть своими словами, пока не родятся слова такие, которые написал автор? И т. д. и т. д. И ведь все это не взято с потолка, как самостоятельные домыслы! Многие из них находят опору в высказываниях самого Станиславского на разных этапах его поисков и в высказываниях, записях, пересказах его учеников и эпигонов. Вот, например, из письма к И. К. Алексееву в декабре 1935 года: «Сейчас я пустил в ход новый прием… Он заключается в том, что сегодня прочтена пьеса, а завтра она уже репетируется на сцене. Что же можно играть? Многое. Действующее лицо вошло, поздоровалось, село, объявило о случившемся событии, высказало ряд мыслей. Это каждый может сыграть от своего лица, руководствуясь житейским опытом. Пусть и играют. И так всю пьесу по эпизодам, разбитым на физические действия. Когда это сделано точно, правильно, так, что прочувствована правда и вызвана вера к тому, что на сцене, — тогда можно сказать, что линия жизни человеческого тела создана. Это не пустяки, а половина роли. Может ли существовать физическая линия без душевной? Нет. Значит, намечена уже и внутренняя линия переживаний. Вот приблизительный смысл новых исканий» (т. 8, с. 421 – 422). Надо бы вычитывать тут слово «*приблизительный*», ибо, разумеется, изложенная здесь информация более чем «приблизительна», но на вооружение берется, что «сегодня пьеса прочтена, а завтра репетируется на сцене», то есть долой всякую подготовку, действуй и все тут. Прямо-таки, как у Чехова: «будто какой-то… великий философ советует прыгать с крыш… “Прыгай!” — говорит, и в этом вся задача»[[380]](#footnote-381).

Примеры можно бы множить и множить. Важно понять, что в диалектически противоречивом, иногда полемически категоричном, всегда страстном и живом наследии Константина Сергеевича никогда нельзя опираться *на букву* — тут почти всегда можно найти способ опровержения Станиславского Станиславским. Важно пытаться проникнуть *в дух, в мышление*. Надо исходить «из всего Станиславского», постигаемого как процесс, как непрерывное движение и развитие мысли.

Все, что я дальше скажу о методе действенного анализа ни в малейшей степени не претендует на то, чтобы сделать «противоречивого Станиславского» однозначно ясным и простым или популярно пересказать то, что {409} уже неоднократно лучше или хуже излагалось во многих книгах и комментариях. И не могу тут не привести слов М. О. Кнебель: «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*» (курсив мой. — *М. С*.)[[381]](#footnote-382). Это говорит М. О. Кнебель — получавшая уроки самого Станиславского и ставшая, вероятно, самым лучшим пропагандистом его учения! Поэтому я ставлю перед собой задачу скромную — лишь поразмышлять вместе с вами о некоторых аспектах и вопросах этой сложной и глубокой проблемы.

В анализе пьесы следует разделить два периода. Первый — это то, что можно назвать этапом «*режиссер наедине с пьесой*», это всестороннее глубочайшее постижение режиссером пьесы как реального жизненного процесса, населяющих ее людей — как людей реально живущих, действия — как реальной жизненной борьбы, а предлагаемых обстоятельств — как жизненных реалий. То есть это период полного и безусловного постижения пьесы как жизни, но и как целостной взаимозависимой и взаимообусловленной художественной *системы*, где каждый ее компонент целесообразен и необходим.

Второй этап — это анализ пьесы и ролей с актерами как в «разведке умом», так и в непосредственном действии. Но мы ни на минуту не должны забывать, что и первый и второй этапы — это *анализ*, это изучение, постижение, и если так можно сказать, овладение *психофизическим пониманием*, то есть пониманием умом, сердцем и телом. Ведь метод действенного анализа в режиссерской практике Станиславского возник как противовес застольной «болтовне», на которую непроизводительно тратилась масса времени и сил, уходивших на дискуссии, не переходившие в практическую реализацию. Однако смысл «застольного периода» определялся как анализ. Значит, *речь идет не об отмене или сокращении анализа, а об иной его форме*. Приходится это подчеркивать, так как метод действенного анализа очень часто понимается как *постановочный прием*, упраздняющий исследовательский этап в освоении материала, что искажает самый его смысл и цель.

Итак, жизнь пьесы представляет собой непрерывную цепочку событий, больших и малых по своей значимости. Эти события связаны с возникновением новых предлагаемых обстоятельств и изменением действия. Под этими событиями, предлагаемыми обстоятельствами и действиями скрываются истинные причины, их порождающие. Эти истинные причины, мотивировки находятся в прямой зависимости от сверхзадачи и располагаются на «линии сквозного действия» или контрсквозного, в зависимости от их отношения к сверхзадаче. Мы ведь знаем, что сквозное действие есть *стремление к сверхзадаче*. Тут очень важно сделать одно примечание, чтобы рассеять частное заблуждение, порождающее множество недоразумений и непониманий.

Сверхзадача и сквозное действие роли — это совсем не то, что сверхзадача и сквозное действие *пьесы или спектакля*. Первое — конкретно и локально. Выбиться в люди, занять положение в обществе и сделать карьеру — *сверхзадача Глумова* в комедии «На всякого мудреца…», и соответственно, все его действия, направленные к этой цели, составят *сквозное действие роли*. Но ни то ни другое не может быть сверхзадачей и сквозным действием *спектакля* «На всякого мудреца…». Станиславский, в сущности, отождествляет сверхзадачу пьесы (спектакля) с понятием *идеи*. Очевидно, что идеей или сверхзадачей спектакля «На всякого мудреца…» не может быть достижение Глумовым его цели — абсурд. Соответственно, и сквозным действием спектакля должно быть *стремление к выявлению идеи* спектакля, которая совпадает или, во всяком случае, сближается со сверхзадачей.

Путаница начинается с того, что пытаются реализовать, играть сквозное действие {410} как таковое, как непосредственное действие пьесы. Это и неверно и невозможно! У Станиславского мы часто находим такое выражение: «на линии сквозного действия». Эта «линия сквозного действия» и есть *стремление* к сверхзадаче, которое проявляется во множестве конкретных действий разных лиц, направленных на решение конкретных задач, не имеющих, как кажется, никакого отношения к сверхзадаче пьесы или спектакля. Однако *истинное содержание* этих действий связано со сверхзадачей, то есть с выявлением идеи спектакля. Потому-то Станиславский и говорил, что сквозное действие существует *в подводном течении* пьесы. Таким образом, сквозное действие — это категория, так сказать, не практическая (не конкретное действие), а *одушевляющая* конкретные действия, связанные с определенными событиями и предлагаемыми обстоятельствами и приводящая их в зависимость от сверхзадачи. Очевидно именно это имеет в виду Вл. Блок, отмечая, что «сквозное действие может продолжать свое движение в мыслях героя и его воображении, в комментариях ведущего, в различных “наплывах”, интермедиях, — где угодно. Только бы в действии художественно, образно выявлялась сверхзадача!»[[382]](#footnote-383).

Уже говорилось о том, что при первом знакомстве с материалом, теперь будем говорить — с пьесой, возникает первочувство, то есть то, что обязательно войдет в содержание сверхзадачи. Пока первочувство лишь помогает формированию того направляющего ощущения, которое будет нас вести в познании пьесы. Причем мы ни в коем случае не должны вести анализ с внутренней задачей найти во что бы то ни стало подтверждения нашему первочувству. Пусть оно живет пока само по себе без всякого насилия. Если оно правильно, то анализ будет его непременно подкреплять, развивать и формировать уже в некий смысл, из которого и будет вырастать сверхзадача. Напоминаю, что сверхзадачу не надо искусственно придумывать. Она должна родиться из постижения пьесы как ваша душевная потребность. Тогда она будет живой, органичной и согретой истинным вашим волнением.

Пока же постараемся просто освоиться в том, что происходит в пьесе. Сначала — фабула. Только факты. Только то, что происходит, совершенно не пытаясь проникнуть в их внутреннее содержание и так или иначе их оценивать. Что происходит и кто и что делает — вот и все. Мы уже говорили раньше, что все познается не само по себе, а в соотнесениях, сопоставлениях, в связях одного с другим. Для того чтобы иметь возможность такого соотнесения, надо свободно ориентироваться в фактах, так сказать, «выучить фабулу». Тут нам чрезвычайно поможет пересказ пьесы. Он имеет огромное значение.

Сначала оказывается очень трудным выделить главное, сущностное. Все кажется нужным и важным. Расстаться с тем или иным фактом ужасно трудно. Кажется, что его исключение из пересказа катастрофически разрушает логику. Поэтому мы тонем в подробностях, увлекаясь ими, и сплошь и рядом упускаем действительно важное. Полезное, даже необходимое режиссерское упражнение — пересказ фабулы пьесы, то есть пересказ ее по фактам. Получив такое задание, студент, как правило, приносит несколько исписанных страниц. И оттого, что им руководит желание ничего не пропустить в развитии действия пьесы, пересказ в большинстве случаев сумбурен и невнятен. Зачастую просто невозможно уловить, что же все-таки происходит, в чем суть истории.

Повторяем задание, оговорив, что все изложение должно вместиться в страничку рукописного текста. Поневоле уже приходится многое пропустить, выкинуть, и главное — приходится ответственнее отбирать, что же является действительно необходимым для сохранения фабулы, а что второстепенно и может быть отброшено без ущерба для понятности. {411} Пересказ обретает большую компактность и точность отбора.

И еще раз повторим задание, но теперь требуется уложить весь пересказ в половину странички. Выясняется, что предыдущий вариант, казавшийся уже предельно отжатым, можно еще более ужать. И снова выпадают некоторые факты, которые казались уже совсем необходимыми, а на самом деле их исключение помогло выявить подлинно главное.

Когда мы добьемся такого предельного уплотненного рассказа, легко обнаружить, что в нем остались лишь наиболее важные факты, то есть основные *события*. Вместе с тем мы прекрасно усвоили *всю сумму фактов* и теперь легко ориентируемся в пьесе. Если бы мы постарались эти наиболее важные события отыскать сразу, мы запутались бы в обилии фактов и решить задачу было бы очень трудно.

Хотя мы имели дело с пересказом пьесы с «объективной» позиции и стремились оперировать лишь фактами, тем не менее, даже в третьем, самом сжатом варианте пересказов выявляются разночтения в изложении одной и той же пьесы. Даже в этом предельно лаконичном и скупом перечне основных фактов фабулы, просвечивает разное понимание *сюжета*. И сличая полученные работы, видишь, что они при всей похожести, уже содержат некоторые расхождения в расстановке акцентов. В этом и проявляется личность, индивидуальность писавшего, и тут берет начало разнообразие истолкований одного и того же произведения. Очень это интересно, показательно и поучительно, когда одну и ту же работу делают несколько студентов-режиссеров!

Многократное повторение упражнения по пересказу вырабатывает навык, а потом и инстинкт ухватывания главного, сущностного, который является одним их необходимых свойств режиссерского мышления. Его вам надо вырабатывать в себе и тренировать. Надо читать пьесы, великое множество. Не ленитесь! Записывайте их кратчайший пересказ по главным событиям. Сперва будет трудно, а потом привыкните и у вас не только соберется очень нужный аннотированный каталог пьес (а это ваш хлеб!), но — главное! — вырабатывается навык легко улавливать основные смысловые и действенные опоры в пьесе, то есть выделять ее важнейшие события. Но *обязательно надо записывать*!

«Наиболее доступной для анализа плоскостью, — писал Станиславский, — являются внешние обстоятельства жизни изображаемого лица, предлагаемые поэтом. Такими наиболее внешними обстоятельствами являются факты, события пьесы, то есть фабула, фактура пьесы, внешний уклад и устои жизни пьесы. С них-то и следует начинать анализ, для того чтобы потом, через познавание, приблизиться к истине страстей или хотя бы к правдоподобию чувства»[[383]](#footnote-384). Однако приступать к анализу можно и должно лишь тогда, когда вы хоть немного почувствуете пьесу, когда проснется ваша интуиция и хоть немного втянет вас в мир пьесы. М. О. Кнебель даже довольно категорично требует этого: «Анализ фактов пьесы должен возникнуть как процесс, в котором художник проверяет и уточняет то, *что подсказывало ему подсознание, интуиция* (курсив мой. — *М. С*.), мы нередко встречаемся с режиссерами, начинающими определять события пьесы, еще не помечтав о ней. Тогда этот анализ сух, он не помогает творчеству»[[384]](#footnote-385). Обратился к этой ссылке на тревожную мысль глубоко мною почитаемого педагога потому, что она попадает в самую больную точку все более угрожающего обездуховливания того, что обязано быть *духовной* сферой творчества. Все большее внимание к технике и технологии профессии отодвигает духовное в творческом процессе на подчиненное место. Из лексикона не только молодой режиссуры уходят слова «мечта», «боль», «душа», «сомнение» и им подобные. Их вытесняют «сделать», «выстроить», {412} «задействовать», «утемпить», «уритмить» — скрежет вместо языка! Как бы мы не поручили вскоре функции наших чувств компьютерам!

Определение событий пьесы и роли — вещи разные. Под определением событий пьесы или «режиссерских событий» подразумеваются те главные поворотные события, которые изменяют течение действия пьесы и своим влиянием охватывает значительный круг действующих лиц. Таких событий не так уж много. События роли касаются линии действия, поведения только данного действующего лица и могут совсем не затрагивать других лиц. Разумеется, что основные события пьесы оказываются важными и определяющими действие для каждого, причастного к этому событию лица. Роль состоит из большого количества событий, и именно потому, что их много и в ряде случаев они субъективны и являются событием лишь для данного персонажа, Станиславский предпочитал название «действенный факт», то есть факт, побуждающий к действию.

Крупные «режиссерские события» неизбежно поглощают, вбирают в себя мелкие, менее значительные факты. Так, к примеру, Жан-Луи Барро определяет в пьесе «Вишневый сад» лишь четыре события — по одному на акт, но такой значимости, что становится понятно, что они действительно вбирают в себя огромное количество фактов разной значимости, подчиняя своему воздействию всю жизнь в акте.

«Действие I: Вишневому саду грозит продажа.

Действие II: Вишневый сад скоро будет продан.

Действие III: Вишневый сад продан.

Действие IV: Вишневый сад был продан. Остальное — жизнь»[[385]](#footnote-386).

Такое определение, представляющееся мне превосходным по лаконизму и удивительно верным, поистине определяет все то, что движет пьесу и жизнь в ней из акта в акт, точно ориентирует ритмы, в которых живут действующие лица, подсказывает атмосферу. Превосходное определение! И разумеется, оно куда вернее, чем попытка наметить, скажем, в первом акте множество дробных событий — ну, к примеру, «Проспал!» или «Едут!», «Возвращение домой», «Есть выход!» и т. п. (перечень этот привожу лишь как возможный пример). Все эти события, названные так или иначе, существуют. Они-то и есть «Остальное — жизнь», но в формулировке Барро они перекрываются тем главным, так сказать, *душой* первого действия, что придает всему происходящему главный определяющий смысл: ведь ни на минуту надвинувшаяся катастрофа — «Вишневому саду грозит продажа» — не покидает действующих лиц, приобретая тот или иной смысл и истолкование у каждого из них и так или иначе отражаясь на поведении и оценках. И праздник возвращения Раневской, оставаясь конечно праздником, приобретает привкус горечи неизбежного расставания и немыслимой, но неизбежной потери.

Конечно, можно поспорить с Барро, противопоставить иные определения, увеличить количество событий. Но я обратился к этому примеру лишь для того, чтобы подчеркнуть важную для меня мысль: в определении событий следует опираться лишь на те, которые *вскрывают самую глубинную суть происходящего*. А остальное пусть будет — «жизнь». Ведь когда мы начинаем сперва мысленно, а затем практически создавать сценическую жизнь, или иначе — сценическое действие, само собою разумеется, что мы будем следовать по цепочке всех, даже второстепенных событий, возникновения новых обстоятельств и т. д. Но, фиксируя внимание на множестве событий и зачастую увязая в них, мы теряем точность ориентации на главное — на сверхзадачу, на ощущение целого: Потому так важно ограничить себя отбором тех событий, которые создают главное, конкретное {413} направление сценического действия, его смысла, ритмов и сценической атмосферы.

Итак, мы начинаем анализ, мы определяем события, выделяя те из них, на которых держится движение пьесы. Хотя и нет, как указывал Станиславский, ни единого мига сценического действия вне события, характер и значение событий различны. Основными являются те, которые наиболее отчетливо связаны с поворотами действия пьесы. Выделим из них *исходное, центральное, главное и заключительное*. Развитие конфликтной борьбы начинается от исходного события, движется к центральному, в котором противоборство конфликтующих сил выявляется в критическом напряжении. Тут, по Аристотелю, «наступает переход к счастью от несчастья или от счастья к несчастью»[[386]](#footnote-387), хотя исход борьбы совсем еще не ясен. Он проясняется в главном событии, в котором наиболее отчетливо проступает идея пьесы (сверхзадача). Заключительное событие — а по-старому «развязка» — ставит авторский диагноз смыслу происходившей борьбы, то есть либо разрешает конфликт, либо выявляет его неразрешимость.

Надо заметить, что в терминологии, связанной с определением событий, существует до сих пор неразбериха. Она находит отражение не только в практике режиссуры и в педагогике, но и в специальной литературе даже последнего времени. Если Станиславский не очень охотно пользовался определением «событие» и предпочитал ему «действенный факт», то А. Поламишев уже вводит в противовес определение «конфликтный факт»[[387]](#footnote-388). То, что Станиславский определил как «исходное событие», Вл. Блок называет «первым событием». То, что по Г. Товстоногову «главное событие», по Вл. Блоку же — «значительное» и т. д. Это касается не только самих названий, но и их расшифровки, то есть их содержания. Так, общепринятому определению, что «исходное событие» это то, без которого не состоялась бы данная история, данная пьеса, А. Поламишев противопоставляет определение, по которому то, с чего начинается действие когда открылся занавес, и есть исходное событие, оно же «первый конфликтный факт» и т. д. и т. д. Немало разночтений и в других определениях. Поэтому, не пытаясь ни с кем спорить, я тщательно разъясняю, что именно имею в виду под тем или иным термином и в каком значении его употребляю.

Когда мы пытаемся в событийном строе пьесы выявить наиболее существенные события, мы исходим из ощущения той, еще не сформулированной общей ведущей мысли, которая возникла из первочувства и ради утверждения которой мы принимаемся за постановку этой пьесы.

Началу действия пьесы предшествует накопление суммы обстоятельств, чреватых конфликтом. В теории драмы это называлось *коллизией*. Среди этих обстоятельств выделяется *ведущее обстоятельство*. Именно оно служит основанием для возникновения такого события, которое превратит потенциально существовавшие конфликтные противоречия в действенную конфликтную борьбу. Например, в пьесе А. Н. Островского «Бесприданница» до начала действия накапливается сумма таких обстоятельств, при которых Лариса Огудалова, потерпев крах своей беззаветной любви к Паратову, потеряв веру в возможность счастья, больше не в силах жить в доме матери, служить приманкой для богатых поклонников, которых обирает ее мамаша и т. д. Все здесь определяется самым важным обстоятельством — Лариса бесприданница. Ведь именно поэтому она дает согласие выйти замуж, уж конечно без любви, хоть за Карандышева, готового взять ее без приданого — лишь бы вырваться из той жизни, которую вынуждена вести. Между тем, Лариса является центром интриг и планов разных лиц пьесы. Из ведущего обстоятельства — нищеты Ларисы, ее отчаяния и стремления вырваться — возникает важнейшее событие: согласие выйти замуж за Карандышева. Оно явится *исходным* для дальнейшего движения драмы.

{414} *Исходное событие* — тот факт, который создает поворот в ранее сложившейся жизни и ставит основных действующих лиц в новое соотношение, которое и определит их место и позиции в конфликтной борьбе, составляющей содержание пьесы. *Без этого события не могла бы состояться данная пьеса*. Это событие дает мощный заряд энергии сценическому действию. И это событие *начинает сквозное действие пьесы и спектакля*.

Кажется, нет ни одного исследования, касающегося вопросов анализа пьесы, как литературного, так и театрального, режиссерского, в котором не ссылались бы на «Бесприданницу» Островского. И это закономерно. Потому что трудно найти пьесу столь гармонично и точно построенную, с таким великолепным отчетливым конструктивным решением, хотя и спрятанным в абсолютно логичном жизненном процессе, с такими яркими могуче-художественными характерами, с такой динамичной действенностью, наконец, просто такую покоряющее волнующую и берущую за душу.

Я не буду оригинален, не буду отходить от сложившейся уже традиции и тоже сошлюсь на этот шедевр русской драмы.

*Лариса Дмитриевна выходит замуж за Карандышева*. И все, происходящее в драме «Бесприданница», вне зависимости от той или иной трактовки, своим истоком имеет этот факт.

Если проследить за поведением главных персонажей в связи с этим решением Ларисы, то уже в начале пьесы оно целиком подчинено этому событию. Действительно: Огудалова ищет решения, как вести себя в новой ситуации — Лариса невеста Карандышева. Как сохранить при этом выгодное расположение Кнурова и Вожеватова? Как извлечь максимальную выгоду из их желания близости с Ларисой при невозможности или нежелании жениться на ней. Как создать те отношения, при которых, как и прежде, она — Харита Игнатьевна — будет хозяйкой положения и будет диктовать свою волю и Ларисе, и будущему зятю. Кнуров и Вожеватов понимают, — теперь может оказаться, что Лариса стала еще более недоступной для них, а может, что более вероятно, напротив, «увести» ее от Карандышева будет куда проще, так как наверняка и очень скоро она разочаруется в принятом решении. Отсюда и начинаются те планы, вершиной которых станет «орлянка» в четвертом акте. Новая ситуация заставляет того и другого раскрыть карты, до поры до времени быть союзниками, чтобы потом разыграть добычу на монетке. Ну, о Ларисе и Карандышеве говорить нечего — ясно, что для той и другого принятое Ларисой решение становится коренным поворотом всей жизни.

Может показаться, что события завязываются с приездом Паратова и его-то приезд и будет исходным событием. Бесспорно, это одно из важнейших событий пьесы, и оно определяет очень многое. Но считать его исходным неверно. Если бы Лариса не выходила замуж, то, во-первых, Паратов, у которого «рыло в пуху», — ведь практически он предал любовь Ларисы и удрал от нее, — постарался бы избежать встречи с ней; во-вторых, не было бы задето его мужское самолюбие и не возникло бы желание «проучить» предавшую любовь Ларису, да за одно и ее женишка. *Именно то, что Лариса выходит замуж*, втягивает Паратова в дальнейшее развитие событий. И опять-таки это не зависит от нашего ответа на вопрос: любит ли еще Паратов Ларису или им движет лишь холодный расчет и мстительный азарт задетого самолюбия. Факт остается: Лариса выходит замуж и *поэтому* Паратов включается в конфликтную борьбу.

Доводы, что событие должно происходить сейчас, на наших глазах, в противном случае событие превращается в предлагаемое обстоятельство, разбиваются другим признаком события: событие — процесс, и он продолжается до тех пор, пока не исчерпается вызванное событием действие или пока его не прервет возникновение нового события. А в разбираемом примере ясно, что действие, вызванное исходным событием, {415} начавшееся за пределами пьесы, активно продолжается.

Необходимо одно существенное примечание: еще не завершившееся событие может быть на время прервано другим, если в нем действуют другие лица. Часть главных лиц «Бесприданницы» уже живет под знаком исходного события еще за пределами сценического действия. Но вот открылся занавес, и на сцене содержатель кофейни Гаврило и слуга Иван ведут длинный диалог. Ни этот диалог, ни сами они не имеют никакого отношения к согласию Ларисы выйти за Карандышева. У них своя жизнь. И кусок этой жизни развивается под знаком своего события. Пусть оно будет тем, какое А. Поламишев принял за исходное, назвав его «Опять полдень воскресного дня!». Связанные с этим «событием» предлагаемые обстоятельства определят начальные действия Гаврилы и Ивана, готовящих кофейню к приему воскресных посетителей, и Кнурова, который, гуляя, зашел сюда передохнуть. Но вот появился Вася Вожеватов, существующий уже в действии, порожденном исходным событием. И, оттеснив второстепенное, хотя и первое событие пьесы — «Опять полдень…», — действие развивается по законам исходного события. А далее явятся и остальные «носители исходного события», — Лариса, Карандышев, Огудалова. И ими будет развиваться тот действенный заряд, который получен от исходного согласия Ларисы выйти за Карандышева.

Так же существенно отметить, что «исходное событие» совсем не обязательно *начинает* сценическое действие пьесы, так же как не обязательно оно находится за пределами пьесы, как в нашем примере. М. О. Кнебель приводит пример того, как Станиславский в работе над спектаклем «Горе от ума» назвал исходным событием приезд Чацкого, который, как известно, находится в середине первого акта[[388]](#footnote-389). А что же до этого внезапного появления героя, с которого и закрутились все события? До этого шла обычная и уже сложившаяся жизнь в фамусовском доме, которая начинается в пьесе с события, названного Станиславским «Затянувшееся ночное свидание».

Итак, действие пьесы движется от исходного события к *центральному* по цепочке промежуточных событий. Центральное событие в большинстве случаев совпадает с тем, что теория драмы называет *кульминацией*, то есть высшей точкой конфликтной борьбы, рубежом, с которого происходит «решительный поворот: изменяется характер борьбы»[[389]](#footnote-390). Здесь, наконец, противоборствующие силы обнаруживают себя «в полный рост». В «Бесприданнице» это произойдет на дурацком карандышевском обеде, когда Лариса согласится ехать за Волгу с Паратовым и компанией.

От центрального развитие конфликтной борьбы устремляется к *главному событию*. Тут, до того еще неясная и даже не угадывавшаяся, сверхзадача приобретает ясность. Главное событие в «Бесприданнице» — Паратов по возвращении из-за Волги бросает Ларису, а Кнуров и Вожеватов разыгрывают ее в орлянку. Тут концентрируется весь смысл пьесы и все линии происходившей в ней борьбы: определено место и истинное значение Ларисы — «Я вещь! Наконец слово для меня найдено» — вещь, товар, который можно покупать, перепродавать другому, разыгрывать по жребию. Здесь же логически завершаются линии и Паратова, который «проучил» Ларису и ее жениха, и Кнурова и Вожеватова, разрешивших орлянкой спор о том, кому везти Ларису в Париж, и Карандышева, которому отведена жалкая роль подбирать объедки с барского стола.

Остается поставить точку *заключительным событием*. Им становится убийство Карандышевым Ларисы, которое является не безумной выходкой оскорбленного ревнивца, а тем единственным способом утверждения права личности и ее достоинства, который оставлен «маленькому человеку» в мире {416} кнуровых. «Благодеяние» — назовет Лариса выстрел Карандышева, а его самого — первый раз за пьесу! — «Милый мой!». Его, спасшего ее от неизбежного позора и нравственной капитуляции. Таким образом, заключительное событие как бы ставит диагноз, выносит авторский приговор, имея в виду и автора пьесы, и автора спектакля, идее, проявившейся в главном событии.

Заметим, что главное событие, выявив идею, сверхзадачу, дает толчок к последнему и наиболее активному рывку действия. Пример «Бесприданницы» и в этом смысле является классическим: последняя сцена Карандышева и Ларисы развивается стремительно, во все более нагнетающемся напряжении борьбы вплоть до выстрела, который внезапно останавливает ее движение. И эта внезапная остановка, обрыв действия еще более усугубляет остроту предшествовавшей схватки.

Развитие сценического действия от исходного события к заключительному — развязке — заполнено многими событиями, которые нужны, однако, лишь в том случае, когда связаны сквозным действием и способствуют его продвижению. Но «всякое действие встречается с противодействием, причем второе вызывает и усиливает первое. Поэтому в каждой пьесе рядом со сквозным действием в обратном направлении, проходит встречное, враждебное ему контрсквозное действие», — пишет Станиславский (т. 2, с. 344 – 345). И продвижение сквозного действия неотделимо от его борьбы с контрсквозным действием. Согласимся принять (условно!), что сквозное действие «Бесприданницы» (повторяю, условно, только для объяснения мысли) — утверждение достоинства, свободы, независимости личности. Лариса пытается добиться этого средствами прямыми, честными и совестливыми. Карандышев — искаженными, исковерканными противоестественностью всяческого неравенства, что приводит к уродливым усилиям самоутверждения и тем сближает его с противостоящим лагерем. Контрсквозное действие окажется точно охарактеризованным Ларисой: «слово для нее найдено», она вещь, вещь, а не человек. Как мы видим, сквозное действие повержено, победу одерживает контрсквозное, что характерно для всех пьес с трагическими или драматическими концами.

События — средство сначала анализа пьесы, потом — средство действенного построения спектакля. Что бы мы ни делали — вживаемся ли в пьесу наедине с нею, анализируем ли ее с актерами и реализуем в действии, — мы всегда должны отвечать на вопрос, *что происходит*. Если ничего не происходит — театра нет. Событие, действенный факт — это всегда *происшествие*. Только не в бытовом смысле — автомобили столкнулись! мост провалился! — а в психологическом. Это *происшествия с душой*. Что от того-то и того-то случилось с душами людей. А уж потом, как следствие *этого* происшествия, дядя Ваня, например, выстрелит в профессора, то есть возникает активное действие, поступки, которые могут вылиться даже в то, что мы в жизни называем «чрезвычайным происшествием».

Четко выстроенный событийный ряд — залог ясного развития и движения в спектакле. Поэтому уже в подготовительном к репетициям периоде нельзя давать себе поблажки в определении событий, в приведении их во взаимозависимость. Бывает это трудно, иногда очень трудно. Но тем более важно не уклоняться от этого.

В репетициях мы создаем как бы непосредственный процесс жизни. Но динамичность его и целенаправленность обеспечивает точно продуманный и ясно определенный событийный ряд, то есть сделанный нами анализ. Но сама репетиция должна быть свободной, легкой и естественной, как дыхание. Да и вообще нельзя, невозможно, наконец, антихудожественно вести репетиционный процесс, каждую минуту напоминая артисту о сквозном действии, сверхзадаче, событиях и прочем и удушая его технологией! Все это должно перейти в область знания, а лучше — подсознания артиста в период анализа, разведки, {417} первых проб. И вытаскивать это надо лишь тогда, когда возникает необходимость проверки или когда свободный и импровизационный репетиционный процесс заходит в тупик и сталкивается с потерей логики и цели. Цель же эту представляет собой воспринимаемое с первых мыслей о будущем спектакле и о своей роли ощущение целого.

Период вживания в пьесу… Конечно, это анализ пьесы. Но не только ее событий. Это постижение всех ее тайн, всех ее сторон, всего психологического содержания и художественной специфики. Казалось бы, это самоочевидная истина. А как же иначе? Потому и говорю об этом, что можно и иначе, увы. Можно, чуть поняв периферию содержания пьесы, пройтись по ее фабуле этаким «глиссандо грациозо», ухватить лежащие на поверхности основные происшествия и построить по ним событийный ряд. И самое-то опасное то, что это получается. Получается даже довольно стройная конструкция, из которой рождается спектакль, разыгранный по фабуле и не более. Сколько таких спектаклей!..

Анализ — это «глубокое бурение». Станиславский не случайно же говорит о «пластах» анализа, где верхний, самый доступный — факты, фабула. Но с этого должен только *начинаться* анализ. И совсем не конечная его цель познать движение фабулы.

Период вживания в пьесу… Вдумайтесь в слово «*вживание*». Это — «поселение» себя в пьесу. Поселиться в ней и жить там с теми, кто ее населяет. И жить — в каждом из них. Значит — переживать с ними, волноваться, болеть их болью, радоваться, огорчаться, бороться за субъективную правду каждого… Так, чтобы их жизнь стала реально ощущаемой частью как бы собственной жизни режиссера.

Умозрительность, рассудочность, сердечный холод — самые страшные враги *человечности* нашего дела. Тот убивает истинный смысл театра, кто расчетливо, опираясь на технологию, на ремесленную вооруженность, «вычисляет» жизнь человеческого духа. Что бы мы ни исследовали, наш инструмент — *чувство*. Исследовать чувством и проверять умом, а не наоборот! И каждое наше знание, связанное с пьесой, по-настоящему продуктивно лишь тогда, когда вооружает нас не только пониманием, но и *чувствованием* событий пьесы, да и всего, что в ней заключено.

Другой наш враг — мышление не жизненными, а театральными категориями, театральными штампами, впечатлениями и ассоциациями.

Начиная с детских лет, я видел несколько постановок «Марии Стюарт» Шиллера. Хороших и плохих. Разных, и в то же время удивительно похожих одна на другую: красивые «костюмные» спектакли в красочных декорациях. И стал представлять себе эту трагедию только так, только такой. А потом читаю «Марию Стюарт» С. Цвейга, книгу потрясающей реалистической силы, смотрю превосходный английский фильм «Дорога на эшафот». Мир шиллеровской пьесы теперь предстает в совершенно новом и ранее неведомом мне свете. Суровый, страшный, мощный. Населенный физически и духовно могучими людьми. Может быть, и это тоже просто другой вид театрального штампа? Не знаю, может быть. Но дело в том, что существовавший и привитый мне театром стереотип мышления нарушен. И если бы мне пришлось работать над «Марией Стюарт», я бы кинулся на поиски истинного представления о подлинной, реальной жизни, стоящей за привычными красивостями театрального Шиллера.

Достаточно открыть, к примеру, пушкинского «Бориса Годунова» — и ведь не прорвешься к *жизни*, которую создал гений поэта! От нее отгораживает мощный заслон сразу же, мгновенно возникающих штампованных представлений, родина которых — театры, игравшие и «Бориса», и всяческие другие «боярские пьесы».

Я ссылаюсь на классику, но ведь этот же штамп «театрального» мышления преследует нас и тогда, когда мы читаем современную пьесу. Старые, стереотипные представления {418} и ассоциации немедленно встают между нами и пьесой и нередко заслоняют «театральщиной» то, что в ней живое, подлинное.

Заставить себя воспринимать пьесу как *неизвестную нам жизнь* — вот первое, что мы должны делать, если хотим вырваться из плена «театрального» мышления. Немирович-Данченко призывал относиться к классической пьесе, как *к новой*, как бы впервые познавать ее. Тут приходит на помощь «роман жизни». Талант и емкость художественной личности режиссера проявляется в том, *как, какую жизнь* сумеет создать его воображение. Соотношение «романа жизни» и пьесы должно приближаться к соотношению айсберга: 1/7 часть его над водой — пьеса, 6/7 скрыты от глаз в пучине. О них надо догадываться по «надводной части». Можно догадаться — значит, зритель смотрит хороший спектакль хорошего режиссера. Ну, а если нельзя… значит, нельзя!

Если «роман жизни» должен восстановить во всей полноте жизненный процесс, то процесс этот не может протекать вне определенной бытовой среды. И будет ли перед нами, к примеру, революционная драма Кулиша или лирическая драма Блока, фантасмагория гротеска Сухово-Кобылина, высокая трагедия Эсхила или притча Брехта — *жизнь* любой пьесы должна быть понята и объяснена нами в том реальном быте, от которого она неотделима. Ведь все мышление, все поступки, мотивы этих поступков, все поведение действующих лиц неотделимо от быта. Трагедия, притча или водевиль — лишь жанровые преломления лежащих за ними реалий быта, даже если он фантасмагорический, сказочный. Ну как же рассказать о Бабе-Яге, если не знать где и как она живет, чем питается, на чем готовит свою сатанинскую пищу, где и на чем спит, как и на какой метле летает?! В воспроизведении своим воображением быта, в знании его мы находим источник для множества догадок и открытий.

Открытие в психологии действующего лица — это проникновение в глубочайшие тайники его души. Как туда пробраться? Как понять те душевные движения, в которых человек и самому-то себе не признается?! Путь один: *сопереживание, мысленное перевоплощение, выстраданность*. Выстрадать всю историю этих людей и каждого из них. Тут начинается область открытий. Не «грандиозных» открытий совершенно нового понимания и раскрытия пьесы, хотя и такое может случиться, — нет. Но вдруг мы прозреваем то, мимо чего проскочили и не раз, и не два, читая пьесу, но читая «со стороны», умозрительно, стремясь не почувствовать, а только понять.

Но разумеется, что когда удается сделать такое маленькое открытие, следует его тщательно сверять со всеми другими объяснениями жизни пьесы и ее населения, которые удалось сделать. Ничего нельзя брать изолированно от целого. «Семь раз примерь» ко всей пьесе, ко всему, что знаешь о ней, прежде чем признать свою догадку верной. *Для себя* — верной и обоснованной. Только так можно подойти к тому, чтобы все сложилось в единую систему, *вашу систему* пьесы.

Мы говорили — надо «поселиться в пьесе». Это значит увидеть ее жизнь не только своими глазами, но и глазами тех, кто ее населяет, проникнуть в субъективную правду каждого персонажа. Тут снова придет на помощь пересказ. Но уже не ваш режиссерский пересказ «со стороны», а пересказ от действующего лица, мысленное перевоплощение в него, попытка осмыслить происходящее с его позиции, увидеть окружающих его глазами. Такой подход к пьесе помогает оценить события, поступки действующих лиц с разных сторон, прощупать, какие болевые точки разных людей и как отзовутся на тот или иной факт. Это даст возможность вам, режиссерам, понять явление объемнее, а значит, глубже раскрыть его смысл.

Пьесу «Бесприданница» рассказывает Кнуров. Эту же историю или какие-то факты из нее пересказывают Карандышев, Огудалова, Лариса и т. д. Но не студент Иванов или Петров рассказывает о том, как, по всей вероятности, {419} представились бы события драмы Мокию Парменычу или Юлию Капитонычу, нет! Они сами — Кнуров, Карандышев — рассказывают о своем восприятии событий драмы и людей, в ней действующих. Рассказывают «как на духу», как самому близкому человеку-другу, перед которым можно быть до донышка искренним и откровенным, не стыдно!

Полезнейшее упражнение. Продуктивнейший прием.

В чем тут суть? Опять-таки, труднопреодолимое препятствие — умозрительное мышление. «Он», «про него», «о нем» и т. д. — очень трудно отойти от этого разглядывания образа со стороны, от рассуждений о третьем лице, и влезть в его шкуру, зажить его страстями, мыслить его мыслями, видеть его глазами, иначе говоря — *стать им, слиться с ним*. В театре, работая с опытными актерами, только и слышишь от них: «он», «она», «как он реагирует», «что она делает». «Он», «она» — это образы, которые играет артист. Я, артист, тут, а «он» — образ — там. Вот мы — режиссер и артист — беседуем «о нем». А уж когда услышишь, «что я тут делаю?» — то этот «я» вовсе не я‑образ, а я — артист Федор Федорович Федоров, назначенный играть «его». Умозрительность, по сути дела, это ширма, за которую прячется лень, внутренняя спячка, инертность. Потому что, конечно же, легче и проще порассуждать «о нем», чем сделать труднейший шаг «в него», требующий огромного напряжения психофизических сил и в первую очередь воображения.

Занимаясь такими пересказами пьесы от имени действующих лиц, мы прокладываем дорогу к образу. Разумеется, это получается далеко не сразу. Но капля камень долбит, и постепенно это становится легче, все увлекательнее и, наконец, делается такой естественной потребностью, что невозможно представить себе — а как же без этого, как же иначе?!

В чем же суть, содержание этого приема?

Во-первых, чтобы «Карандышеву» рассказать всю происшедшую историю, надо очень много знать о себе, Карандышеве. Иначе говоря, мы оказываемся перед необходимостью собрать всю имеющуюся в пьесе информацию, перевести ее в форму жизненных фактов Карандышева, мысленно пережить их, то есть мысленно перевоплотиться в образ. Так мы накапливаем чувственное постижение действующих лиц драмы. Но так как Карандышев или любой другой персонаж к окружающим относится так-то, а ведет себя зачастую совсем иначе, мы нарабатываем материал для внутренних монологов, для оценок и т. д. и т. п. Постепенно мы формируем в себе *мышление* Карандышева. Далее: если говорю не я, студент Иванов, а мною говорит, мыслит, чувствует Юлий Капитонович, то невольно возникает потребность соответствующего действия, движения, поведения, и мы нарабатываем «тело» Карандышева (вспомним: психическое и физическое неразрывны!). Проделав такое упражнение и не раз, и не два, еще до выхода на площадку, мы придем к репетиции с громадным психофизическим багажом.

Замечу, что чрезвычайно важно стараться вести эти пересказы, стараясь сблизить насколько возможно их лексику с лексикой образа, данной автором. Тут дело не только в том, что это сближает нас с характером, помогает освоить его, но лексика неотделима от характера мышления. Мышление — от чувствования. Пользуясь *авторской* лексикой, мы тем самым открываем себе путь к более точному постижению характера.

То, что такие упражнения или такой подход к работе над ролью чрезвычайно полезен, продуктивен и даже необходим для артиста — доказывать не надо, это очевидно. Но этот прием необходим и режиссеру по следующим причинам. Во-первых, это активнейший путь к преодолению отстраненно-умозрительного мышления, рассуждений, «ума холодных наблюдений», которыми студенты-режиссеры заражены в еще большей степени, чем их коллеги-актеры. И если мы говорим о «вживании» в пьесу, а значит, и в ее образы, то вживаться мы обязаны не только {420} разведуя ее умом, но и проверяя чувством, и даже… телом! Вжиться в пьесу — это значит, *пережить ее всю и за всех*. Во-вторых, в работе с актером нужно быть в его, актера, «нерве». А ведь сам он в это время в «нерве» образа. Значит, и режиссер должен уметь мгновенно «влетать» в образ, в котором живет актер. Только тогда подсказ, и тем более показ режиссера будет по-настоящему эффективен и заразителен для артиста. Только тогда режиссер делает замечание, подсказывает или показывает в *ритме идущей репетиции* и работы артиста. А это бесконечно важно! Нельзя вторгаться в репетицию с чужеродным ей ритмом. Это разваливает репетицию мгновенно и иногда невозвратимо! Что может быть ужаснее и отвратительнее для актеров, чем режиссер, который прерывает репетицию актеров, да если еще она «горячая», да с душевными затратами: «Стоп. Стоп… минуточку… (пауза) Вот в этом месте вы… да нет, не вы, а вот вы… Как-то… (пауза) не то, что-то… Тут… помните, мы же говорили еще за столом… Должна мать она вспомнить… детство… Вы ведь сами-то вспоминаете детство?.. Вот… И потом как-то очень все… абстрактно… будите в себе видения. Видений нет… Ну, давайте с вашей реплики… Да не с вашей, а с его вот…» Ох!

Режиссер должен делать замечания актеру, поправки, показы по ходу репетиций *в ритме актеров, на языке их образов, изнутри этих образов, в лексике их и из существа их внутренних монологов*. Вот почему это упражнение или прием является не только актерским, но и сугубо режиссерским.

## Наедине с пьесой

Попробуем разобраться в периоде «вживания в пьесу» на конкретном материале. А попутно коснемся и тех общих вопросов, о которых еще не было речи, либо появилась необходимость что-то уточнить, связывая это с пьесой.

Обратимся к прекрасной пьесе позднего Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше».

Пьеса эта обросла традицией. Сложился устойчивый стереотип ее толкования. С ней как раз произошло то, о чем я говорил: она стала жертвой «театрального» мышления. А кажется, что она совсем не такая, какой ее показывают, объясняют, описывают.

Восстановим фабулу. Это не та форма пересказа, о которой говорилось. Сейчас просто надо отдать себе отчет в очередности фактов. Итак,

### Действие первое

• Старая нянька богатой купчихи Мавры Тарасовны Барабошевой Филицата сообщает своей приятельнице Пелагее Зыбкиной, бедной мещанке, живущей по соседству, что внучка хозяйки Поликсена, для которой бабушка и отец все ищут и не могут подобрать достойного жениха, «*до страсти*» влюблена в молодого парня, который ей не пара — не жених. А виновата во всем Филицата, которая этой любви способствовала и устраивала встречи влюбленных.

• Зыбкина же ждет хозяина, сына Мавры Тарасовны Амоса Панфилыча, который торгует «по доверенности от матери». Пришла она просить, чтобы отпустил он ее сына Платона, которого взяли служить бухгалтером, а сделали из него шута за то, что он правду говорит в глаза и не хочет участвовать в темных делах Амоса и старшего приказчика Мухоярова, которые обманывают и грабят Мавру Тарасовну. Платон человек обученный, старательный, но… чудной: чему учили, всему поверил, и теперь хочет, чтоб все по правде было. Однако освободить сына от Барабошевых трудно, так как Зыбкина взяла за его службу вперед 200 рублей под вексель, и теперь Платон должен их отработать.

{421} • Филицата надеется, что удастся ей помочь своей любимице Поликсене: три дня назад «колдуна» она встретила, который «слово знает».

• Садовник Глеб мешками ворует яблоки в саду Мавры Тарасовны. Филицата его накрыла. Но Глеб с угрозой намекает, что он знает, что Филицата кого-то по ночам в сад водит и уж он-то, Глеб, виноватым не останется.

• Мавра Тарасовна пререкается с Поликсеной по поводу ее замужества и утверждает, что выдаст ее замуж по своей воле, как только найдут жениха.

• Мавра отчитывает Глеба за пропажу яблок, грозит прогнать с места. Глеб обещает поймать вора, а вообще, говорит он, богатому дому нужен «ундер» у ворот.

• Приходят в сад Амос Панфилыч с Мухояровым. Амос в расстройстве: сосед Пустоплесов нашел своей дочери жениха-полковника. Амос обещает матери найти для Поликсены генерала, только деньги для этого нужны. «Раскошеливайтесь, маменька!» Маменька согласна, но для такого случая нужен и «ундер» у ворот. Об этом распорядиться и идет Мавра.

• Зыбкина просит Амоса отпустить Платона. Но Амос отказывает: пусть сперва оплатит свой вексель на 200 рублей. Опечаленная Зыбкина идет искать денег.

• Платон Зыбкий приносит на подпись хозяину пять деловых писем. Мухояров подкладывает в папку шестое, выкраденное им у Платона. Обнаружив пропажу, Платон умоляет отдать письмо и не читать его. Тщетно. Возвращается Мавра Тарасовна, и всей компанией, потешаясь, читают они вслух любовные излияния Платона. Амос требует назвать адресата. Предлагает разорвать кабальный вексель, только скажи. Но Платон не сдается. История, начатая как забава над шутом, превращается в злобную расправу за непокорность: Амос отдает вексель Мухоярову на опротестование, а Платон пойдет в долговую «яму». Но и тут Платон не выдает ту, которой адресованы его нежные признания.

• Все это подслушали Поликсена и Филицата. Поликсена требует, чтобы нянька привела на свидание Платона, в противном случае она отравится. Вот, значит, кто ее тайный возлюбленный!

### Второе действие

• К вечеру Зыбкины собрали 200 рублей, заложили, что могли. Платон спасен от ямы. Он идет к Мухоярову, который вызвал его по делу.

• Филицата просит Зыбкину приютить до утра отставного солдатика, которого завтра отведет к хозяйке наниматься ундером. Появляется Сила Грознов. Зыбкина жалуется ему, что надо отдавать деньги за сына — а жаль денег. Грознов убеждает ее денег не отдавать, а если сын и посидит в яме, ничего с ним не случится.

• Платон приходит с Мухояровым. Мухояров берет Зыбкину в союзники: он предлагает Платону 150 рублей, чтобы тот подправил баланс — надо скрыть большую недостачу от Мавры, — а тот отказывается. Обнаружив Грознова, ненужного свидетеля, Мухояров к нему привязывается, но получает свирепый отпор. Сила угрожает ему и уходит в кабак — угостить барабошевских дворников, как советовала Филицата.

• Платон ликует: мать его поняла, деньги собраны и совесть чиста. Правда торжествует! Но мать охлаждает его пыл: она передумала отдавать деньги. А сын посидит в яме, ничего. Платон в отчаянии.

• За ним приходит Филицата: Поликсена хочет с ним проститься, так как ее выдают за генерала. Убитый горем Платон тащится на горькое свидание.

• Возвращается Сила Грознов. Перед сном он рассказывает Зыбкиной историю, как {422} в молодости его любила красавица, как ушел он на войну, а она вышла замуж. Пришел Сила на побывку, узнал об измене своей любовницы, тиранил ее, обобрал и клятву с нее взял страшную, что коли не исполнит любой его воли, когда он вернется, ее «разнесет». За то ничего не сказал мужу.

### Третье действие

• Ночь. Глеб таскает свои мешки, но ему мешают — то тот, то эта по саду ходят. Мавра Тарасовна подозревает, что яблоки ворует он. Глеб обещает «вора предоставить» и тем очистить себя от обвинений.

• Мавра обсуждает с Филицатой пьянство Амоса, состояние дел, растраты денег.

• Бродят по саду и Амос с Мухояровым. Дела их совсем плохи, денег нет, взять негде, а нужны тридцать тысяч для оплаты векселей. Надо вытянуть их от матери. Вдвоем пытаются они обдурить Мавру, да не так-то она глупа и требует предоставить бухгалтерские книги.

• Филицата столкнулась с Глебом, и он понял, что в саду опять будет кто-то чужой.

• Филицата сводит Платона и Поликсену. Между ними происходит объяснение. Его прерывает Глеб. Он «поймал вора», хватает Платона и поднимает крик. На шум являются Мавра, Амос и Мухояров. Мавра хочет дознаться, с кем тут был Платон. Появившаяся Поликсена объявляет, что Платон был с ней и разлучить их теперь невозможно. И в доказательство при всех целует Платона. Мавра рассудила: Поликсену под замок, Платона отпустить и — ничего не произошло. Горько изобличает Платон их жестокость и зверство, но — обещает он — правда все равно свое возьмет.

### Четвертое действие

• Утро. Мавра Тарасовна у обедни, а после поехала за советом к Кириллушке — блаженному-прорицателю.

• Филицата вводит в дом Грознова, показывает, какое богатство нажила Мавра, учит его, что он должен не забыть сказать ей.

• Мается Поликсена, ждет обещанного «колдовства». В каморке припрятан Платон, чтоб был под рукой.

•Возвращается Мавра Тарасовна. Пришло время навести порядок после ночных безобразий. Жестко объявляет она Поликсене, что все будет теперь по ее, Мавры, воле. Приказывает Филицате убираться со двора. Филицата напоминает Мавре ее собственную грешную молодость, когда Филицата на часах стояла, оберегая Мавру и ее любовника от появления мужа. Мавра убеждена, что «солдатик тот бедненький давно помер». Но тут-то и появляется Сила Ерофеич Грознов, появляется, чтобы востребовать с Мавры по ее страшной клятве. Он то пугает Мавру, то притворяется стареньким, жалкеньким и хиленьким, то снова нагоняет на нее страха. Мавра сдается. Они запираются в комнате Мавры для переговоров.

• Филицата победила. Ее «колдовство» помогло.

• Приходят Амос с Мухояровым, рвутся к Мавре Тарасовне, так как их дела совсем плохи, но Филицата никого не допускает туда — там «ундер»! По приказанию Мавры Филицата приводит и Поликсену, и Платона.

• И вот появляются Мавра с Грозновым. Она представляет сыну «ундера» и объявляет, что на место Мухоярова старшим приказчиком ставит Платона, Амоса лишает доверенности и отдает его под контроль Платону, а Поликсену выдает замуж за Платона.

• Платон ликует: правда-то победила! Но {423} Мавра Тарасовна проясняет дело:

«Кабы не случай тут один, так плакался бы ты со своей правдой всю жизнь»[[390]](#footnote-391).

Смешная пьеса? Да… Тексты есть поразительно смешные. А вообще-то — не смешно. Скорее грустно. А смех… он преимущественно недобрый. Да и история-то вся отдает сатирическим, щедринским духом: радуешься оттого, что им — Барабошевым и иже с ними — плохо. А вот счастье, привалившее Платону, — не радует. Печальное это «счастье». И по разным поводам душа отзывается печалью. Сформулировать пока трудно, но *печаль* — налицо. А подумаешь — и *горечь*…

Почему?

Вероятно, потому, что счастливый конец не дает *реальности* этого счастья. Почему не дает? Очевидно, потому, что он приходит не в результате победы в той борьбе, которую ведет Платон Зыбкий, а только в результате сплетения обстоятельств, случая, да и случая-то, надо сказать, нечистого и по сути своей мерзковатого. Выходит, права «темная сила» — Мавра Тарасовна Барабошева: «плакался бы ты со своей правдой всю жизнь». Что-то невесело от такой ее правоты…

Почитаем пьесу еще. И не раз. Неторопливо. А главное, не стремясь что-то назвать, определить, утвердить. Пусть она входит в сознание не торопясь, без насилия и без обязательной задачи извлечь конкретную пользу. Как советует Ермолаю Лопахину Трофимов: «не размахивай руками! Отвыкни от этой привычки — размахивать», имея в виду непременное достижение прагматической пользы. Польза будет, все равно будет — никуда не деться. Пока же пусть возникают смутные ощущения, еще неопределенные связи, «рифмы», накапливаются вопросы…

О чем же пьеса? О том, что не победила правда? О том, что она не может победить в мире зла и насилия? Может быть, может быть…

А ведь история о том, как ловкая и хитрая нянька устроила счастье двух молодых людей, которые не имели никакого шанса на устройство этого счастья, использовав один темный «случай», — веселая история.

Да, фабула ее такова. Но мы знаем, что истинное содержание скрыто под фабулой, оно есть «подводное течение» пьесы, и именно там и сквозное действие, и отгадка сверхзадачи.

«Ах, ах, ах! Что ты мне сказала! Что ты мне сказала!» — Зыбкина потрясена сообщением Филицаты. Так, «на высокой ноте», начинается жизнь в пьесе. А сказала Филицата о том, что из-за того, что Поликсена влюбилась «до страсти», нянька попала между молотом и наковальней, потому что не может не выполнять требований Поликсены, да и любит ее, но если хозяйка прознает про это, не сносить Филицате головушки.

И узнаем мы тут важную вещь: что у Поликсены характер «огневой, упорный, вся в бабушку». Знать нам это важно на будущее. Это многое объяснит и в бабушке, и в Поликсене, да и в самой Филицате, потому что по всем ее поступкам, по смелости и риску той авантюры, которую она затевает, и у нее характер такой же — и огневой, и упорный. Да и не это ли чем-то ее сближает не только с Поликсеной, но и с Маврой — и теперь, и в ее грешном рисковом прошлом, когда Филицата была для нее не только прислугой, но и наперсницей, соучастницей лихих ее похождений. При таких характерах дело принимает и серьезный, и весьма опасный оборот. Однако Филицата куража не теряет. Это видно из всего ее поведения и ее возбужденности. В чем же кураж? А в том, что в этой очень опасной и сложной ситуации возник вдруг шанс на то, что все устроится. И уж так-то она при этом хитра, и уж так-то оживлена и возбуждена, что поневоле заражаешься ее азартом. Дела-то из рук вон плохи у Филицаты, а она… «Есть упоение в бою» — воистину!

Что тут важно? С тех пор, как три дня назад Филицата встретила «колдуна», в сознании ее стал формироваться совершенно неожиданный, {424} рискованный, но шикарный план, как разрешить к великому благополучию нынешнюю бедственную ситуацию. Пока еще нет ничего реального, к «колдуну» она еще только пойдет сговариваться, но все ее мысли настраиваются на *перспективу* грядущей, но пока эфемерной победы. Ведь у нее характер «огневой» — значит увлекающийся, азартный и «упорный», то есть что задумала, того добьюсь, то сделаю. Вот эта внутренняя нацеленность, устремленность составит ту «кормушку», из которой будут питаться конкретные действия Филицаты. Разумеется, что будут и всякие трудности, и опасности, и вдруг кажущийся крах, и все-таки все сиюминутное поведение Филицаты будет определять и окрашивать эта *одержимость в стремлении к победе и чисто творческий азарт* Чувство это, вероятно, свойственно всяким творческим затейникам: *наслаждение самим процессом реализации замысла*, как бы ни был он рискован и опасен.

Совсем другой тонус, а по-нашему — «настроенность души» — у Пелагеи Зыбкиной. Она тоже и взволнована, и напряжена. Но у нее беда. Мало, очень мало надежд на то, что Барабошев отпустит ее сына Платона. А дальше терпеть сил нет: и парень измучился, и сама она исстрадалась. Да и страшно: Платон горяч, несдержан и такое может выкинуть да и сказать хозяину, что потом горя не оберешься. Что тут важно для дела? Вот горестная история Зыбкиной: были богаты, разорились, муж в долговой яме умер, нищета, сын, который хоть и обучен, а нигде ужиться не может, да и вообще «в совершенный-то смысл не входит». Жизнью этой она пришиблена, навсегда поставлена в положение униженное, зависимое и *без надежд на перемену к лучшему*.

Вот и получается, что в этом дуэте сталкиваются не только два совсем разных характера, но две совсем несхожие «настроенности души».

И еще: очень важно заложить в этой первой сцене: *реальную жизненную сложность ситуации*. Нас преследует и отбрасывает в дурную «театральщину» то, что мы создаем сценическую жизнь не в меру ответственности перед правдой реальной жизни. Часто мы сочиняем условно театральные «миры» и загоняем пьесу в заведомую ложь. Важно понять, что я говорю сейчас вовсе не о форме. Форма может быть и такая и другая. Речь о том, что *под формой*. Речь об «*истине страстей*», которая может возникнуть только при *истинной* оценке обстоятельств, заданных в пьесе, то есть при *действительном* соотнесении их с жизнью. Все это так давно уже дал нам на вооружение Станиславский, а говорить об этом, биться за это приходится снова и снова! «Эти страсти не от нас зависят, а приходят сами от себя. Они не поддаются ни приказу, ни насилию. Пусть все внимание артиста направится на “предлагаемые обстоятельства”. Заживите ими искренне и тогда “истина страстей” сама собой создастся внутри вас» (т. 2, с. 63). Совершенно безразлично для «истины страстей», будет ли играться спектакль в иллюзорных декорациях, со всей тщательностью воспроизводящих замоскворецкий сад при купеческом доме-крепости, или будет совершенно условное решение внешнего образа спектакля. «Истина страстей» возникает лишь при соотнесении всего, что питает творчество актера, с правдой жизни, с правдой обстоятельств.

Для режиссуры и для актеров всегда существует проблема-жупел: как играть «экспозицию»? У Островского, в частности, значительная часть пьес начинается с развернутых «экспозиций». Вот и в нашей пьесе, как и в «Бесприданнице», многостраничные экспозиционные диалоги, там — Кнурова и Вожеватова, тут — Филицаты и Зыбкиной. Примеров много. Да ведь если *всерьез брать обстоятельства*, то и тут, и там автор нас сразу ввергает в острейшую борьбу интересов, противоречия целей, огромную важность происходящего для участвующих в этом лиц.

И одна из причин частой экспозиционной вялости и скуки этих сцен связана с тем, что артисты, играя такие сцены, *не соотносят получаемую от партнера информацию с* {425} *обстоятельствами, интересами исполняемого лица*. Вроде бы и слушают, вроде бы и «подыгрывают» партнеру. А *не соотносят* со своими заботами. Вот в разбираемой сцене: Зыбкина глубочайше занята своей заботой о сыне, обо всех бедах, которые таятся в том, что у него конфликт и с хозяином, и со старшим приказчиком. И все это при наличии кабального долга, а «вяжет человека что? Нужда». А Филицата сообщает ей о семейных делах в барабошевском доме. Что-то Зыбкина и так знает, от сына. Но подумайте, с какой жадностью она будет ловить все, что может так или иначе *соотноситься* с ее вопросами, так или иначе на них влиять.

А что бывает в театре? К сожалению, сценическое общение часто понимается как неотрывно вперенные друг в друга глаза, симуляция крайней взаимной заинтересованности — артисты, слушая, ахахахают, трясут и качают головами, всплескивают руками, но если попросить пересказать их, что именно в речи партнера вызвало такой их «всепоглощающий интерес», внятный ответ получить удается далеко не всегда.

Истинный объект внимания. Не актера, а действующего лица. Это вопрос важный, так как от него зависит не только поведение, но и сама правда жизни персонажа.

Где его истинный объект внимания в данном отрезке сценической жизни? Оттого, как ответить на этот вопрос, зависит, в первую очередь, общение, его характер, да и все его содержание. Объектом может быть совсем не партнер и не то, о чем сейчас идет речь. Иногда это нечто, конкретно видимое внутренним взором действующего лица-актера, иногда мысленно проживаемая ситуация или совершенно отвлеченная мысль и т. д.

В жизни мы постоянно можем наблюдать и на себе и на окружающих людях, с которыми мы общаемся, что у каждого есть в этот момент свой объект внимания. И хотя мы и беседуем, и вроде бы связаны разговором, на самом деле, нам всегда приходится пробивать некий заслон, чтобы овладеть *действительным вниманием* и заинтересованностью того, с кем мы общаемся. Кроме того, приходится бороться за то, чтобы направить партнера-собеседника на нужную вам тему, чтобы он говорил о том, в чем вы реально заинтересованы. А угадывание?! Слушая одни слова, мы стараемся в них и через них услышать другие, то есть истинный смысл.

Если это, такое знакомое по жизни качество общения возникает в сценических связях действующих лиц, в искусстве артиста открываются бесконечно разнообразные и богатые неожиданностями возможности. Общение превращается в *борьбу* с партнером за то, чтобы стать со своими целями, задачами объектом его *подлинного* внимания и интереса. Тем самым усиливается словесное действие, как признак жизненного процесса.

Мы говорим: «слушает рассеянно» — значит, *не совпадает объект внимания* слушающего меня с тем объектом, на который я хотел бы направить его интерес. «Надо сосредоточиться» — это значит, что, помимо моей воли, мое внимание занято не тем, чем должно быть занято в данный момент, стало быть, направлено на иной объект, и нужно определенное усилие, чтобы этот объект изменить.

«Думать об одном, говорить другое и делать третье» — то есть то, что так свойственно и так естественно для нас в жизни, сценически, как творческая задача, является трудно достижимым. А все дело здесь — в верно определенных объектах и правильно распределенном внимании.

Но вот появилась и Мавра Тарасовна с внучкой Поликсеной.

Если сделать выборку всего, что говорят о Мавре Тарасовне, что она сама говорит о себе — по властности, волевым качествам, по темноте и мракобесию мы получим прекрасную характеристику старой знакомой — Кабанихи. Все узнаваемо, все схоже. Только время на дворе другое. Нынче время просвещенных негоциантов, время прытких да хватких вожеватовых, образованных миллионщиков кнуровых. Вон, Мокий Парменыч французскую газету почитывает, разговаривать {426} в столицы да заграницы ездит. А ведь он провинциал, бряхимовский, не московский.

Не знает их Мавра Тарасовна, но чует своим хозяйским чутьем, что мир меняется и жить становится как-то… не так. И хотя, вроде бы, все на своих местах, а приходится через два слова на третье *внушать окружающим, да и самой себе*, что она — хозяйка, сила, всему голова, и все по ее воле-волюшке будет. И улавливает Мавра Тарасовна перемены и трещины в том, что еще недавно казалось Кабанихе и Дикому незыблемо надежным и вечным. Слишком много и часто говорит Мавра о своей уверенности, о своем спокойствии. Слишком много и часто. Не верится… И думается, что суть Мавры, «зерно» ее не в уверенности, не в покое и силе, а *в борьбе* за покой, за уверенность, за силу. А это уж совсем другое дело, если за них надо бороться!

Вот и следует с этой позиции вслушаться в слова и вглядеться в поступки Мавры Тарасовны. Так вернее и легче уловить те истинные раздражители, которые приводят в движение ее внутреннюю жизнь. Ведь тогда в конфликте с Поликсеной возникает совсем другой счет: в ее своеволии, дерзости Мавра будет высматривать и видеть не то в существе своем безобидное своевольничание и неповиновение, которое всегда разделяет поколения внучек и бабушек, а нечто совсем иное, имеющее симптом каких-то могучих и враждебных перемен. И неважно, что Поликсена здесь, при бабушке, за высоким забором и словно бы живет в другом времени. Не‑ет, время в самом воздухе, его тлетворное влияние во всем — и в дерзости внучки, и в том, что сын никудышный, и что Мухояров вор и жулик, и Платон дерзок и все какую-то правду в глаза тычет, что Глеб лишь выказывает почтительность и боязнь, а на самом деле нагл и бессовестен… *Зыбко все стало в мире Мавры Тарасовны*. (Уж не отсюда ли, к слову, главный ее противник — Платон *Зыбкин*!)

Теперь подумаем вот о чем: если внешне все как будто бы по-старому, но в то же время есть и ощущение зыбкости, и предчувствие какого-то скрытого разрушительного беспорядка, то лучше бы он, беспорядок-то, скорее бы уж приходил, тогда и расправиться с ним, как со Змеем-Горынычем, в открытую, и ясность бы настала. Самое ведь мытарное, изматывающее — неопределенность. А тут еще известно: характер огневой, упорный. Каково при таком-то характере да жить в неизвестности, неопределенности. Потому когда в конце третьего акта взрывается скандалом история Поликсены и Платона, Мавра *даже рада*! Наконец-то есть повод все взять в руки, всех прижать, все по своей воле поставить. Так и происходит. С того и начинается четвертое действие: Мавра «на коне», что называется, «в полном обладании себя».

Прошлое Мавры довольно отчетливо известно. Была красавица. Держала ткацкие станы — значит, мастерскую, мануфактуру. Влюбилась в молодого, лихого, озорного парня. Был «промеж них грех», и такой сладкий, что когда парня на войну забрали, так убивалась, что чуть не померла. Вправду ведь чуть не померла. Но — не померла, а вышла замуж. За Барабошева, купца богатейшего. Когда же солдатик, любовник ее, на побывку прибыл, Мавра до смерти испугалась, что явится он к ее мужу и всей ее жизни будет переворот. И Мавра откупилась от мучителя своего как могла. А он мало того, что всего добился и все получил, — Филицата на часах стояла, караулила его забавы — но еще и обобрал любовницу. А уходя обратно в армию, взял с нее ту «самую страшную клятву», которую коли не выполнить, то «разнесет всего человека». История — и грех Мавры, и клятва, и тиран-мучитель ее — все осталось в тайне. Только Филицата про то и знала.

Теперь представим себе, как же жила Мавра с этой опасной тайной в душе. Во-первых, надо было постоянно скрывать страх — ведь тиран ее мог вернуться, и прятать этот страх за показную, нарочитую добродетель, добропорядочность. За нравственную образцовость напоказ. А когда день за днем, год за годом усердно играешь в такую игру, она проникает в душу, она становится «натурой». {427} Незаметно происходит превращение личности. И хотя теперь-то, вроде бы, и некому разоблачить Мавру, она всю душевную энергию положила на то, чтобы иметь основания заявить: «что я прежде и что я теперь — большая разница; я теперь очень далека от всего этого и очень высока стала для вас, маленьких людей».

Во-вторых, Мавра баба темная, еле грамотная, религиозная из страха, а значит, *особо старательно религиозная*, то есть тоже напоказ, для людей. *И суеверная*. Как тогда — давным-давно — поверила в силу и могущество «страшной клятвы», так и теперь не стала ни умней, ни просвещенней. Ведь в четвертом акте перед решительным наведением порядка Мавра идет в церковь к ранней обедне и… к Кириллушке! Зачем бы Островскому, когда действие уже катится к концу, вводить этого Кириллушку, который и не действует в пьесе и больше не упоминается? Ответ один: чтобы перед решительным поворотом событий напомнить, что Мавра знается со всякой мистикой, со всякой ворожбой, а значит, и *сила клятвы для нее жива, если бы тот, кому эта клятва дана, был жив*. И второй опознавательный знак ставит Островский: «никак нельзя ему живым быть, потому что я уже лет двадцать за упокой души его подаю». *Все еще подает*. Значит, помнит. Значит, боится. Тогда, значит, вся ее уверенность в себе, сила, властность — все это показуха, все это «на дрожащих ногах» держится. Ведь совершенно очевидно, что чем больше усилий затрачивает Мавра на то, чтобы казаться и чистой, и сильной, и уверенной, тем больше, значит, боится и тем больше не уверена.

Ведь на этом и строит свой расчет Филицата. Даже если теперь она только отчасти знает истинное душевное состояние Мавры и лишь предполагает о ее глубоко затаенном страхе. Но несомненно, что если такое носит Мавра в душе, то так или иначе оно прорывается, просвечивает в подтексте, регулирует оценки и тайные душевные движения.

Сила Ерофеич Грознов недаром так на всю жизнь напугал Мавру Тарасовну. Был он, видно, парень лихой, удалой и большой ходок по женской части. Но еще, надо думать, была в нем полная освобожденность от морали. А это создает впечатление самоуверенной силы, столь покоряющей женское сердце. А как же — если все дозволено и ничего себе не запрещено?! Позже поняла Мавра, что он тиран ее и злодей. Позже. Сила говорит: «и имел от нее Грознов всякие продукты и деньги». Это он имел тогда, в пору удалой любви. А вот как было после: «пришел я в Москву на побывку, узнал, что она замужем… расспросил, как живет и где живет. Иду к ней; дом — княжеские палаты; мужа на ту пору нет; провели меня прямо к ней… Как увидала меня, и взметалась, и взметалась… уж очень испугалась… Муж-то ее в большой строгости держал… И деньги-то мне тычет… и перстни-то снимает с рук, отдает; я все беру… Дрожит вся, трясется, так по стенам и кидается; а мне весело. “Возьми, что хочешь, только мужу не показывайся!” Раза три я так-то приходил… тиранил ее…». Тут уж ничего ни прибавишь, ни убавишь — моральный кодекс Силы Ерофеича ясен. Вот тогда-то — «мудрить мне над ней хотелось» — и взял он «страшную» клятву. Взял, да и забыл. Не пришел ведь раньше-то востребовать по ней обещанное «все».

Отвоевал Сила Грознов. Вернулся. Поселился в Питере. И сверх мелкой службы занимался там ростовщичеством. Примечательно! Ростовщик — это не только «специальность». Это — характер. Это — нравственность. Это — бессердечие в первую очередь. И заметьте! Ведь то, что Грознов ростовщик, не работает нигде. В контексте разговора с Зыбкиной Грознов упоминает об этом, но это никак не влияет на развитие действия. Значит, это нужно Островскому как *человеческая, душевная* характеристика. Ведь и рассказом о прошлом, о любви этой, о клятве последовательно нагнетается зловещая, омерзительная характеристика личности Грознова.

Из контекста совершенно ясно, что Грознов не раз сидел в яме. А что это значит? Значит, брал чужие деньги, может, разорял кого-то, {428} не отдавал и отсиживал в яме, пока либо не надоест платить за него кормовые, либо кто выкупит к празднику. Вон ведь откуда у него «большие деньги», которые он, «по привычке», отдает под большие проценты.

Итак, Грознов пять дней назад вернулся из Питера на родину, в Москву «помирать». Можно ему верить? Допустим. И вот на второй день своего московского житья Грознов сталкивается с Филицатой. Случайно? Да. Допустим. Встретился, и что же? «Я встретил вас, и все былое…» Ожило! А как же. И у него, и у Филицаты. И без сомнения начался у них встречный процесс-замысел, пока еще не соединившийся воедино. Для Филицаты засветил план устройства брака Поликсены и Платона, у Грознова «взыграло ретивое» — а не сработает ли та старая забытая клятва, а не поживится ли он напоследок от старой подружки? Два дня этот посев вызревал в двух головах, и когда сегодня Филицата пришла к Грознову со своим планом, она попала уже на вполне готовую почву. А тут еще такая удача для осуществления задуманного, что Барабошевым нужен «ундер». Чего уж лучше — «ундер» налицо, да и с «кавалерией»! Первый сорт!

Таким образом, Грознов появляется в доме Зыбкиной *весь во власти предстоящего дела*. А дело нешуточное. Чего так хочет Филицата, это для Грознова шелуха, подсолнушки, а вот что он сам сможет совершить, войдя в дом Мавры — это уж дело его неуемной жадности и жестокости.

Значит, назавтра бой! И какой! Куш больно велик. И свалился с неба, когда ждать не ждали, гадать не гадали!

Можно легко представить, в какой же степени напряжения нервы Силы Грознова в этот вечер! Ведь как ни гадай, как ни рассчитывай, дело может запросто сорваться: хватит у Мавры ума без разговоров вытолкать его взашей — и вся авантюра рухнет. Хорошо, коли в полицию не сдадут за вымогательство. Вот почему после всех разведок в кабаке, после всех разговоров с Зыбкиной — о них речь впереди.

Грознов *(садясь на диван, отваливается назад и поднимает руки)*. Царю мой и Боже мой!

Что это, как не молитва, не заклинание, не мольба к Богу — чтоб вышло, чтоб не сорвалось!

Примечательно, как чередуются в поведении и словах Силы Грознова то проявления еще вполне сильной и бодрой натуры и воли, то вдруг этакое совершенно рамолическое старческое дребезжание. Что это? Да как и все его речи, по преимуществу, смесь фарисейства и лицедейства. Был он озорником и остался им, только не та стать, да и повадки не те, а смысл злого издевательства над ближним, жестокого и унижающего розыгрыша — это все налицо, тут как тут! Вот какого зверя лютого напускает добрая милая Филицата на свою хозяйку. Да и добра ли Филицата? А вопрос этот для нас очень важен! Конечно, к кому и как обернется. Но ответа однозначного, думается, нет. Во всяком случае, и вот это мы хорошенько запомним, в том жестоком и зверином мире, в котором она живет, она усвоила и мораль этого мира — «за счастье надо драться. Зубами и ногами». Филицата вполне находится в русле идеологии барабошевского мира. И этого нам забывать не следует, это объяснит многие иначе труднообъяснимые ее слова и поступки.

Платон Зыбкий. Мать говорит о нем:

… вышел он с повреждением в уме… как младенец всем в глаза правду говорит.

Филицата. В совершенный-то смысл не входит?

Зыбкина. Говорит очень прямо; ну, значит, ничего себе в жизни составить не может… Учатся бедные люди для того, чтобы звание иметь, да место получить; а он *чему учился — то все же правду принял*, всему этому *поверил*. А по-нашему, матушка, по-купечески: учись, как знаешь, хоть с неба звезды хватай, а живи не по книгам, а по нашему обыкновению, как исстари заведено.

С чего ж началось такое «повреждение в уме»? С катастрофы. Жили богато — впали в {429} нищету. Уважаемый порядочный человек — отец — долго содержался за долги и так и умер в заключении. По справедливому наказанию? Очевидно, нет. Или, во всяком случае, ребенок рос в постоянном сознании учиненной *несправедливости, неправды*. Нищета вещь тяжелая и унизительная. А уж когда знаешь, что терпишь ее по несправедливости, по злому умыслу и торжеству неправды, то тут всего достаточно, чтобы выработался и комплекс ущемленности, и *совсем особое отношение к правде*. Можно ведь и чуть «сдвинуться» на таком пункте да при таких обстоятельствах.

А тут учеба «на медные деньги», постепенное взросление. В учебе наипервейший предмет «Закон Божий», а в нем утверждается правда, совесть, добро, человеколюбие. Но и терпение. Все, ниспосланное человеку, есть испытание, наложенное на него Богом. Вытерпишь — воздастся тебе там, в вечном загробном блаженстве. С другой стороны, как ни мало образован Платон, дух времени не мог не сказаться на нем. А этот дух — Некрасов и литература разночинцев, и смутные новые, пусть даже искаженные невежеством идеи социальной справедливости, переустройства жизни по законам правды и разума. А на подмостках московского театра потрясают молодые сердца пылкие тирады Чацкого, Карла Моора и благородного Фердинанда, играют пьесы Островского. И если и не видел их сам Платон, то уж наверняка был наслышан. Вот и выработался в нем этакий «шиллеровский дух» в замоскворецком варианте. Христианское смирение удивительно соединяется в нем с бунтарским славословием правды, верой в ее непременное торжество. Но никакой борьбы за нее, одна «шиллеровщина», проповедь благородных чувств! Ну, конечно же, Платон Зыбкий не «революционный демократ»! И все-таки отзвуки их идей несомненно нашли в его душе благородный отклик и во многом определили жизненную позицию. И получился этот странный сплав в его сознании острейшей своей болевой точки и веяния тех идей, которые живут где-то тайно, подспудно, в ожидании часа своего торжества.

Смешон ли Платон? Возможно. Но кому? Думаю, тем, кто начисто лишен духовных идеалов. Наивность, чистота и житейская неумудренность Платона делают иногда его поведение комичным с точки зрения нашего безжалостного прагматического восприятия. Но есть качество, которое так дефицитно сейчас: Платон *искренен, искренен до конца, во всем*. Фамилия его, наверно, впитала оба значения: и от «зыбки» — колыбели, что говорит о детскости, младенчестве, и от «зыбкий» — неустойчивый, но отнюдь не в нравственном смысле, а просто «легко теряющий устойчивость»[[391]](#footnote-392), как говорят о предметах, которые *легко свалить*.

Если отойти от «театрального» мышления, по которому Платона играть должен молодой «простак», а представить себе Платона в реальной жизни, там, среди Барабошевых и иже с ними, жизнь его предстанет достаточно драматической, напряженной и печальной. Ведь вся эта история замешана на столкновении *живого с отмирающим, которое не сдается и властвует*. Каков бы ни был Платон с его субъективными достоинствами и недостатками — он живой, и в этом его прелесть, его притягательная сила.

Поликсена Амосовна Барабошева, девица зрелая, «спелая» и в самой что ни на есть поре. Самое бы время девушке замуж, ох, как время! Да бабушка больно привередлива, женихов перебирает, да никак не выберет. И вот, сидючи под замком, за высокой оградой, Поликсена влюбилась. Что делать, время пришло, невтерпеж! Но влюбилась-то в человека странного, «непохожего», не такого, как все, — в отцовского конторщика, нищего Платошку Зыбкина.

И казалось бы, Поликсена плоть от плоти, кость от кости барабошевское отродье. Да и характером в бабушку — «огневая и упорная». И так и высвечивается одна из многочисленных комедийных историй Островского {430} о перезрелой купецкой дочке, в которой взыграла плоть и которую потянуло на любовь. Но вот влюбилась же, и что-то стало не так. Какой-то получился «не тот случай». Поликсена попала в плен не только плотского томления, а закралась ей в душу неведомая тревога, так как ее Платон какой-то непонятный и тем тревожащий и притягивающий. Так вот и идет это летнее время в ночных сидениях в беседке, в томлениях, в смутных желаниях и страхах. Пока не происходит событие невероятное: Мухояров выкрал у Платона любовное письмо к ней, и стали то письмо всей семейкой читать, читать и высмеивать, и поносить Платона. И потребовали, чтобы он выдал, кому оно писано. Но Платон не только не выдал, но еще от двухсот рублей отказался и в яму согласился идти, лишь бы не опозорить ту, которую любит. Это находится в таком противоречии с моралью, в которой воспитана Поликсена, что это ее ошеломляет. Любовь Платона приобретает совсем другое содержание, немыслимое, невероятное. На глазах Поликсены совершен *подвиг*. Ради нее! Жертва чуть не жизнью — ради нее! Так вот она какая, любовь-то, о которой она и знать не знала. Поликсена *потрясена*, она открывает неведомую область жизни в своей душе, в Платоне. Главное — в своей душе. Как теперь при таком-то подвиге Платона ей-то жить? Как же ей *теперь* любить его? Что же она-то должна сделать, чтоб доказать свою *такую же* любовь?! Так рождается *новая, другая* Поликсена. Островский воспел женщину, воспел женскую самоотверженность, самопожертвованность в любви без края, без дна. Красной линией в его пьесах проходит тема женского «*горячего сердца*». Целая галерея образов, разных, но похожих в одном — в безоглядности своей любви. Катерина, Лариса, Аксюша, Параша, Юлия, Людмила и многие, многие другие. Вот к ним присоединяется и Поликсена Барабошева.

Она тоже совершит подвиг во имя любви, свой ответный подвиг: когда они пойманы на свидании и Платону грозит жестокая расправа, Поликсена принимает на себя удар и мужественно встает на защиту их любви.

Так происходит чудесное превращение своевольной перезрелой купеческой дочки, в которой плоть бунтует, в личность, способную встать на защиту своего права на самое светлое и могучее человеческое чувство — Любовь.

Конечно, этими соображениями не исчерпываются те накопления разных мыслей, догадок, предположений, которые набираются во время этих начальных чтений-раздумий. Но, так или иначе, *возникает некая ориентация в материале, некоторые направляющие ощущения и предположения, чтобы можно было начать более пристальное рассмотрение и оценку фактов пьесы, а следовательно, и мотивов поступков*.

Итак, пьеса начинается в обстоятельствах острых и напряженных. Это мы уже выяснили. Почва, так сказать, «заминирована».

Обстоятельства так напряжены и драматичны, что для «комедии» тут как будто и нет места. Возникающий юмор источником имеет *характер* Филицаты и ее целеустремленность.

Наиболее важные обстоятельства относятся к области «подводного течения», и было бы неверно впрямую их разыгрывать даже тогда, когда упоминания о них есть в тексте. Они составляют для действующих лиц «второй план», являясь истинным внутренним объектом их внимания.

Ведь в сущности, что происходит *по жизни*! В летний полдень в барабошевском саду встречаются случайно две женщины и *болтают*. Разговор случаен, его могло и не быть. Поэтому обе женщины живут в своих мыслях и заботах, болтают *на ходу*, так как вовсе не собирались «сесть рядком, да поговорить ладком». И в этой болтовне интересно для них лишь то, что *соотносится* и их интересами. Но в *подтексте* этой болтовни и проходном характере разговора нетрудно *догадаться* о скрытой напряженности и нагнетенности обстоятельств.

{431} Далее в саду появляется Мавра Тарасовна с внучкой. Что происходит? Две женщины прогуливаются по чудесному саду в погожий день и… *болтают*. Внучка беспечна, весела, у нее все в порядке. Она не ссорится с бабушкой, а *поддразнивает* ее. Ведь не выяснять же такие важнейшие вопросы всерьез в этот солнечный веселый день здесь, в саду, да еще в присутствии Глеба, который тут крутится. И бабушка вовсе не декларирует свою «кабанихину» власть и силу. Тоже как бы «пошучивает». Только в глазах-то тревога. Только настроение-то портится. И срывает его на Глебе. И Глеб, вроде бы, с некоторой иронией отбивает бабушкины упреки и подозрения, а внутренне-то напряжен — «вора я вам найду, я его устерегу», а как его устережешь, как же свое воровство прикрыть, чем? Ведь эта тема прошивает пьесу до конца третьего акта, когда произойдет важнейшее событие — поимка Платона.

Так вот все легко и, вроде бы, без особых происшествий. Все «под кожей». Но вот шутница внучка говорит:

… Стало быть, вы воображаете, что мое сердце вас послушает: кого прикажете, того и будет любить?

Мавра Тарасовна. Да что такое за любовь? Никакой любви нет: пустое слово выдумали. Где много воли дают, там любовь проявляется, и вся эта любовь — баловство одно. Покоряйся воле родительской — вот это твое должное; а любовь не есть некая необходимая, и без нее, миленькая, прожить можно. Я жила, не знала этой любви, и тебе незачем.

Поликсена. Знали, да забыли.

Мавра Тарасовна. Вот как не знала, что я — старуха старая, а мне и теперь твои слова слышать стыдно.

Что же случилось? Болтали, болтали, и вдруг подорвались на чем-то. На чем? Вот на этом заявлении внучки: «знали, да забыли». Ведь если Мавра всеми силами вытравляет из собственной души память о прошлых грехах и смутный, все еще не проходящий страх расплаты за них и все делает, чтобы укрепить в глазах окружающих авторитет своей «незапятнанной нравственности», то слова Поликсены попадают в тайное тайных ее и естественно вызывают некоторое смятение. Что это? Действительная осведомленность Поликсены? Нянька наболтала? Или это так — совпадение, безответственная болтовня? Но настроение от этого хоть ненадолго, но портится.

Замечу: мы ведь знаем, что произойдет с появлением Силы Грознова. Следовательно, нам надо обосновывать чувственную логику, которая объяснит, почему Мавра «подорвалась» на мине, заложенной Филицатой. Мало иметь эту логику в уме. Необходимо выявлять ее через поведение. И совершенно неважно, что до поры до времени зритель не сможет ее объяснить. Важно, что он по ходу жизни в спектакле будет «спотыкаться» о странности поведения, реакций, оценок. А потом, когда произойдет то событие, которое мы готовим на протяжении всего спектакля, скажет: «так она же все время его боялась, чувствовала, что попадется». Опознавательными «знаками», «сигналами» мы воспитаем в зрителе внимание к ним, поиск ответа на непонятности и убежденность в закономерности происшедшего тогда, когда он получит ключ к разгадке.

Значит, в итоге этих нескольких начальных сцен пьесы что должно возникнуть? Ощущение тревоги, некоторого «предгрозового» напряжения, неблагополучия, каких-то пока еще неизвестных, скрытых, но острых конфликтных противоречий.

Амос Панфилыч Барабошев, кажется, полностью раскрывается в такой автохарактеристике: «У меня разговор свободный, точно что льется, без всякой задержки и против кого угодно. Такое мне дарование дано от бога разговаривать, что даже все удивляются. По разговору мне бы давно надо в думе гласным быть или головой; только у меня в уме суждения нет и что к чему — это мне не дано. А обыкновенный разговор, окромя сурьезного, у меня все равно, что бисер». Амос Панфилыч узнаваем. Много в нем черт от Хлынова, да и вообще, родственные его связи со многими купцами, населявшими пьесы {432} Островского более раннего периода, очевидны. И тут таится великолепный «фокус» драматурга! Как бы дублирующий в основных чертах того же Хлынова, Амос Барабошев, помещенный в другое время, становится совершенно новым и необычайно острым характером. Суть его, «зерно» как у маменьки, оттуда, из уходящего прошлого. Внешняя же «упаковка» современная. Нахватавшись словечек, ужимок, одежек нового поколения «негоциантов», Амос оказывается ряженым. Все это не прилипает к нему и не может прилипнуть. Вот что он говорит о своем сословии: «Негоцианты разные бывают: полированные и не полированные. Вам нужно черновой отделки, без политуры и без шику, физиономия опойковая, борода клином, старого пошибу, суздальского письма?» Так в насмешливой интонации говорит Амос в сущности… о самом себе. Только он ряженый — с этой самой опойковой физиономией, но подправленной модным куафером, не в поддевке и сапогах, а в цветном сюртуке да штиблетах, с гетрами, в пенсне для шику, а не по слабости зрения. А если представить себе купеческий клуб, где собираются действительно деловые люди, «негоцианты» нового склада — кем там является Амос? Вхожий туда потому, что за ним маменькин капитал, он там шут, забавник. Вслушаемся в речь Амоса. Экие он «фиоритуры» выдает! Тут и «камуфлет», и «Шато ля роз», и «конгресс», и «спекуляция», и «дисконт»! И что только не соскакивает с его языка без костей! Вот какая на нем наведена «политура». Но ведь если он шут, то есть человек, который должен забавлять, изобретать развлечения, смешить, значит, он достаточно изощрен в этом занятии. Уж не будем вникать, какого он вкуса и ранга, но — изощрен. Да так, что всякие представления, «спектакли» стали уже и натурой. Ведь ни в одной сцене, нигде, ни в каких обстоятельствах, а они будут довольно разнообразными, он не говорит просто, по сути дела. Всюду некое лицедейство, «выкаблучивание», он все время что-то играет, фиглярствует, «шуткует».

Однако этим вовсе не исчерпывается характер Амоса Панфилыча. Это — форма. Суть же не столь забавна, и в этом мы убедимся на фактах.

Никандр обещает Амосу: «я ваш фон потрафлю — против вашей ноты фальши не будет». И действительно — и потрафит, и фальши не будет. Так кажется. Да не так-то оно есть на самом деле. Мухояров молод — ему «лет 30». Он очень точно «работает» в стиле своего патрона, даже и лексика Никандра с вывертом, с изощренностями и этакими пассажами. Все, вроде бы, в унисон. Только «табачок врозь». Никандр помогает Амосу грабить мамашу, чтобы самому грабить Амоса. Это нетрудно, коли Амос может произносить слова «дисконтируй», «бланк», «курсы», но сосчитать, что за ними стоит, не может. Думается, что Мухояров — личность новой формации по отношению к Амосу. Но, найдя теплое местечко — богатейшую и малоразвитую старуху, отдавшую дело по доверенности сыну, который и вовсе без царя в голове, — присосался к ним, подыгрывает их музыке, но плясать заставляет под свою дудку. Впрочем, Мухояров достаточно прозрачен и вполне выявляется в поступках.

И вот первый в пьесе «спектакль» Амоса и подыгрывающего ему Никандра. Смысл спектакля прост: «Раскошеливайтесь, маменька, камуфлет изготовим». В чем же этот камуфлет? Вопрос выдачи замуж Поликсены — самый что ни на есть насущный. И на этот вопрос маменька не может не клюнуть, не раскошелиться.

Тут важно приметить одно обстоятельство: только что о замужестве шла речь между Маврой Тарасовной и Поликсеной. Мы уже выяснили в том диалоге, что в данный момент Мавру не столько волнует сам вопрос выдачи внучки замуж, сколько то, что в строптивости, в непокорности Поликсены улавливается та самая «зыбкость», которая и тревожит более всего старуху. Вот почему в разбираемой сцене не только соревнование с соседом Пустоплесовым раскалывает Мавру, но главным образом — необходимость выдать {433} Поликсену скорее и по своей воле, чтобы тем навести порядок и в первую очередь — в собственной душе.

Амос с аккомпанементом и подначками Никандра плетет длинную историю, причем ведь не без таланта плетет! Таланта на вранье. Что в ней правда, что вранье? Правда — то, что у Пустоплесова объявился для дочери жених-полковник. Все остальное — блеф. Ни генерала, ни похода к свахе — ничего этого нет. Все это нужно, чтобы подвести к главному — «Раскошеливайтесь, маменька». И так как по сумме обстоятельств Мавра очень хочет, чтобы брак этот состоялся, колесо завертелось сразу же, сразу же и принимаются меры навстречу грядущему событию, в том числе и решается вопрос найма «ундера». И распоряжение искать его Мавра дает, очевидно, непосредственно Филицате, из чего та и узнает, что в женихи Поликсене найден «енерал». Амосу же и Мухоярову открыт путь к «дополнительным ассигнованиям» — спектакль удался.

На этой волне удачно проведенной операции с маменькой встречает Амос Зыбкину, пришедшую просить отпустить сына.

Зыбкина появляется сразу же, как только ушла Мавра Тарасовна, и таким образом, Амос и Мухояров не успели еще «дожить» ту радость, которую принес им удачно разыгранный обман. Их радость находит выход в новом спектакле, который разыгрывает актер-премьер Амос Барабошев для себя и для благодарного зрителя Никандра Мухоярова.

Что тут важно? То, что с Зыбкиной сюда приходит подлинная человеческая беда. Истинная, не «театральная». Тогда на столкновения этой беды и человеческой муки с шутовскими развлечениями, которые устраивает Барабошев, возникает тот смысловой эффект, который нужен: раскрытие Амоса, а с ним и Никандра, как силы страшной и опасной в своей жестокости и античеловечности. Это очень нужно не только потому, что это правда, но и как фактор, характеризующий меру серьезности и опасности для Платона происходящих далее событий. Очень легко превратить Амоса в фигуру только комическую, в такого нелепого, глупого забавника в этой истории, размыв остроту и жестокость подлинного конфликта пьесы.

Что происходит? Пришла Зыбкина, просит, объясняет, взывает к разуму и человечности-хозяина. И Амос отвечает, в сущности, правильно. Бесчеловечно, но правильно. «Я, — говорит он, — против закона удерживать его не могу, потому что всякий человек свою волю имеет», но есть долговое обязательство, пока оно не погашено или не отработано — говорить не о чем. А уж как я, хозяин, использую нанятого работника — это дело мое, хочу — бухгалтером, хочу — шутом, был бы при деле. Значит, нарушить закон хочет Зыбкина, а не он. Пусть она выполнит закон — и все.

Все тут логично, хоть и жестоко. Однако истинный смысл открывается не в этой формальной логике и правоте, а в том, *как* ее использует Амос, какими средствами и для чего. Шутовской спектакль, измывательство над бесправной и беззащитной женщиной имеет целью самоутверждение в праве на насилие, упоенное самолюбование. Реальный же смысл разговора отходит на задний план.

Но тут очень существенно то, что эта расправа с Зыбкиной для Амоса — забава. Раздавить Зыбкину ничего не стоит. Что она такое? Нуль. Ничто. А настроение прекрасное, а потому и игры веселые, «добрые», без злодейства.

К слову сказать, нас часто подводит то, что, опираясь на смысловую логику и найдя логическое обоснование функционального решения сцены, мы на этом успокаиваемся. Таким образом, остаемся на уровне пояснения или иллюстрации фабулы, тогда как *действительное содержание, действительный конфликт почти всегда скрыты под внешними фактами*.

Амос вызывает Платона, «чтобы он все, что экстренное, сюда принес», тем самым исчерпывая объяснение с Зыбкиной и лишая ее возможности продолжать свои просьбы. И {434} тогда Зыбкина пускает в ход самый для нее тревожный, а потому веский аргумент:

Зыбкина. Я одного боюсь, Амос Панфилыч: как бы он на ваши шутки вам не сгрубил; пожалуй, что обидное скажет.

Барабошев. Никак не может; потому обида только от равного считается. Мы над кем шутим, так даже ругаться дозволяем.

Таким образом, как бы заявлена позиция: Амос для Платона вне досягаемости. Любые слова Платона окажутся бессмысленными, так как не могут оказать никакого воздействия. Они обесценены заранее. Такова декларация. Посмотрим, так ли оно на деле.

Мы подошли к главной сцене первого акта — сцене с письмом. Очень важно взять на вооружение то, что все складывается для Амоса самым лучшим образом: маменьку расколол — под генерала будет выдача хорошего куша, с Зыбкиной расправился к вящему своему удовольствию, в обоих спектаклях сыграл превосходно. Настроение прекрасно. Вдохновение несет его на крылах своих. А тут молодец Мухояров еще подстроил какую-то шутку-ловушку. Начинается подписывание писем. Это входит в «службу» Платона. В чем же служба? В том, чтобы *вытерпеть* фокусы и издевательства Амоса и Мухоярова. Все, что происходит пока — норма. Так бывает всегда или почти всегда. Не одно, так другое. Заметим, что пока мы только *слышали*, что Платон терпит, что из него шута сделали, что надо его спасать. Теперь мы это *видим воочию*. И то, что мы видим, должно быть *действительно страшно и невыносимо* своей тупостью и жестокостью. Даже то, что происходит до того, как Амос обнаружит письмо Платона. Каждое из пяти подписываемых писем — это дивертисмент, аттракцион, который изобретает Амос, чтобы поставить Платона в нелепое положение, унизить, заставить быть рабом, безропотно покорным. Только так мы можем объяснить, почему вопрос о том, чтобы вырваться от Барабошевых, — вопрос бесконечно мучительный и острый. Только так мы можем объяснить, в каком же состоянии *измученности* существует Платон, вынужденный из-за своего долга это выносить и терпеть.

Когда ты хочешь играть, а с тобой не играют, это вызывает активное желание *заставить* играть. Это и происходит с Амосом. Чего он хочет? Чтобы Платон взорвался. Взорвется — игра, «спектакль» приобретут остроту, больший азарт. А так как Платон не поддается, то Амос из себя выходит, чтобы придумать и выкинуть что-нибудь архичудное. Не получается. Платон терпит. И вот шестое, подложенное Мухояровым письмо! Платон убеждается в краже, и тут все, что он сдерживал, взрывается. Но надо иметь в виду, что весь опыт Платона научил его тому, что он *бессилен* против произвола Амоса и прочих. Поэтому борьбу он начинает не с нападения на Амоса, а *с мольбы*. Вечная ошибка человека порядочного в схватке с подлостью: надежда на то, что хоть что-то человеческое, совестливое там, в противнике-то есть, теплится, значит, можно туда достучаться. Но просьбы, мольбы, естественно, цели не достигают, и вот тогда Платон начинает борьбу. Чем? *Правдой*. Веря в ее обязательное торжество… в будущем. Только меч-то, которым размахивает Платон, картонный. Во всяком случае, с барабошевской точки зрения.

Все в сборе, а Филицата и Поликсена подслушивают, затаясь в кустах. И вот первый артист, «вставив двойные стекла», сиречь напялив пенсне, принимается читать «сочинение господина Зыбкина». Вот оно: «Красота несравненная и душа души моей… Любить и страдать — вот, что мне судьба велела. Нельзя открыть душу, нельзя показать чувства — невежество осмеет тебя и растерзает твое сердце. Люди необразованные имеют о себе высокое мнение только для того, чтоб иметь высокое давление над нами, бедными. Итак, я должен молчать и в молчании томиться».

Как отчетливо в этом письме слышится смесь чистых и наивных интонаций Макара {435} Девушкина и пафоса шиллеровских монологов! Нет! Совсем не так прост Платон Зыбкин, как о нем думают в театрах!

Однако для барабошевской компании не может быть ничего смешнее, дичее, чем этакое… и назвать-то не знаешь как! Так глупо и дико, что ошалел Амос прежде, чем его прорвало хохотом нескончаемым, с визгами, хрипами… уж как он был настроен повеселиться, но чтоб такое!.. Этого не выдержишь, помрешь! Гогот, визг, животики надрываются, на ногах не устоишь. Шабаш получился, вот уж насмешил, так насмешил! И кто ж она, эта самая «душа души»? И вот тут-то начинается непредвиденное, незапланированное: стойкое сопротивление Платона. Да какое стойкое! Мы уже много знаем о его реальных обстоятельствах, о том, что такое этот проклятый вексель, который держит в плену и рабстве — а Амос машет им «год буду ждать, коли скажешь», «мало? изорву, коли скажешь» — нет! не поддается!

А ведь так весело было… Да и что же это делается? Холуй, раб ничтожный не желает с ними в их игры играть? характер показывает?! Так в яму его!!!

В яму? Туда, где невиновного отца сгубили?! Ведь «яма» — это болевая точка Платона, которая, в сущности, определила его характер и жизненную позицию. Все могло быть, всего ожидал Платон, только не этого *ужаса*. И вот сейчас, сейчас Платон уступит, покорится… И Амос подкидывает эту спасительную возможность: «Покорись, братец…» Но теперь схватка идет уже не на шутку, уже не в письме дело, не в испорченном веселье. Уже не до смеха. *Чей верх будет, чья возьмет* — вот что тут решается. Ну?!

И тут надо вспомнить то, что мы открыли в позиции Мавры Тарасовны: разве не симптом каких-то неведомых перемен в мире, если раб не покоряется, если нищий от денег отказывается.

Отказ Платона назвать ту, которой написаны эти высокие слова, расставляет все по своим местам: названо, вслух сказано кто тут «патриот своего отечества», а кто «мерзавец своей жизни», кто «личный почетный гражданин», а кто «лишние». На том бы и разойтись. Да вдруг Платон говорит вслед Мавре Тарасовне: «Прощайте, бабушка!» Почему «бабушкой» назвал Мавру? Думаю, не выдержал! Ироническая, горчайшая фраза! Надеялся Платон на брак с Поликсеной? Да нет, конечно. А все-таки… а все-таки… в каких-то самых тайных непроизносимых мыслях… Ее бабушка… его бабушка… Дурак! Вот она развязка — он в яму, и все тут, всему конец, вот тебе и «бабушка»… Не выдержал, с языка сорвалось. И что же? А то, что Мавру хлестнуло, словно плеткой, подозрение. Остановилась, примерила: неужто… *этот Поликсене такие слова писал*! Да неужто?! И весь-то яд, что в ее недоброй душе живет, в словечко «внучек» вылила. Но ведь на горизонте генерал! Пиши не пиши, а быть Поликсене генеральшей, и заботы с плеч долой. Потому *весело* и завершила: «Бабушка я, да только не тебе». На том и прощайте.

«Чему вы рады? Кого гоните? Разве вы меня гоните? Вы *правду* от себя гоните — вот что!» — заключает Платон и тем определяет важнейшую и принципиальную позицию: он *жертва борьбы за правду*. Это сливается с возвышенным представлением о христианском мученичестве за веру. А что это значит? Ведь это *прекрасно — погибать за свою веру! За правду!* И, делая в заключение такое открытие, Платон *просветлен*. Он не убит — горе, жестокое наказание на него наложенное, страдание — все это его возвышает в собственном ощущении. Он охвачен — я так бы назвал — *трагическим ликованием*.

И тут представляется важным это противостояние, столкновение «свиного рыла» барабошевской компании с этой просветленностью их жертвы.

Ну а Поликсена и Филицата, которые, затаив дыхание, пересидели всю эту схватку в кустах?

Случилось ли что-нибудь принципиально новое для Филицаты? Нет. Конечно, выходка Платона сильно обостряет обстоятельства, но *те же обстоятельства*, которые и {436} были. И Филицата, как всякий истинный игрок, когда обостряется игра, ставки увеличиваются, хоть и дрожь пробирает, испытывает радостный прилив энергии. Тем более, что все, что тут натворил и наговорил этот полоумный, ей по душе.

Совсем другое дело Поликсена. Тут произошло потрясение, полное смещение всего привычного, устоявшегося, всего, чем жила. Она столкнулась с *чудом*, с совершенным на ее глазах для нее и ради нее *подвигом*. Об этом уже было сказано. Но что же происходит в сцене? Ошеломленная, еще ничего толком не понимающая и не умеющая назвать Поликсена как бы *ощупью* выходит в неведомый мир, где живет *Чудо*. То есть происходит совершенная переоценка Поликсеной всего, что было раньше, открытие каких-то иных смыслов, которые еще и назвать-то неизвестно как. Ясно одно — нужен Платон, не знаю, что произойдет, не знаю, для чего нужен, еще ничего не понимаю, кроме одного — нужен, должен быть здесь, иначе — смерть. И это уже совсем не прежнее — той ножкой и подать сюда Платошу, а нет, так мышьяку! *Теперь это совсем другое*. И вот это-то и уловила Филицата. Не умом, надо думать, а сердцем почуяла: пришло к Поликсене не то баловство «от жира», что было, а новое, *настоящее* чувство. И это прекрасно, что пришло! И счастливая Филицата пытает Поликсену, так ли это? Правда ль, пришло? На ее провокации о «енерале», за которого надо замуж идти, о том, что Платон ей вовсе «не под кадрель», Поликсена не беснуется, не кричит, не капризничает, как обычно, а остается поглощенной, серьезной, как бы присягающей чему-то своему. И Филицате ясно: коли и не отравится, так что-нибудь такое выкинет, что костей не соберешь, если не послушается Филицата и не исполнит приказа привести Платона нынче же. Вот тогда-то она и скажет: «Ай, погибаю, погибаю! Вот когда моей головушке мат пришел!» — и не потому, что она чего-то испугалась или проиграла в чем-то. А потому, что при новой ситуации ей *просто нет иного выхода, как идти ва-банк*, уже не считаясь ни с каким риском, опасностями, страхом. И как у игрока — сердце замирает, ноги дрожат, но делает он ту сумасшедшую последнюю ставку, после которой либо банк сорвет, либо «пулю в лоб». Но… «есть упоение в бою!»

Если посчитать, чего мы пока достигли в проникновении в пьесу, то окажется, что уже многое прояснено и, думаю, нет необходимости это повторять и пересчитывать. Отмечу другое: все, что мы прощупали, есть *действие*, хотя говорили мы преимущественно о переживаниях, чувствах. Наша конечная цель, как известно, создание «жизни человеческого духа», значит, и исследовать мы должны *душевные происшествия*, которые скрыты за фактами. Оценивая факты, мы подходим к выявлению событий. *Факт вырастает в событие только в результате оценки*, то есть определения того влияния, которое он оказывает на течение жизни пьесы или роли. И мера этого влияния определяет значимость события. «Оценить факты — значит найти ключ для разгадки тайн личной духовной жизни изображаемого лица, скрытых под фактами пьесы. Было бы ошибкой устанавливать оценку фактов и событий пьесы однажды и навсегда. *Необходимо при дальнейшей работе постоянно возвращаться все к новой и новой переоценке фактов, все к большему их духовному насыщению*»[[392]](#footnote-393).

Прошло несколько часов, наступает вечер. События, которые произошли днем, получили дальнейшее развитие. Зыбкина, уходя от Амоса, сказала: «Нечего делать. Надо будет денег искать». И нашла, потому что в разговоре с Амосом воочию убедилась, каким мытарствам подвергается Платон, и в душевном порыве материнской жалости пошла на то, чтобы всего лишиться, все, что можно, заложить, но спасти сына. Так и сделали. И вот Платон приносит искомую сумму матери, чтобы завтра выкупить кабальный вексель и обрести свободу. Денег, конечно, жалко, но:

{437} Платон. Так ведь нечего делать: и плачешь, да отдаешь.

Зыбкина. Уж это первое дело — долг отдать, петлю с шеи скинуть, — последнего не пожалеешь. Бедно, голо, да зато совесть покойна; сердце на месте.

Платон. Как это приятно, маменька, что у нас с вами мысли одинакие.

Идиллия! Яма больше не угрожает. Впереди свобода. Все так. Все правильно. Это — фабула. А что же по сюжету? Мы поняли уже, что для Платона основной конфликт — это конфликт правды и неправды. Торжествующей неправды и попранной правды. От этого и надо идти.

Что такое Зыбкина? Измотанная трудностями жизни, нужды, практично мыслящая женщина, для которой копейка важнее всего. И не по жадности, а по постоянной нужде. Надеялся Платон, что мать пойдет на то, чтобы всего лишившись, найти эти проклятые 200 рублей и купить ему свободу и честь? Нет. Реальной возможности достать деньги у них не было. Нужна была *жертва. Подвиг*. А ведь освобождение Платона — это победа правды. Значит, мать совершила подвиг *во имя торжества правды*. Вот что потрясающе для Платона. Для наивного Платона, который тут же закричит — вот она правда-то! Правда победила. А что значит найти союзника в мире, в котором правда попрана? Это счастье. И счастье это умножается тем, что союзником в сражении за торжество правды и поражение неправды становится мать, родной, близкий человек. Вот ведь что лежит под очевидным фактом — выкупом из ямы. Оказывается, душевный подвиг, жертва оплачивается не только за гробом, на небесах, а и здесь — на земле, в земной жизни! Только что Платон предстал перед нами как мученик идеи, своей веры. Теперь он награжден великим счастьем единомыслия, единодушия.

Вот такой окрыленный победой Правды идет Платон на зов Мухоярова, в надежде через него найти работу — ведь с завтрашнего дня Платон хоть и безработный, но вольный казак!

Но как же жаль денег-то бедной Пелагее Зыбкиной, ай, как жаль!

Филицата просит Зыбкину приютить до утра будущего «ундера».

Что тут примечательно? Ведь Филицата ни звука не говорит Зыбкиной, что Поликсена влюблена в Платона. Она уклоняется от разговора о «колдуне» — «до утра ворожбу отложили», — а приведенного «ундера» всячески «обесценивает»: он и старичок ветхий, и в дороге чуть не развалился… Зачем это? Ведь и Платона она ни в коей степени до самого конца затеи не посвящает в то, что делает, что происходит — наоборот. И Поликсена о планах няньки узнает лишь завтра утром, перед самым началом операции. Можно, конечно, объяснить просто: из суеверия — не говори вперед о деле, которое делаешь, сглазишь. Но думается тут дело похитрее. Филицата превосходно организует всю операцию. И одно из средств такой организации — минимум посвященных, чтобы не испортили, не болтанули, не повели себя не так, как надо. Ведь весь расчет на неожиданность. Молодец старуха! Да и мастер камуфляжа лихой.

И вот «ветхий старичок» впущен в дом Зыбкиной. Впущен в тот момент, когда Зыбкину буквально душит тоска от необходимости отдать такую уймищу деньжищ! От только что бывшего взлета романтической глупости уже и следа нет. Чего хочет сейчас более всего Зыбкина? Да чтоб успокоили ее совесть и уговорили денег не отдавать! Все равно кто, лишь бы уговорил. И вот сидит неизвестный тихий старичок, мирно жует яблочко-налив. И жалуется ему Пелагея Григорьевна на беду свою, на несправедливую долю. И что же? Да не старичок перед ней никудышный, а трезвый умный Учитель! Видит Сила Ерофеич, что перед ним дура непроходимая, и учит ее. Учит просто, спокойно, так как говорит о вещах столь естественных и очевидных для всякого разумного существа, что ничего и доказывать-то тут не надо, а просто «руки-то по локоть отрубить надо, которые свое добро отдают». Возражает Зыбкина, совестится, но {438} ведь только для того, чтоб надежнее, обстоятельнее убедил ее Сила Ерофеич. И какое же облегчение, когда убедил! Потому и скажет вскоре сыну: «совсем ты меня было с толку сбил; какую глупость сделать хотела!».

Но вот возвращается Платон, буквально отбиваясь от увязавшегося за ним Мухоярова.

Что же произошло? Окрыленный победой правды, союзничеством с матерью, вполне счастливый Платон приходит к Мухоярову, который его искал. Для чего? Для подделки в балансе, чтоб грабить старуху Барабошеву. Самое подходящее время выбрал Мухояров! Платон всегда и при любых условиях отказался бы от такого заработка. Но сейчас, на гребне радости все это приобретает совсем другой смысл и другое значение. Судьба просто-таки подсовывает ему возможность попрать зло, и снова, еще раз утвердить Правду. Ведь за спиной надежный тыл: мать, которая просто будет прыгать от радости, что сын не захотел бесчестным путем получить 150 рублей! Однако Мухояров знает толк в людях. Потому и пришел сюда, что знает — Зыбкина наверняка будет союзницей его, а не Платона, потому что, конечно же, «надо по локоть руки-то рубить…» и т. д. Да вот беда, не заметил Никандр тут постороннего старичка, и за то, что оплошал, сболтнул лишнее, накинулся на старикашку, высмеял, унизил. И вдруг… получает сокрушительный удар: старье это, «ветошь» преображается, распрямляется во всех смыслах и с такой мощной и зловеще уверенной силой говорит нечто совсем непонятное, но, однако, страшное: «У Барабошевых тебя держать станут ли, нет ли, не знаю, а я жить буду. А коли будем жить вместе, не прогонят тебя, так ты мне *вот как кланяться будешь*!»

Говорит так, что у стрелянного, тертого-перетертого Мухоярова челюсть отвисает. *Наваждений*. И старичок — снова старичок, хиленький да слабенький — ушел в трактир, как велено ему было Филицатой, подпаивать барабошевскую дворню.

Ничего не понял Никандр… что произошло?! А страшно. Оборотень. Наваждение. И, обругав всех и вся, сбегает от греха.

А что же на самом-то деле произошло?

Сила Ерофеич, как мы знаем, заведен Филицатой на «дело». Уровень этой заведенности мы определили: он идет *грабить* Мавру Тарасовну. Значит, во весь вечер, что бы ни делал Сила, он внутренне готовится к завтрашнему делу, душевно разминает себя, пробует себя и, так сказать, *репетирует*. Что завтра будет? Если Мавра еще способна ужаснуться при виде его, действительно жив в ее душе тот, прежний страх, то Силе надо и «подать» себя. Ломать Мавру он будет «инфернальными» средствами. Поэтому и готовит себя для игры в дьявола, в нечистую силу или некоего из ада вызволенного *мстителя*. Вот и пробует, вот и разминает себя. А тут попался барабошевский приказчик, жулик, проболтавшийся при нем. А ну‑ка, пугну! И как? Подействовало. Ай да Сила Грознов! Вот он каков!

Ну а Платон? Платон в восторге. И оттого, что правду утвердил, отказавшись от мошенничества, и оттого, что этот какой-то неведомый старикан пугнул жулика Мухоярова. И вот, наконец, он наедине с маменькой, другом милым, союзником любимым!

И происходит катастрофа. Тем более сокрушительная, чем менее подготовлен к ней Платон. Маменька отреклась. Маменька предала его, обрекла его в яму. И это ужасно. Но еще ужаснее, что предала она *Правду*! Долго не может поверить Платон такому превращению маменьки, шутит она, что ли?! И всеми силами души сопротивляется этому страшному пониманию. Когда же оно приходит — *горе* его безмерно. Именно горе. Не отчаяние, не борьба, не сопротивление, а горе. Потому горе, что блеснувшая надежда, радость, что Правда-то свое берет, Правда-то побеждает! — рухнула. А ведь известно: выше заберешься — больнее падать, а Платон высоко забрался, мечтатель бедный… «Что же мне делать-то? Кругом меня необразование, обошло оно меня со всех сторон, {439} одолевает меня, одолевает» — какое бездонное горе незащищенного юного сердца, ай‑ай‑ай…

И выход этому горю по такой знакомой юности дорожке — писать стихи. И не какие-нибудь, а «На гроб юноши»… И только вот, вроде бы, горе переходит во вдохновение, как Филицата зовет на свидание. «Да ведь это *мука* моя! Ведь *тиранство* она надо мной делает!» — стонет Платон. И тут Филицата сообщает, что зовет его Поликсена проститься, так как выдают ее за «енерала». Зачем это? Зачем говорить о свадьбе, которая все равно не состоится, потому что завтра будет «колдовство», которое все перевернет? Очевидно, ответ один. Если не поняв, то почувствовав, что с Поликсеной после давешнего произошло что-то странное и серьезное, Филицата напоследок *проверяет* — а так ли любит Платон Поликсену, чтобы стоило все это опасное дело доводить до конца? Знаю, любит… а все-таки? Дело-то серьезное — ведь отрежешь — обратно не пришьешь. Вот и надо примерить еще и еще раз, пока не поздно. Ведь как ни куражится Филицата, как ни ловко все устраивается, а поджилки-то дрожат, дрожат… Страшно ведь…

И что же она — убедилась? Убедилась! Почему? Да потому, что видит глубину горя и искренность горя Платона. А что еще важно — его *сломленность* этим горем. Значит, велико оно, да и не было бы горя такого, кабы не было любви такой. Вот и поплелся Платон на скорбное прощание. С Поликсеной. С надеждами. С верой в победу Правды, которая и не победила… и не может победить?

С песней возвращается после встречи с дворником и садовником Сила Грознов. По укрепившейся театральной традиции — вдрызг пьяный. Какая ерунда! В этот вечер он пребывает в страшном напряжении и предельной мобилизованности. Это — раз. Второе: в кабак он ходил не пьянствовать, а на важнейшую разведку, на сбор информации, которая ему нужна как воздух, ведь он не имеет права хоть в чем-нибудь ошибиться. Другое дело, что там он играл пьяненького старичка, с которым можно болтать откровенно. *Играл*. И вот на волне этой «роли», в образе пьяного и чуть бузливого старичка-забияки он и является перед Зыбкиной.

И зачем же он рассказывает ей всю эту историю о старой любви, озорстве и клятве? Потому ли, что «у трезвого на уме — у пьяного на языке»? Не‑ет, больно просто было бы. Потому, что на темной бабе Зыбкиной он проверяет шансы на успех. А вдруг в ответ на такой жуткий рассказ она расхохочется, поймет, что все это глупость и вздор, и ничего страшного в этой «страшной» клятве нет и быть не может. Но Зыбкина заворожено слушает, во все верит, и понятно, что для нее «страшная» клятва страшна, и она бы тоже, дав — не дай бог! — такую клятву, дрожала бы и боялась за свою жизнь. А зачем при этом играть пьяного? Да и потому, что не прикрывшись чем-то о таком, вроде бы, и не расскажешь да еще человеку, которого первый раз видишь; и потому, что из кабака-то он шел «пьянехонький», а его собутыльники ведь живут напротив, «через дорогу перебежать», и могут видеть и слышать, каким он бредет на ночлег; и потому, что ежели он бредет к дому пьяный и с песнями, то как же это — пришел, и вдруг трезвый? Вот по всем этим причинам и продолжает Сила Ерофеич *прикидываться пьяным*, но трезво делать свое дело. Итак, все идет как надо, все сулит успех, и воскликнет он в заключение: «Царю мой и боже мой!» — страстное свое заклинание, мольбу об успехе «колдовства».

«Лунная ночь», пишет Островский в ремарке к третьему акту. Самое бы время вынести сейчас мешки с крадеными яблоками, но как назло всех тянет в сад — больно ночь хороша. Или тревоги покоя не дают? И приходится подвыпившему с Грозновым Глебу выкручиваться, морочить Мавре Тарасовне голову всякими заверениями и обещаниями. Но ведь «вора поймать и предоставить» не в меру подозрительной хозяйке становится просто-таки {440} необходимо — напряглись обстоятельства!

Мавра Тарасовна с пристрастием допрашивает Филицату о сыне. Видно, невмоготу стало терпеть его пьянство, расточительство и вранье. И Филицата охотно раскрывает все безобразия, которые творит Амос Панфилыч вкупе с Мухояровым. И затем без видимой логической связи говорит: «Платона даром обидели, — вот что! Он хозяйскую пользу соблюдал и такие книги писал, что в них все одно, что в зеркале, сейчас видно, кто и как сплутовал. За то и возненавидели». Для чего это? Ведь рядышком, через улицу, припасен «колдун», который завтра совершит чудо-переворот. Чего ж сейчас говорить о Платоне, тем более что он так сильно раздражил и настроил против себя хозяев? Видимо, Филицата проверяет, насколько Мавра будет сопротивляться тому требованию, которое завтра предъявит ей Грознов. И получает подтверждение: Платон должен быть наказан. «Конечно, такие люди дороги; а коли грубит, так ведь одного дня терпеть нельзя», — говорит Мавра.

Вот как. А Филицата ведь подумала: если б сообразила Мавра, что дело валится, что обворовывают ее, и сменила вдруг гнев на милость, может, тогда и «колдуна» не нужно было б, и вышла бы хозяйке «амнистия», отменила бы нянька «колдовство». Но — куда там! Если допустить такой ход мыслей Филицаты, тогда все ее разоблачения приобретут несколько иной характер: она так горячо и искренне разоблачает Амоса и жульничества, которыми оплели хозяйку, потому что это может сработать на пользу Платону.

Амос впадает в панику: дела оказывается столь плохи и так они и Никандром проворовались, что сумма, которую нужно достать, непомерно велика. Но иного выхода, как вытрясти ее из маменьки, нет. Замечу, что как ни серьезны, ни катастрофичны дела Амоса, настолько он сросся со своей фиглярской игрой, что даже в этих обстоятельствах не может просто и по-человечески что-то решать, что-то понять, обдумать, о чем-то говорить. Снова и снова — лицедейство заправского клубного шута.

И разыгрывается новый спектакль. Роли между ним и Мухояровым распределены точно, дуэт хорошо спелся, один дополняет другого, и — пошли в атаку. Только в силу того, что, как говорил о себе сам Амос «у меня в голове рассуждения нет, и что к чему — это мне не дано», то и мелет он такое, на чем и круглую дуру не проведешь. А Мавра Тарасовна, как ни темна, ни суеверна, а дурой-то ее не назовешь.

«Пойдем, миленький, в комнатах потолкуем, да векселя и все счеты мне принесите! Я хоть мало грамотна, а разберу кой‑что» — вот и весьма опасный финал этого «спектакля» о добыче сахара, который лежит по берегам рек.

Отличное это словечко у Мавры Тарасовны — «миленький». Всем она его говорит, всех уравнивает в своем небрежении к человеку и уничижении его.

Ждут не дождутся ухода не в меру разговорившихся хозяев и Глеб — мешки же! — и Филицата — свидание же! И тут Филицата совершает промах: если бы она просто гуляла по саду с Поликсеной — что тут такого? Однако она стремится прогнать Глеба, даже дает ему своего рода взятку — «бери мешок, тащи, куда тебе надобно; мы и видели, да не видели». Этим-то и выдает себя Филицата: значит, будет здесь чужой, которого не должен видеть Глеб. А раз будет чужой, то вот и случай «вора предоставить»!

Дорога свободна. Осталось дать сигнал припрятанному Платону и свести влюбленных.

Но прежде чем начнется свидание, надо вспомнить и понять некоторые обстоятельства. После того как Поликсена потребовала привести ей Платона, она никакой новой информации не имела. Значит, в течение всего дня она взращивала в душе, так и так пересматривая и снова и снова обдумывая, то, что произошло днем с чтением письма и подвигом «храброго лыцаря» Платона. Конечно, {441} ее не может не будоражить история с найденным для нее женихом генералом. Ведь угроза насильственного замужества стала вполне реальной и близкой.

Идя на это свидание, Поликсена существует в совсем ином качестве, чем то, что было вчера. Позже она скажет Платону: «Постой, погоди; не трогай, не мешай мне. Я думаю». Весь день она была занята этой несвойственной ей работой — она *думала*. И мысли, которые пришли к ней, заставили новыми глазами взглянуть на свои отношения с Платоном и на него самого и что-то качественно изменили в Поликсене. Она *лишь внешне та же*. Внутренне — она совсем другая.

Но Платон этого не знает. Для него нынешнее свидание такое же, как и предыдущие: любовная прихоть балованной, откормленной купеческой дочки, которая только для «времяпровождения» привечает бедного конторщика, нисколько не заботясь, что этим разбивает его сердце, полное любви. Только сегодня все муки умножились, а эта безнадежная «любовная канитель» пришла к должному завершению — Поликсену выдают за генерала. Значит, Платон, который и так уже был изранен и злыми ударами судьбы, и крушением хрупких побед Правды, этим известием добит окончательно. И на свидание это идет как на *прощание*, на *последнее свидание*. Ведь еще дома, когда его зовет Филицата проститься с Поликсеной, он горько говорит: «Вот она, жизнь-то моя, — одно горе оплакал (то есть яму и предательство матери. — *М. С*.), другое на плечи валится. Одни стихи не кончил, другие начинай! (в задумчивости) Вот и повезут, и повезут нас врозь: ее в карете венчаться с генералом, а меня судебный пристав за ворот в яму».

Это очень существенно, что в дальнейшем объяснении с Поликсеной присутствует не только обычное социальное неравенство, но и это *чувственное* противоположение: ее жизнь поворачивает к счастью (так как ведь Платон убежден, что то, что есть между ним и ею, для Поликсены не любовь, а баловство!), его жизнь — в горе, в яму!

Вот с таких совсем разных душевных позиций вступают они в сцену, которую принято играть как страшно смешную! Почему?! Потому только, что Поликсена говорит смешные «купеческие» реплики? Что она похожа на всяких известных нам липочек и подобных героинь? Ну а на каком языке она может говорить?! Пусть в ней произойдет любой душевный переворот, но навыки-то жизненные, речевые, всяческие — все те же. И важно тут не то, что говорит Поликсена и какими словами, а то, что *она имеет в виду, что хотела бы сказать*. Поэтому в этом разговоре происходит досадный для смысла и комический для стороннего наблюдателя разрыв формы и содержания! И смешна сцена *только по форме* — по форме речи, по форме поведения. *Чувства же* находятся на уровне высокой поэзии. И драмы. Только если не учитывать предлагаемых обстоятельств пьесы, разбором которых мы занимаемся, эта сцена может показаться *комической по содержанию*. Только если подходить к ней по проторенной дорожке «театрального мышления». И если уж подумать о правильной реакции зрителя — это добрая улыбка, иногда *сочувственный* краткий смех, а вовсе не тот зрительский гогот, который особенно на концертах так часто сопровождает эту глубокую, лирическую, трогательную и очень серьезную *по жизни* сцену.

Каково же движение сцены?

Поликсена призвала Платона для того, чтобы сказать ему о том, что открыла в себе, в нем, о том новом, что началось с сегодняшнего утра и что нисколько не похоже на все, что было до того. Но ведь это же безумно трудно объяснить! Даже имея больший словарный запас, чем Поликсена. Мы теперь все время будем убеждаться, *насколько произносимые слова не передают желаемого смысла*. Смотрите:

Поликсена. Ты идти не хотел, я слышала.

Платон. Да что мне здесь делать! Я в последний раз {442} вам удовольствие, а себе муку делаю; так имейте сколько-нибудь снисхождения. Я и так своей судьбой обижен.

Поликсена. Как ты можешь жаловаться на свою судьбу, коли я тебя люблю. Ты должен за счастье считать.

Платон. Да где ж она, ваша любовь-то?

Поликсена. Вот я сейчас тебе докажу ее. Садись! Только ты подальше от меня. *(Садится на скамейку.)* Ну вот, слушай!

Платон. Слушаю‑с.

Поликсена. Я тебя полюбила.

Платон. Покорно вас благодарю.

Поликсена. Может быть, ты и не стоишь, да и конечно не стоишь.

Платон. Лучше бы уж вы не любили, мне бы покойней было.

Поликсена. Нет, это я так, к слову, чтоб ты больше чувствовал. А я люблю тебя, люблю и хочу доказать.

Платон. Доказывайте!

Поликсена. Миленький мой, хорошенький! Так бы вот и съела тебя…

Что же происходит? Разговор на разных языках, о разном! Он говорит о «вчерашней» любви, об этой маяте «при луне», которую и любовью-то не назвать, одно тиранство. Она — о том, что *полюбила*. По-новому, по-другому! А он не понимает, что по-другому, и отвечает «на вчерашнее» признание — «Покорно вас благодарю». Обидно ей? Ну, конечно же, обидно. И обиду эту она выражает на своем «диалекте»: «может быть, ты и не стоишь», но тут же спохватывается, потому что *не ссориться* она сюда пришла и тогда говорит «я люблю тебя, люблю и *хочу доказать*». Это важнейшая фраза! Что «доказать»? *Свою способность к ответному подвигу*. И это, как мы знаем, будет иметь продолжение и подтверждение в ближайшем будущем.

Но пока она может все это доказывать только на словах. Вот и хочет она его «съесть», «расцеловать». Что это? То, за что Платон принимает эти обещания — причуды богатой невесты, которая никогда не перейдет социальной границы и ничего себе не позволит с нищим, с неровней. Да нет же! Сейчас сегодняшняя Поликсена способна на что угодно, на все, чего нельзя, и силой сдерживает себя потому, что и сама еще не все поняла, и сама еще не обвыклась с чудом, которое на нее снизошло, и Платону еще не объяснила того, что с ней случилось и что он должен понять и принять как совершенно другую норму их отношений. А он не понимает! И думая, что все по-старому, только бессовестней, потому что говорить ему о том, что она «съела бы» его, выходя за генерала, и жестоко, и бессовестно, и безнравственно! Вот он и обрушивает на нее свой сокрушительный монолог. Монолог дерзкий, ни по какой статье не дозволенный! Что же слышит Поликсена? Хоть и говорит по заведенному порядку, по инерции: «Как ты смеешь?..», но все ее существо замирает от восторга: вот это любовь! Вот это огонь! И Поликсена провоцирует и проверяет, есть ли край этому счастью, этому чуду:

Поликсена. Как ты смеешь такие слова говорить!

Платон. Отчего же и не говорить, коли *правда*?

Опять, как и днем, эта «правда». Да что же это за сила такая в этой правде?!

Поликсена. Да ты и правду мне не смей говорить.

Платон. Нет, уж правду я никому не побоюсь говорить. Самому лютому зверю — льву и тому в глаза правду скажу.

Поликсена. Он тебя растерзает.

Платон. Пущай терзает. А я ему скажу: терзай, ну, терзай, а правда все-таки на моей стороне.

Ну вот вам, пожалуйста, чем не христианский мученик, погибающий за свою веру в Колизее!

Весь пылкий монолог Платона, все его горячие нападки на барабошевское мироустройство — это не про любовь. Или не только про любовь. Это реванш за собственную измену Правде! Ведь он заколебался, когда обстоятельства {443} больно ударили его, он сник, он перестал размахивать своим мечом в защиту Правды. Значит, хоть ненадолго, но предал ее, отступился. Потому теперь и берет столь горячий реванш за временное отступничество.

Но у Поликсены другая забота: как его — *такого*! — любить, как быть достойной его. Так и спрашивает: как же мне любить тебя? Научи! «А вот ты почувствуй любовь-то хорошенько, так уж сама догадаешься, что тебе делать следует», — отвечает Платон, совершенно очевидно не имея в виду ничего, кроме горячего поцелуя, скажем. И Поликсена *думает*. И вот придумывает: «Я теперь знаю, что мне делать; я выдумала: я завтра скажу бабушке, что люблю тебя и кроме тебя ни за кого замуж не пойду». И далее: «Скажу: коли не хотите меня обидеть, так давайте приданое, а то и не надо… я и без приданого, только б за него».

Это уже приближение к ответному подвигу. Правда, пока еще только на словах. И тем не менее. Платон потрясен — теперь его очередь быть потрясенным. Ведь если с Поликсеной происходит тот процесс, о котором я сказал, то и поведение ее сегодня какое-то иное, чем обычно. Пусть не сразу, но Платон не мог не почувствовать постепенной этой перемены. Поэтому это *серьезнейшее и ответственейшее* заявление Поликсены и потрясает его. Значит, она… *действительно любит*!.. Мир перевернулся!

«Вот теперь мне и в яму не так горько идти!».

Потому что убедился в действительной любви Поликсены? И поэтому. Но главное — другое. Главное, что *это Правда побеждает*! Потому-то так замедленны и как бы холодноваты собственно «любовные» реакции Платона. *Мы не должны забывать, что есть очень важное действующее лицо* — *Правда*. И она верный и надежный сценический партнер Платона. Там, между ними, свои «диалоги», свои общения, взаимоотношения.

И тут выследивший их Глеб, доложивший хозяйке, что вора поймал, предупреждает Поликсену, что сюда идут все. Она скрывается, посоветовав Платону бежать. Но не тут-то было. Железной хваткой схватил его Глеб и поднимает страшный крик, видя приближающихся хозяев.

Вот так конфуз: «на словах ты, братец, патриот, а на деле фрукты воруешь?» И кажется, сейчас будет разыгран очередной барабошевский спектакль, да только бабушке не до смеха! Ее смутные подозрения подтверждаются. Значит, правильно она почувствовала, что давешнее письмо, над которым так беспечно хотели посмеяться, адресовывалось Поликсене…

Платон. Я не вор.

Мавра Тарасовна. Так ты, миленький, не воровать приходил?

Платон. Да нет же, говорю вам! На что мне ваши яблоки?

Мавра Тарасовна Что же вы на парня напали? За что его обижаете? Он не вор. Он гулять в наш сад приходил, время провести. С кем же ты, миленький, здесь в саду время проводил?

И далее:

… Уж ты не утаивай от меня, я хозяйка. Коли есть в доме такие гулены, так их и унять можно.

Платон *(решительно)*. Вяжите меня скорее! Я вор! Я за яблоками, я хотел весь сад обворовать.

Снова рыцарская акция Платона. Едва он сообразил, что отрицание воровства выдает Поликсену, как он снова не хочет ее назвать. И хоть нелепо делает попытку отвести подозрение, лишь сам себя разоблачая в притворстве, но по его горячности можно понять, что он «на смерть станет» в защите чести любимой, да еще после того, что она только что сказала! Так и было бы, если бы не вышла из укрытия Поликсена и не заявила со всей решительностью и мужеством: «Не верьте ему! Он ко мне приходил!»

Потрясение.

Нужно время, чтобы из него выйти.

Но ведь это тот самый повод, которого ждала Мавра Тарасовна, чтобы проявить {444} власть и навести свои порядок в пошатнувшемся своем царстве-государстве.

Мавра Тарасовна. Ничего я тут не вижу, это часто бывает. Сейчас я все дело рассужу. Кто виноват, с того взыщем; а для чего мы здесь девушку держим? И не пристало ей пустые разговоры слушать, и почивать ей пора.

… Поликсена *(обнимая Платона)*. Бабушка, поздно вы хватились! Нас разлучить невозможно!

Мавра Тарасовна. Да зачем вас разлучать, кому нужно? Только не сейчас же вас венчать; вот уж завтра, что бог даст. Утро вечера мудренее. А спать-то тебе надо идти. Ишь, как он долго загостился. Иди‑ка, иди с богом!

Поликсена *(целуя Платона)*. Прощай, мой милый! Я слово сдержу. Мое слово крепко, вот так крепко, как я тебя целую теперь.

Мавра Тарасовна. Ну вот так-то, честь-честью — чего лучше! Уж еще поцелуетесь! При людях-то оно не так зазорно.

*Поликсена целует Платона и уходит*.

Неожиданности и потрясения продолжаются! Если Платон, как ни был он счастлив перед тем, как его схватил Глеб, совсем не мог поверить, что Поликсена действительно сделает то, что обещала, и потрясен, когда она это делает, то Мавра Тарасовна никак не ожидала, что Поликсена проявит *такую решительность* и совершит поступок, да еще прилюдно, которому и названия-то не подберешь. И если еще только что она не без радости воспринимала то, что обстоятельства дали ей повод для наведения порядка, теперь она понимает, как трудно это сделать и как далеко зашло дело. И эта своеобразная радость сменяется озлоблением. Однако Мавра Тарасовна не теряет присутствия духа и, напротив, мобилизуется. Платон сейчас одержим своей победой. Поликсена любит его и доказала это. Но ведь это следствие того, что все-таки *победила* Правда. И хотя понятно, что возмездие, и самое беспощадное, грядет, и это несомненно, Платон воодушевлен и даже счастлив своим знанием, что правда свое берет, она непобедима! Мавра Тарасовна выносит мудрый и жестокий приговор, и победить его не станет сил ни у кого: «Чтоб не было пустых разговоров, я вам расскажу, что и как тут случилось. Вышла Поликсеночка погулять вечером и простудилась, и должна теперь, бедная, месяца два‑три в комнате сидеть безвыходно, а там увидим, что с ней делать. Парень этот ни в чем не виноват, на него напрасно сказали: яблоков он не воровал, взял, бедный, одно яблочко, да и то отняли, попробовать не дали. Вот только и всего, больше ничего не было — так вы и знайте».

И вот ответ Платона: «Вы разговору моему не препятствуете? И за это я должен вас благодарить. Все вы у меня отняли и убили меня совсем, но только из-под политики, учтиво… и за это спасибо, хоть не дубиной. Уж на что еще учтивее и политичнее: дочь-девушку, богатую невесту при себе целовать позволяете! И кому же? Ничтожному человеку, прогнанному приказчику! Ах, благодетели, благодетели вы мои! Замучить-то вы и ее и меня замучите, высушите, в гроб вгоните, да все так учтиво, а не по-прежнему. Значит, наше взяло! Ура!! Вот оно — правду-то вам в глаза говорить почаще, вот!.. Как вы много против прежнего образованнее стали! А коли учить вас хорошенько, так вы, пожалуй, скоро совсем на людей похожи будете».

Речь это горькая. Горькая, но ликующая. Положение Платона ужасно: уж теперь-то, конечно, нет никаких надежд избежать ямы, да и Поликсену он теряет навсегда. И все-таки… Есть в этом нечто по-своему героическое. Как ни плохо Платону, но страдания его осмысленны: он претерпевает их во имя идеи, и если их выдерживает, то тем самым утверждает торжество этой идеи и своей веры в нее. Когда вслушиваешься в этот монолог, то право же не остается места для «простака», этакого духовного недоросля, каким его принято играть. Ведь тут все очень по делу, очень серьезно и вполне резонно. Речь «не мальчика, но мужа». И вот что важно: при том, что мы уже освоили в характере Платона — его наивность, искренность, незащищенность {445} против хитрости и подлости, — такой духовно зрелый монолог дает характеру новые грани и новые измерения. И это очень существенно, так как и Мавра Тарасовна, и ее сынок, и Мухояров вдруг в этом финальном моменте третьего акта видят перед собой не того потешного, хоть и строптивого «недоумка», за которого привыкли считать Платона, а опасного и *непримиримого* врага.

И тут следует коснуться одного практически важного вопроса. Очень часто в разработке спектакля не учитываются психологические следствия того, что действующие лица в круг своих предлагаемых обстоятельств должны были бы впустить, скажем, такой вот монолог, как приведенная заключительная речь Платона. Ведь после того, как сказано такое, определенные вещи названы своими именами, система взаимоотношений людей, населяющих пьесу, становится иной. Шлейф такого события не может не оказывать влияния, иногда существеннейшего, на ход мышления связанных с этим фактом действующих лиц.

Вот и тут. Островский заканчивает третий акт этим монологом Платона. Нет ни ремарок, подсказывающих поведение и реакции присутствующих. Нет никаких слов больше. Дальше будет только завтрашнее утро — четвертый акт. И там нет ни единого упоминания об этом выпаде Платона. Будто его и не было. Между тем, *нервы* Мавры Тарасовны и вся система отношений с Поликсеной, Филицатой в значительнейшей степени определяется возникшим новым отношением к Платону и осознанием *действительной опасности*, которую он собою представляет.

Допустим, что четвертого акта нет. Пьеса окончена. Сочиним ее продолжение из логики происшедшего.

Платон подвергнется самой тяжелой и жестокой расправе. Он тем или иным способом будет «изъят из обращения» — в яму, или найдется иной способ его изоляции и надолго, может быть, навсегда. Судьба Поликсены предрешена тем планом, который продиктовала Мавра Тарасовна. Только потому, что Поликсена сердцем узнала, что такое «полюбить», что Платон стал для нее немыслимо прекрасен, уготованная ей судьба — насильственное замужество или монастырь — приобретает истинно трагическое содержание. Что до Филицаты, то и речи быть не может о том, чтобы при таких ее художествах она хоть день осталась в доме. И старуха будет вышвырнута на улицу, без крова, без средств, оторванная от существа, которое искренне любит всей мерой неизрасходованной материнской любви.

И ведь так и начинается четвертое действие комедии. План Мавры Тарасовны начинает реализовываться. А так как кроме самой Филицаты ни один человек не знает о ее «колдовстве» и о том, кто, или лучше сказать, что такое Сила Грознов, нагнетение истинно драматической ситуации продолжается и для Поликсены, и для Платона.

Посмотрим, что же происходит.

Ночь протомилась Поликсена и тут-то — только теперь! — Филицата сжалилась и посвятила ее в свой «колдовской» замысел. Убавило ли это муки и тревоги Поликсены, которая вне всякого сомнения понимает, что ее судьба находится у трагической переломной черты и ждать спасения, кроме как от «колдуна», неоткуда? Только отчасти. При всем том, что Поликсена не блещет образованностью, она уже человек другого времени, и вера во всякого рода заговоры, клятвы, обеты у нее не столь сильна, как у бабушки. И расчет, на котором Филицата строит свой план, представляется ей достаточно фантастическим и не слишком обнадеживающим. Но все-таки это ведь лучше, чем ничего.

Рано утром Филицата привела и припрятала по каморкам Платона и Силу Ерофеича. Сказала ли она Платону, для чего его ведут? Наверняка, нет. Это такой дурень, что он может всю затею испортить. Начнет кричать о правде, или вовсе откажется идти, так как его толкают на ложь. Что уж там придумала Филицата, это неизвестно, но так или иначе, Платон «заготовлен».

{446} Сила Грознов проходит последнюю подготовку, сговор. Филицата разучила с ним программу, которую он должен предъявить Мавре Тарасовне во исполнение клятвы. И все-таки тревожно! Ведь на карту поставлены три судьбы — Поликсены, Платона, ее собственная. Поэтому-то Филицата показывает Силе Грознову все сокровища-богатства. Ну для чего бы «ундеру», который должен у ворот стоять и в дом ходу не имеет, надо знать и смотреть, сколько серебра в буфете, сколько денег в сундуке лежит, какую «негу» нажила себе Мавра Тарасовна?! Сила раззадорен до чрезвычайности. Так и вспоминается пушкинский скупой рыцарь, «пирующий» перед раскрытыми сундуками!

После вчерашнего Филицата уж никак не должна проиграть. Не может. Ни в коем случае. Поэтому она и идет на страшный, в сущности, шаг: она отдает Мавру «на заклание» разбойнику, и разбойнику безжалостному — что он может сотворить, да еще воочию увидев, какое богатство плывет ему в руки, это Филицата знает. И все-таки идет на это.

Необходимо понять, что обстоятельства, с которыми входят в четвертый акт действующие лица, столь напряжены, столь серьезны, что и играть это надо в меру и масштаб этой серьезности. Приходится говорить об этом так настойчиво потому, что традиционно играется как раз другое: жизнерадостное устремление к счастливой для всех развязке этого смешного (?) акта. И сцена осмотра Силой богатств своей грядущей жертвы, к примеру, играется не как опасный сговор на ограбление, на разорение Мавры, что смерти подобно, а так, словно это праздничная экскурсия в Грановитую палату под водительством бойкого гида.

Надо помнить, что и осмотр дома Силой Грозновым, и разговор происходят наспех, тайно, пока нет бабушки, которая может вот‑вот вернуться. Это и должно определять напряженный темпо-ритм начала акта.

Заметим, что Мавра Тарасовна до поездки в церковь и до посещения Кириллушки ничем не проявила свою позицию. Утро как утро. Филицата говорит: «снарядивши бабушку к обедне…», то есть они общались, но ничего не произошло, а от этого еще томительней и напряженней — что она там задумала?! А Мавра не спешит. Надо посоветоваться и с Богом, и с Кириллушкой.

Вот и вернулась, наконец. И тоже — как будто ничего не случилось. Но вот: «Пошли ко мне Поликсену» — началось!

*Начинается триумф Мавры* Теперь, к этому часу она во всеоружии, все ясно, все продумано, и позиция представляется незыблемо надежной.

Поэтому Мавра Тарасовна спокойна, она не кричит, не «расходуется». И, разговаривая с внучкой, которая не в меру дерзка и уверенна, только раз споткнется Мавра:

Поликсена. Может быть, вы не хорошо расслышали, так я вам еще повторю: я пойду за того, кого люблю *Нынче всякий должен жить по своей воле*.

Вот на этом-то и споткнулась бабушка. Это уж устами Поликсены заговорил Платон. Вон ведь куда зараза проникла! Кстати, в частности, в этом проявится то влияние монолога Платона на психику Мавры, о котором уже говорилось. Ответ Мавры Тарасовны звучит хоть и грозно, да не очень убедительно, что-то похоже, что он все-таки не от ощущения силы, а от слабости: «Твои “нынче” и “завтра” для меня все равно, что ничего; для меня резонов нет. Меня не то что уговорить, в ступе утолочь невозможно. Не знаю как другие, а я своим характером даже очень довольна».

Да, конечно, Мавра Тарасовна сделает все по-своему. Но дело ведь не в этом. Победа ее не будет полной, если не будет сломлен *дух крамолы* в Поликсене. Возбуждение нервов, вызванное этим все-таки проигрышем в разговоре с внучкой, питает разговор с Филицатой. В движении психической жизни сцена с Филицатой помогает Мавре вернуть несколько качнувшееся равновесие духа.

И тут хочу заметить, что при всей энергии того прямого дела, которым занята Филицата, {447} не может тут не быть и очень сложных, глубоко запрятанных душеных движений. Ведь Филицату связывает с Маврой долгая-долгая общая жизнь, в которой было много всякого и разного. И вот теперь Филицата должна нанести Мавре сокрушительный удар! Это непросто, и как знать, если бы Мавра повела себя с Филицатой как с близким человеком, от которого и тайн-то не было и который всегда был преданным и надежным помощником во всем, в чем нужно было Мавре, не изменила бы Филицата свой жестокий замысел?.. Видите, я второй раз обращаюсь к такой мысли и думаю, что эти колебания, внутренние остановки для того, чтобы дать возможность Мавре проявить себя в качестве неожиданном, составляют и глубину, и правду характера Филицаты. И не потому ли она начинает объяснять Мавре не как врагу, а как разумному человеку, желающему знать правду, обстоятельства того, как невольно стала сводней. Но Мавра предлагает в ответ ей «собираться», то есть катиться куда глаза глядят, так как «в хорошем доме таких держать нельзя».

Тогда все меняется. Терять нечего, равно и надеяться не на что. И Филицата играет ва-банк. Уже процесс самого разговора с Маврой ее не интересует. Интересна лишь «последняя карта», которая все решит — «пан или пропал», — и к ней Филицата идет стремительно, лишь подталкивая мысль и память Мавры Тарасовны к прошлому, к клятве, к Силе Грознову, которого Мавра так легкомысленно зачислила в покойники. И когда Мавра старательно доказывает не Филицате, а главным образом самой себе, что она давно освободилась от власти страшной клятвы, по сигналу Филицаты, вызванный из небытия, появляется Сила Ерофеич Грознов.

Островский подготовил двойной эффект: первый — оценка его появления Маврой Тарасовной; второй — то, что Сила Грознов нигде не разоблачен автором как тот самый «колдун», на которого надеется Филицата. Объединение «ундера», «колдуна» и прежнего мучителя Мавры в одном лице — Силе Грознове — лишь улавливается как недоказанное предположение и ясным становится только теперь.

Мавра Тарасовна почти сознание теряет от неожиданности, от страха, от мистики. Однако мистическое более или менее рассеивается и на первый план выходит вполне реальное восприятие того, что случилось. А случилось, что вернулся человек страшный, навсегда оставивший в душе след ужаса своей хищностью и безжалостностью да еще повязавший ее страшной клятвой, нарушение которой — вероятная смерть Мавры. И в это она вполне верит.

Мавра Тарасовна. Да как же ты жив-то? Я давно, как ты в поход ушел, тебя за упокой поминаю. Видно, не дошла моя грешная молитва!

Вполне трезвая, «реалистическая» мысль. Ну, и к вопросу о том, что в этой сцене принято — чтоб смешнее было! — играть комическую вспышку старческой любви, игривых воспоминаний о прошлом и рамолических страстей: из приведенной реплики Мавры очевидно, что ни о какой любовной элегии тут речи быть не может. Даже Силу, циника и кровопийцу, шокирует такая прямота Мавры: «Я добрее тебя; я молился, чтоб тебе бог здоровья дал, чтоб нам свидеться. Да вот и дожил до радости».

Ну, радость, разумеется в надежде на предстоящее ограбление Мавры. Заметим, что *лицедейство* Силы становится его самым действенным оружием. Мгновенные превращения то чуть ли не в огнедышащее исчадие ада, то в обессилевшего слабенького старца, уже не от мира сего, которому ничего не нужно, кроме угла, где можно умереть, то в трезвого, жестокого и опасного дельца-хищника, живое напоминание удальца-захватчика и женской чести, и вполне конкретных ценностей — денег, перстней и тому подобного. И, лицедействуя, Сила запутывает Мавру. Имея дело с оборотнем, принимающим разные обличия, она никак не может понять, где правда, где «розыгрыш». Где шутки, от которых {448} стынет у нее кровь, а где реальная перспектива ее жизни «под знаком Грознова». Потому и не может долго нащупать линию поведения: не успевает она принять одну, как перед ней уже совсем другой человек, с которым надо заново «наводить мосты».

Грознов. Да ты помнишь свою клятву, клятву страшную?

Мавра Тарасовна. Ох, помню, помню. Как ее забудешь? Ну что же тебе от меня надобно?

Грознов. Хочу стать тебе на квартиру. Выберу у тебя гостиную, которая получше, да и останусь тут: гвоздей по стенам набью, амуницию развешаю.

Мавра Тарасовна. Ах, беда моей головушке!

Грознов. Вы каждое утро всей семьей ко мне здороваться приходите, в ноги кланяться, и вечером опять то же, попрощаться, покойной ночи пожелать.

Где здесь шутка, «треп», где правда — пойди-ка, угадай!

И вдруг, весь меняясь, превращаясь в «нечистую силу», он говорит «голосом из загробного мира»:

… И сундук ты тот, железный, ко мне в комнату под кровать поставь.

Мавра Тарасовна. Да как ты, погубитель мой, про сундук-то знаешь?

Грознов. Грознов все знает, все.

Мавра Тарасовна. Варвар ты был для меня — варвар и остался.

Мавра запуталась. Чему тут верить, а чему нет? И вдруг, никакого «загробья», а вполне практическое решение вопроса:

Грознов. Говорят, тебе ундер нужен?

Мавра Тарасовна. Да, миленький, ищем мы ундера-то, ищем.

Грознов. Так чего ж тебе лучше — вот я!

Значит, все, что Сила говорил до этого, может быть правдой, с которой ей жить здесь, в этом доме, который ее да и не ее уже… И, желая понять, убедиться в том, что под маской «ундера» в дом войдет грабитель, разбойник, Мавра спрашивает, боясь услышать ответ:

Мавра Тарасовна. Значит, жалованье тебе положить?

Грознов. Так неужто задаром. Я везде хорошее жалованье получал, я кавалерию имею.

Мавра Тарасовна. А много ль с нас-то запросишь?

Грознов. Четырнадцать рублей, двадцать восемь копеек с денежкой; я на старый счет.

Можно ли понять этот «шифр»? Мавра в растерянности. Сколько ж нулей надо приписать к этим загадочным четырнадцати рублям двадцати восьми копейкам? И по торгашеской своей натуре пробует проверить, поторговаться:

Мавра Тарасовна. Ну уж с нас-то возьми по знакомству двенадцать.

Грознов *(топнув ногой)*. Ах ты! Полтораста!

Мавра Тарасовна. Ну, четырнадцать, так четырнадцать… Четырнадцать, четырнадцать, я пошутила…

Грознов. Не четырнадцать, а четырнадцать двадцать восемь копеек с денежкой. И денежки не уступлю! А как харчи?

Нет!!! Ничего не понимает Мавра… Что значит четырнадцать рублей… И эта «денежка», когда до того он говорил обо всем ее богатстве, о ее сундуке с деньгами, который велел перенести к нему — это-то больше похоже на правду, чем четырнадцать рублей! И — харчи! Это уж совсем непонятно: что ж он действительно будет жить в сторожке у ворот и служить «ундером»? Зачем тогда пугает? Ничего непонятно! Оборотень…

И дальше:

Мавра Тарасовна. Харчи у нас людские — хорошие, по праздникам водки подносим; ну, а тебя когда Филицата и с нашего стола покормит.

Грознов. Я разносолов ваших не люблю: мне чего помягче.

Мавра Тарасовна. Да, да, состарелся ты, ах, как состарелся!

Грознов. Кто? Я-то? Нет, я еще молодец, я куда хочешь. {449} А вот ты уже плоха стала, больно плоха.

Мавра Тарасовна. Что ты, что ты! Я еще совсем свежая женщина.

Грознов. А как жили-то мы с тобой, помнишь, там, в Гавриковом, у Богоявленья?

Мавра Тарасовна. Давно уж время-то; много воды утекло.

О чем же они говорят в этом диалоге, который часто играют как лирико-комическое вступление к тайной, но явно дружественной беседе за закрытой дверью в комнате Мавры Тарасовны, когда будет полюбовно принята программа, заданная Филицатой? Но ведь принята она будет Маврой, которая только что готовилась к лютой расправе и с Поликсеной, и с Филицатой, и с Платоном. Нет уж, никакими «амурами» и лирическими воспоминаниями тут не пахнет. Вся эта сцена — борьба, схватка не на жизнь, а на смерть. Напряженная и очень злая. Разговор о харчах в подтексте имеет содержание угрозы: если выразить одним словом эту угрозу — это слово будет «отравлю». Тут хоть как ни скажи — шутя, уговаривая, хвастая — шило в мешке не утаить: кабы была у Мавры возможность, сейчас бы, тут же убила, удавила, отравила этого мучителя своего. И Сила это прекрасно понимает и, понимая, отвечает фразой издевательской и зашифрованной, о разносолах и пище помягче. И схватка продолжается. Она идет уже не только о том, кто сейчас победит. Она о дальнейшем: кто раньше сдохнет. Это смертельные шуточки о том, кто кого раньше в могилу загонит. И — удар: напоминание о том, как жили они прежде, в пору «любви», в Гавриковом переулке. Что же это за напоминание? Вернее было бы назвать его предостережением. Ведь в те поры крепко держал Сила Грознов в руках свою любовницу и вил из нее веревки. И тогда и позже он достаточно дал ей почувствовать свою волю, силу и полную бессовестность. И удар попадает в цель. Мавра отвечает вялой отговоркой, по сути явно *капитулируя*.

Таким образом, тайному для нас разговору предшествует предостережение Силы Грознова, что имеет он средства поставить Мавру на колени, и внутренняя капитуляция Мавры, которую, с одной стороны, еще вяжет клятва, с другой — боязнь разоблачения ее прошлой жизни. Вот они и удаляются на совещание — побеждающий Грознов и сдающаяся Мавра.

Только теперь, первый раз за всю пьесу Филицата может перевести дух, расслабиться. Бой выигран. Замечу, важно, чтобы выигран был — *трудный* бой. И в нем, как и во всяком бою, победа неотделима от потерь. А в этой трудной схватке Филицата убедилась, что ничего-то она не значит для людей, которым служит, для которых расшибается в лепешку, рискуя головой. И присела на краешек стула усталая старушка, которую привыкли мы видеть бойкой, оживленной и азартной, в деле, в движении. Грустная, одинокая. Минутка, когда усталость, опустошенность сильнее радости желанного выигрыша в борьбе. Вот она и скажет с удивлением перед тем, что совершила: «Вот чудо-то: до старости дожила, не знала, что я умна! Нет, уж я теперь про себя совсем иначе понимать буду. Какую силу сломили! Ее и пушкой-то не прошибешь, а я вот нашла на нее грозу».

Кстати, в формулировке «нашла *грозу*» есть подсказка для решения сцены Грознова с Маврой: *гроза* — с переборами громов, молний, ливней, то есть речь идет о *пугающих эффектах* лютой грозы, к которым прибегает Сила Грознов.

Передышка Филицаты кончилась. Появляются Амос Панфилыч и Мухояров. После вчерашнего, после ревизии бухгалтерии Маврой, оба пребывают в явном душевном смятении. И то, что там за дверью хозяйки принимается сейчас важнейшее решение, по которому порок будет наказан, не может не вызывать в Филицате сильного и радостного душевного движения. Теперь-то она может поговорить с ними «сверху вниз». Когда же Никандр узнает, что Мавра Тарасовна там, запершись, тайно беседует с «ундером», он впадает в панику — ведь «ундер» вчера у {450} Зыбкиных сказал ему такое, от чего теперь ноги подкашиваются!

Время в этой сцене немыслимо тянется. Оно-то и «играет». Стоит на часах Филицата, только ружья не хватает. Ждут чего-то непонятного, но опасного Амос и Мухояров.

И вдруг — приказ позвать Платона и Поликсену. Потеряв обычное красноречие, Амос Панфилыч выдавливает:

… Для чего этот весь конгресс, это даже трудно понять.

Мухояров. А я так по всему заключаю, что тут будет для нас с вами неожиданный оборот.

Он не ошибается. Очевидна «перемена власти».

Вот после вчерашнего и бесконечной томительной ночи и ожидания встречаются Платон и Поликсена. Он ничего не знает, он ничего не понимает в том, что должно произойти и зачем и почему его притащила сюда Филицата, не один час продержав взаперти. Поликсена знает, что должно быть, но волнуется — ведь все дело еще вполне может сорваться. Ни у нее, ни у Платона нет возможности хоть словом обменяться, чтобы что-то выяснить, о чем-то сговориться.

И вот раскрывается дверь и появляется Мавра Тарасовна с Силой Грозновым, бравым кавалером, крепким, подтянутым, дышащим внутренней энергией. Вот он какой, оказывается, «ундер» Сила Ерофеич Грознов… Беда Мавре Тарасовне. Да это и видно по ней, еле держится на ногах. Но — держится, нельзя не держаться. Но она — убита. Что бы и как бы ни было дальше, но она, Мавра Тарасовна Барабошева, из Первого человека превратилась в Непервого. Это несомненно. Первым стал бравый «ундер», который, судя по всему, проживет еще сто лет.

Мавра *сохраняет видимость* Первого человека, хозяйки. Но не осталось ничего, кроме видимости. Мертв ее голос, дотоле такой властный. Помертвел ее взгляд, он видит одно — беду, которая навалилась и из которой не вырваться. Изредка еще вспыхивают проблески воли, досада, гнев на тех, по чьей вине так переменилась вся ее жизнь. Но это уже не от силы, а от бессилия. Филицата права: «какую силу *сломили*» — Мавра сломлена.

Платон ничего не понимает. Что за превращения? Откуда такие перемены? Но когда Поликсена, получив подтверждение, что теперь Платоша ее, хочет увести его, чтобы все объяснить — «Пойдем, в гостиную, к роялю, я тебе спою: “Вот на пути село большое”», — бабушка ее резко одергивает. То, что вдруг сваливается такое счастье — брак с Поликсеной — еще можно объяснить настойчивостью Поликсены. Но вот Амоса отдают под «опеку» Платону, он заменит теперь «хозяина», вексель его Мавра разрывает в клочья — тут уж сомнений нет: это *Правда победила*! Она восторжествовала над темным миром барабошевщины. «Вот она правда-то бабушка! Она свое возьмет», — кричит восторженный Платон, который наконец-то дождался ее победы!

С какою же горечью проигранной жизни отвечает ему Мавра: «Ну, миленький, не очень-то ты на правду-то надейся! Кабы не случай тут один, так наплакался бы со своей правдой всю жизнь. А ты вот как говори: не родись умен, а родись счастлив — вот это, миленький, вернее. Правда — хорошо, а счастье лучше».

Ну а Платон? Как же ему реагировать на этот разоблачительный приговор Мавры Тарасовны после только что пережитого восторга по поводу торжества Правды? Есть два принципиально противоположных ответа. Первый — «счастье лучше», и тот неожиданный поворот, который только что произошел в судьбе Платона, может быть им принят. Что ж — случай так случай, тем более что получаемое счастье — справедливое счастье, которое не только в свадьбе с любимой, но и в наказании порока, так как гонители Платона терпят поражение и посрамление. А уж каков этот «случай» — дело не мое. Другой — в *невозможности принять счастье, которое добыто неправдой*.

{451} Островский не навязывает своей точки зрения. Без единой ремарки после сентенций Мавры Тарасовны следует такой текст:

Филицата. Ну‑ка, служивый, поздравь нас!

Грознов. Честь имею поздравить Платона Ивановича Зыбкина и Поликсену Амосовну! Тысячу лет жизни и казны несметной число. Ура!

Зачем этот текст? Для счастливого конца? Но ведь тогда пьеса сводится к забавной истории о том, как нянька всех провела и устроила счастье молодых. Не мало ли? А причем тогда все проповеди Платона в защиту Правды? Их, значит, провоцировало только личное неблагополучие, а достаточно получить свой «кусок пирога» — и правду побоку? Так ли? И с кем, наконец, Островский? С Маврой Тарасовной и ее философией? Ой‑ли! Мы шли по иной логике, устанавливая связи и зависимости событий, поступков и их мотивировок.

Поэтому и представляется, что Платон слушает признание Мавры об «одном случае» почти с *ужасом*, а заключительная часть ее речи повергает Платона в отчаяние и, естественно, вызывает яростную попытку эту философию опровергнуть и с ней бороться. И тогда последние реплики поддерживают борьбу Филицаты, Поликсены и Грознова за то, чтобы «затолкать» Платона, чтобы он не напортил чего-нибудь со своей правдой, не разрушил с таким трудом и риском созданное счастье. Этой борьбой за то, чтобы правда молчала, и должен кончаться спектакль.

Про что же тогда рассказывает наша история?

Про то, как чистый, честный, наивный парень Платон Зыбкий крепко поверил, что *правда — единственный источник человеческого счастья и достоинства*. Следуя сам во всем этой правде, Платон призывает к тому же и других и подвергается за это жестоким унижениями и гонениям. И когда потерпел полное фиаско и должен тяжко поплатиться за то, что не хотел жить «как все», по законам барабошевского мира, правда все-таки восторжествовала, порок наказан, добродетель вознаграждена.

Так думает он.

На самом же деле лишь случай, когда «одна гадина другую съела» и одно насилие пересилило другое насилие, создал обманчивый триумф Платона, который в действительности в этом мире был, есть и будет невозможен, пока не изменится мир.

Грустная история, хотя и смешная. Иногда.

Приведу некоторые ссылки, необходимые мне в ходе дальнейшего рассуждения.

Станиславский писал: «Жизнь — непрерывная *борьба*, одоление или поражение. Поэтому как в жизни, так и на сцене рядом со сквозным действием пьесы и роли существует целый ряд *контрсквозных* действий других людей, фактов, обстоятельств и проч.

Столкновение и борьба сквозного действия с контрсквозным действием создает трагическую, драматическую, комическую и иные коллизии» (т. 4, с. 157).

Комментируя, Вл. Блок отмечает очень важную позицию метода Станиславского: «Понимание Станиславским конфликта как *борьбы идей, выраженной столкновением сквозного и контрсквозного действия*, предохраняет нас от ошибок в анализе даже самых сложных пьес»[[393]](#footnote-394).

Значит, борьба идей, а не только борьба людей, имеющих противоположные цели, как очень часто рассматривается конфликт.

Тогда становится понятным, что «противопоставление героев далеко не обязательно подразумевает намеренное служение злу одного из них». И далее: «В драматургическом конфликте всегда причудливо и неповторимо для каждой пьесы сочетаются и открытая борьба, и борьба противоречий внутри характеров, противоречий внутри событий и в их осмыслении героями в ходе принятия ими {452} решении, и в противоречии между подтекстом и первичным смыслом реплик, выявляющих точную действенную позицию персонажа по отношению к сквозному действию»[[394]](#footnote-395).

И последняя ссылка: «Станиславский очень осторожно подходил к определению сквозного действия и особенно сверхзадачи пьесы, остерегаясь, по-видимому, преждевременности их уточнения… Неслучайно в сочинениях Станиславского и в записях его высказываний редко находятся соответствующие формулировки, и те, как правило, очень обобщены, нередко характеризуют лишь направленность творчества писателя в целом»[[395]](#footnote-396).

Эти ссылки можно множить, обращаясь и непосредственно к наследию Станиславского и Немировича-Данченко, и к лучшим их исследователям и комментаторам. Следует из них одно: создавая школу, метод, и Константин Сергеевич, и Владимир Иванович подходили к выдвигаемым ими правилам или даже законам чрезвычайно гибко и широко. Владеть ремеслом — значит, *уметь*, значит, овладеть определенными навыками и правилами дела. И в овладении ремеслом это является *конечной* целью. Искусство без умения, то есть без овладения ремеслом существовать не может. Но для искусства это овладение лишь *средство*. Ни Станиславский, ни Немирович-Данченко никогда не придавали ему значения *конечной цели*. Очевидно, потому и к вопросу законов, правил, даже формулировок в искусстве они подходили без догматизации их, с широтой и осторожностью. Примечательно, что с течением времени и все более глубоким и многосторонним постижением сущности искусства театра Константин Сергеевич становился все более осторожным и менее категоричным, ощущая, очевидно, какую угрозу искажения самой сути дела его жизни представляет любая догматизация его системы, его метода. Вот что он писал уже в 1906 году, то есть за 32 года до выхода в свет его главной книги «Работа актера над собой»: «В тот момент, когда станет возможным втиснуть наше искусство в узкие, скучные и прямолинейные рамки грамматики или учебника, придется признать, что наше искусство перестало существовать.

Такое искусство, закованное в тиски и подчиненное сотням выдуманных правил, — не интересно, мертво и потому не нужно, по крайней мере для тех людей, которые еще не засушили в себе искринок живого, вечно подвижного, никогда не успокаивающегося, постоянно идущего и стремящегося вперед артистического огня»[[396]](#footnote-397). Беда заключается в том, что и в педагогике и в практической работе к учению Станиславского зачастую подходят как к «справочнику», в котором можно найти готовые рецепты на все случаи театральной работы. Тогда как дело в *воспитании мышления в соответствии с этим учением, в постижении принципов, а не в соблюдении буквы его*.

Как-то странно и часто забывается, что и Станиславский и Немирович-Данченко были *великими Художниками*. А Учеными и Учителями они были потому, что были Художниками.

Итак, уже в первом акте Платон Зыбин декларирует свои нравственные позиции: «Всякий человек, что большой, что маленький, — это все одно, если он живет по правде, как следует, хорошо, честно, благородно, делает свое дело себе и другим на пользу, — вот он и патриот своего отечества. А кто проживает только готовое, ума и образования не понимает, действует только по своему невежеству, с обидой и насмешкой над человечеством, и только себе на потеху, тот — мерзавец своей жизни». «… Только два сорта и есть, податься некуда: либо патриот своего отечества, либо мерзавец своей жизни».

{453} Тут примечательно заявление, что тот, кто противостоит, по Платону Зыбкину, «патриоту» не просто назван «мерзавцем», что в контексте хода событий было бы вполне уместно и ясно, а — «мерзавец *своей* жизни». Иначе говоря, главное зло Платон видит в том, что они, «мерзавцы», губят, уродуют *свои собственные жизни*. Но ведь это же заявление не человека, который мстит жестокими обличениями за причиненные ему обиды и унижения, а *сострадательного* человека. С одной стороны, он *счастлив* тем, что живет по самой оптимальной программе, которая его — угнетенного и униженного — делает неизмеримо счастливее и выше благополучных, сытых, угнетающих его Барабошева и иже с ним; с другой — в этом «мерзавец *своей* жизни» есть жалость, даже сочувствие к тем, кто, губя собственную жизнь, не способен приобщиться к гармоническому мироощущению «патриотов». И это отчетливо подтверждается заключительной его фразой в первом же акте, которую он бросает вслед обрекающим его на заключение в «яму» Барабошевым: «Чему вы рады? Кого гоните? Разве вы меня гоните? Вы правду от себя гоните — вот что!»

Как ни наивны формулировки Платона, но непримиримое противоположение заключенных в них позиций подсказывает определение конфликта, сквозного действия и сквозного контрдействия.

Мы не примем буквально предложенного Платоном разделения действующих лиц на «патриотов» и «мерзавцев», хотя это и было бы соблазнительно просто. Если рассматривать конфликт как «борьбу идей», иначе — мировоззренческих позиций, то он — в столкновении и противоборстве проповеди *Правды* (то есть нравственности) как основы жизни и ее нормы с вседозволенностью средств в достижении своекорыстных эгоистичных целей. Каковы бы они ни были. Очевидно, с разными оговорками и уточняющими акцентами, в этом противоположении следует искать сквозное и контрсквозное действие.

Такой конфликт вовсе не разбрасывает действующих лиц в откровенно противоборствующие лагери.

Собственно, только один Платон последовательно придерживается линии утверждения нравственной нормы жизни. Он не только декларирует эту позицию, но и не изменяет ей даже в самых трудных ситуациях. И тем не менее было бы неверно считать его единственным носителем сквозного действия, отнеся всех прочих в противоборствующий лагерь. Иные из них «кочуют» из одного лагеря в другой по велению ситуаций, личных отношений к представителям противоположного лагеря, и, наконец, в силу живущих в них самих противоречий.

Ну, например, Филицата. Она движима вовсе не эгоистическими побуждениями, но идет к достижению своей цели, доброй цели, через явную подлость и злодейство, хотя это злодейство и направлено против другого злодейства. Таким образом, уже по этому признаку ее трудно поместить как к «белым», так и к «черным». Она, вроде бы, и помогает Платону и печется о его счастье, но вовсе не потому, что хочет помочь его «правде», а ради устройства счастья своей обожаемой Поликсены.

По фабуле Филицата союзница Платона — ведь именно ее усилиями устроилось его благополучие. По фабуле. Но их мировоззренческие позиции, а стало быть, их «идеи» находятся в явном противоречии. Ведь Филицата нигде не выступает против существа позиций Барабошевых и не принимает лишь «перебора» в их действиях. Равно как, симпатизируя Платону, она нигде не признает его линию правильной и нужной. Между ними, опять-таки по фабуле, нет конфликта и нет *явной* борьбы. Но по мировоззрению конфликт существует. И это определяет природу оценок, подтекст, многие мотивировки в поведении. Да и по более глубокому счету: что сделала Филицата для Платона, добро или зло? Раз ее «добро» куплено ложью и насилием, так добро ли оно для Платона? А дальше? Ведь совершенно ясно, что, {454} став *на такой* основе барабошевским зятем и внуком, Платон не сможет оставаться самим собою, а станет чем-то совсем другим и уже с совсем иной нравственной программой. Или все это «счастье» полетит к чертям.

Ну а Зыбкина? Казалось бы, она точно идет в фарватере Платона. Но не выдерживает «испытания деньгой» и предает его. Куда же ее? Ведь если бы не «мудрый урок» Силы Грознова, как знать, не осталась бы она на прежних позициях, хоть и скрепя сердце!

А Поликсена? Где ей жить? В каком лагере? Да, она полюбила Платона, да, она, скажем, даже возвысилась до готовности к бунту, к «подвигу». Мы даже «горячее сердце» у нее находим. Но разве природа у нее не одна с бабушкой или папенькой? Да и сама она подтверждает: «конечно одна, коли он мой отец». Таким образом, *конфликт, как борьба идей*, совсем не снимается между Платоном и ею, что не мешает ей *ситуационно* находиться не в «своем лагере», и, напротив, объясняет противоречивость ее чувствований и поступков, хотя бы даже в ночном свидании.

Таким образом, наиболее психологически тонкие, глубинные проблемы сценической жизни лежат не в сфере открытых и явных столкновений, а в области *противоречия идей*.

Ну а где же окажется Сила Ерофеич Грознов? То, что он самая темная и зловещая сила в пьесе, мы выяснили. Но вот каково его отношение к сквозному или контрсквозному действию? Ведь не будь Силы Грознова, вся история кончилась бы весьма печально для Платона, Поликсены и Филицаты, то есть для лиц, которым мы сочувствуем. И только то, что Грознов учинил гнусное шантажистское насилие над Маврой Тарасовной, привело к как бы разумному и справедливому разрешению всей истории. Но насилие-то он учинил вовсе не ради торжества идей Платона, а в сугубо личных целях ограбления Мавры. Но кто такая Мавра Тарасовна? Самая активная фигура лагеря контрдействия. Тогда, значит, ее противник Сила Грознов существует «на линии сквозного действия»? Так? Нет. Ведь сквозное действие, как мы его наметили, терпит поражение. По счету сквозного действия победа Платона «пиррова». «Победа» приходит только потому, что потерпела поражение Мавра. Но поражение-то она потерпела не в борьбе с Платоном, а в борьбе с напущенным на нее Силой Грозновым! Напомню: Станиславский указывает, что рядом со сквозным действием «существует *целый ряд* контрсквозных действий других людей…» Целый ряд! А из нашего случая видно, что между этими контрсквозными действиями существует своя борьба, которая оказывает опосредствованное влияние на борьбу сквозного и контрсквозного действий пьесы. Таким образом, Сила Грознов своим сквозным действием *роли* («расколоть» и обобрать Мавру) оказывается на линии контрсквозного действия пьесы.

Даже из такого поверхностного и беглого разбора понятно, насколько становится жизненнее и глубже понимание обстоятельств и характеров, если оно не загоняется в прокрустово ложе догматического понимания «или‑или», а берется с учетом их противоречивости.

Станиславский писал: «Сверхзадача и сквозное действие — главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы…

… Сквозное действие — подводное течение пьесы. Подобно тому как подводное течение вызывает волны на поверхности реки, так и *невидимое внутреннее сквозное действие* проявляется во внешнем воплощении и действии (курсив мой. — *М. С*.).

… Каждая пьеса, каждая роль скрывает в себе свою сверхзадачу и сквозное действие, которые составляют главную сущность как живой жизни роли, так и всего произведения» (т. 4, с. 151).

И в другом месте; «Что такое подтекст? Это не явная, но внутренне ощущаемая “*жизнь человеческого духа*” роли, которая непрерывно течет *под словами текста*, все время оправдывая и оживляя их… Это то, что заставляет нас произносить слова роли…

{455} То, что в области действия называют *сквозным* действием, то в области речи мы называем *подтекстом*» (т. 3. с. 84).

За чем будет следить зритель, смотря наш спектакль «Правда — хорошо…»? За тем, как ловкая Филицата, всех перехитрив и преодолев все препятствия, устроила счастье Поликсены и Платона. Значит, главное, основное действие — борьба за устройство этого брака? Этому все подчинено? И этот же брак будет «высшей целью, которая…» и т. д., то есть сверхзадачей? Нет. Ведь если мы правильно реализуем все то, о чем сказано в связи с анализом пьесы, то *главным итоговым ощущением* будет огорчение по поводу того, что победила не правда, а кривда, что, в общем-то, Платона обдурили и т. п. *Это ощущение и будет отражением сверхзадачи*, как бы мы ни уточняли ее формулировку. А ведь к сверхзадаче ведет, как известно, сквозное действие, которое Станиславский определил как «невидимое, внутреннее» как «стремление к сверхзадаче». Значит, оно уж никак не «устроить брак Поликсены и Платона». Оно скрыто под фабулой, а не выражает ее, хотя и проявляется через факты фабулы. Следовательно, зритель должен смотреть одно, а воспринимать другое: следить за устройством «счастья» (фабула), а «*болеть*» за правду, которая терпит поражение (сверхзадача и сквозное действие). Сверхзадача воспринимается зрителем как тот нравственный итог, который «выпадает в осадок» в результате впечатлений, полученных в процессе восприятия спектакля.

Распространенная ошибка, когда сверхзадачу воспринимают как конкретную, практическую цель, связанную с задачами, которые выдвигает движение фабулы. Ну, в нашем примере, скажем, устройство этого самого брака. Между тем, как уже говорилось, Станиславский часто отождествлял понятия «сверхзадача» и «идея». Идея — категория обобщенная, отвлеченная и духовная. Значит, такова и сверхзадача. Я уже говорил о том, что сквозное действие также не является само по себе *конкретным* действием, направленным на достижение частной цели, а одушевляет все эти бесчисленные конкретные действия стремлением к сверхзадаче, объединяет их единым *внутренним смыслом*. «Жизнь человеческого духа» более всего проявляет себя в сквозном действии, то есть в области, скрытой под текстом, под разнообразным внешним действием.

События — объективная данность пьесы. Как бы мы ни истолковывали «Гамлета» — появится призрак, приедут актеры в Эльсинор, Гамлет заколет Полония и т. д. И будем ли мы ставить «Бесприданницу» о бесчеловечном мире или о роковой страсти — Лариса уедет за Волгу с Паратовым, а Кнуров выиграет в орлянку. События принадлежат фабуле. Но содержание, смысл они приобретают в зависимости от нашего толкования пьесы, иначе — от нашей сверхзадачи. Таким образом, внутреннее значение и содержание события определяют сквозное действие, сквозное контрдействие и сверхзадача.

Вот почему ошибкой, иногда совершенно искажающей смысл пьесы, являются попытки определять «событийный ряд» раньше, чем пройден период «вживания в пьесу», раньше, чем постигнуты и приведены в «систему» все ее слагаемые.

В нашем примере с пьесой «Правда — хорошо…» мы можем выделить обстоятельства, которые становятся к началу пьесы ведущими. Первое и наиболее активное — тайная любовь, которая дошла до опасной критической точки и грозит катастрофическими событиями, что заставляет Филицату искать спасительный выход. Второе — «повреждение в уме» Платона, вытекающая отсюда неизбежность столкновения с хозяевами, а следовательно, необходимость его освобождения от кабалы. Третье — ощущение неблагополучия, зыбкости, которое владеет Маврой Тарасовной и подталкивает к необходимости навести порядок. Четвертое — Глеб, на которого падает подозрение в хищении яблок, должен найти того, кто будет представлен как вор. Эти обстоятельства определяют события {456} начала пьесы, из которых ни одно не является «исходным». Все они связаны с продолжением той жизни, которая уже была раньше и сейчас продолжается. Все они как бы и не связаны со сквозным действием, как мы его наметили. Однако это только так кажется.

Ну если, к примеру, принять такой порядок начальных событий первого акта:

«Ох, заботы-заботушки» — куда войдет и Филицата с острейшим поиском выхода и надеждой на «колдуна», и Зыбкина с намерением уговорить хозяина об освобождении Платона;

Глеб «найдет оправдание», то есть иначе — Глеб знает, что Филицата водит чужого в сад;

«Зыбко стало» — конфликты Мавры с Поликсеной, с Глебом;

«Камуфлет изготовим!», вмажем Пустоплесову генералом — событие, которое непосредственно отвечает на стремление Мавры укрепить позиции;

Спектакль с просительницей Зыбкиной.

Все эти события предваряют то, которое станет «исходным», то есть таким, которое поставит действующих лиц в новые отношения друг с другом, а следовательно, даст активный заряд для конфликтной борьбы. Но достаточно соотнести любое из предложенных начальных событий с течением всей пьесы, чтобы стало очевидно, как оно в дальнейшем скажется на обострении действия и борьбы противостоящих сил, а следовательно, будет работать и на сквозное действие, и на сверхзадачу.

И вот мы подходим к «исходному» событию: сорванному спектаклю с украденным письмом.

Почему оно исходное? Потому что оно ставит действующих лиц в отношения, ранее не бывшие. Выясняется коренной конфликт как столкновение и борьба идей у главных противников — Платона и Барабошевых. В новое качество переходит отношение Поликсены к Платону. Совсем иной уровень опасности приобретает вся история для Филицаты, а следовательно, дает иной импульс и иное напряжение всей ее затее.

А главное то, что в этом событии впервые выразило себя впрямую сквозное действие.

Я не буду рассматривать последовательность событий второго и третьего актов — она достаточно очевидна из предшествовавшего разбора пьесы. Остановлюсь на центральном событии — Глеб «предоставил вора» и происходит катастрофа, которую я назвал бы «Все выходит наружу», так как дело не только в том, что поймали Платона, разоблачила себя Поликсена и уличена в сводничестве Филицата. Так же проявила себя и Мавра Тарасовна, для которой пришел час взять власть в свои руки и проявить ее во всей ее беспощадности. В тех решениях, которые принимает Мавра Тарасовна, и в ответе на них Платона «конфронтация» идей, мировоззрений выявлена с совершенной отчетливостью. В то же время, здесь соблюдено еще одно из определяющих условий центрального события: противоборствующие силы обнаружили себя, борьба пришла к наивысшей точке, но исход ее еще нельзя предугадать. Казалось бы, что Платон, Поликсена и Филицата потерпели полное поражение и наступило несомненное торжество барабошевского лагеря. Однако мы ведь знаем, что утром предстоит таинственное «колдовство», которое может привести к неожиданным и прямо противоположным результатам.

В нашей пьесе есть особенность, которая может спутать: есть как бы две линии действия. Одна связана с Платоном, Поликсеной и всеми перипетиями борьбы за устройство их брака. Другая — линия Силы Грознова и Мавры Тарасовны. Я говорил уже, что «гуманные» цели Филицаты мало заботят Силу Ерофеича. Да и Филицата, собственно, организует ограбление Мавры Тарасовны с достаточной откровенностью, но на определенных условиях — эти условия Мавра Тарасовна, вынужденная их принять, изложит в финале пьесы. Таким образом, Сила выполнил тот договор, на основании которого был допущен {457} на грабеж. Казалось бы, что центральным событием может стать сцена появления Грознова перед Маврой, ее испуг, ее капитуляция и согласие выполнить любые требования Грознова. Но это неверно, так как это событие лишь отраженно, косвенно связано со сквозным действием и лежит, так сказать, на подсобной, второстепенной линии, хотя и оказывает решительное влияние на исход борьбы за устройство судьбы Платона и Поликсены. Лишь интрига Филицаты соединяет эти две линии, направляя их к единой практической цели.

И наконец, главное событие, которое в нашем случае оказывается и последним, заключительным. Мавра Тарасовна объявляет свои решения, навязанные ей Силой Грозновым с голоса Филицаты. Победа одержана, вроде бы, восторжествовали справедливость, разум и правда. Но какой ценой! В сущности-то, восторжествовала неправда и насилие. Мы знаем, что главное событие проясняет основную идею, сверхзадачу — тут она выявлена с исчерпывающей ясностью и полнотой.

Период вживания в пьесу, осмысления ее внутренних связей, взаимозависимостей, скрытых мотивов поведения и т. д. — это формирование своей «*системы пьесы*».

Каждая пьеса ставит перед нами множество вопросов. И чем тоньше, глубже, значительнее произведение, с которым мы имеем дело, тем этих вопросов больше, тем труднее находить на них ответы и тем многозначнее они могут быть. В этом возможном отличии, а то и противоположении ответов и заложено различие трактовок одного и того же произведения. Какие же ответы окажутся правильными? И есть ли абсолютная истинность ответов?

Нет. Не может тут быть «абсолютной истины». Нельзя искать ответ на один отдельно взятый вопрос. Лишь отвечая *на сумму вопросов*, приводя эти ответы во взаимную связь и зависимость, можно прийти к «системе пьесы», то есть к единому ответу на все ее вопросы, к такому ее объяснению, в котором все, вызывавшее сомнения, казавшееся противоречащим друг другу, приобретает логическую оправданность и необходимость. Для вас. Свою для каждого режиссера. «Система пьесы» всегда глубоко субъективна. В этом проявляется самобытность художественной личности. «Система пьесы» — это «закон, принятый над собой» режиссером в понимании и истолковании данного произведения и в соотнесении его со своим временем. Нельзя приниматься за постановку, если у вас нет этой, добытой анализом, *абсолютной для вас* уверенности в обоснованности именно такой «системы пьесы».

Если какая-то часть ваших ответов на вопросы, поставленные пьесой, придет в противоречие с другими вашими ответами — значит, в чем-то вы ошиблись, в чем-то заблудились. Начинайте заново. Не допускайте тут поблажек себе: если в ваших мыслях не будет полной ясности, то и в практической реализации вы не создадите стройного и четкого решения.

Все, о чем пока шла речь, относится лишь к *пониманию* пьесы. Хочется сказать — к пониманию *жизни в пьесе*. Жизни всех, в ней живущих, и каждого в отдельности. Но это понимание вовсе не *замысел спектакля*. Ведь пока мы только стремились понять *что, с кем и почему* происходит. Мы совсем не думали или почти не думали о том, *как* это происходит. Мы думали о том, «как могло быть в жизни, а не как будет в спектакле».

Когда складывается замысел будущего спектакля?

Во-первых, это дело сугубо индивидуальное. Во-вторых, при всей субъективности этого процесса у каждого режиссера и в каждом отдельном случае он протекает по-разному — от внезапного озарения, догадки, до медленного, невероятно трудоемкого процесса постепенного вызревания. Поэтому и говорить об этом можно лишь в каких-то самых общих чертах. Замысел принадлежит области таинственного союза трех уровней психики: сознания, подсознания и сверхсознания. {458} Сознание поставляет сверхсознанию все, что добывается анализом, изучением и что подкрепляется чувственным опытом подсознания.

Когда складывается замысел? Сказать трудно. В сущности, когда мы читаем пьесу, уже в самом процессе чтения нам мерещатся какие-то сцены, возникают какие-то видения. В подавляющем своем большинстве — вздорные, стереотипные продукты «театрального мышления», о котором я говорил. И все-таки в этом сумбуре случайного иногда содержатся какие-то первые семена будущего замысла, которые нам дарит интуиция. Иногда, редко, приходит внезапное озарение.

Замысел, как я думаю, рождается в упорной борьбе нетерпеливого воображения и легкомысленной фантазии с анализом, то есть с необходимостью все понять, познать, связать воедино. Нелепо было бы представлять дело так, будто до какого-то момента о замысле и речи быть не может, а с какого-то — начинается «замысливание». Чепуха. Весь процесс постижения пьесы и выработки своей «системы» ее и замысливание спектакля идут слитно, одновременно, слагаемые этого процесса то вырываются вперед, то застревают, отстают… Рецептов тут нет. Да и куда полезнее не искать универсальные ответы на вопрос, *как надо* замысливать спектакль, а постараться крепко усвоить *как не надо*. А об этом мы уже не раз говорили: поспешность вредна, вредны и случайные увлечения, когда ухватываешься за первую пришедшую в голову мысль, догадку, даже если в чем-то она и верна. «Семь раз примерь» — золотое правило, соблюдать которое, однако, в творчестве оказывается очень трудно. Мы влюбляемся в свои выдумки, смутные предположения и догадки выдаем за «открытия», неохотно проверяем их обоснованность в «системе пьесы», трудно расстаемся с ними, нередко начинаем под них подгонять то, что приходит с ними в противоречие. *Терпение* — великое дело в нашей профессии. Терпение не только к артисту, к трудности его творческого процесса, но и к себе — в поиске, в неудачах, в кропотливом и тщательном труде.

Однако я невольно перешел поставленную себе границу: разговор о замысле и его воплощении, о работе с художником и композитором, о репетиционном процессе и т. д. — это круг проблем, рассмотреть которые предстоит в другой работе.

*Ленинград, 1986 г*.

# **{****459}** Режиссер наедине с пьесой о режиссерском анализе пьесы

{460} Книга подготовлена автором к печати в 1992 году. Ранее не публиковалась.

Печатается по авторскому машинописному тексту, находящемуся в редакционно-издательском отделе Санкт-Петербургской Государственной Академии театрального искусства.

*М. В. Сулимов*. Режиссер наедине с пьесой. О режиссерском анализе пьесы: Учебное пособие. Маш. копия. 1992. В январе 1999 г. книга была опубликована в Интернете на сайте: «Петербургские театральные страницы» (Домик драматургов. Библиотека) www.theatre.spb.ru/newdrama/bibl/bibl.htm.

{461} *В предлагаемой работе я постоянно опираюсь на конкретные примеры. Главный из них — подробный анализ «Вишневого сада» А. П. Чехова. Многие примеры взяты из «Дяди Вани». Ряд вопросов технологии режиссерского анализа иллюстрируется ссылками на конструкцию драмы А. Н. Островского «Бесприданница» и его комедии «На всякого мудреца довольно простоты».*

*Освежение в памяти этих пьес, особенно «Вишневого сада» и «Бесприданницы», поможет читателю легче и точнее следить за мыслью и аргументацией автора и повысит продуктивность этого чтения.*

*Автор*

Режиссер наедине с пьесой. Это важнейший этап в создании спектакля, скрытый от чужого глаза, как скрыт фундамент строения. Но как непрочно и разваливается самое великолепное здание, лишенное фундамента или построенное на непрочном, ненадежном фундаменте, так рассыпается и рушится здание спектакля, в котором был поверхностен, небрежен этап *режиссерского постижения пьесы*. Сейчас об этом приходится говорить с особой ответственностью и вниманием, так как пренебрежение этим этапом в работе режиссуры стало распространенной болезнью, и не в ней ли одна из причин того несомненного кризиса, к которому пришел наш театр.

Однако прежде чем пытаться разобраться в этой сложной и тонкой проблеме, следует условиться, о каком театре пойдет речь и какие критерии должны нас ориентировать в этом исследовании.

Сила и самобытность национального русского реалистического искусства, достигшего наибольшей высоты и выраженности в XIX – начале XX века, не только в его художественности, но и в нравственной направленности, в человековедении, в постижении и исследовании глубочайших тайн человеческой души и побудительных причин поступков. И закономерно родилась у Н. Г. Чернышевского в статье о творчестве молодого Льва Толстого формула «жизнь человеческого духа», которая стала одной из основополагающих идей художественной школы К. С. Станиславского. По какому-то странному недоразумению укрепилось мнение, даже убеждение, что школа с этой программной установкой пригодна лишь отживающему свой век бытовому театру, бытовому правдоподобию, «изображению жизни в формах самой жизни», и никак не пригодна для жанрового разнообразия современного театра и драматургии. Какой абсурд! Именно Станиславский утверждал и доказал собственной практикой, что *в основе любого жанра лежит жизнь, ее правда, а значит,* {462} *и живой человек*! Поэтому мы будем рассматривать любую пьесу как реальную жизнь, независимо от того, с каким жанровым отражением этой жизни мы имеем дело. Ну а что до той или иной театральной моды, то, как бы далеко она ни заводила, театр все равно возвращается на круги своя — к живому человеку. Театр — это живые действующие лица. В каком бы жанре, стиле, манере они ни действовали. И кто бы ни создал их — Эсхил или Горин, Ростан или Чехов, Островский или Мрожек — все равно. Этот основной закон театра остается неизменным. А ежели так, то их действия имеют жизненную, психологическую, чувственную мотивацию, то есть *свою правду*. Правда — единственное, что непременно для любого жанра. Да — своя. Да — особая, присущая природе чувств данного жанра, но все равно — правда, которая и есть «жизнь человеческого духа». И постижение этой правды составляет непреходящий коренной интерес театра. Через раскрытие этой правды театр дает зрителю возможность постижения себя, а, следовательно, открывает дорогу к реализации основной своей задачи — воспитания зрительской души. Это и есть единственный путь к осуществлению гражданской миссии театра, как «кафедры, с которой можно сказать миру много доброго». Разумеется, я далек от мысли толковать гоголевскую формулу как призыв к театральному поучительству, проповедничеству, дидактической риторике. Театр должен быть зрелищем, развлечением, давать эстетическую радость. Но при условии, что и зрелищность, и развлекательность, и эстетика окажутся лишь средствами к достижению главной цели — воздействовать на духовный мир зрителя, а следовательно, на нравственный климат общества. Уход от нее превращает театр в самодемонстрацию режиссера ли, художника ли, актеров ли, словом, во всевозможное самоцельное формотворчество, штукарство. И уже не играет роли, что иной раз это осуществляется занимательно, талантливо даже. Все равно, убежден — это всегда предательство высокой и благородной цели и миссии Театра как *нравственной школы, школы воспитания чувств*. Иными словами, это всегда уход от *духовности* театра. Театр же обязан производить операции на зрительских сердцах, иначе он не Театр.

Вот мы и обозначили круг критериев, из которых будем исходить в дальнейшем разборе. Именно эти критерии лежат в самой природе великого русского реалистического искусства и стали основой школы реалистического театра, созданной Станиславским. Реалистический театр многообразен. Существует в нем множество школ и направлений. Однако лишь учение Станиславского стало знаменем мирового театра XX века. Почему? Потому что Константин Сергеевич разрабатывал *коренные принципы* этого театра, тогда как многие крупнейшие мастера остались на уровне разработки лишь приемов и направлений или занимались попытками дальнейшего развития принципов Станиславского. Сам же он, создав систему приемов воспитания актера и работы с ним, среди которых были и ошибочные, и отброшенные им самим, оставался неизменно верным своим *принципам*. И последователи его, и его эпигоны зачастую ограничивают постижение наследия Станиславского изучением и канонизацией его приемов, не пытаясь проникнуть в далеко еще не познанные глубины его художественных принципов.

Если мы говорим, что сутью театра является раскрытие *правды жизни пьесы* через действие, которое и составляет драму, то есть правды поведения действующих лиц, правды их поступков, то мы тем самым определяем степень важности и необходимости скрупулезного исследования в самом широком смысле всего круга мотиваций совершаемого действия, произносимого слова. Это возможно лишь при тщательном и добросовестном постижении всего материала пьесы и сведении добытых чувствований, пониманий и знаний в единую систему, которая и есть система спектакля. *Система спектакля — это нахождение взаимосвязанной* {463} *и взаимоопределяющей необходимости каждого слагаемого для создания художественной целостности, выражающей сверхзадачу спектакля*. Система спектакля — это *синтез пьесы* (то есть авторской сверхзадачи и системы ее художественного воплощения автором) и *унификация режиссерского сочинения спектакля*. Синтез, подчеркиваю это! Необходимость тщательного вдумчивого дорепетиционного анализа пьесы режиссером приходится акцентировать особо, так как стало вполне обычным делом ставить спектакли, которые, по существу, не имеют никакого отношения к пьесе, кроме поверхностной фабульной связи, в которых пьеса — лишь повод для самовыражения постановщика-изобретателя. Утверждаю, что это антитеатр, хотя это и может быть занимательно само по себе. Тут, думая о режиссуре этого толка, не могу не вздохнуть с сожалением, и даже с сочувствием. Такие режиссеры пилят сук, на котором сидят! Путь к самообновлению, к новым художественным открытиям для режиссера только в погружении при каждой новой работе в автора, в стремлении уловить его своеобразие и раскрыть его неповторимость. *Только ставя автора*, а не «вариации самого себя», режиссер развивается, обогащается и не истощает себя художественно. Как бы ни был талантлив режиссер, но если он бесконечно повторяет себя, свои приемы, свое ощущение театра, независимо от того, Арбузов или Шекспир, Флетчер или Разумовская послужили поводом для его «самовыражения», — его художественное самоистребление неизбежно. Да и как-то нескромно полагать, что ты обязательно интереснее для зрителя, чем тот драматург, которого ты препарируешь с залихватской самоуверенностью. А ведь чаще всего эта «вивисекция» проводится при постановке классиков! К сожалению, этот «навык» становится натурой и очень легко и накрепко вырабатывается такая режиссерская «позиция»: «Что там написано? Да‑а?.. Ну, это не пойдет, мараем и сделаем так!» И без зазрения совести, наотмашь марается, а то и переделывается все, что мешает «режиссерскому видению» или «режиссерскому прочтению».

Я отнюдь не посягаю на свободу и самостоятельность режиссерского толкования пьесы. Но… *пьесы*! Сила, свежесть, оригинальность режиссуры в том, чтобы увидать, открыть в пьесе то, что не лежит на поверхности, то, что обогащает круг ее идей, связывает ее с глубинными проблемами современности, но — подчеркну — не злободневности! Однако хорошо это тогда, когда открыто в пьесе и передано зрителю с учетом ее художественного языка, а не противопоставлено ей как плод собственного творческого произвола. И приходят эти открытия, как награда за вдумчивое, тщательное проникновение в материал драмы. Тут вспоминаются спектакли великого Мейерхольда. Мы всегда видели могучую художническую индивидуальность Мастера, но как же непохожи были по стилистике, художественному языку, скажем, эрдмановский «Мандат» и поразительный «Ревизор», «Вступление» по Ю. Герману и «Дама с камелиями», ошеломляющий неожиданностью, свежестью и глубиной прочтения «Лес» или «Маскарад» в Александринке. Всегда Мейерхольд, но всегда новый Мейерхольд, а вместе с ним заново открываемые Гоголь, Грибоедов, Лермонтов, Островский…

Найденный Станиславским «метод действенного анализа» вопреки его воле дал повод многим режиссерам уже нескольких поколений, ухватив букву и не пожелав, а может быть, и не сумев понять дух, смысл предложенного метода, если не аннулировать, то чрезвычайно снизить значение и роль тщательного дорепетиционного подготовительного периода, «копания в психологии», иначе — освоения режиссером пьесы до начала работы с актерами. А ведь в этом случае спектакль сводится либо к постановке собственных вариаций на тему пьесы, либо к разыгрыванию фабулы драмы, а не к выявлению ее истинного смысла, скрытого в подтексте, в тех внутренних побуждениях и мотивациях, в таинственных движениях души, которые {464} и определяют субъективную логику и правду поведения человека.

Конечно, увлекающийся, одержимый Станиславский в полемическом задоре сам дал немало оснований для такого сдвига. Хотя бы в известном письме к сыну, И. К. Алексееву, написанном в 1935 году, когда Константин Сергеевич начал пробовать на практике новый метод: «Сейчас я пустил в ход новый прием… Он заключается в том, что сегодня прочтена пьеса, а завтра она уже репетируется на сцене. Что же можно играть? Многое. Действующее лицо вошло, поздоровалось, село, объявило о случившемся событии, высказало ряд мыслей. Это каждый может сыграть от своего лица, руководствуясь житейским опытом. Пусть и играют. И так всю пьесу по эпизодам, разбитым на физические действия. Когда это сделано точно, правильно, так, что почувствована правда и вызвана вера к тому, что на сцене, — тогда можно сказать, что линия жизни человеческого тела сделана. Это не пустяки, а половина роли. Может ли существовать физическая линия без душевной? Нет. Значит, намечена уже и внутренняя линия переживаний. Вот приблизительный смысл новых исканий»[[397]](#footnote-398). Надо бы тут выделить слова «приблизительный смысл», однако многими «последователями школы» на вооружение берутся другие: «сегодня пьеса прочтена, а завтра она уже репетируется на сцене».

Как легко тут все упростить до абсурда! Вроде бы режиссер получает право, чуть ли не обязанность, приходить к актеру и начинать репетировать «с белого листа», без всякого предварительного познания пьесы, проходя весь путь анализа «в действии» на равных с актером, вместе с ним. Начали разматывать моточек последовательного логического действия — и все в порядке! В пьесе все написано. Но Станиславский пишет в письме *о репетиционном приеме*, то есть о работе с артистами. Это с *артистами* «сегодня пьеса прочтена, а завтра уже репетируется на сцене». Но тут ни слова об огромной подготовительной работе самого режиссера, предваряющей первую встречу с исполнителями. Вот так важнейшее открытие Станиславского обессмысливается и превращается в свою противоположность. Да и метод-то называется «методом *действенного анализа*», *анализа*, а не просто репетирования. И я говорю не о неком гипотетическом домысле, а о живой практике, которая внедрилась в сегодняшний театр.

Но если попытаться понять не букву, а дух открытия Константина Сергеевича, то оно так сложно и глубоко, а в чем-то и противоречиво, что ученица его, замечательный педагог М. О. Кнебель, явившаяся непосредственно «из первых рук» проводником его метода, написавшая не одну замечательную книгу о нем, признавалась: «У меня все же нет ощущения, что мне самой тут все абсолютно известно»[[398]](#footnote-399).

Вообще надо заметить, что как только профессия режиссера становится профессией легкой, так мы имеем дело либо с чистейшей дилетантщиной, для которой нет проблемы трудности, либо просто с плохой режиссурой. Режиссура — профессия труднейшая. И чем больше ею овладеваешь, чем больше, как кажется, умеешь, тем она становится труднее и труднее. И не только потому, что трудно само постановочное искусство, но, очевидно, и потому, что постижению человека, тайн его души и парадоксальности мотивировок его поведения конца нет. С психологической точки зрения человек — это непрерывный процесс, диалектически противоречивый и часто непредсказуемый. Вчитайтесь в психологические исследования в романах Достоевского. Какие уроки режиссуры! А Толстой? А Чехов? А Горький? А некоторые наши замечательные современники? И все-таки — Достоевский! Хотя бы потому, что он, как никто другой, приучает понимать всю *непредсказуемость и в то же время закономерность человеческой* {465} *натуры*. Он не только создает поразительные ситуации, внезапные повороты мысли, чувства, поведения, настроения, но в авторском комментарии, сплошь да рядом, разъясняет те внутренние пружины характера, которые привели к этим поворотам, порой ошеломляющим кажущейся алогичностью. Достаточно вспомнить, к примеру, хотя бы такую сцену из «Братьев Карамазовых»: жестоко оскорбленному и униженному Дмитрием Карамазовым отставному капитану Снегиреву, «Мочалке», Алеша приносит двести рублей от невесты Дмитрия Катерины Ивановны. Для нищего Снегирева, семейство которого погибает в болезнях, в безвыходной бедности, сумма огромна. И мгновенно в его сознании возникают ослепительные картины спасения, которое открывает для его семьи этот нежданный дар. Снегирев в упоении. Он счастлив. Он вроде бы совсем отошел от своих бед, унижений, ужасов, с которых начал разговор с Алешей. Оба они счастливы!

«Алеша хотел было обнять его, до того он был доволен. Но, взглянув на него, он вдруг остановился: тот стоял, вытянув шею, вытянув губы, с исступленным и побледневшим лицом и что-то шептал губами, как будто желая что-то выговорить; звуков не было, а он все шептал губами, было как-то странно.

— Чего вы! — вздрогнул вдруг отчего-то Алеша.

— Алексей Федорович… я… вы… — бормотал и срывался штабс-капитан, странно и дико смотря на него в упор с видом решившегося полететь с горы, и в то же время губами как бы и улыбаясь, — я‑с… вы‑с… А не хотите ли, я вам один фокусик сейчас покажу‑с! — вдруг прошептал он быстрым, твердым шепотом, речь уже не срывалась более.

— Какой фокусик?

— Фокусик, фокус-покус такой, — все шептал штабс-капитан; рот его скривился на левую сторону, левый глаз прищурился, он, не отрываясь, все смотрел на Алешу, точно приковался к нему.

— Да что с вами, какой фокус? — прокричал тот уже совсем в испуге.

— А вот какой, глядите! — взвизгнул вдруг штабс-капитан.

И, показав ему обе радужные кредитки, которые все время, в продолжении всего разговора, держал обе вместе за уголок большим и указательным пальцами правой руки, он вдруг с каким-то остервенением схватил их, смял и крепко зажал в кулаке правой руки.

— Видели‑с, видели‑с! — взвизгнул он Алеше, бледный и исступленный, и, вдруг подняв вверх кулак, со всего размаху бросил обе смятые кредитки на песок, — видели‑с? — взвизгнул он опять, показывая на них пальцем, — ну так вот же‑с!..

И вдруг, подняв правую ногу, он с дикой злобой бросился их топтать каблуком, восклицая и задыхаясь с каждым ударом ноги.

— Вот ваши деньги‑с! Вот ваши деньги‑с! Вот ваши деньги‑с! Вот ваши деньги‑с! — Вдруг он отскочил назад, выпрямился перед Алешей. Весь его вид изобразил собой неизъяснимую гордость.

— Доложите пославшим вас, что Мочалка чести своей не продает‑с!»

И уже убегая от Алеши, обернувшись, Снегирев кричит ему: «А что ж бы я моему мальчику-то сказал, если б у вас деньги за позор наш взял?»

Вот такой неожиданный поворот в поведении штабс-капитана. Замечу, кстати, что в приведенном отрывке Достоевский *семь* раз употребляет слово «вдруг», тем подчеркивая и нагнетая напряжение неожиданности в поведении своих героев. Если бы представить себе некое графическое изображение этих внезапных смен настроения, чувства и мысли, подобное тому, какое дает кардиограмма, графически передающая работу сердца, мы получили бы поразительную «психограмму»!

Возможно ли логически, отстраненно от его боли, объяснить парадоксальное поведение Снегирева, эту феноменальную по силе «власть минуты»? Да разумеется невозможно! То есть возможно с точки зрения того самого «идейно-тематического» заидеологизированного анализа, которым со школьной скамьи в нас истребляется любовь к литературе, для которого не только недоступно, но и запретно само понятие души человеческой.

Но вот Алеша Карамазов идет к Лизе Хохлаковой и рассказывает ей, что произошло между ним и штабс-капитаном.

{466} «Я вот теперь все думаю: чем это он так вдруг обиделся и деньги растоптал, потому что, уверяю вас, он до самого последнего мгновения не знал, что растопчет их. И вот мне кажется, что он многим тут обиделся… да и не могло быть иначе в его положении… Во-первых, он уже тем обиделся, что *слишком при мне деньгам обрадовался и предо мною этого не скрыл*. Если б обрадовался, да не очень, не показал этого, фасоны бы стал делать, как другие, принимая деньги, кривляться, ну тогда бы еще мог снести и принять, а то уж он *слишком правдиво обрадовался, а это-то и обидно*.

… И чуть только излил душу, вот вдруг ему и *стыдно стало за то, что так всю душу мне показал*… то бросался на меня, пугал, а тут вдруг, только что увидел деньги, и стал меня обнимать. … А главное то, что хоть он и не знал до самого последнего мгновения, что растопчет кредитки, но все-таки это предчувствовал, это уж непременно. *Потому-то и восторг у него был такой сильный, что он предчувствовал…*

… если б он не растоптал, а взял эти деньги, то, придя домой, через час какой-нибудь и заплакал бы о своем унижении, вот что вышло бы непременно. Заплакал бы и, пожалуй, завтра пришел бы ко мне чем свет и бросил бы, может быть, мне кредитки и растоптал бы, как давеча. А теперь он *ушел ужасно гордый и с торжеством*, хоть и знает, что “погубил себя”. А стало быть, теперь уж ничего нет легче, как заставить его принять эти же двести рублей не далее как завтра, потому что он *свою честь доказал*, деньги швырнул, растоптал… Не мог же он знать, когда топтал, что я завтра их ему опять принесу. А между тем деньги-то эти ему ужасно как ведь нужны. Хоть он теперь и горд, а все-таки ведь даже сегодня будет думать о том, какой помощи он лишился. Ночью будет еще сильнее думать, во сне будет видеть, а к завтрашнему утру, пожалуй, готов будет ко мне бежать и прощения просить. А я-то вот тут и явлюсь»[[399]](#footnote-400).

Вот прекраснейший урок режиссеру и артисту, что такое анализ мотивов поступков действующих лиц. Урок, еще и преподанный с особой наглядностью для разъяснения вопроса, которым мы занимаемся. Сперва дается *видимая* сторона действия в сцене Алеши и Мочалки. Мы следим за странными реакциями, непредсказуемыми поступками штабс-капитана, за бесконечными «вдруг», изменяющими поведение, течение сцены. Мы далеко не всегда можем с ходу их объяснить. Но вот приходит блистательнейший анализ, объясняющий каждый поворот действия, малейшее движение души и ту *безусловную субъективную логику* Снегирева, которая делает все это не только оправданным, но и единственно возможным. Блистательный урок! В том, *что* и *как* понял Алеша Карамазов в психологии и субъективных обстоятельствах ущемленного обидой и нищетой Снегирева, содержится наглядный пример того, как следует проникать сквозь видимую поверхность факта или поступка и скрытой в нем сущности. В данном случае Достоевский проводит такой анализ устами одного из героев. Но там, где это и не дается в прямом авторском разъяснении через действующее лицо, там материал дан в самом изложении событий и надо только заставить потрудиться воображение, чтобы расшифровать партитуру внутренних мотивов. В романе мы имеем дело с обильным авторским комментарием. В пьесе, как правило, сцена не комментируется, и объяснение ее становится уже нашим делом.

Обращу ваше внимание на то, сколь многогранен данный Достоевским анализ психологических побудителей в смятенной душе Снегирева. Мы же, увы, так часто останавливаемся на однозначном объяснении факта, бесконечно упрощая и обедняя психологическую жизнь творимых нами сценических образов! Мы мало учимся у великой литературы *методике* постижения тончайших душевных движений человека. А ведь *главная* сила театра — в глубине анализа жизни человеческого духа, происходящего «здесь, сегодня, сейчас» на подмостках сцены. Все остальное в искусстве театра лишь средства. Средства для того, чтобы сделать эту «жизнь человеческого духа» выразительной, яркой, передаваемой {467} языком Театра, стало быть, действенной и зрелищной.

Теперь о самом главном в приведенном примере. Тонкий и точный анализ душевных переживаний Снегирева удается Алеше Карамазову — читай, Федору Михайловичу Достоевскому — на основе глубочайшего и искреннего *сопереживания и сострадания* Это они открывают доступ в чужую душу, освещая ее «потемки» *сострадательным сопереживанием*. Это оно помогло Алеше проникнуть в мечущуюся исстрадавшуюся душу Снегирева, разгадать, понять все причудливые зигзаги его мысли и чувств. Этим примером наглядно подтверждается глубочайший смысл утверждения К. С. Станиславского: «чувство надо постигать чувством», то есть не только сопереживанием, но проживанием внутренней жизни своих героев. *Только выстрадав* своих героев, можем мы их понять. Алеша говорит Хохлаковой: «Я вот теперь все думаю…» и далее сообщает плоды этих раздумий. Но что же это за раздумье? Это осмысление *пережитого* им, *перечувствованного* им в необыкновенном объяснении со Снегиревым. И тут надо отметить, что суть анализа в этом удивительном сплаве чувства и разума, сплаве «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет», где «горестные заметы» — пережитое чувство. В нашем художническом режиссерском анализе они *абсолютно нерасторжимы*!

Как ни печально, но в подготовительный период работы режиссера проживание пьесы, раздумья над ней, вскрытие тайн жизни населяющих ее людей подменяется поспешным сочинением спектакля. А ведь анализ — это не только проживание пьесы и размышления о ней. Это размышления о жизни. Это установление тонких ассоциативных связей между материалом пьесы и сегодняшним временем, миром, определяемое сверх-сверхзадачей режиссера, то есть его мировоззрением и мироощущением и осознанием своего места и нравственного долга в жизни.

Конечно же, спектакль надо сочинять. Нет ничего тоскливее и несовременнее, чем несочиненный спектакль, когда пьеса просто «кладется на голоса», оснащается телодвижениями артистов и оформляется соответствующей декорацией. Но *корни* этого сочинительства должны питаться почвой авторского творения, волшебно трансформируя его в сценическую жизнь. Недаром же и К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко пустили в обращение такое великолепное по точности определение — «режиссура корня».

Из чего же складывается в работе режиссера период от первой встречи с пьесой до начала работы с артистами, то есть до начала *практического* создания спектакля? Период, который я назвал — «режиссер наедине с пьесой».

В сущности, если выделить отсюда процесс формирования замысла спектакля, все, что связано с этим келейным скрытым процессом работы режиссера, есть режиссерский анализ пьесы.

Конечно, когда мы имеем дело с широко известной классической пьесой, давно уже знаемой, читаной-перечитаной, а то и виденной на сцене во многих постановках, обросшей для нас множеством всяческой информации — литературоведческой, театроведческой, критической, а то и просто укоренившимися стереотипами прочтения этого произведения, — *свежесть* восприятия пьесы для всех нас чрезвычайно затруднена. И необходимо освободиться от всех наносных знаний и представлений, пользуясь мудрым рецептом Вл. И. Немировича-Данченко, который утверждал, что к любой пьесе надо подходить как *к новой*. Постараемся же взять это на вооружение и, обращаясь к знакомому произведению, читать его «ясными очами», как бы в первый раз.

Что же откликнулось в нашей душе на это первое знакомство? Оговорим, что если первое прочтение или повторное перечитывание пьесы не затронули вашу душу, отложите пьесу, откажитесь от нее. Ведь это значит, что она для вас сегодня мертва, а, стало быть, вы и не найдете в себе истинной побуждающей силы для создания спектакля и процесс {468} работы превратится в мучительное высасывание из пальца «решений», в выращивание не живой жизни драмы, а гомункулуса в колбе.

Что же откликнулось в нашей душе на это первое знакомство? Если мы испытали волнение, значит оказались затронутыми наши чувства. Будем искать ответ не на то, какие мысли, какие идеи поселило в нашем сознании знакомство с пьесой, а постараемся понять, какое же *чувство* она разбудила. Первое чувственное восприятие. Первое чувство от пьесы. Назовем его *первочувством*. Тут мы сделали исходный и важнейший шаг в мир пьесы и в наш будущий спектакль.

Что такое первочувство? Это отклик на пьесу нашей боли, нашей «болевой точки». Отклик не рассудком, размышлением, а непосредственным чувством. Под «болевой точкой», «болью» подразумевается не обязательно боль, как мука, как страдание. Болевая точка — это *повышенная чувственная отзывчивость*, взращенная нашим жизненным опытом, позицией, нашей человеческой и художнической сверх-сверхзадачей. Следовательно, это всегда *выстраданное, дорогое* для нас чувство. Чувство, в котором заложен заряд нашей активной действенной жизненной позиции, наше «за» или «против». Таким образом, в первочувстве наиболее непосредственно и откровенно проявляется художническая индивидуальность. Движение в дальнейшей работе по подсказке первочувства помогает ее и сохранить, и выразить.

В первочувстве содержится зародыш сверхзадачи будущего спектакля. Может быть, это лишь крохотное семечко ее, которому еще предстоит долгий путь развития, трансформаций, вызревания, чтобы стать сверхзадачей, но, так сказать, «генетическая» связь первочувства и сверхзадачи несомненна.

Первочувство имеет самое непосредственное отношение и к замыслу спектакля. Именно оно становится импульсом замысла — рассказать средствами спектакля о том, что обожгло в пьесе, *прокричать* о своей боли или радости.

Первочувство же дает и направление нашему анализу. Оно становится нашим поводырем по лабиринту пьесы.

Может показаться, что тут я впадаю в противоречие с тем, что утверждал на первых страницах о бережном отношении к автору, о стремлении понять его, а не навязать ему себя. Отнюдь! Я призывал к абсолютной объективности анализа. Но в том-то и дело, что объективности быть не может! Может быть лишь самое честное, строгое, даже скажу, самопожертвованное *стремление* к ней. Но только стремление! Объективности не может быть потому, что в постижении пьесы, в ее анализе мощным фактором оказывается индивидуальность анализирующего, его жизненный опыт, весь духовный склад его, то есть именно то, что всегда неповторимо и единственно в каждом индивидууме. Как бы ни стремился я прочесть Чехова глазами Чехова, Шекспира глазами Шекспира или Рощина глазами Рощина — это невозможно. Я буду читать их только *своими* глазами и *из своего времени*. Да. Каждое произведение имеет фабулу, то есть цепочку объективно существующих в нем фактов. Это я могу воспринять с достаточной степенью объективности. Но дальше начинается сюжет. Сюжет — это авторское объяснение и оценка фактов, или, как говорил А. Н. Островский, — «сценариум со всеми подробностями»[[400]](#footnote-401). Но *оценка* факта — это дело глубоко субъективное, и тут я не могу не начать хоть сколько-нибудь «корректировать» автора, привносить в его оценку свою собственную, собственное понимание факта, хотя и буду всемерно стремиться к объективности и добросовестности. Ведь именно отсюда и возникает многообразие художественных прочтений одного и того же произведения. И чем это произведение лучше, глубже, многотемнее, тем шире возможности разной, порой совсем несхожей его акцентировки, его интерпретации.

{469} Вот тут-то и играет такую важную роль «поводыря» наше первочувство. Оно, как сказано, дает самое начальное и смутное предчувствие сверхзадачи и подталкивает нашу оценку фактов пьесы в ее направлении. И вот что важно: если мы сохраняем стремление к объективности, то есть стремление понять автора, то наш процесс постижения пьесы, направляемый первочувством, будет гибким. Сталкиваясь с противоречием нашей позиции и авторскими данностями, мы должны бесконечно проверять себя, искать причины возникающих противоречий и уметь сдавать свои позиции, когда убеждаемся в авторской «правоте». Что значит — сдавать позиции? Отказаться от своего ощущения сверхзадачи? От своего первочувства? Нет. Но искать их аргументацию и подтверждение *иной системой доказательств, открываемых в пьесе*. Если мы их не находим, значит, мы заблудились. Значит, мы начали ставить мысленно не пьесу, а собственное сочинение на тему ее фабулы. Следовательно, поиск и расследование содержания и мотивировок поступков надо начинать заново.

Первочувство обманывает редко. Вообще в нашем деле надо больше доверять сердцу. Ум проверяет, корректирует, сопоставляет, конструирует и т. д., но… «Понять на нашем языке — значит почувствовать», «Чувство познается чувством» и т. д. и т. п. — множество разных формулировок этой основополагающей мысли мы находим у Станиславского.

Итак, мы вооружены пока что общим ощущением пьесы, поверхностно ухваченным пониманием ее содержания, более или менее отчетливым знанием фабулы. И первочувством. И вот тут-то и подкарауливает нас опасность коренной, принципиальной ошибки. Опираясь на эти приблизительные знания и чувствования пьесы и на свой скороспело возникающий замысел, иные режиссеры начинают определять событийный ряд, сквозное действие, ищут формулировку сверхзадачи и т. д. Какие же плоды может принести такая торопливая самонадеянность?! Постараемся избежать этой — увы! — распространенной ошибки и пойти иным путем.

Прежде чем искать ответы на вопросы, которые неизбежно поставим мы пьесе, а пьеса — нам, мы должны просто «поселиться» в ней, приглядеться к людям, населяющим ее, прислушаться к ним, к их заботам, страстям, словом, к их жизни. Не надо торопить себя с диагнозами. Пусть процесс привыкания, *сближения с жизнью пьесы* идет без насилия, без форсирования и требования немедленного понимания, сразу же ясной для себя оценки. Естественно, что в этом вживании в пьесу будут возникать у нас вопросы. Иногда мы прямо в тексте находим на них исчерпывающие ответы — просто мы пропустили их, пока плохо знали пьесу. Но если мы не нашли ответа теперь же — потерпим. Он придет. Придет от накапливающегося понимания жизни действующих лиц.

Тут должно активно заработать наше воображение. Создание «романа жизни» поможет нам понимать пьесу не со стороны, а изнутри ее. Увидеть и почувствовать жизнь этих людей в особенностях их времени, быта, их связей друг с другом. Пусть рассеянные в пьесе факты и сведения о фактах, происшедших или происходящих за рамками непосредственного сценического действия, станут для нас такими же «здесь, сегодня, сейчас» происходящими, как и то, что есть собственно пьеса. Вот чем должно заниматься в данном случае наше воображение.

Но — воображение, а не фантазия! И это очень важно: фантазия — это придумывание за автора того, чего в пьесе нет, а то и не может быть. Воображение — это домысливание того, что дано автором, но лишь в намеке, лишь в беглом замечании. Наше воображение эту «фабулу» превращает в «сюжет», в сценариум со всеми подробностями, то есть, иначе говоря, как бы дописывает то, что автор не дописал. *Воображение продолжает автора, а не подменяет его, как фантазия* Оно из осколков, разбросанных в пьесе частностей, воссоздает целое — будь то цепочка событий, человеческий характер или взаимосвязи {470} и отношения людей. Надо очень привыкнуть к пьесе, к ее людям. Я бы сказал, что в идеале она должна быть так же близка, как кусок собственной жизни.

Тут идет двоякий процесс: с одной стороны, мы не отрываемся от событий самой пьесы, от того, что в ней происходит и — главное — *почему* происходит, и происходит так, а не как-то иначе. Пьеса должна являться как бы продолжением «романа жизни», вытекать из него.

Конечно же, в этом процессе наша мысль не работает в узко очерченных границах, а попутно проникает во многие тайны и особенности стиля, поэтики пьесы, ее образного строя, языка и т. д. Мы нащупываем особую, присущую ей природу чувств и через нее приближаемся к определению жанра.

Вообще замечу, что всякого рода регламентация творческого процесса режиссера на этапе «наедине с пьесой», установление очередности задач в нем, всяких поэтапных границ и т. п. имеет, конечно же, лишь условный характер. Этот процесс целостен по самой своей природе. Это сложный комплекс, или, лучше сказать, синтез задач, и решение их происходит одновременно, параллельно, и лишь порой та или иная из них как бы вырывается вперед, или мы стараемся сосредоточить усилия именно на этой конкретной задаче, может быть, с временным ущербом для других. Но любая догматизация, насильственное втискивание творческого процесса в прокрустово ложе правил и законов убийственны для живого дела. Как остроумно заметил С. Эйзенштейн, «правила как костыли — они нужны больным и мешают здоровым». Бесспорно, так! Однако я все-таки сделал бы одно уточнение, не столь афористичное, но очень нужное. Разумеется, нельзя заниматься творчеством — я имею сейчас в виду весь творческий процесс создания спектакля, а не только его исходную стадию — нельзя заниматься творчеством «по правилам», постоянно оглядываясь — все ли ты выполнил, не нарушил ли какое-нибудь из них! Правила, законы уже на стадии обучения профессии должны войти в плоть и кровь будущего режиссера, перейти в категорию *инстинкта*. Но это возможно не тогда, когда заучивается их буква, а когда органически усваивается *дух* этих правил и законов и, переходя в сферу нашего подсознания — инстинкт же! — они приобретают характер нашего собственного мышления. Только так они раскрепощают свободу творчества и становятся уже не «костылями», а крыльями.

В 1906 году, то есть за 32 года до выхода в свет его основной книги «Работа актера над собой», К. С. Станиславский писал: «Ни учебника, ни грамматики драматического искусства быть не может и не должно. В тот момент, когда станет возможным втиснуть наше искусство в узкие, скучные и прямолинейные рамки грамматики или учебника, придется признать, что наше искусство перестало существовать. Такое искусство, закованное в тиски и подчиненное сотням придуманных правил, — не интересно, мертво и потому не нужно, по крайней мере для тех людей, которые еще не засушили в себе искринок живого, вечно подвижного, никогда не успокаивающегося, постоянно ищущего и стремящегося вперед артистического огня»[[401]](#footnote-402). Замечательная запись! В ней глубокое провидение великого художника, педагога и мыслителя. Однако на практике, страстно желая вооружить артистов безотказной техникой управления неуправляемым творческим подсознанием, природой, Константин Сергеевич впадал в противоречие с самим собой, с приведенной выше позицией. Бесконечно переделывая, исправляя этот главный труд, оставленный нам в наследство, он, в сущности, создал ту самую «грамматику» или учебник, которые так страстно отрицал, еще не приступив к созданию своей книги. И закономерно, что, чем дальше, тем чаще Станиславский настаивал, что никакой его «системы» нет, есть только «творчество живой природы», чем дальше, тем осторожнее он становился в {471} определениях, формулировках, тем к большей свободе в творчестве он призывал, тем чаще отказывался от своих же предшествующих утверждений, выдвигая новые и снова их отрицая. Если вчитаться в восьмитомник Станиславского, в замечательные предсмертные беседы с мастерами МХАТ, в изданные теперь «Записные книжки» и в целый ряд последних театроведческих работ, восстанавливающих репетиционные поиски, собеседования с артистами и т. д., окажется, что нет ничего проще, чем перечеркивать Станиславского самим Станиславским. Бесконечный поиск гения! Вечная неудовлетворенность найденным, открытым. Бесконечное отрицание найденного для утверждения новых открытий. И так до последнего часа жизни, до последнего дыхания…

Но что же перечеркивал, что отвергал в найденном Константин Сергеевич? Никогда сами идеи, саму суть. Всегда только *средства*, только *пути научения* этим идеям, этим глубочайшим прозрениям. Иначе говоря, бесконечно менял и уточнял *технологию, но не дух* своего учения. И, может быть, происходило это, главным образом, из-за того, о чем он с болью и страхом неоднократно писал и говорил. Он увидел, как усилиями его пропагандистов, учеников, последователей *его технические приемы, являвшиеся для него только средством приближения к высокой цели, подменили эту цель и сами стали конечной целью*. Об этой опасности давно, еще на заре становления «системы Станиславского», догадался Вл. И. Немирович-Данченко и написал Константину Сергеевичу, по существу, трагическое письмо. «Когда я стараюсь проникнуть в самую глубь явлений, когда я напрягаю свои силы, чтобы заразить актеров тем ароматом авторского творчества, который не поддается анализу, слишком ясному, той проникновенности психологии, которую не подгонишь ни под какую систему и не подведешь ни под какие корни чувств, когда дважды два становится не четыре, а черт знает чем, — тогда Вас охватывает дрожь протеста. И не только потому, что Вам кажется, что актер легко потеряет технические нити, но еще и по каким-то более глубоким стихийным побуждениям души.

И наоборот: когда Вы начинаете подходить с “материальными” приемами к тому, что составляет лицо автора или роли, аромат его духа, — мне начинает казаться, что и на этот раз, как было много за 15 лет, театр проходит мимо тайн искусства и проникновенной психологии и становится грубой фабрикой, заводом суррогатов. Тогда мы становимся врагами…»[[402]](#footnote-403).

М. О. Кнебель так комментирует суть конфликта: «Станиславский в порыве гениального прозрения утверждает, что все тайны искусства доступны человеческому разуму. И Немирович-Данченко с поразительной тонкостью проникает в эти тайны, но упорно не хочет с ними расставаться.

Любое, самое сложное психологическое движение души надо уметь перевести в действие, говорит Станиславский. Да, необходимо перевести в действие, подтверждает Немирович-Данченко, но это арифметика актерского искусства, а есть еще алгебра и геометрия, когда действует образ, характер, рожденный неповторимой личностью автора, когда на сцене возникает атмосфера, принесенная актером, когда рождаются чувства, неподвластные никакому анализу»[[403]](#footnote-404).

Своего письма Владимир Иванович не отправил. Не отправил, вероятно, потому, что чувствовал, что был и прав и не прав. Прав в том, что опасность вытеснения из театра «алгебры и геометрии» «арифметикой» была в страстных, неукротимых, и потому неизбежно полемических поисках Станиславского. Но совсем не потому, что Станиславский *хотел* этого — вот тут Немирович был не прав. «Жизнь человеческого духа» — вот ведь ради чего самозабвенно искал, трудился, мучился гениальный Станиславский. {472} Но овладеть этим трудно, очень трудно. Даже таланту. Посредственность же ухватывалась за то, что полегче, попроще — за технические приемы Станиславского, возводя их в ранг конечной цели. Это укрепилось в театре и в театральной школе, потому и пугало Станиславского, когда его поиски, пробы выносились за стены МХАТа и творческой лаборатории в Леонтьевском переулке, преподавались как «система Станиславского».

Упрощение и опрощение учения Станиславского, как мне кажется, набирает обороты. Он сам, правда, говорил о том, что его учение надо развивать, продолжать, что он только заложил основы, которые нуждаются в дальнейшей разработке. Действительно, такая разработка велась и ведется ныне. Имеются, безусловно, позитивные плоды ее. К их числу следует отнести книги А. Д. Попова, М. О. Кнебель, А. В. Эфроса, Г. А. Товстоногова, О. Я. Ремеза, исследования М. Н. Строевой, Н. А. Крымовой, В. Б. Блока. Эти работы в основном направлены не на пересказы того, что написано Станиславским, их авторы — режиссеры, педагоги и театроведы — озабочены тем, чтобы с современных позиций осмыслить не букву, а дух, самую сущность учения великого Мастера и, сколь возможно, продвигать их дальше. Но доминируют все же книжки, статьи, диссертации, буксующие на вопросах технологии, терминологии, достаточно путанных и произвольных объяснениях терминов, которыми пользовался и не пользовался Станиславский. Результат их — полная неразбериха и разнобой в истолковании практиками театра понятий и терминологии, что очень наглядно раскрыто Г. А. Товстоноговым в его последней книге «Беседы с коллегами» в записях работы с периферийными режиссерами в творческой лаборатории. Все эти споры, разночтения и терминологическая неразбериха вертятся вокруг технологии, обходя самый сущностный, коренной вопрос *духовного* содержания учения Станиславского. А уж когда, как не сейчас, в наше, ставшее удручающе бездуховным, время, именно эта сторона его школы должна была бы лечь в основу всех новейших поисков, исследований, да и самой практики и театра, и педагогики.

Мы так часто говорим, слышим: «метод Станиславского», «метод физических действий», «метод действенного анализа» и т. д. Слово «метод» любой словарь объясняет как «прием», «способ». Но это не единственное объяснение. Философский словарь разъясняет, что метод это «путь исследования или познания, теория, учение», стало быть, метод это и *система мышления*. Почему же избирается только первое толкование? Почему же все тяготеет к сведению сложнейшей психологической и философской сути учения Станиславского опять-таки к нахождению в нем набора способов и приемов, той самой «арифметики», против которой восставал Немирович-Данченко?! Не в том ли беда, что довлеют тщетные и опасные усилия создать *точную* науку театра? Это ведь не удалось даже самому Станиславскому. Точная наука добивается *объективной и единой для всех истины*. Но творчество субъективно, и в этой его субъективной природе истина у каждого творца — своя, единственная, лишь ему присущая. Да, разумеется, есть общие основополагающие принципы, правила, даже законы, но они касаются *средств* творчества (как, например, в живописи: пластическая анатомия, перспектива, золотое сечение и т. д.). Эти средства имеют точную обоснованность, но они — не искусство, не само творчество. Нет, да и не может быть *закона*, по которому создается образ, создается «жизнь человеческого духа». Есть лишь пути, которые помогают подойти к этому чуду — моменту творчества, творческого свершения, прозрения. Потому Станиславский и заявлял, что нет никакой «системы», а есть лишь творчество живой природы артиста. (Добавим — режиссера тоже.) Значит, все «приемы», которые изучаются как «система Станиславского», не более как строительные леса в творчестве, а вовсе не само творчество. «Всяк сверчок знай свой шесток»: техника и технология должны занимать в нашем сознании подобающее им место. {473} Место *средства* и не более того. И не вылезать в «смысл», «цель», в «само искусство». Что ни в малейшей степени, естественно, не означает пренебрежительного отношения к ним. Я за технику, за владение ремеслом, то есть *умением*. Надо уметь пользоваться всеми средствами, которые подводят нас к собственно творчеству, но не фетишизировать их.

Это длинное отвлечение от темы и непосредственных задач данной работы отнюдь не преследовало целей театроведческих или этакого исторического экскурса в споры и распри между основателями Художественного театра и его школы. Содержание так и не разрешившегося их *методологического конфликта* имеет непосредственное отношение ко всему дальнейшему изложению и к тем позициям, которые я хотел бы утвердить в сознании читателя.

Итак, мы накопили определенный круг пониманий, знаний того, что предшествовало началу событий пьесы. Мы даже сочинили «роман жизни». Но хоть мы за это время достаточно хорошо изучили пьесу и свободно в ней ориентируемся, мы, по существу, еще не приступили к ее анализу. Мы лишь черпали из нее всяческий материал для создания предыстории, для знания и понимания людей, которые будут завязаны в событиях драмы. Очень важно «понять-почувствовать» субъективную правду каждого действующего лица. Это необходимо для выявления тех причин, той почвы, на которой родятся конфликты. Из субъективной правды персонажа рождается логика его поведения, оценок. И необходимо в размышлениях наших, в создании «романа жизни» приучать себя не к отстраненному наблюдению этой жизни, этих людей, а к погружению в них, к влезанию в их «шкуру».

Вот теперь мы обратимся к пьесе, чтобы разобраться, *что же происходит в ней*, что, почему и зачем делают в ней уже хорошо знакомые нам люди, словом, как течет в ней жизнь.

И вот тут хочу особо подчеркнуть, что это расследование, *проживание* пьесы за всех ее действующих лиц должно *предшествовать* определению нами событий, сквозного действия. Почему? Потому что нам надо проникнуть в саму *жизнь*, а не создавать ее структуру — событийный ряд. Если мы начинаем с определения событий, то начинаем подгонять жизнь под событийный ряд, а не вскрывать в потоке жизни пьесы движущие ее события. Конечно, в этом процессе присутствует ощущение нашей сверхзадачи — ведь именно через это ощущение мы воспринимаем познаваемую нами жизнь пьесы. А следовательно, намечается и *стремление к сверхзадаче, то есть сквозное действие*, которое будет пронизывать движение пьесы. Так мы идем к определению и событий и сквозного действия *органически*, а не искусственно, не насильственно. *Всякое преобладание технологии над духовным содержанием, холодного расчета над чувством — серьезнейшая опасность*. Сколько невосполнимых потерь подкарауливает нас, когда вместо свободного и естественного проживания пьесы и душевного постижения ее, мы начинаем умозрительно конструировать, «выстраивать» — ненавистное слово! — ее, подгоняя под соответствующую правилам схему.

Ведь совершенно естественно, что, последовательно проживая все происходящее в пьесе, мы нащупываем те опоры действия, которые и есть события. Мы, еще без специальной цели это сделать, выделяем наиболее важные, определяющие узлы пьесы, понимаем, так сказать, «субординацию» ее событийного строя.

Но вот что является непременным условием в таком пути анализа: мы всегда должны ставить вопросы: *что случилось, что произошло, что изменилось относительно того, что было*? Это первое условие. Оно и есть, по существу, определение событийного ряда. Только мы, во всяком случае — пока, не «оярлычиваем» эти события, а пробираемся к их смыслу, к их содержанию. Второе: мы должны стремиться понять не только то, что чувствуют в связи с событием персонажи, следуя здесь за мысленным проживанием от {474} их лица происходящего, но обязательно искать ответ на вопрос «что они делают», то есть *пробиваться к их поведению, к пониманию их действий*. И третье: выяснение конфликтной природы. Драма — это борьба. В. Г. Белинский определил это с исчерпывающей точностью: «Драма — это когда один над другим хочет верх взять». Борьба определяется конфликтом — противоположностью идей, позиций, целей, характеров действующих лиц. Обычно в пьесе это достаточно точно задается, так как именно на этом она и строится. Коль скоро исчезает конфликт, исчезает и искомое действие. Потому конфликтность должна пронизывать не только генеральную линию пьесы, но и каждый момент сценического существования, даже когда он представляется «бесконфликтным». Например, А и Б ведут пустяковый диалог, который никак не связан с основными линиями борьбы в пьесе. Скажем, о погоде. Б говорит, что погода не дурна, А напоминает, что в прошлом году в это время уже зарядили дожди. В чем же тут «конфликт»? В том, что, с точки зрения А, Б недостаточно оценивает нынешнюю благодать. Что же значит такой подход? То, что этот незначащий пустой диалог обретает внутреннюю энергию, динамику, признак *борьбы*, потому что А будет не просто болтать текст, а *перестраивать* позицию Б, то есть действовать. Я привожу простейший, примитивнейший пример, но речь идет о принципе. О том, что не только тогда, когда происходит столкновение по сущностным признакам конфликтной ситуации, но всегда, во всем мы должны отыскивать и реализовывать *борьбу*. Вот тогда-то и будет осуществляться коренной принцип природы драмы, театра — «когда один над другим хочет верх взять».

«Метод действенного анализа»! Сколько вокруг этого открытия Станиславского разнотолков, разнопониманий. И как мало, в сущности, режиссеров, которые им владеют, а уж тем более овладели полностью. Напомню, даже М. О. Кнебель!

Этот метод явился вследствие того, что к концу жизни Константин Сергеевич — он начал утверждение нового метода репетирования лишь в 1934 – 1935 гг. — увидел убывающую эффективность принятого со времен молодого МХАТа «застольного периода», когда вся пьеса проходилась с актерами за столом и лишь после длительного застольного словоговорения и застольного же проигрывания всей пьесы артисты выходили на площадку. От их многомесячного «застолья» оставались рожки да ножки — «на ногах» вся работа проделывалась заново. Ну а если учесть, что Художественный театр, чем старше и именитее становился, тем больше мог позволить себе роскошь неторопливости, — работа над спектаклями растягивалась порой на годы, и на застольный период падала иногда большая часть времени. И хотя разговоры эти вели талантливые, интеллигентные, интереснейшие люди, продуктивность их для дальнейшей сценической работы была не очень-то велика. Тогда-то и стал Станиславский пробовать новый метод, суть которого изложена в приведенном выше письме к сыну.

В чем же был главный недостаток старого испытанного метода застольного разбора и репетирования пьесы? Сценический процесс актера-образа — это *неразрывный психофизический процесс*, в котором психическая жизнь неотделима от жизни тела, от физической жизни, от простейших физических действий, от поведения, от *действования*. В застольном репетировании тело бездействует, его как бы нет, оно проявит себя потом, на сцене, в сценических репетициях. Пока же работает только душа. И пока речь идет об общих вопросах, об установках на толкование пьесы и роли, все это имеет определенный продуктивный выход «в дело». Но когда начинается непосредственное застольное репетирование пьесы, бесконечные дискуссии о задачах («хотениях»), о названии этих задач и кусков и о переживаниях героев, работа теряет продуктивность. Сакраментальные вопросы «Что я чувствую?», «Чего я хочу?» — повод для неистощимых споров и предположений — Станиславский заменяет безжалостно-конкретным {475} и мобилизующим «*Что я делаю*?» Ну а если так, то чего же разговаривать, когда можно и должно делать, то есть *действовать* и искать не неуловимые переживания, а конкретные действия, поведение в предлагаемых обстоятельствах. Самые сложные психологические процессы, переживания, да и характеры, наконец, — все находит выражение в поведении. По поведению мы догадываемся о «жизни человеческого духа». Действие проявляет себя в поведении. «Не понимаете? Давайте сделаем этюд!»

Станиславский и раньше придавал действию первостепенное значение. Через управляемое волей и разумом действие он прокладывал путь к рождению неуправляемого, «капризного» чувства. Уже существовал и вошел в практику «метод физических действий», уже накрепко было положено в основу актерской практики — «действие — ловушка для чувства». Но впервые Станиславский *сделал действие средством анализа*. Сначала как репетиционный прием. Это, кстати, до сих пор является источником нелепого заблуждения: если в процессе репетиций делаются этюды — значит, режиссер работает по «методу действенного анализа». Абсурд! Этюды могут быть, могут не быть — дело-то в другом! Метод из репетиционного приема превращается и *в метод мышления*. Как ранее была утверждена формула «чувство познается чувством», так теперь можно было бы сказать — «действие познается действием». И уже не только в репетиционном процессе, но и в самом подходе к пьесе, во всех размышлениях о ней, в познавании ее, то есть *в анализе*.

Мыслить действием, воспринимать пьесу как *происходящее*, то есть как непрерывный действенный процесс, это — особый дар, являющийся корнем профессии режиссера. Но это и важнейший профессиональный навык, который можно и должно в себе развивать.

Тут я опять должен сделать экскурс в прошлое. С тех пор как Константин Сергеевич на заре Художественного театра принялся за разработку своей системы, и тем более когда он прекратил собственную актерскую работу, его режиссерская деятельность приняла в основном характер лабораторных исследований, поисков и т. д. Сроки работы над спектаклями-экспериментами становились все менее лимитированными, а под конец его жизни все более превращались в нескончаемый учебный процесс, независимо от того, с кем работал Станиславский — с артистами ли МХАТа, с певцами оперной студии или со студийцами драматической школы. Эта неограниченность во времени репетирования давала возможность скрупулезнейшего поиска органики существования, постепенности выращивания образа, вплоть до несомненно полемического положения, что не нужно артистам учить ролей, что импровизируемый на репетициях текст должен в конце концов совпасть с авторским, когда будет нажита, прожита и учтена вся сумма предлагаемых обстоятельств. Из этой же природы возникал и метод действенного анализа, когда, начиная с элементарнейшего действия, путем подключения все новых и новых обстоятельств, артист добирается до рождения образа. Отсюда же и положение — сперва «я в предлагаемых обстоятельствах», потом «от себя к образу». Да, конечно, это путь органического перевоплощения, путь раскрепощения творческого подсознания. Однако это путь, требующий, чтобы пройти его от «белого листа» до перевоплощения, очень длительного процесса репетиций, который не реален в практике подавляющего большинства театров. И хорошо, когда таким процессом руководит гений, ну — талант, а если нет? И получается, что в практике театров режиссер, начиная репетирование по этому методу, едва успевает пройти по самой поверхности вскрытия действия лишь по счету фабулы, лежащих на поверхности событий. Ни ему, ни подавляющему большинству артистов не удается проникнуть глубже отметки «я в предлагаемых обстоятельствах». Разыгрывание в театре «себя в предлагаемых обстоятельствах» стало, увы, нормой театра и величайшей его бедой. С нашей сцены почти исчезли яркие запоминающиеся образы, созданные *магическим лицедейством* {476} *артиста*, то есть действием от чужого лица, характера, неузнаваемые, непохожие актерские творения. А ведь Станиславский сам был великим мастером такого искусства, да и стремился в своей школе, конечно же, не к унылому правдоподобию и унылой органике, которая и есть «я в предлагаемых обстоятельствах», то есть самый начальный этап овладения актерским мастерством.

Но надо понимать, что не иди Станиславский одержимо этим путем первопроходца, впадая в неизбежные заблуждения, ошибки и преувеличения, он никогда бы не дал театру того вооружения, которое он оставил последующим поколениям, никогда бы не заставил задуматься мировой театр над теми проблемами, которые дали импульс и направление всему дальнейшему театральному процессу.

В. И. Немирович-Данченко ставил ту же конечную художественную цель, что и Станиславский. Это их объединило, и в этом они никогда не расходились. Разошлись они в средствах достижения этой цели, то есть в методологии, и в частности в отношении к началу работы. Для Владимира Ивановича первой задачей было воспитать в актере понимание, ощущение характера действующего лица, и не только глубочайшее погружение в обстоятельства пьесы, но и постижение особенностей авторского письма. Кстати, Немирович именно поэтому требовал от артистов сразу же знания текста, чтобы актер вживался не только в авторскую мысль, но и в авторское слово. Тут очень важно, что в сознании артиста сперва моделировался образ, воспитывался его — образа — строй мышления, субъективная логика и правда, и только тогда, когда все это понято, нажито и прочувствовано, лишь тогда найденное опробывалось действием, поведением, чувством. Шел путь «от образа к себе», органическое сближение, и, наконец, соединение заданной модели с собой, со своим организмом. На этом пути Немирович-Данченко достигал блистательных результатов как в спектаклях в целом, так и в великолепных актерских созданиях.

В понимании методов Станиславского и Немировича-Данченко существенно иметь в виду, что они одновременно работали с одними и теми же артистами. При том, что различны {477} были методы, при том, что накапливалось трагическое человеческое отчуждение двух великих художников, они были как бы «соединяющимися сосудами» за счет опосредованного через общих артистов художественного общения и, несомненно, взаимовлияния. Этого нельзя забывать! Они были «скованы одной цепью», они постоянно, вольно или невольно, трансформировались друг в друга. Не помню кто, метко, но жестоко, назвал Владимира Ивановича «гениальным вторым». Может быть и так. И все же я глубоко убежден, что есть некая историческая несправедливость в оттеснении Немировича-Данченко на второй план, в утверждении только за Станиславским того, что есть школа. Это школа Художественного театра, в которой проявился очень сложный и тонкий синтез творческих методов обоих великих мастеров. Пользуясь сегодня терминологией, понятиями, которые накрепко вошли в практику театра и театральной педагогики, мы далеко не всегда можем сразу и точно указать автора, однако по выработавшейся инерции все относим к «системе Станиславского».

Конечно, в этом блистательном дуэте Станиславский лидирует. И как глубокий теоретик, настоящий ученый, и как более яркий, скажем, «звонкий» постановщик, как прославившийся очень разнообразный актер, да наконец, как необыкновенно колоритная мощная художественная личность. Но все эти качества великого Мастера не должны затмить в сознании последующих поколений ту неоценимую роль тонкого глубокого художника-человековеда, каким был Владимир Иванович, удивительный педагог, обогативший театр, режиссуру важнейшими методологическими открытиями, высочайшими художественными свершениями.

Почему я говорю об этом и какое отношение это имеет к нашей теме? Из сказанного ясно, что, каким бы путем ни следовать, тот и другой подразумевает глубокое, всестороннее исследование пьесы режиссером до того, как он начал репетиционную работу с артистами. Нечего и говорить о Немировиче-Данченко — тут это очевидно. Но не менее ясно, что и метод действенного анализа Станиславского подразумевает тщательную проработку пьесы режиссером до того, как он поведет {478} артистов от действия к действию, от события к событию. Вот чего не учитывают многие режиссеры, утверждающие, что работают по этому методу, но вступающие в репетиционную работу, находясь почти на том же уровне познания пьесы и характеров, ее населяющих, что и артисты, пришедшие на первую репетицию.

Я убежден, что наиболее продуктивным оказывается тот путь, который объединяет методологические приемы и Станиславского, и Немировича-Данченко. Я стремлюсь к тому, чтобы артисты были не только послушными исполнителями моей режиссерской воли, но сознательными соучастниками в реализации замысла. Чтобы они не просто хорошо играли свои роли, но чтобы играли их как органическую часть целого — спектакля. Поэтому и начало работы с коллективом исполнителей для меня связано с созданием определенной установки в сознании артистов, установки на целое, а не только на роль. Сперва — на целое, затем — на роль. Это значит, что к началу репетиций «на ногах» каждый участник спектакля должен достаточно много понять, продумать и прочувствовать в том характере, который ему предстоит воплотить. Иначе говоря, пройти определенный путь в накоплении багажа, с которым живет его герой. Надо хотя бы вчерне воспитать в душе своей тот характер, которому предстоит действовать в пьесе. И тогда уже начинать то, что открывает метод действенного анализа — исследование роли действием и воплощение действенной событийной природы пьесы. Но и исследование, и воплощение теперь, во-первых, в результате установки точно ориентированы на осознанную артистами сверхзадачу спектакля, во-вторых, идут уже не от «я в предлагаемых обстоятельствах», а от некоего характера в предлагаемых обстоятельствах. Таким образом, весь процесс репетиций становится и процессом выращивания, углубления *характеров*. А это поможет уходить от унифицированного безликого «жизненно правдоподобного» театра к театру ярких, неповторимо индивидуальных характеров, созданных прекрасным и праздничным искусством лицедейства.

Итак, мысленно мы прожили пьесу, прочувствовали ее, стараясь «перевоплощаться» в те характеры, которые ее составляют. Теперь пришло время дисциплинировать полученные ощущения осмыслением конструкции пьесы как будущего спектакля.

Замечу, что весь процесс — и «наедине с пьесой» и дальнейший репетиционный — это живое дело. Самое неверное — догматизировать найденное, оберегая его от уточнений, поправок, а то и пересмотра, если надо. Тем более, когда начинается работа с артистами. Ведь то, что мы поняли и пережили в процессе изучения пьесы, должно быть не догмой для дальнейшей работы, а компасом, который нам нужен, чтобы вести за собой творческий коллектив в реализации замысла. Путь его реализации — это *коллективное* творчество, разумеется, под руководством режиссера, вооруженного глубоким знанием жизни пьесы. И сколько же на этом пути ожидает нас неожиданностей! И от предложений артистов, и от вдруг открывшейся собственной ошибки, недодумки, или, напротив, от удивительного интуитивного озарения, додуматься до которого невозможно, — оно приходит как подарок, правда, лишь когда для этого уготована почва!

Чтобы в дальнейшей работе нам не сбиться с пути, чтобы не подвел наш «компас», теперь и нужен перевод нажитых ощущений в технологию. Технология, таким образом, становится и *организующим фактором и средством самопроверки* И это очень важно. Мы говорили уже, что, проживая пьесу, мы *интуитивно* ухватываем события, главные движители действия. Теперь мы должны «алгеброй гармонию поверить». Разумеется, все это не имеет никакого смысла, если превратится в «умственность», в чистый рационализм. Мы всегда должны неукоснительно руководствоваться железным законом: в том, что нам поставляют разум, {479} воображение, чувство, *все приобретает смысл лишь тогда, когда имеет практический выход в действие, в поведение, в эмоцию, в зрелище*. Любые наши размышления о пьесе, не трансформирующиеся в сценическое действие, по существу, бесплодны и *антитеатральны*. Это касается и любого предложения на любом этапе работы. Но частенько мы пренебрегаем этим правилом, а вернее — законом. Взять хотя бы вопрос выяснения и отбора предлагаемых обстоятельств. Мы набираем массу сведений из пьесы, вокруг пьесы, иногда очень увлекательных и интересных. Но они остаются мертвым грузом в работе, если не становятся импульсом к сценическому действию или не влияют на характер этого действия, словом, *если не реализуются в происходящем*.

Например, героиню «Бесприданницы» Ларису Огудалову внезапно оставил боготворимый ею Паратов, вроде бы уже почти жених. Пренебрегши всеми нормами морали и приличий, своей репутацией, кинулась она догонять Паратова, и со второй почтовой станции мать силой вернула ее домой. Историю эту мы узнаем из разговора о Ларисе в начале пьесы. Для Ларисы это важнейшее предлагаемое обстоятельство, след огромного события, потрясения, пережитого ею. И естественно, что такое предлагаемое обстоятельство не может не иметь решающего значения для всей *сегодняшней* жизни Ларисы, для ее отношений с Карандышевым, для ее решения выйти за него замуж и, наконец, для новой встречи с Паратовым, внезапно появившимся в ее доме. Все это может и должно стать питательным и для исполнительницы, и для режиссера, если поставлен вопрос — «Как это предлагаемое обстоятельство влияет на тот или иной момент сегодняшней жизни Ларисы?», а главное — «*Как и в чем это влияние проявляется в сегодняшнем поведении, действиях, оценках* героини пьесы?» Если эти вопросы не поставлены и не найден на них конкретный сценический ответ — значит, вся история, происшедшая с Ларисой год назад, превращается из активного предлагаемого обстоятельства в справку из ее биографии, приводимую в разговоре других лиц. По этому принципу я вообще разделяю «сведения» и предлагаемые обстоятельства. «Сведения» — это знания о фактах, которые были в жизни действующих лиц, различные знания вокруг пьесы, которые *практически не повлияли на само сценическое действие*, на поведение актера, на оценки фактов пьесы и не дали ему эмоциональной пищи. Такие «сведения» мертвы для дела.

*Предлагаемые обстоятельства — это то, что или побуждает сиюминутное действие, или определяет его характер, эмоционально его насыщает и придает ему соответственную окраску*. Естественно, что активность влияния таких предлагаемых обстоятельств на сегодняшнее поведение и характер действующего лица определяется остротой и значительностью для него пережитого прежде события.

Однако признание такой зависимости еще ничего не значит. Это «теория». А практика? Она начинается тогда, когда уже на этапе размышления о пьесе мы заставим себя требовательно продумывать, как же найденное нами обстоятельство может быть выражено в действии, в самом сценическом процессе. Неверно понимать режиссерский анализ как теоретическую работу. Ведь это не только накопление знаний и мыслей о пьесе, о роли. Но это и активная работа воображения, *продумывание путей и способов выражения их в действии, в зрелище*.

Пьеса — действенный процесс, костяком которого является *фабула*. Фабула состоит из *фактов*. Они — объективная данность. Фабула объективна по самой своей сути, так как она представляет собой последовательную *констатацию* происходящих фактов. Ведь как бы мы ни трактовали историю Гамлета, все равно призрак появится, Лаэрт уедет во Францию, в замок придут актеры и т. д. и т. д., пока не явится Фортинбрас и не разберется с горой трупов и бесхозной короной. Фабула незыблема. Не может быть иной фабулы у {480} данной пьесы. Факты упрямая вещь, и потому с фабулой все довольно просто.

С сюжетом куда сложнее. *Сюжет состоит из событий*. Фабульный факт превращается в событие в результате *оценки*. Эту оценку фактов задает нам автор, осуществляя ее через действующих лиц. Но оценка факта — категория субъективная. Эта субъективность определяется тем, что представляет собой оценивающая факт личность, вдобавок еще находящаяся в определенных обстоятельствах. Именно поэтому оценка факта действующими лицами столь различна, и то, что для одних, в сущности, ничего не значит, пустяк, для других полно значения, изменяет всю ситуацию, провоцирует иную, новую линию поведения, отношений и т. д. Так мы и различаем масштаб событий, определяем те основные, которые, втянув в себя значительную часть действующих лиц, изменяют не только линию поведения отдельных персонажей, но и течение жизни в пьесе и становятся главными опорами происходящего в ней процесса.

Наверное, можно сказать и так: *сюжет — это истолкованная фабула*.

Истолкованная первоначально автором. Ведь это он речами и поступками действующих лиц дает оценку фабульным фактам и превращает их в сюжет. Но вот пьеса в руках режиссера, и возникает новый виток истолкования, но уже не только фабулы, но и авторского сюжета. *Спектакль неизбежно представляет собой сплав художественных личностей автора, режиссера и исполнителей и авторской сверхзадачи пьесы с режиссерской сверхзадачей спектакля*.

Итак, событие. Поводом для события является факт, предлагаемое обстоятельство, то есть объективная данность пьесы. Развивается и проявляется событие в оценке данного факта действующими лицами. Оценка — развивающийся во времени процесс. Он складывается из «собирания признаков» от низшего к высшему. Что это значит? Это психологический процесс осмысления происшедшего, имеющий исходной точкой самое непосредственное, почти инстинктивно-чувственное восприятие факта. Далее процесс собирания признаков продвигается по мере того, как сознание устанавливает все новые и новые связи, взаимозависимости данного факта со все более широким кругом предлагаемых обстоятельств. Так мысль, сознание продвигается к высшему признаку, то есть к осмыслению факта во всей его значимости, как для данного персонажа, так и для окружающих лиц и для всей ситуации. Это и будет итоговая оценка, которая заставляет действовать в связи с данным событием уже не импульсивно, как может происходить в начале процесса, а осознанно и потому целенаправленно. Оценка совмещает в себе как рациональный путь, так и непосредственно-чувственную реакцию, которая формирует *отношение*.

Событие может и не прийти к своему логическому завершению и оказаться прерванным в любой момент возникновением нового факта, предлагаемого обстоятельства, то есть началом нового события, изменяющего цели, а, стало быть, и действия втянутых в него действующих лиц. *Понять действенную структуру пьесы — значит понять ее событийное строение*. Мы уже говорили о субординации событий. В потоке жизни пьесы есть опорные наиболее важные события, которые и определяют движение драмы в целом.

Вообще в любом построении сценического действия, будь то отдельная сцена — отрывок, или акт, или, наконец, вся пьеса, мы должны руководствоваться таким изначальным вопросом: с *чего началось и чем кончилось*. Это определяющие вехи. Начало и конец. То, что заключено между ними, и есть искомое содержание сценической борьбы, сценического действия. Так на одном полюсе оказывается *исходное событие*, начинающее основную конфликтную борьбу пьесы, ее сквозное действие, а не просто начинающее пьесу, на другом — *главное событие*. Оно, завершая конфликтную борьбу и выражая собою сверхзадачу пьесы и спектакля, проясняет {481} авторскую и режиссерскую позиции и подводит зрителя к нравственному, идейному выводу. Сопоставляя исходное и главное события, мы видим, куда же пришла шедшая на протяжении пьесы борьба и чем же *качественно* отличается конец от начала, то есть видим происшедшую перемену. Естественно, что развитие борьбы, приведшей к перемене, имело какой-то главный переломный рубеж, на котором, как правило, наиболее активно и выраженно сходятся противоборствующие силы, позиции, идеи. На этом рубеже происходит их наиболее решительная схватка, определяющая перемену движения пьесы к главному событию. Теория драмы называет этот рубеж *кульминацией*. «В развитии действия каждой пьесы есть некий рубеж, знаменующий решительный поворот: *изменяется характер борьбы*, развязка надвигается неудержимо. Этот рубеж и является *кульминацией»*[[404]](#footnote-405), которую Аристотель определял как «предел, с которого наступает переход к счастью от несчастья или от счастья к несчастью»[[405]](#footnote-406). На нашем языке этим рубежом является *центральное событие*. Оно, как правило, совпадает с кульминацией и по месту и по смыслу в движении драмы, так как в нем проявляется качественно новый характер движения от того, что было, к тому, что будет, то есть к главному событию.

Венчает же пьесу *заключительное событие*, развязка. Это то последнее событие, в котором как бы ставится авторский диагноз, оценка происшедшей истории. Так, например, закончились бурные события пребывания в имении Войницкого четы Серебряковых, они уехали. Уехали навсегда, формально помирившись с дядей Ваней. Уехал, и тоже, очевидно, навсегда, и доктор Астров, унеся последние надежды и иллюзии Сони. Жизнь вернулась на круги своя, еще более потускневшая, еще более безнадежная. Вот это последнее, заключительное событие драмы с безвыходной тоской, с полной безнадежностью что-либо изменить, с щемяще грустным, отчаянным монологом Сони о том, что надо терпеть, что придет награда, видимо, уже не здесь, а Там, за чертой земного бытия, где они увидят все небо в алмазах и отдохнут. Отдохнут. В этом глубоко драматическом аккорде, завершающем пьесу, дается всей истории беспощадная и безнадежная авторская оценка, открывающая дорогу для зрительского размышления и выводов.

Так мы определили наиболее важные опоры в исследовании развития действия: ведущее обстоятельство, определяющее главное условие, по которому начнется развитие событий пьесы, исходное, центральное, главное и заключительное события. Жизненное пространство между ними заполнено большим или меньшим количеством событий разной значимости. Основные события направляют движение борьбы, конфликтных столкновений, составляющих промежуточные опоры в движении сквозного действия.

Станиславский чаще пользовался определением не «событие», а «действенный факт», точно указывая этим, что событие или действенный факт является *провокатором* действия.

Теперь вернемся немного назад.

Итак, *ведущее обстоятельство*. Оно не является источником действия, оно *определяет позиции*. Скажем, в «Ревизоре» ведущим обстоятельством, очевидно, будет разграбленность города чиновниками, бесчинства и произвол городских властей. Это создает ту почву страха, боязни ревизора — тем более инкогнито, — на которой и могла вырасти вся интрига комедии.

Или такое удивительное по точности, ясности и лаконизму определение ведущих обстоятельств, которое дает Жан Луи Барро для пьесы А. Чехова «Вишневый сад»:

«Действие первое: Вишневому саду грозит продажа.

Действие второе: Вишневый сад скоро будет продан.

Действие третье: Вишневый сад продан.

{482} Действие четвертое: Вишневый сад был продан.

Остальное жизнь»[[406]](#footnote-407).

Трудно точнее и глубже определить *душу* того, что происходит в четырех актах пьесы, что пронизывает каждый момент сценического действия, которое названо Барро «Остальное жизнь».

*Исходное событие* завязывает основной конфликт драмы. Без этого события не состоялась бы данная история. По сути своей оно родственно определению «завязки» в канонической теории драмы: «Экспозиция действенно готовит *завязку*, завязка реализует конфликтные возможности, заложенные и более или менее ощутимо развитые в экспозиции. Экспозиция и завязка представляют собой неразрывно слитые элементы единого начального этапа драмы, образуют исток драматического действия»[[407]](#footnote-408). *Исходное событие начинает сквозное действие* — это второй его главный признак. Неверно предполагать, что исходное событие обязательно начинает пьесу. Оно может находиться и за рамками пьесы, начаться, так сказать, до открытия занавеса, чтобы развиваться далее в начавшемся уже ходе пьесы. Может и начинать пьесу, как в «Ревизоре». А вот в «Горе от ума» Станиславский называет исходным событием приезд Чацкого, который, как известно, происходит в середине первого акта. Но именно внезапное возвращение Чацкого в Москву ставит всех действующих лиц в новые условия и завязывает конфликт, начинает движение сквозного действия драмы. Начинает же пьесу событие, названное Станиславским «Затянувшееся ночное свидание».

Тут своевременно заметить, что исходное событие всегда связано с принципиальным изменением ранее существовавшего положения действующих лиц. Так согласие Ларисы Огудаловой выйти замуж за Карандышева принципиально меняет всю ситуацию для окружающих ее лиц. Чрезвычайное экстренное совещание, которое созывает городничий, чтобы объявить, что в город едет ревизор, тоже кардинальным образом меняет все условия существования действующих лиц.

*Центральное событие* в ряду прочих событий пьесы имеет два отличительных признака. Первый — это момент, когда позиции всех конфликтных линий действия достигли, с одной стороны, наивысшего напряжения, с другой — выявили невозможность их примирения, то есть создавалась почва для решительной схватки, для взрыва существовавших до того отношений. Второй — что этот взрыв создает совершенно иную, новую направленность действия, иной характер борьбы, иное соотношение действующих лиц. Центральное событие не просто продвигает борьбу, продвигает действие как другие события, а *изменяет их качественно*. Существовавшее до того положение становится более невозможным.

Так, например, в пьесе «Дядя Ваня» семейный совет, который собрал профессор Серебряков для объявления своего решения, несомненно является центральным событием пьесы. Почему? К этому моменту накал обстоятельств пределен: Серебряков убедился в невозможности жить здесь, в деревне, и решил продать имение; Елена уже не может противостоять чувству Астрова, и у этой ее тайны появился свидетель — дядя Ваня; дядя Ваня, застав их любовную сцену, убедился в крушении своих надежд; Соня только что узнала, что Астров ее не любит, и последние ее иллюзии разбиты. Вот на какой уровень напряжения нервов действующих лиц падает сообщение Серебрякова о намерении продать имение. Это и является центральным событием драмы.

Но истинную катастрофичность происходящему придают не только отмеченные мною сиюминутные потрясения Войницкого, Сони, Елены, но и глубинные причины, страшный смысл которых вдруг становится {483} предельно обнаженным и очевидным от предложения Серебрякова. Дядя Ваня, Соня жизнь положили на то, чтобы, выжимая из этого имения хоть какой-то доход, обеспечить безбедное житье Серебрякова в столице, почитая его выдающимся ученым. Ради этого пожертвовали собственными судьбами. Кроме того, у них, как и у всех обитателей имения, нет на всем божьем свете иного пристанища и иного источника существования, чем это имение. Предложение Серебрякова заставляет дядю Ваню увидеть того в истинном свете и с ужасающей ясностью понять, что двадцатипятилетняя жертва напрасна, жизнь погублена впустую ради этого ничтожества, бесталанного чудовища эгоизма, черствости, неблагодарности.

Таким образом, не то или иное отдельно взятое обстоятельство, а *именно совокупность всех обстоятельств* превращает данный факт в катастрофическое событие, в центральное событие драмы. Безумный же выстрел дяди Вани — да еще выстрел-промах! — придает происшедшему характер необратимости. Вернуть то, что было и как было, уже невозможно. Жизнь каждого из этих людей переходит в иную фазу, начинает развиваться уже по другим, новым законам. Драма, которая формировалась на протяжении трех актов, теперь уже кажется «бывшим счастьем» и, по Аристотелю, пьеса неудержимо катится «от счастья к несчастью», пройдя через пик центрального события или — по теории драмы — кульминации.

*Главное событие*. Объявленный молвой сумасшедшим Александр Андреевич Чацкий становится свидетелем ночного объяснения Молчалина, Лизы и Софьи. Он потрясен открывшейся ему правдой всего происшедшего:

Не образумлюсь… виноват,  
И слушаю, не понимаю,  
Как будто все еще мне объяснить хотят…

Но объясняет он сам. И рисует, в сущности, точную картину будущей жизни фамусовского дома, московского общества, в которых он ничего не изменил, ничего не может изменить и вызвал только некоторый переполох. Болото успокоится. «Себя крушить, и — для чего?» Все пойдет по-прежнему.

История обретает ясное авторское истолкование.

*Заключительное событие*. Борьба закончена, Чацкий уехал навсегда. «Сюда я больше не ездок!» И монолог Фамусова, завершающий пьесу, возвращает после всех бурь и треволнений все на свои места, на проторенные отцами и вытоптанные потомками дорожки. С одним только страхом — «Что станет говорить княгиня Марья Алексевна?!», если узнает о произошедшем конфузе.

Занавес закрыт. Зритель остается наедине со своими размышлениями. Начинается *труд его души*, спровоцированный спектаклем. Если так — театр выполнил свое высокое предназначение.

Проследим теперь все эти положения на примере, который используется всеми теоретиками драмы, всеми практиками, пишущими о режиссерском анализе. Из чувства солидарности с ними и не желая быть оригинальным, обращусь и я к «Бесприданнице» А. Н. Островского, которая действительно является непревзойденным образцом классического построения драмы, конструкция которой безупречна по четкости, стройности, прозрачности. Я уже не раз упоминал о ней вскользь, поэтому, может быть, в чем-то и повторяюсь.

*Ведущее обстоятельство*. Оно выражено в названии драмы. Действительно, бесприданность Ларисы Огудаловой определяет все происходящее в пьесе. Будь она богата — стала бы женой любимого Паратова; никогда бы не стал Карандышев ее женихом; никакая «охота» за ней Кнурова и Вожеватова не могла бы иметь места и т. д., и т. д. Все, что происходит, вся система отношений между действующими лицами находится в прямой зависимости от этого ведущего обстоятельства — бедности Ларисы Дмитриевны, девушки из разорившегося порядочного семейства.

{484} Развитие пьесы «Бесприданница» определяется решением Ларисы выйти замуж за Юлия Капитоновича Карандышева. Своей кажущейся нелепостью, невероятностью это решение взрывает устоявшиеся формы отношений и существования действующих лиц, ставит всех в новое положение и определяет для каждого из них новую, не существовавшую до того, линию поведения. Это решение дает действенный заряд развитию борьбы в пьесе вплоть до центрального события, завязывая сквозное действие пьесы. А это — основной признак *исходного события*. Все начало пьесы, в сущности, весь первый акт идет непосредственно под знаком этого события, постепенно втягивающего в себя новые лица.

Разумеется, в громадном диалоге Вожеватова с Кнуровым мы обнаружим целый ряд менее значительных событий или «действенных фактов». Они обостряют, двигают эту важнейшую сцену, которую принято считать «экспозиционной», наполняют ее действенной конфликтной борьбой. Однако всех их поглощает наиболее важное событие — исходное. Оно же дает импульс действию и в следующей сцене прихода Огудаловой, Ларисы и Карандышева. Конечно, и в ней мы найдем множество поворотов, порождаемых действенными фактами, и все же объединяет их одно: Лариса Дмитриевна выходит замуж за Карандышева. Этим живут все действующие лица, и именно это определяет их поведение. Также и несомненно значительное событие — приглашение Карандышевым Васи и самого Кнурова на обед — тоже ведь определяется все тем же исходным событием.

То же относится и к следующей сцене — полного драматизма объяснения Ларисы с Карандышевым. Мы получаем здесь массу новой информации, в частности, о непобежденном, неизжитом еще чувстве Ларисы к бросившему ее Сергею Сергеевичу Паратову. Да, и здесь множество смен настроения, действия. За каждой переменой импульс своего маленького события, действенного факта. И все же снова все тут определено одним, подчинено одному, о чем бы ни шла речь, какие бы ни совершались поступки — все имеет тот же корень.

Но вот приходит событие чрезвычайной важности: появляется великолепный, неотразимый Паратов. Вот, кажется, где завязка! Но приезд Паратова, как ни помпезен он, как ни обставлен всяческим ликованием, цыганами и прочим, важен не сам по себе. Вот ведь где главный удар этого события: узнав о предстоящем браке Ларисы, Паратов решает посетить ее, более того — проучить за «измену». Да и жениху преподать соответствующий урок — знай, с кем связываться! Так, подогреваемый Васей Вожеватовым, да и Кнуровым, уязвленный в своем мужском самолюбии, Паратов ввязывается в эту историю по своему расчету, со своими целями, но становится пособником и даже главной силой в «гоне дичи» — бесприданницы Ларисы.

Итак, первый акт, изобилующий большими и малыми событиями, нагнетающими борьбу, напряжение ситуации и заготавливающими конфликтную схватку, весь развивается под знаком импульса, данного исходным событием.

Во втором акте, написанном с неподражаемым драматургическим блеском, действие продвигается от события к событию, смысл которых в развитии конфликта и обострении борьбы. Наиболее значительны среди них встреча Ларисы с Паратовым, ссора его с Карандышевым, и, наконец, приглашение его Карандышевым на обед. Второй акт в целом, и особенно эти три события, дополняя раскрытие характеров и проясняя позиции действующих лиц, логически обосновывают и подготавливают критическое напряжение кульминации драмы, то есть центрального события.

Третий акт — злосчастный обед у Карандышева. Споив жениха, Паратов, Кнуров и Вожеватов делают из него шута, жалкое посмешище, наглядно демонстрируя Ларисе полную невозможность стать женой этого убогого нищего ничтожества. Вот и центральное событие: Паратов предлагает Ларисе бросить тут упившегося жениха и поехать {485} с ними на пикник за Волгу. По всем нормам морали, нравственности своего времени принять такое невероятное предложение для порядочной девушки невозможно. Лариса его принимает. Потому что верит Паратову. Потому что любит его. Заговорщики скрытно увозят ее из дома незадачливого жениха.

Направление истории резко меняется. Третий акт заканчивается отчаянным трагическим решением Карандышева: теперь ему остается одно — месть! Действие неудержимо катится к катастрофе.

Четвертый акт. С пистолетом за пазухой Карандышев ждет возвращения компании. Возвращается она поздней ночью. Важнейшее событие: Лариса брошена. Паратов, видите ли, не властен сделать то, что должен был бы сделать порядочный человек — жениться на обесчещенной им девушке. Он помолвлен, он жених невесты с полумиллионным приданым.

Мы подошли к главному событию — Кнуров и Вожеватов разыгрывают в орлянку, кому из них взять на содержание брошенную Ларису. Ведь теперь-то другого выхода у нее нет. Податься некуда! Выиграл Кнуров. А для Ларисы наступила ослепительная ясность: «Вещь! Я вещь! Слово для меня найдено!» Сквозное действие — я не формулирую его, но, очевидно, это что-то вроде «борьбы за человеческое достоинство, за право личности», — начатое исходным событием (ведь именно чтобы отстоять свое достоинство, утвердить себя как личность, Лариса Дмитриевна согласилась на этот странный брак с Карандышевым), сквозное действие терпит поражение. Главное событие выявило безжалостный смысл всей истории.

Чем же она заканчивается? Заключительным событием. Карандышев пытается, несмотря ни на что, вернуть Ларису, пойти на «жертву» и жениться на брошенной обесчещенной девке. Тщетно. «Так не доставайся ты никому!» — кричит он в отчаянии и стреляет в нее. И убивает. Умирающая Лариса говорит последние свои слова «Какое благодеяние… милый мой». Смерть признала она благодеянием. И первый и единственный раз назвала «милым» Юлия Капитоновича, своего убийцу-благодетеля, спасшего ее от бесчестья, от того, чтобы жить «вещью».

Вот и авторский приговор всей горестной истории, выраженный заключительным событием драмы.

Таков удивительно стройный, четкий драматургический скелет этого замечательного произведения, где все нужно, все неотделимо сплетено в авторскую систему пьесы. От исходного события начинается непрерывное, все более нагнетаемое движение к центральному событию, и далее — переломившаяся линия действия неудержимо стремится к главному событию и развязке.

Отмечу, что субординация промежуточных событий по их значительности связана с трактовкой, с оценкой фактов, с тем, как расставляются смысловые акценты режиссером. Но в этом беглом обзоре событийной конструкции «Бесприданницы» я придерживался добросовестно объективного пересказа основных фактов пьесы, опираясь не на сюжет, то есть авторское или режиссерское истолкование их, а, насколько удалось, только на фабулу. Фабула, как сказано, незыблема. Истолкование же фактов и соответственно превращение их в события большей или меньшей значимости — это уже подвижная категория, прерогатива режиссера, она-то и есть «режиссерское прочтение». Конечно, основные события — исходное, центральное, главное и заключительное — в их определении малоподвижны и при анализе «Бесприданницы» другими режиссерами, видимо, они изменяются лишь по обосновывающим их объяснениям, но не по месту и значимости в конструкции драмы. А вот промежуточные события, их осмысление и удельный вес уже целиком подчинены режиссерской расшифровке согласно его системе драмы и замыслу спектакля.

Рождение замысла — одна из великих тайн творческого процесса. Что служит импульсом? Знание? Гражданская позиция? Ассоциации? {486} Подспудные накопления эмоциональной памяти? Опыт? Внезапная догадка? Наверное, все вместе взятое. А какие тут действуют закономерности?.. Как не вспомнить ахматовское:

Когда б вы знали из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как желтый одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда.

История искусств знает немало ставших хрестоматийными примеров рождения замыслов писательских, художнических, театральных… Вот хотя бы знаменитая черная ворона на белом снегу, которая зачала в воображении Сурикова великую «Боярыню Морозову».

Но сколько бы ни было примеров, они не выстраиваются в логически объяснимый ряд правил или в закон. Возникновение замысла всегда глубоко субъективно, индивидуально, очевидно, потому, что корни его уходят в потаенные глубины личности, нажитого богатства впечатлений, размышлений, душевного опыта. Оттуда, из этого «духовного перегноя», пробивается первый росток замысла. Иногда как озарение, поражающая воображение догадка, иногда как зачаточная клеточка живого организма, которому предстоит долгий и трудный рост и формирование. Так или иначе, замысел — это всегда процесс, развивающийся, меняющийся, дополняющийся. Возникновение его подобно зерну, которому предстоит прорасти и долго развиваться прежде, чем оно обретет завершенную форму художественной целостности.

Очень многое роднит рождение замысла с рождением образа. Образное решение нельзя сочинять, оно *рождается*, приходит как награда, как подарок. От предельной сосредоточенности и целеустремленности нашего воображения и чувства. Сам замысел тоже ведь не что иное, как *образ будущего спектакля*, почувствованный и увиденный нашим воображением.

Несомненно, что между замыслом, первочувством и сверхзадачей существует безусловная связь и зависимость. Сам первоначальный интерес к пьесе — не что иное, как смутное предчувствие, интуитивное предощущение замысла.

Период вживания в пьесу и ее анализа есть так же и формирование замысла, как бы он ни рождался — от внезапной догадки или от постепенного погружения в материал. Ведь самое-самое начальное зернышко его зародилось от первого знакомства с пьесой, от первочувства.

Формируясь в процессе анализа, замысел и сам влияет на направленность анализа. Он уточняет создаваемую режиссером в процессе анализа систему пьесы-спектакля, хотя и сам является средством выявления этой системы в образной художественной форме спектакля.

Здесь сделаю оговорку. Драматург создает определенную *систему пьесы*, то есть то сплетение обстоятельств, событий, характеров и мотивации поступков действующих лиц, которые определяют их взаимосвязанность и взаимонеобходимость, образуя художественную целостность драмы. Режиссер, анализируя пьесу, сознательно или подсознательно формирует одновременно и замысел своего спектакля. Таким образом, анализируя авторскую систему пьесы, режиссер одновременно складывает и *свою систему* уже не только пьесы, но и спектакля. Создается *система «пьесы-спектакля»* как новой художественной структуры, новой художественной целостности. В дальнейшем изложении, употребляя понятие «системы», я буду иметь в виду именно эту целостность — «пьесы-спектакля».

Работа с художником — важнейший этап в становлении замысла. Ощущения, желания режиссера получают конкретизацию в зрительном образе и пространственном решении. Теперь жизнь, действие будущего спектакля видятся в конкретной среде, в конкретном зрелище.

Отношения с художником в создании зрительного образа спектакля различны и в основном зависят от индивидуальных особенностей {487} режиссера и художника. Полюсами являются позиции, когда режиссер очень ясно *чувствует*, что ему нужно, что ему хочется, но «не видит» этого, и тут художник становится истинным сотворцом решения, или когда, напротив, режиссер очень ясно *видит* зрительный образ спектакля и художник нужен ему не для решения оформления, а для воплощения режиссерского видения. Функция его становится исполнительской, а не сотворческой. Есть и третий путь, достаточно редкий, когда режиссер является одновременно и художником, то есть может на профессиональном уровне воплотить в художественную форму свое видение. Правда, этот случай вовсе не исключает, а то и усиливает как творческий союз, так и конфликт этих двух ипостасей создателя спектакля. Несомненно, он имеет свои преимущества и потери. Преимущества в том, что будущий спектакль складывается в нерасторжимом единстве понятийного, чувственного и зрелищного решения. Протори — в потере того творческого вклада, неожиданности видений решений, которые приносит сотворец-художник. Оформив многие свои спектакли, иные хорошо, другие банально и тускло, я, пожалуй, не могу сказать с уверенностью, что для меня как художника было увлекательнее и продуктивнее — работать на себя, режиссера, или быть художником у других режиссеров. То же и в режиссерской работе. Интересный художник — это так важно для режиссера! Особенно когда работа превращается пусть в трудное, порой конфликтное, но истинно творческое союзничество.

Однако вернемся к нашей теме — режиссер наедине с пьесой.

Как ни стараться в такой маленькой книжечке охватить все вопросы, связанные с этим этапом режиссерской работы, вряд ли это возможно. К тому же рассуждения, оторванные от конкретного материала, не могут оказать достаточно эффективную помощь и быть убедительными. Поэтому сейчас, когда в некоторой степени оговорены общие посылки, принципиальная установка, я попробую сочетать теоретические положения с конкретным примером, за которым обращусь к лучшей, наиболее совершенной пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад».

Само название этого этапа работы режиссера — *наедине* с пьесой — подчеркивает интимность, единоличность этого процесса. Это процесс вживания, вчувствования, раздумий, да, наконец, и таинственного зарождения замысла. Как же можно это сделать предметом коллективного разбирательства?! Противоестественно! Вероятно, именно по этой причине в театральной литературе об этом процессе или вовсе умалчивается, или говорится вскользь, скороговоркой. Прикосновение к этой области неизбежно ставит вопрос в дискуссионную плоскость, автора — в позицию обороны и тщетной попытки защитить трудно уловимую работу своего не только сознания — это еще куда ни шло! — но и подсознания, а то и сверхсознания, то есть тайную тайных своей творческой «кухни». И все-таки я решусь на такой рискованный шаг. Но с определенными оговорками.

Во-первых, почему я обращаюсь для такого примера к труднейшей для любой попытки анализа пьесе? Пьесе, написанной, по меткому выражению З. Паперного, «вопреки всем правилам»? Не проще ли было бы обратиться к какому-либо классическому образцу, написанному «в строгих правилах искусства», по законам, отработанным столетиями становления драматургических канонов? Конечно, проще. Но не лучше. Действительно, анализ внутренней жизни и структуры, скажем, «Недоросля», любой комедии Мольера, «Ревизора» или той же «Бесприданницы» значительно легче и нагляднее, чем анализ пьесы с такой вялой фабулой, с такой невнятной, а то и вовсе неуловимой расстановкой черного и белого, добра и зла, зашифрованностью конфликта, как «Вишневый сад». К тому же пьесы столь знакомой, много играемой, обросшей огромной литературой и бесконечным количеством точек зрения.

И все-таки «Вишневый сад». Мы знаем, что драматургия Чехова определила решительный {488} разрыв не только в русской, но и в мировой драматургии с классическими нормами, кардинальный поворот к совершенно новой эстетике драмы и новым методам и средствам ее сценического воплощения. Мировая драматургия XX века развивается под влиянием Чехова, его новаторских открытий. Все это общеизвестно, и именно по этим признакам я избираю «Вишневый сад» для такого «предметного урока».

Второе, что хочу оговорить. Речь здесь пойдет о раздумьях, чувствованиях и проживаниях, о таинственной работе души, воображения. Моих. Лично *моих*. Возможно рассказать об этом? Кажется — абсолютно невозможно. А если можно, то лишь о каких-то частностях, об отдельных моментах, которые приобрели некую внятность, законченность. Да и то… Ведь речь о самом начальном этапе творческого процесса, который еще вовсе не принес осязаемых плодов. Ведь это же не рассказ о поставленном спектакле, то есть о произведении, принявшем отчетливые формы, установившемся в некую конкретную данность, завершенность. Как же передать движение мысли, как ухватить истоки интуитивной догадки, или возникшей боли? Невозможно!

Поэтому и рассказ мой не может претендовать на исчерпывающую полноту и точность отражения внутреннего процесса, который и есть вживание в пьесу. При всем том, что в этом процессе активно участвуют не только чувство, но и разум, и логика, и воля.

Третье. Не спорьте со мной. Не поддавайтесь побуждению возражать мне по принципу «а я бы пел иначе», или по другому — «а у Брука это не так», «а в старом МХАТе, говорят, не так играли» и т. д. и т. д. Я совсем не намерен предложить вам образцовое решение пьесы «Вишневый сад», некую оригинальную трактовку — нет, ни в малейшей степени. Я ставлю перед собой куда более скромную задачу, хотя, вероятно, и более трудную. Я хочу вместе с вами проследить *методику, только методику этапа вживания* *в пьесу*, анализа жизни в пьесе, формирования системы «пьесы-спектакля» и на основе этого — создание контрольной технологической схемы строения будущего спектакля, то есть определения его событийно-действенной структуры.

Я постараюсь сверять эти поиски с теми установочными положениями, о которых частично сказано выше, буду отвлекаться на разъяснения того, что связано с вопросами профессиональных позиций и технологии нашего дела.

Итак, в путь. В «Вишневый сад».

Читаю пьесу.

Читаю, стараясь отрешиться ото всех знаний, впечатлений от спектаклей, от того, что написано, сказано об этой немыслимо прекрасной пьесе. Любимой. Стараюсь освободить себя от всякой, любой, предвзятости, тенденциозности. И рассудочность надо гнать прочь…

*Пусть читает сердце*. Пусть оно пишет свою «психограмму». Никакого анализа пока! Никаких принудительных размышлений пока — успеется еще. Да и текст-то почти наизусть знаемый! Только ведь он такой, что достаточно открыть любую страницу, начать с любой реплики и… не оторвешься. И не потому ведь, что «интересно», не потому, что «здорово». Потому, что «душа с душою говорит». Такая правда. Такое проникновение в тайное тайных душ человеческих, что, как воронка бездонного омута, засасывает… не вырваться. Вот и последний монолог «смешного» Симеонова-Пищика, понявшего вдруг, что случилось в этом доме, почему мебель… чемоданы… И как ни пытаюсь удержать слезу — она обжигает, затуманивает глаза. А вот и рвущий сердце отчаянный вопль — не голосом, каждой клеточкой, каждой фиброй души — вопль легкомысленного, нелепого, ни к чему не пригодного Гаева… «Сестра моя! Сестра моя!»…

Господи! Как же жалко их! Их, но и еще чего-то, большего чем они. Какая же боль в душе…

{489} А Фирса забыли… Они-то! Как же это?

И все равно мне их жаль. Жаль и вишневого сада. Немыслимо жаль. Не того вишневого сада, который сперва мерещился Антону Павловичу, в котором зрела вишня, которую «сушили, мочили, мариновали, варенье варили», продавали — замечательная вишня, а Вишнёвого Сада — цветущего, белого, белого… Символа чистоты, надежды и незыблемой постоянности. Сада, который должен быть всегда.

Жаль. Ужасающе жаль. До крика жаль.

Вот оно — мое первочувство. Вот что завладело всей душой. Засело в нее. Их жаль. Этот белый-белый Сад жаль. Эту нашу «нескладную, несчастливую жизнь» — жаль. Жаль чего-то непоправимо вырубленного, уничтоженного… Чего? Еще не знаю, но чувствую. Об этом и сказал, что жаль чего-то большего, чем несчастливые судьбы этих людей.

Очень важно, чтобы первочувство *поселилось* в душе, чтобы оно всегда присутствовало дальше во всех рассуждениях, вопросах, поисках ответов. Вот что значит *запомнить первое впечатление от пьесы*, о чем так часто и настойчиво пишут авторы книг о режиссуре. Я же подчеркиваю: не просто впечатление, а *первое чувство*.

Теперь, когда я заряжен первочувством, дадим дорогу и аналитическому разуму. Читая, перечитывая, сопоставляя, будем накапливать знания и понимания. Только сначала надо хорошо усвоить фабулу, чтобы постоянно иметь возможность охватывать мысленным взором всю пьесу в целом.

Фабула «Вишневого сада» проста (беру сейчас для краткости только основную линию): имение Раневской с прекрасным, составляющим его всероссийскую славу, вишневым садом должно быть продано за долги. В связи с этим Раневская возвращается из Парижа, где в течение пяти лет находилась со своим неверным любовником, с которым теперь порвала. Судьба сада и имения предрешена, так как средств для погашения долгов нет и взять их неоткуда. Купец Лопахин предлагает спасительную меру — вырубить сад, а землю, разбив на участки, сдавать в аренду дачникам, построив на месте имения и сада дачи. Раневская и ее брат Гаев решительно отвергают этот план. Приближаются торги, вопрос никак не решается. Двадцать второго августа Лопахин сам на торгах покупает имение. Бывшие хозяева вынуждены покинуть родное гнездо, Раневская возвращается к любовнику, все разлетаются в разные края, а Лопахин приступает к реализации плана, который предлагал им во спасение, и вырубает вишневый сад.

Пьеса многотемна, полифонична, в эту основную линию фабулы теснейше вплетаются фабульные линии всех других действующих лиц драмы, составляя удивительное соединение частей в единое целое. Все здесь нужно, взаимообусловлено, дополняет, разъясняет, а то и определяет одно другое. Магический сплав всех слагаемых угадывается сразу же, хотя и совершенно не ясны закономерности этого соединения. В этом и предстоит разобраться, ничего не предрешая априори, ничего не навязывая пьесе, а следуя ее логике, ее течению, ее внутренним законам и причинностным связям.

Но прежде позволю себе пространное, но необходимое отвлечение, снова обращусь к Ф. М. Достоевскому.

В одиннадцати книгах великого романа «Братья Карамазовы» события развиваются неудержимо, заплетаясь в тугой узел неразрешимых противоречий, столкновений антагонистических характеров, поступков, продиктованных не только логикой этих характеров, но и буйным произволом «власти минуты», дающим иной раз такое направление ходу событий, которого никто не мог рассчитать, не мог предвидеть. События приходят к катастрофе: убит Федор Павлович Карамазов, убит и ограблен своим побочным сыном лакеем Смердяковым. Однако вся логика фактов, вскрытых следствием, показывает: убийство совершено Митей, старшим сыном старика Карамазова. И так «заклинились» обстоятельства, что факт этот вроде бы и несомненен. {490} Завтра обвиняемый предстанет перед судом. И лишь два человека могли бы открыть суду истину — сам Смердяков и Иван Федорович Карамазов, которому Смердяков сообщил о своем преступлении. Но Смердяков вчера повесился, а Иван в горячке, тяжко болен и находится в невменяемом состоянии. Таков жизненный пласт романа, раскрытый автором во всей глубине мотивировок поступков его героев. И только мы — читатели — знаем все. Достоевский проводит нас через все звенья этой страшной цепочки, распутывает для нас все узелки непостижимых противоречий и сплетений обстоятельств. Каждое действующее лицо романа, зная лишь *часть событий*, а следовательно, лишь часть истины, может верить или не верить, предполагать, так или иначе истолковывать факты применительно к своей осведомленности, своей субъективной позиции, симпатиям и антипатиям или корыстным расчетам. Но *вся истина* остается скрытой для действующих лиц.

Вот в таком положении мы приходим к двенадцатой книге романа, посвященной судебному разбирательству и прениям сторон. Книга эта озаглавлена Достоевским «Судебная ошибка»[[408]](#footnote-409).

Представим на минуту, что нет романа, нет авторских расшифровок и объяснений, что перед нами пьеса, написанная по канве фактов романа. Что же остается? Фабула, цепочка поступков действующих лиц, их слова, которые далеко не всегда можно истолковать правильно, если не знать скрытых мотивировок и связей, которые их породили. *Истина* происшедшего оказывается глубоко запрятанной.

Этим материалом и располагают прокурор Ипполит Кириллович и столичная звезда защитник Фетюкович.

Не похоже ли их положение на положение режиссера, перед которым лежит пьеса, полная загадок и тайн? Их следует разгадать на основании «знаков», а лучше сказать — «улик», оставленных в ней автором, чтобы открыть истину — то есть авторский замысел и его, автора, мотивировки поступков героев. Да. Похоже. И вот тут-то и кроется суть, ради которой я обратился к столь развернутому примеру.

Что же происходит в двенадцатой книге романа?

Судебное разбирательство, полное драматизма, неожиданностей, игры страстей завершается. Суд переходит к прениям сторон.

Для прокурора Ипполита Кирилловича наступает звездный час — он должен обвинять в процессе, нашумевшем на всю Россию. Заметим, что человек он болезненно самолюбивый, не очень удачливый, мы бы сказали — закомплексованный ощущением своей ущемленности, обойденности и т. д. Дело же представляется ему выигрышным и достаточно ясным с первого знакомства с ним. Вот тут-то и зарыта собака! В голове Ипполита Кирилловича сразу же складывается *концепция безусловной виновности* Дмитрия Карамазова в убийстве и ограблении отца своего. И вот что особенно важно: коль завелась такая концепция, *факты приобретают однозначное истолкование*. Если они служат подтверждением концепции — слава Богу, нет — наплевать! Ипполит Кириллович не колеблется, не сомневается, ему нечего задумываться над противоречиями некоторых обстоятельств, показаний и характеристик, которые, не будь этой заданной концепции, помогли бы прокурору приблизиться к истине и не допустить роковой ошибки. Но *истина его не интересует*. Силы, красноречие, темперамент направлены лишь на одно — обосновать свою концепцию, решительно отшвырнув с пути все возражения и сомнения, которые могли бы ее поколебать. И примечательно: чем точнее логика фактов, на которую опирается прокурор, тем дальше он уходит от истины! И мы, знающие правду, с каждым словом, произнесенным велеречивым Ипполитом Кирилловичем, с содроганием наблюдаем, как все дальше и дальше уводит он присяжных и судей от истины.

{491} Все дело в том, что прокурор следовал лишь *логике фактов*, а не попытался исследовать, угадать или хотя бы предположить *логику чувств*, логику страстей. Его как бы доказательная, холодная и рационалистическая логика миновала главное — «натуру» действующих лиц трагедии. А вспомним, на чем поймал Порфирий Петрович Родиона Раскольникова, чем загнал его в угол: он постарался проникнуть именно в «натуру» предполагаемого убийцы Алены Ивановны и сестры ее Лизаветы. «Натура»-то и выдала Родиона Романовича. «Солгал-то он бесподобно, а натуру-то и не сумел рассчитать. Вот оно, коварство-то где!» — восклицает Порфирий Петрович. Да, натура… Она-то и объясняет факт. Она может помочь поймать убийцу так же, как доказать полную невозможность «по натуре» совершить убийство. Митя — дебошир, скандалист, «изверг» — не мог *по натуре* совершить холодно рассчитанного убийства и ограбления. Но — увы! — Ипполиту Кирилловичу не до натуры. Ее безоглядно подминает концепция!

И вот слово за всероссийской знаменитостью — защитником Фетюковичем. И с радостью мы воспринимаем его заявление: «Ну, а что, если дело происходило не так, а ну как вы создали роман, а в нем *совсем другое лицо*?» — наносит он сокрушительный удар по концепции прокурора. Вот теперь-то истина восторжествует, надеемся мы, читатели.

И с первых слов защитника поражает, как глубоко и тонко проник он в душу подзащитного. Как — словно бы «сам Достоевский» — проводит он нас по всем извивам его путанной и страстной души. Все, что говорил прославленный адвокат, совпадает с тем, что мы знаем из романа, факты, которыми оперировал прокурор, приобретают теперь истинное свое содержание, и они со всей наглядностью показывают — не мог Дмитрий Карамазов убить и ограбить своего ненавистного отца! Тут бы и восторжествовать истине! Но… Но защитник, так же, как и прокурор, исходит из придуманной им концепции защиты. А концепция такова: Митя не мог по своей психологии убить, но, тем не менее, убил, убил в состоянии аффекта, невменяемости, доведенный до этого мерзостным своим папашей, а потому заслуживает оправдания. *Не мог убить, но убил* — вот она концепция, которой защитник подчинил свою тончайшую психологическую аргументацию, концепция, которая не опровергла судебную ошибку, а утвердила ее, только шиворот-навыворот.

Фетюкович вроде бы и натуру понял и в расчет взял, но не хватило ему мужества *поверить этой натуре до конца*. Потому — и поверил, и не поверил, а следовательно, и вывод — не мог убить, но убил. Конечно, Фетюковича несколько оправдывает то, что совокупность фактов фатально обернулась против Мити, а те факты, которые могли бы решительно опровергнуть это фатальное стечение обстоятельств, остались скрытыми — не оставил Смердяков посмертного признания в убийстве, не могли быть приняты заявления больного Ивана иначе, чем горячечный бред.

Но сейчас меня интересует уже не это. Истину в обоих случаях погубила предвзятая концепция. Эту аналогию-пример я привел для расшифровки коренной позиции в режиссуре по отношению к материалу, которому мы должны дать сценическую жизнь. Концептуальная режиссура — болезнь времени. Болезнь, уводящая, в сущности, от корня театра, от самой его сути — познания человека во всей противоречивости его натуры, непредсказуемых извивов его психической жизни. Именно это и является областью *чувственного познания*, которому и должен служить театр. Вспомним Станиславского: «Театр воздействует на зрителя через посредство сердца». Концепция же неизбежно ввергает нас в сферу умозрительную, в которой живой человек — действующее лицо — теряет самоценный интерес для режиссера и имеет лишь функциональное значение аргумента в доказательствах некой заданной себе режиссерской концепции. Очень своевременно вспомнить И. Канта: «*Человек сам в себе цель и не может быть средством*». И хоть сказано это {492} в ином контексте, но мысль сохраняет свою точность и глубину и применительно к позиции режиссера по отношению к целям театра. Конечно, и спектакль «моего» театра должен представлять собой художественную целостность, в которой каждый слагающий ее компонент служит проведению определенной общей мысли, идеи, сверхзадачи, то есть как бы тоже «концепции». Но дело в том, что эта общая мысль, идея, сверхзадача *органически вызревают из чувственного познания жизни пьесы*, которая есть не что иное, как «жизнь человеческого духа». Концептуальную режиссуру жизнь пьесы, как и человек с его внутренним миром, интересует мало. Подобие жизни *подгоняется под привнесенную в пьесу извне концепцию*, иллюстрируя ее. Надо сказать, что в этом случае *действительная* жизнь пьесы мешает реализации концепции, так как, в сущности, они антиподы. Что и ведет в конечном счете к подавлению пьесы режиссерским произволом. Потому-то, если мы полагаем основой театра правду жизни, исходить надо из «натуры» действующих лиц и объяснения фактов искать не столько в их объективном смысле, сколько в «натурах» человеческих. Только так мы можем приблизиться к разгадке загадок, которые задает нам пьеса. И чем она талантливее и глубже, тем больше в ней этих загадок и вопросов.

Вернемся к «Вишневому саду».

Итак, фабула чеховской пьесы, даже если изложить ее со всеми подробностями, не содержит в себе никаких особых динамических поворотов, обостряющих развитие действия и питающих зрительский интерес. И хотя она построена вокруг судьбы вишневого сада, и действие развивается от положения, когда сад должен быть продан, к положению, когда он уже продан, я не испытываю особого интереса к этому вопросу. Ведь, в сущности, уже в первом акте достаточно ясно, что именно будет продано, что его хозяева, отвергая спасительный проект Лопахина, сами не могут найти никакого реального выхода из критической ситуации, в которой оказались. Второй акт уже не оставляет в этом никаких сомнений. Значит, и продажа имения в третьем акте сама по себе лишена неожиданности, а четвертый акт завершает историю так, как по простой логике она и должна была завершиться. Если к этому добавить, что ни Раневская, ни Гаев палец о палец не ударяют для спасения себя, — становится очевидным, что в пьесе начисто отсутствует борьба за сохранение имения как определяющая действие пьесы. Один Лопахин борется, но не за то, чтобы завладеть вишневым садом, а за то, чтобы хозяева его приняли единственно разумное, по убеждению Ермолая Алексеевича, решение. Но это какая-то вялая односторонняя борьба, которая не завязывает реального действенного конфликта. В силу этого и тот неожиданный поворот, что купил имение не кто-нибудь, а сам Лопахин, тоже ведь как бы ничего не изменил: все равно имение и сад были бы проданы, все вроде даже и обрадовались — стало легче и не надо беспокоиться. Нет в пьесе и никакого острого конфликта между персонажами. Она населена в общем-то неплохими людьми, доброжелательными друг к другу, а многих из них даже трудно не полюбить. И «злодеев» в ней нет. Разве что — Яша? Да и то…

Что же движет пьесу? В чем та пружина, которая заставляет следить за всем происходящим с постоянным напряжением и интересом? Вот на какой трудный вопрос надо найти ответ, чтобы приблизиться к разгадке тайны этой драмы, которую сам Чехов считал комедией, чуть ли не фарсом.

Драматургии без конфликта, без борьбы, без столкновения противостоящих сил быть не может, как бы ни менялись эстетические критерии и нормы теории драмы. Все было ясно, пока в драме по классическим канонам сталкивались «добро» и «зло», и соответственно происходило разделение сил на противостоящие фронты сквозного действия и контрсквозного действия. Разделенные таким образом действующие лица драмы боролись за достижение противоположных целей. Термины Станиславского «контрдействие» и {493} «сквозное контрдействие» родились из этой структурной обязательности построения драмы. Столкнувшись с драматургией Чехова, все более и более — от «Иванова» к «Вишневому саду» — укреплявшей новый взгляд на структуру драмы, который стал доминирующим признаком драматургии XX века, Станиславский обнаружил, что конфликт перекочевал из области столкновения людей в сферу противостояния позиций, идей, при отсутствии или необязательности прямой человеческой борьбы между «хорошими» и «плохими». Соответственно, по мере укрепления в драматургии чеховского принципа драмы, терял свой смысл и значение термин «контрдействие». Очевидно, поэтому поначалу, при поверхностном взгляде, действенная пружина «Вишневого сада» показалась слабой, вялой. К тому же многолетнее воспитание агрессивной обвинительности, неустанный поиск «врага», на которого можно свалить ответственность за все, создали определенный штамп в нашем сознании, постоянно призывающий к «борьбе» в самом примитивном смысле слова, к «преодолению», «выявлению», обвинению и наказанию. Но в том-то и дело, что в «Вишневом саде» нет злодеев. Не борьба против них движет пьесу, равно как и не спасение вишневого сада от злого хищника (хотя слова «хищный зверь» и произносятся в адрес Лопахина, но вроде бы в шутку, вызывая общий смех).

Что же тогда?

Ища ответ, обратим внимание вот на что. Началось действие пьесы, и вишневый сад фигурирует в однозначно конкретном, материальном смысле, как принадлежащая имению Раневской часть земли, засаженная вишневыми деревьями. В прошлом этот сад приносил доход, теперь он не имеет экономического значения и является не более чем бесполезным пережитком прошлого времени, другой жизни. А если так, то проект Лопахина построить на его площади дачи, вырубив этот сад, и получать от них спасительный доход, представляется вполне разумным. С другой стороны, упорство, с которым этот разумный проект отвергается Раневской и Гаевым, несколько отдает «дворянской спесью» и непростительным в данной ситуации легкомыслием.

Но вот наступает утро, взошло солнце, и Варя распахнула окна в цветущий сад. После пятилетней разлуки, после всех парижских испытаний:

Любовь Андреевна *(глядит в окно на сад)*. О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. *(Смеется от радости.)* Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя… Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!

Сад приобретает какое-то иное значение. Он что-то гораздо большее, чем просто сад, пусть самый большой, самый красивый и самый бесполезный. Он становится символом чего-то, что пока еще не могу, да и не хочу определить словами. Только теперь, когда бы ни упоминался сад, я воспринимаю его как-то совсем иначе. И когда, например, Аня скажет Трофимову:

«Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет места лучше, как наш сад», —

я уже понимаю, что речь идет не о саде, который скоро продадут, а о чем-то совсем другом, гораздо большем.

Но что же это значит? Тогда ведь Лопахин своим предложением вырубить сад, уничтожить его и освободить землю для рационального доходного ее использования покушается уже не только на реальный сад, а на что-то совсем другое. Следовательно, и вырубать в четвертом акте он будет не просто старые деревья, а это самое «другое». Может быть, душу? Может быть, саму жизнь? Ту жизнь, прикосновение к которой тогда, давно, {494} когда здесь, в этой детской, Раневская умывала его разбитый нос и утешала «не плачь, мужичок, до свадьбы заживет», вызвало в душе Ермолая Лопахина ошеломляющее потрясение?

Да не тут ли и конфликт? Не тут ли скрывается та самая искомая пружина действия пьесы? Не на этой ли «территории»?

Беру это на заметку, в копилку.

Совершенно очевидно, что главные лица драмы — Раневская и Ермолай Лопахин. Следовательно, в них, в их связях, противоположениях, в соотношении их характеров, особенностей следует в первую очередь искать зерно смысла происходящей истории. Разумеется, что это ни в малейшей степени не умаляет значения других лиц драмы, их роли в прояснении глубинного смысла истории о продаже вишневого сада. И все же именно через двух главных персонажей легче пробраться к пониманию места и назначения в строении драмы всех остальных лиц такими, какими они заданы в авторской системе пьесы.

Первое, что мы слышим о Любови Андреевне Раневской: «Хороший она человек. Легкий, простой человек». Так говорит о ней Ермолай Лопахин. Это важно, тем более, что разные лица будут характеризовать ее по-разному, а родной брат скажет даже, хоть и раскается тут же: «вышла за не дворянина и вела себя нельзя сказать чтобы очень добродетельно. Она хорошая, добрая, славная, я ее очень люблю, но, как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, все же, надо сознаться, она порочна». Вон как! И если посчитать факты — и прошлые, происшедшие до начала событий пьесы, и те, что происходят на наших глазах, — в горячей, искренней аттестации Раневской Лопахиным, и, как всегда, в несколько преувеличенной, пышно риторической оценке ее Гаевым, есть безусловная доля правды. Доля правды, но не вся правда. И хотя характеристики достаточно полярны, это совсем не означает, что вся истина между полюсами. Нет. Она на обоих этих полюсах.

Проследим же за основными вехами жизни Любови Андреевны и за некоторыми ее наиболее примечательными поступками.

Ныне разоренное и подлежащее продаже за долги имение — родовое наследственное имение Раневской, может быть, ее приданое. Она скажет:

Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Муж мой умер от шампанского, — он страшно пил…

Так было, когда разорения еще не было, но долги уже были. Потом было бегство за границу, для чего имение было заложено и перезаложено. Теперь о ней говорят:

«Сестра не отвыкла еще сорить деньгами».

«Мамочка такая же как была, нисколько не изменилась. Если бы ей волю, она бы все раздала».

«Дачу свою около Ментоны она уже продала, у нее ничего не осталось, ничего… И мама не понимает! Сядем на вокзале обедать, и она требует самое дорогое и на чай лакеям дает по рублю».

«Ах, мамочка, дома людям есть нечего, а вы ему (прохожему. — *М. С*.) отдали золотой».

«Ты отдала им свой кошелек, Люба. Так нельзя!»

И так далее, примеры можно множить и множить. И это теперь, когда продается имение, вишневый сад, и дальше жить уже абсолютно не на что! И негде!

Что это — легкомыслие? Безответственность?

А этот бал, затеянный в день, когда продается имение? По залу крутят «гран рон», а платить музыкантам нечем!

Имение продается, но ни разу не мелькнула тревога, забота о том, что же будет с Аней — дочкой, с Варей — приемной дочерью. Да, наконец, Ефимьюшка, Карп, Поля, Евстигней — все эти старые слуги, которые еще впроголодь живут при доме — куда же денутся? А Фирс? Фирс, которого по приезде ласкает Любовь Андреевна, целует, как родного, — и абсолютно искренне! Но в день {495} отъезда, когда он болен, беспомощен, похоже, ни она, никто из членов семьи не зашел проститься с ним перед тем, как предполагалось его отправить в больницу и расстаться с ним навсегда. Да и этой отправки никто толком не проверил, доверив все прохвосту Яше. Не странно ли?

А вся история сватанья Вари за Лопахина? Все как-то мимоходом, с очевидным безразличием. А ведь это же судьба, жизнь Вари, дочери, хоть и приемной…

И когда Варя, в общем-то дойдя до предела безнадежности, говорит:

«Если бы были деньги, хоть немного, хоть бы сто рублей, бросила бы я все, ушла бы подальше. В монастырь бы ушла», — Раневская пропускает этот вопль души мимо ушей.

Аня уезжает — куда? Трофимов взбаламутил ее, девочку, выросшую в домашней теплице, увлек какими-то туманными мечтами о новой жизни. Но не с ним же она едет! Он, судя по всему, под надзором полиции, вечный студент, выгнанный из университета за политику, бездомный нищий. Значит, с дядей? Но может ли быть что-нибудь более ненадежное? Однако мать не задает этого вопроса ни ей, ни себе. В голове у нее другое — Париж, любовник, который зовет ее, которого снова надо спасать, которому она опять стала нужна.

И наконец, уезжает-то она на те самые пятнадцать тысяч, которые ярославская бабушка дала на спасение имения. Смехотворные гроши по сравнению с той огромной суммой, которая нужна для выкупа имения, но разве в этом дело? Любовь Андреевна бездумно забирает их себе, для себя. И напрашивается вопрос — а сколько же в кармане у Вари, у Ани, которая едет начинать «новую жизнь»?

Вот только часть фактов и поступков, которые вроде бы подтверждают оценку, данную сестре Гаевым. Их достаточно, чтобы осудить, обвинить Любовь Андреевну и, кажется, уж никак не скажешь, что она «хороший… легкий человек».

Но параллельно и другой ряд, другой счет.

В то утро раннее, когда Любовь Андреевна, вернувшаяся из Парижа, вот‑вот появится в доме, Ермолай Алексеевич вспоминает о событии, повлиявшем на всю его дальнейшую жизнь:

Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный — он тогда здесь в деревне в лавке торговал — ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу… Мы тогда вместе пришли зачем-то во двор, и он выпивши был. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомойнику, вот в этой самой комнате, в детской. «Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет…»

Молодая барыня, хозяйка имения, в котором его «дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню», проявила к нему, «битому малограмотному Ермолаю, который зимой босиком бегал», нежное ласковое участие, внимание, не побрезговала, рожу его окровавленную вымыла, приласкала, да не где-нибудь, а здесь, в доме, в детской! И увидел Ермолай, что есть иная, совсем-совсем другая жизнь, чем та, которую знал он, есть люди другие, совсем не похожие на тех, среди которых он жил… Ермолая потрясла доброта и «простота» — другого-то слова он не знал, не нашел. А простота эта не что иное, как *щедрость души*. И, видимо, эту проявленную к нему щедрость души имеет в виду Лопахин, когда говорит, что «вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много…» Не знаем мы, что именно сделала Любовь Андреевна для Ермолая, но вот он стал вхож в этот дом, вот он стал преуспевающим дельцом, богатым человеком и во всем этом есть какое-то великое влияние, участие Любови Андреевны.

«Люблю вас как родную… больше, чем родную». Что же значит эта фраза, если исключить — а я исключаю категорически — обыкновенную мужскую влюбленность Лопахина в Раневскую? Когда отмывала битую {496} его рожу, было ему пятнадцать лет — «мальчонка», как сам сказал, — она же хозяйка, молодая барыня, и казалась ему не только недосягаемой, но и взрослой. Следы этого отношения остались и теперь. Нет, влюбленности нет. Есть нечто другое, необычайное. Но об этом потом.

Петя Трофимов, бывший учителем утонувшего Гриши, не порывает с домом Раневской, приезжает сюда как к друзьям, к родным. И теперь, по прошествии стольких лет, после разлуки, Любовь Андреевна встречает его как близкого своего человека. «Я вас люблю, как родного. Я охотно отдала бы за вас Аню, клянусь вам…» Конечно, если бы у Пети была под ногами хоть какая-то твердь. И именно Пете Трофимову скажет она самые искренние, самые жгучие слова-признания о своей парижской любви, своей боли, об этом «камне на шее», который влечет ее на дно, но без которого жить она не может, потому что любит. И за эту самую любовь брат назвал ее «порочной». Но что же это за любовь? Эгоистическое счастье плотских радостей? Наверное, и это. Но больше всего другое: самопожертвование. Вот, пожалуйста:

Купила я дачу возле Ментоны, так как *он* заболел там, и три года я не знала отдыха ни днем, ни ночью; больной измучил меня, душа моя высохла. А в прошлом году, когда дачу продали за долги, я уехала в Париж, и там он обобрал меня, бросил, сошелся с другой, я пробовала отравиться…

И после этого, несмотря на это:

Этот дикий человек опять заболел, опять с ним нехорошо… Он просит прощения, умоляет приехать, и по-настоящему мне следовало бы съездить в Париж, побыть возле него… он болен, он одинок, несчастлив, а кто там поглядит за ним, кто удержит его от ошибок, кто даст ему вовремя лекарство?

Куда уж «плотские радости»! Или, может быть, лукавит, скрывает истинные мотивы? Нет. Опять же — щедрость души, готовность идти на жертвы.

Вот Гаев корил ее, что перед отъездом, прощаясь со слугами, она отдала им кошелек: «Так нельзя! Так нельзя!» И что же она отвечает? «Я не смогла, я не смогла!» Не смогла — чего? Не смогла не дать, не смогла не откликнуться. И так во всем. Да хоть с Пищиком — не могла ведь отказать, хотя сама-то живет в долг! Да и Яшу, этого нахала, мразь, не может все по той же душевной деликатности не взять снова с собою в Париж. Когда-то схватила его с собой, находясь в состоянии, близком к невменяемости, но нельзя же ехать без лакея, а теперь уже чувствует какие-то обязательства, «долг» и снова тащит его с собой уже не для себя, а для него. Потому и разбитый нос Ермолая мыла и утешала его. Потому и золотой прохожему отдала. Потому и многое, многое другое… Все по движению сердца. Все по его велению. Все без расчета, без выгоды, а нередко и во вред себе. Именно потому на ее реплику-вздох «Уж очень много мы грешили…» Лопахин вполне искренне скажет: «Какие у вас грехи», — и спровоцирует этим ответную исповедь Любови Андреевны о той муке, которую носит она в душе, о своей вовсе несчастливой жизни, обо всем том, что постоянно скрыто за приветливостью, улыбкой, «легкостью».

Вот это острое чувство вины своей, совестливость, ожидание наказания — «Господи, Господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше!» — пожалуй, самое важное в линии жизни Любови Андреевны в течение всей истории.

Но свойственно ей при несомненной доброте, душевной щедрости, отсутствии расчета и своекорыстия, при безусловной и абсолютной искренности, *недодумывание*! С удивительной способностью поддаваться сиюминутному движению сердца, она поступает всегда по его велениям, недодумывая, к чему это приведет. А ведет это зачастую к последствиям, которые, если опустить побудительные мотивы поступка, могут быть истолкованы совсем не в ее пользу, хотя субъективно она не хотела ничего дурного. Недодумала. {497} Или не устояла перед непосредственным движением сердца.

Она — раба любви. И это знают все. За это можно ее осудить, но можно и абсолютно оправдать: она раба любви — и с этим ничего не поделаешь. Может быть, виной тому неудачный брак с человеком, который только делал долги и умер от шампанского… Может быть. Но, так или иначе, когда «на несчастье полюбила другого, сошлась» — тут-то и стала она рабой этой страсти, рабой тех мук, которые она ей принесла. Можно ли осуждать за это? Скорее — пожалеть… Несправедлив Гаев, когда называет ее порочной. Да и называет-то, может, оттого, что слово красивое, риторическое — «по‑роч‑на»… звучит так же красиво, как «о, природа, дивная, ты блещешь…» или как «глубокоуважаемый шкап!». Жестока к ней и Шарлотта, показывая свои фокусы с продажей пледа и как бы вместе с ним Ани и Вари. Намек прозрачный и беспощадный: сегодня продается имение, и все окажутся вышвырнутыми из него. Равно как и фокус с «ребеночком» в четвертом акте — тоже ведь злой шарж на только что бывшее объяснение Раневской с Аней, такое нежное объяснение с доченькой, которую, в сущности, она бросает, как Шарлотта своего «ребеночка». Во всем этом есть только видимость правды: и Гаев, и Шарлотта, вынося свои приговоры, минуют «натуру» Любови Андреевны, натуру, которая переводит многие ее поступки в совершенно иную нравственную категорию. Раневская «грешит», поддаваясь велению своей натуры. Но осознавая эти «грехи свои», горько кается, глубоко страдает и жаждет их искупления. Но… задним числом. Вперед же — недодумывает, увы. И в этих раскаяниях, и в этих недодумываниях она одинаково искренна. А повинную голову меч не сечет. Потому, наверное, так безоговорочно сочувствуешь ей, не судишь, а сострадаешь, иногда смеешься над ней, но никогда не насмехаешься.

Теперь об одной очень важной стороне характера и линии действия Любови Андреевны.

Раневская возвращается в Россию потому, что должен быть продан за непогасимые долги вишневый сад. Это, так сказать, официальная версия. Аню послали за ней по этой причине. Хотя, собственно, зачем? Любовь Андреевна и так прекрасно знала, что имение заложено и перезаложено не единожды, потому сумма долга неимоверно возрастала, и продажа с торгов давно уже предопределена. Однако она не возвращалась, ничего не предпринимала во спасение своего вишневого сада. Сама она скажет, как бы объясняя причину возвращения сюда: «И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей». Это полуправда. Вернее, тут все правда, но не назван главный мотив возвращения. А он заложен во всей истории последних шести лет ее жизни.

Аня. Шесть лет тому назад умер отец, через месяц утонул в реке брат Гриша, хорошенький семилетний мальчик. Мама не перенесла, ушла без оглядки…

Все так. Но то ли при живом еще муже, то ли «не сносив башмаков, в которых шла за гробом», Любовь Андреевна

… на несчастье полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, — это было первое наказание, удар прямо в голову, — вот тут на реке… утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки…

Вот тогда-то и возник комплекс вины и Господнего наказания. Раневская тут преступила некую свою нравственную норму, сойдясь при муже ли еще или сразу после его смерти с другим. И немедленно последовало грозное возмездие — гибель сына. Воображение подсказывает мне чудовищность обстоятельств — как это было… Может быть, именно в этот роковой день мальчик, Гриша, просил ее пойти с ним на реку, но тот, ОН, хотел быть с ней наедине, с ней, только с ней, целиком ему принадлежавшей. И она не пошла с сыном. Больше того, прогнала сына. И пошла с НИМ. Вот эта комната. Быстро задернутые шторы, запертая дверь, скинутая одежда… {498} И тогда, именно тогда, в ЕГО объятьях, там, в смятой постели, услыхала шум, непонятную беготню в доме, крики… А потом — в едва накинутом платье, бегом к реке, и ноги отказывают… люди на берегу, столпились… увидели ее… расступаются… тогда и увидела! От такого стечения обстоятельств можно сойти с ума. Почти это и происходит с Любовью Андреевной. «Я закрыла глаза, бежала, себя не помня…» Бежала ото всего, что напоминало. Бежала от НЕГО, возненавидела, прокляла ЕГО, себя. Бежала от бездонного ужаса своей вины, конечно же, навсегда порвав с этой несчастной, проклятой любовью, за которую заплачена такая цена, «… бежала, себя не помня, а ОН за мной… безжалостно, грубо». Почему ж «безжалостно, грубо»? Что плохого, при случившейся беде, последовать за любимой женщиной, поддержать, помочь, утешить? Только он-то не за тем последовал за ней. И она, пытавшаяся убежать от своей вины, найти искупление, не устояла, сдалась, и все пошло по-старому, усугубляя муку виновности. А дальше — мы уже говорили — ЕГО болезнь, дача в Ментоне, три года самопожертвованной возни с ним, потом Париж, другая женщина, предательство, разрыв, попытка самоубийства, нищета… И при этом восприятие всех мучений, горя, обид как *наказания*. Так поселяется в душе Любови Андреевны сперва смутная, потом все более завладевающая ею идея возвращения в прошлое, в тот мир уже почти легендарных грез Вишневого Сада, туда, где была чистая и светлая молодость, где «счастье просыпалось вместе со мною каждое утро», где была мама в белом платье. И когда в ее страшной, порочной и порушившейся французской жизни появляется Аня, с ее чистотой, непорочностью, редкой русской душевностью, — это становится могучим импульсом для возвращения домой. Потому и скажет в своем удивительном свидании с Садом полные надежды и пережитого страдания слова:

Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя… Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!

И снова стать молодой, полной счастья, чтобы ангелы небесные принесли выстраданное прощение грехов ее. Вот зачем возвращается Любовь Андреевна. И в это утро приезда сюда, домой, она всем сердцем, всем сердцем верит, надеется, что чудо *духовного воскрешения* совершится. И ненавидит Париж, и отвергает каждое напоминание о нем. (Вспомним: «ПИЩИК. Что в Париже? Как? Ели лягушек? — РАНЕВСКАЯ. Крокодилов ела!» — шутка горькая. Да и злая.) И рвет, не взглянув, без мгновенья сомнений, нагнавшие ее парижские телеграммы.

И надеется так, что почти до галлюцинаций доходит:

Любовь Андреевна. Посмотрите, покойная мама идет по саду… в белом платье! *(Смеется от радости.)* Это она.

Гаев. Где?

Варя. Господь с вами, мамочка.

Любовь Андреевна. Никого нет. Мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину…

Вот с каким душевным багажом, с каким тяжким грузом возвращается она домой. Это не «погулявшая» барынька вернулась в родное именье под цветущие вишенки, а исстрадавшаяся, измученная душа ищет спасения и очищения. Она говорит, что любит родину, любит нежно и поэтому «не могла смотреть из вагона, все плакала». И опять же все так и не так! Конечно, и любит родину, и после таких пяти лет разлуки с ней глубоко взволнована возвращением. Но главное, это — сбывающаяся сказка-мечта о *возвращении в себя прошлую*, о совершающемся духовном воскресении, очищении, освобождении.

Как же сказывается эта сказка в действительности, в которую вернулась Любовь Андреевна?

{499} Сбывается. Радость возвращения, встречи со всем, что мило, дорого, что оттуда — из лучезарного прошлого — с детской, с людьми, которых узнает и радуется им, и целует всех, и шкапик целует, и столик. Чувствует себя маленькой, усидеть на месте не может, «хочется прыгать, размахивать руками». И совсем мимо сознания проходит то, что говорит Лопахин, — торги, продажа… построить дачи… какая чепуха! Да разве сейчас в этом дело! И вот монолог «О, мое детство, чистота моя!» Монолог-исповедь, мольба, заклинание исстрадавшейся души, *в эту минуту верящей*, что все, все это сбудется. Так верящей, что появляется первое привидение в этой фантастической пьесе — счастливое, желанное видение мамы в белом платье, идущей, как прежде, по саду!

Показалось.

Показалась возможность освобождения… Но действительность тут же приводит другое привидение — вполне реального, живого Петю Трофимова. Но чудится он Раневской не Петей, пришедшим из бани, где он ночевал, а привидением из того далекого ужаса, от которого так необходимо убежать. Появление Пети, да еще именно в этот момент, приобретающее характер и смысл *знака реальности, противостоящей мечте*, потрясает Раневскую не только как напоминание о гибели Гриши, но как первое предупреждение о несбыточности ее надежды. Все время в пьесе идет по многим и разным линиям такой «двуязычный» разговор — то на языке реальной жизни, то на языке связи с сокровенными чувствами действующего лица. Вот и получается встреча сперва с привидением, а потом уж с Петей, который оказывается и облезлым, и подурневшим, и в очках, но все равно милым, вполне реальным сегодняшним Петей, отдаленно похожим на милого студентика, учившего Гришу.

Этим тревожным сигналом-предупреждением заканчивается утро счастливого, полного надежды возвращения Любови Андреевны в свой Вишневый Сад, в Детскую…

Лето на исходе, неотвратимо приближается двадцать второе августа — день торгов, день неминуемой потери имения, сада. Последний шанс предотвратить это — принять и немедленно реализовывать проект Лопахина. Но Любовь Андреевна не предпринимает никаких решительных шагов и все чего-то тревожно ждет, «как будто над ними должен обвалиться дом», ведет бестолковую безалаберную жизнь, бессмысленно и бездарно проматывает деньги, которые одалживает у Лопахина, нервничает, мается. Грядущая продажа вишневого сада держит ее в этом взвинченном состоянии тревоги, недовольства собой? Конечно, да. Но не только, а может быть, и не столько. Прошедшее с приезда время прояснило многое. Не может, не смогла Любовь Андреевна освободиться от власти над ней парижского любовника. Если в первое утро возвращения она без тени колебаний рвала, не читая, парижские телеграммы, то теперь, хоть и рвет их, но, потаскав в кармане, вдоволь наколебавшись — рвать или не рвать. Раба любви не может себе простить своего рабства, слабости… но и мечтает об этом рабстве, хотя и не хочет в этом признаться. Значит, что же? Не сбывается мечта, которая пригнала ее сюда? Пока еще не хватает мужества сказать — да, не сбывается, не может сбыться. Однако зачем закрывать глаза: иллюзии облетели, как белое цветенье с вишен. Время плодов. Но еще в первом акте узнали мы, что вишня родится теперь раз в два года… Такая белая-белая мечта оказалась пустоцветом. Пока изо всех сил сопротивляется Любовь Андреевна признанию этой очевидности, но факт есть факт. И пока она еще молит Бога: «Не наказывай меня больше!», но в этой мольбе очевидное если не признание, то предчувствие неизбежного поражения.

К тому же и реальная жизнь, в которую она хотела вернуться, как в светлую сказку, оказалась тусклой, убогой, несказочной, так часто вызывающей раздражение:

И зачем я поехала завтракать… Дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут мылом. Зачем так {500} много пить, Леня? Зачем так много есть? Зачем так много говорить?

Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Как вы все серо живете, как много говорите ненужного.

Примеры можно продолжать. Нервы сдают! И повод к тому неоднозначен. Да и не от этого ли внутреннего раздрая, потери внушенной себе надежды Любовь Андреевна и не пытается хоть что-то предпринять для спасения имения, а, стало быть, и его обитателей, и себя в том числе? Хоть и услышался «с неба» странный звук, печальный предвестник несчастья, как расшифровал его всего повидавший Фирс, и появилось третье привидение этой пьесы.

*Показывается Прохожий, в белой потасканной фуражке, в пальто; он слегка пьян*.

А ну‑ка, всмотримся и прислушаемся:

Раневская. Зачем так много пить, Леня?

Значит, Гаев-то сейчас тоже «слегка пьян»?

*Фирс входит; он принес пальто*.

Фирс *(Гаеву)* Извольте, сударь, надеть, а то сыро.

Значит, Гаев в пальто. Про белую дворянскую фуражку ничего не сказано, но так и видится она на голове Леонида Андреевича. Да ведь не без фуражки же ездил он в город завтракать! Параллель или аналогия — уж и не знаю как сказать точнее — столь очевидна для всех, что каждый из присутствующих словно бы поглядел в зеркало, подставленное ему будущим. Побирающийся, декламирующий болтун, деклассированный «дворянин из бывших» не оставляет лазейки для разночтений.

И вот — двадцать второе августа. В городе торги, а в продающемся имении пляшут. Нелепый, убогий бал!

Варя. Вот наняли музыкантов, а чем платить? Фирс. Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут.

Любовь Андреевна. И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати…

Пиликает еврейский оркестр. Пляшут какие-то ненужные люди. Пляшет и Раневская. А Шарлотта показывает свои фокусы, и тот, жестокий, с пледом, о котором была речь. А Пищик просит денег взаймы.

Мечется Любовь Андреевна в этой людской толчее, что-то делает, танцует, плачет, с кем-то говорит, танцует.

Только бы знать: продано имение или нет? Несчастье представляется мне до такой степени невероятным, что даже как-то не знаю, что думать, теряюсь… Я могу сейчас крикнуть… могу глупость сделать.

Но только ли от нынешних торгов ее смятение? Каждый день теперь получает она молящие о помощи зовы из Парижа и чувствует, что не устоит, поедет, не поехать не может. «Сегодня судьба моя решается», — говорит она. Какая судьба? Раз уж торги состоялись, судьба сада решена. Да и ставка на духовное спасение Вишневым Садом уже проиграна. Продажа сада — какой дикий, невероятный парадокс! — кажущаяся немыслимой трагедией продажа сада… *освобождает ее*. И о саде она говорит уже вот как:

… пощадите меня. Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом…

Все приобретает однозначные, «земные» значения. Сад становится теперь материальной частью имения, дома, с колыбели сложившейся привязанности, привычки. Как не похоже это на тот монолог-молитву в день приезда! И в этой раздвоенности — стыдной, {501} мучительной — самое тяжелое. Но тянет, непреодолимо тянет туда, назад, в Париж, в муку, без которой, оказывается, жить нельзя. «О, мои грехи!..»

А бал продолжает свое кружение. Кружится и Любовь Андреевна. И начальник станции читает «Грешницу» А. К. Толстого, и невдомек ему, сколь неуместны и бестактны в нынешней ситуации строки:

Меж ними, чашу осушая,  
Сидит блудница молодая;  
Ее причудливый наряд  
Невольны привлекает взоры.  
Ее нескромные уборы  
О грешной жизни говорят;  
Но дева падшая прекрасна;  
Взирая на нее, навряд  
Пред силой прелести опасной  
Мужи и старцы устоят.

Он не виноват — ему и не положено вникать в обстоятельства обитателей этого дома, и неведомо ему, что братец назвал пленительную хозяйку «порочной».

Но вот — вишневый сад продан. Свершилось.

«Кто купил?» — спрашивает Любовь Андреевна. «Я купил», — отвечает Лопахин. И удивительно! На то, что купил именно Лопахин, который более всего хлопотал о спасении Раневской от этой продажи, — нет никакой реакции Любови Андреевны. Она плачет оттого, что имение продано, но совершенно игнорирует факт покупки его Лопахиным. И далее, в четвертом акте, ни словом не обмолвился на эту тему. Как же так? И что это значит?

Думается, что, с одной стороны, Раневская за все это время всерьез не впустила в себя возможность реализации проекта Лопахина, и он прошел мимо ее сознания и чувств. С другой, теперь, к третьему акту, внутреннее решение вернуться в Париж настолько завладело душой Любови Андреевны, что ей это, в сущности, безразлично. Она остро переживает и оплакивает факт потери имения, но уже как-то отстраненно, как вообще потерю всех иллюзий, всех надежд, всего, что было той ее светлой жизнью в прошлом. Вспомним монолог-исповедь второго акта — «Господи, Господи, будь милостив, прости мне мои грехи! Не наказывай меня больше!» Наказывает, не прощает… Жестокая расплата за грехи, за слабость, за вину свою перед неубереженным, *преданным Садом своим*. И тут уж, ей-богу, все равно, кто купил.

*В зале и гостиной никого нет, кроме Раневской, которая сидит, сдалась вся и горько плачет… Аня подходит к матери и становится перед ней на колени*.

Аня. Мама!.. Мама, ты плачешь? Милая, добрая, хорошая моя мама, моя прекрасная, я люблю тебя… я благословляю тебя. Вишневый сад продан, его уже нет, это правда, правда, но не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа…

Прекрасный, нежный, от самого сердца идущий монолог-утешение. Но в душе Любови Андреевны отдается он сейчас жалящей иронией, болью насмешки. Ведь она-то знает, знает про себя то, чего не знает никто, то, что разрывает сердце, чего не выскажешь никому, даже дочери… Париж… Париж… Ради Парижа предан Сад.

Наступил октябрь. Последние двадцать минут в родном доме. И расставание. Навсегда. Это «навсегда» начинается со старых слуг, которые пришли прощаться. Раневская

*… не плачет, но бледна, лицо ее дрожит, она не может говорить*.

Так начинается. А дальше — сутолока, торопливые разговоры, решения нерешенных дел, которые так и остаются нерешенными. Стрелки часов неумолимо движутся. Смех, слезы… Некогда остановиться. И слава Богу, это помогает держаться, и *выдержать*. Только один прорыв того, что подавляется, прячется, скрывается. Вот оно:

*Любовь Андреевна и Гаев остались вдвоем. Они точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают* {502} *сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали*.

В этой ремарке, думается, скрыта самая суть не только природы чувствований и поведения в эти последние минуты пребывания здесь, в несуществующем уже прошлом, но и всего характера, особенности Любови Андреевны, да в общем, и ее брата. Органический аристократизм духа, внутренняя интеллигентность, которые делают просто невозможным, немыслимым в поведении, в формах проявления своих чувств какую бы то ни было демонстрацию своих несчастий, страданий. Потому и «рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали». Даже в эту минуту! Даже в эту минуту. Лопахин, вспомним, так представляет нам Раневскую — «*Легкий* человек». Но потому ли, что не навязывает нам своих бед, что всегда от нее веет доброжелательством, что из самых трудных положений умеет в конце концов выйти в улыбку и снять тем напряжение и остроту ситуации. И в результате с ней действительно легко. И более того — с легкостью отпускаешь ей грехи ее, которые, бесспорно, есть, да и не мало их. Впрочем, как у всякого, даже самого хорошего человека. И по причине этого ее свойства не сразу, трудно распознается, что легкий человек Любовь Андреевна на деле-то далеко не счастливый человек и все упоминания о счастье в ее устах — «плюс-квам перфектум», давно прошедшее время.

И в сценах четвертого акта, завершающих ее сценическую жизнь, за показным самообладанием, некоторой оживленностью, возбужденностью непременно стоит ужасающее, до содрогания, хотя и гонимое прочь, сознание или предчувствие страшного *навсегда*. Бодрая, приодетая не очень веселым юмором реплика

*(Ане)* Девочка моя, скоро мы увидимся… Я уезжаю в Париж, буду жить там на деньги, которые прислала твоя ярославская бабушка на покупку имения — да здравствует бабушка! — а денег этих хватит ненадолго.

Только не верится, что вернется. Не верится, что увидится с дочерью, с братом… Позади-то ведь и нищета, и брошенность, и попытка самоубийства… Бесконечный горький опыт. Только тогда еще был Вишневый Сад…

Такова главная линия чувственной жизни в пьесе Любови Андреевны Раневской. Разумеется, это только основа, и нам предстоит разобраться во многих прочих связях и обстоятельствах этой жизни.

Очень важно для понимания чувственной природы и поведения человека-персонажа нащупать то, что я назвал бы условно *исходной душевной травмой*. Под ней я имею в виду некое потрясение, мощное переживание, вызванное определенным событием, которое на всю жизнь или на данный ее отрезок в пьесе оказывает властное решающее влияние. Оно создает свои «болевые точки» персонажа, неповторимость его логики, всей системы оценок происходящего, своеобразие и особенность связей с окружающими людьми. Ту особую *настроенность души*, которая зачастую в решающей степени формирует характер.

Так для Любови Андреевны трагическая гибель сына, воспринятая как *наказание за нравственный проступок* и стала этой «исходной душевной травмой», которая начисто отравила и исказила ее жизнь, превратила счастье в мучение, всю жизнь в ощущение неискупленной вины и обреченности на наказание. А это уже и создало «душевную константу», настроенность души, которая заставляет Раневскую все воспринимать как возмездие, Божье наказание, за то, что преступила.

Кстати, и парижские телеграммы — наказание искушением и необходимостью выбора между «грязным» Парижем и белым-белым Садом.

Для Ермолая Лопахина, пятнадцатилетнего, вовсе неграмотного или малограмотного сына деревенского торговца, первый вход его в недоступный барский дом, ласка молодой барыни, некий свет, пролившийся в его душу в тот счастливый — или несчастный? — {503} день стали так же «исходной душевной травмой», потрясением, наложившим печать на всю дальнейшую жизнь.

Надо взять в расчет, что Ермолай — натура, несомненно, одаренная.

Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спьяна, и все палкой. В сущности и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья.

В этом маленьком монологе рассказано об очень важных вещах. Да, такое вот было детство, такая и ранняя юность. А вот дальше Ермолай Алексеевич на себя клевещет. Он сделал феерическую карьеру. Самое большее, что было ему предназначено в жизни отцовским воспитанием, это унаследовать отцовское дело и остаться на том же уровне деревенского торгаша. Теперь мы имеем дело с вполне современным для той поры негоциантом. И дело не в «белой жилетке, желтых башмаках» и что «денег много». А в ином мышлении, в иной культуре. И хоть и говорит о себе Лопахин, что он «мужик-мужиком», из всего течения пьесы следует, что более прав и проницателен Петя Трофимов в своей оценке:

… позволь мне дать тебе на прощанье один совет: не размахивай руками! Отвыкни от этой привычки — размахивать. И тоже вот строить дачи, расчитывать, что из дачников со временем выйдут отдельные хозяева, расчитывать так — это тоже значит размахивать… Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа…

Что в судьбе и превращении Ермолая Лопахина от природных данных, что от вторжения в его жизнь Раневской — сказать трудно, ответ лишь улавливается в намеках, рассеянных по всей пьесе, и начинающихся заявлением Ермолая Алексеевича в первом акте:

Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас, как родную… больше, чем родную.

Не все правда в этих заявлениях. Да. Лопахин, безусловно, многим обязан Любови Андреевне. Хотя бы тем, что стал вхож в дом, стал вроде бы близким этому дому, Раневской, стал разговаривать как равный, а иногда и с ощущением определенного превосходства над ними. И дело не в том, что он ссужает и, видимо, без возврата, деньги ей, а можно предполагать, что и Гаеву в ее отсутствие. Но забыл Ермолай не все. Ожидая встречи с Любовью Андреевной, вспоминая, как начинались их отношения в те далекие теперь времена, он с тревогой и болью повторяет фразу, сказанную ею и лишь со временем набравшую силу и значение в раздумьях Лопахина: «Не плачь, мужичок, до свадьбы заживет». *Мужичок*. Слово, которое для него навсегда определило ту непреодолимую, разделяющую их черту, которую все эти годы мечтал перейти Лопахин, но так и не преодолел ее несмотря ни на что.

В то же время, сперва, вероятно, бессознательно, только по велению чувства, а после — по страстной осознанной потребности, он боролся против этого «мужичка» в себе, никогда о нем не забывая. Поэтому и скажет в ту ночь, с которой начинается пьеса, горничной Дуняше Козоедовой:

Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься, как барышня, и прическа тоже. Так нельзя. *Надо себя помнить*.

И Лопахин, как ни близок он вроде бы к Раневской, как ни «стал своим человеком», *помнит себя*: мужичок. Вот она — главная болевая точка, которую он несет в своей так настроенной душе. Лишь купив вишневый сад и тем предав Вишневый Сад в душе своей, он освободится от нее, сказав ей свое мужицкое «до свиданция», и поведет уже совсем другую жизнь.

Гаев беззлобно, спокойно и привычно называет Лопахина хамом, вовсе не желая {504} его обижать, а просто точно определяя дистанцию, несмешиваемость себя, своих с «мужичком». Раневская вполне лояльна к нему, но…

Любовь Андреевна. Жениться вам нужно, мой друг.

Лопахин. Да… Это правда.

Любовь Андреевна. На нашей бы Варе. Она хорошая девушка.

Лопахин. Да.

Любовь Андреевна. Она у меня из простых, работает целый день, а главное, вас любит…

«Она у меня из простых» — каково это слышать «мужичку-то»?! Вот она — разделительная черта между ним и барами!

С тех давних пор, с разбитого носа, возникло у Лопахина непреодолимое тяготение к Любови Андреевне. Не знал он тогда слова «идеал». Однако позже, когда Раневская не забыла, не бросила этого мальчонку, а продолжала уделять ему внимание, проявляла участие к его судьбе, оказывала какую-то помощь, а главное — освещала его жизнь неведомым, но прекрасным светом, превратилась она для Ермолая в нечто дивное, святое, в своего рода его религию. Надо думать, что это душевное тяготение к Любови Андреевне и к миру, который она для него представляла, объяснялось не столько проявленной к нему добротой, сколько тем, что было в этом мире, в ней, нечто такое, что вовсе отсутствовало и в самом Ермолае, и в мире, который его породил. Это «нечто» проявляется сразу же, в первом действии, в разговоре по поводу способа сохранения имения. Изложив свой деловой, вполне реалистический и, очевидно, эффективный и даже выгодный проект, Лопахин поясняет некоторые второстепенные детали его реализации:

Лопахин. Только, конечно, нужно поубрать, почистить… например, скажем, снести все старые постройки, вот этот дом, который уже никуда не годится, вырубить старый вишневый сад…

Любовь Андреевна. Вырубить? Милый мой, простите, вы ничего не понимаете. Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишневый сад.

Лопахин. Замечательного в этом саду только то, что он очень большой. Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает.

Вот тут-то корень всего! Ведь само собой разумеется, что Лопахин великолепно знает, как дорожит она садом, как любит его и т. д. Но какое это имеет значение, когда речь идет *о пользе*, а в данном случае — еще и спасительной пользе! Вероятно, и даже несомненно, что влияние Раневской многое пробудило в душе Лопахина. В конце пьесы он скажет:

Я весной посеял маку тысячу десятин, а теперь заработал сорок тысяч чистого. А когда мой мак цвел, что это была за картина! Так вот я говорю, заработал сорок тысяч и, значит, предлагаю тебе взаймы, потому что могу.

Значит, способен он восхититься чудом красоты, а это чудо — необъятный простор, море цветущего мака. И все-таки, это — так, между прочим. И если бы это море цветов не принесло в результате сорок тысяч чистого дохода, не быть бы морю, не полюбоваться бы им минуточку дельцу Лопахину. Да ведь и купив вишневый сад, он воскликнет: «Вишневый сад мой!.. Я купил имение, *прекраснее* которого ничего нет на свете». Однако же имение снесет с лица земли, вишневый сад вырубит. И это для него естественно и абсолютно правильно, потому что разумно и полезно. Так на его полюсе. А на другом — *невозможность* пойти на то, чтобы вырубить совершенно бесполезный, непродуктивный сад, даже для того, чтобы спасти саму жизнь свою. Невозможно уничтожить то, лучше чего на свете нет, — красоту.

Впрочем, Лопахин способен мыслить и широко, и даже поэтически:

… Иной раз, когда не спится, я думаю: Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами…

{505} Только рождается этот текст, эти прекрасные мысли и слова, из такого предшествующего размышления:

Знаете, я встаю в пятом часу утра, работаю с утра до вечера, ну, у меня постоянно деньги свои и чужие, и я вижу, какие кругом люди. Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей…

И наконец, одержав победу в азартной схватке с первым богачом Деригановым, завладев имением, с которым связано все самое светлое и лучшее в жизни Ермолая Лопахина, пьяный от вина и от счастья — «Боже мой, Господи, вишневый сад мой!» — почти обезумев от этого невероятного происшествия, он выдаст натуру свою:

Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь…

Что же, значит, Лопахин был не бескорыстен, предлагая Раневской спасительный план? Нет. Он был *абсолютно* бескорыстен. Он был бесконечно счастлив, что придумал способ спасения самого дорогого человека. Еще более счастлив он, что делает ей такой потрясающий подарок — ведь с коммерческой точки зрения это очень талантливый план. Более того, дальше он будет упорно бороться за то, чтобы она этот план приняла, реализовала. И тут очень важно, что он даже перешагивает через многократно оскорбляемую авторскую гордость. Ну как же! Он нашел такое решение, выход из, по существу, безвыходного положения, он — растущий, все более крепнущий делец, коммерсант — дарит Раневской не только превосходное решение бедственной ситуации, но — подумать только! — предъявляет ей плод своего роста, развития и делового мастерства, которыми в значительной степени, вероятно, обязан ей, ее помощи. Он дарит ей плод ее доброго посева. Какой же праздник в его душе, когда он объявит стоящей у края пропасти Любови Андреевне:

… на двадцать второе августа назначены торги, но вы не беспокойтесь, моя дорогая, спите себе спокойно, выход есть… Вот мой проект. … Одним словом, поздравляю, вы спасены!

И какое крушение! Никаких аплодисментов! Никакого восторга, более того — осуждение… Горько? Да нет, скорее смешно! Смешно, что не поняли наивные люди деловой сути предложения. Да, к тому же, слишком он сейчас счастлив теплой встречей с Любовью Андреевной, чтобы обиды разводить.

Так в первом акте. А позже он будет с настойчивостью дятла в течение трех месяцев долбить свое:

«… время не ждет… Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!»

«Я вас каждый день учу. Каждый день я говорю одно и то же».

«Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили!»

«Напоминаю вам, господа: двадцать второго августа будет продаваться вишневый сад. Думайте об этом!.. Думайте!..»

Как же случилось, что Лопахин все же купил имение и — как ни крутись — выгнал Раневскую с чадами и домочадцами на улицу? А если не думал покупать, зачем же поехал на торги?

На торги он поехал и от простого деляческого интереса, и потому, что неспособный к делам Гаев поехал туда с нищенскими пятнадцатью тысячами ярославской тетушки-графини. Куда уж Гаеву без поддержки и опеки соваться в деловую операцию!

А купил почему?

Еще летом стало известно — об этом в городе говорили — что на торги явится лично сам Дериганов. Его участие в торгах практически предрешало их исход. И Дериганов явился. Конечно, убежденный в победе, как и {506} все участвующие в торгах — Дериганов же! И вот тут-то пришло Ермолаю Алексеевичу внезапное решение схватиться с ним, решение почти невероятное!

… Дериганов сверх долга сразу надавал тридцать. Вижу, дело такое, я схватился с ним, надавал сорок. Он сорок пять. Я пятьдесят пять. Он, значит, по пяти набавляет, я по десяти… Ну, кончилось. Сверх долга я надавал девяносто, осталось за мной.

Ситуация так сложилась, что представилась немыслимая возможность схватиться с Деригановым. *С самим* Деригановым. Что значит победить Дериганова? Это значит перейти в другой ранг, в другую весовую категорию. Это тот рывок, который создает совершенно иной удельный вес в деловом мире для молодого, еще начинающего, восходящего дельца Ермолая Лопахина. *За это, не за вишневый сад борется Лопахин на торгах*. Упустить *такой* шанс он не мог. И не упустил. Выиграл. И к этому главному выигрышу присовокупил вишневый сад и возможность реализовать свой превосходный проект, неразумно отвергнутый господами.

Вот почему так противоречив его монолог в третьем акте. Да, конечно, сделку обмыли, коньячку хватили, может, и с перебором, и этого ни в коем случае нельзя забывать — это крепко *подвыпивший* Ермолай, а не просто Ермолай Алексеевич, купивший вишневый сад. Да еще и Ермолай, сваливший Дериганова, вы только подумайте — *Дериганова*! А что у трезвого на уме, то у пьяного на языке, как известно. Сумбурность и противоречивость монолога раскрывает самую суть пьесы, суть характера Лопахина и, если угодно, его драмы.

Как же развивается этот главнейший монолог?

Победа над Деригановым настолько значительна и ошеломительна для Ермолая Алексеевича, что до приезда сюда, да и здесь поначалу, он еще не осмыслил до конца покупку имения со всеми вытекающими из этого последствиями. Осмысление произойдет на наших глазах, здесь, в имении, в которое он впервые входит как хозяин. Раневская встречает Лопахина залпом вопросов, не имея ни сил, ни терпения дождаться ответов на них. И Лопахин отвечает на этот залп:

*(сконфуженно, боясь обнаружить свою радость)*. Торги кончились к четырем часам… Мы к поезду опоздали, пришлось ждать до половины десятого. *(Тяжело вздохнув.)* Уф! У меня немножко голова кружится…

Что значит первая ремарка? Лопахин *увидал Раневскую*. О которой в урагане событий этого дня не думал. И вот она перед ним, ждущая подтверждения смертного приговора. А он счастлив. Надо представить себе, что после торгов он, Ермолай Лопахин, положивший на лопатки самого Дериганова, стал героем дня для той деловой торговой публики, которая там была. Потому и на поезд опоздали, что *праздновали* его победу над могучим Деригановым. Вероятно, никто не поздравлял его с покупкой имения, а чествовали за другую победу, под знаком которой теперь ему жить, а им всем — с ним, с человеком, перед которым отступил Дериганов. Вот из-за этой-то радости надо перейти теперь в драму, о которой не думалось. Эту радость и пытается скрыть он перед лицом готовой упасть в обморок, умереть Любови Андреевны. Начиная этот путь, Лопахин тяжело вздыхает и сам чувствует некое головокружение от того, что на него сейчас наваливается.

Появившийся Гаев безнадежным взмахом руки дает понять Раневской, что все кончено. И уже не с вопросом, а скорее с требованием подтверждения сокрушительной вести, обращается она к Лопахину:

Любовь Андреевна. Продан вишневый сад?

Лопахин. Продан.

Любовь Андреевна. Кто купил?

Лопахин. Я купил.

*(Пауза.)*

*Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола. Варя снимает с пояса* {507} *ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит*.

«Я купил», — отвечает Лопахин, не вкладывая в ответ ничего, кроме сообщения факта. Но когда слово выговорено, оно начинает обрастать истинным смыслом своим и значением. Для него и для всех, кто его слышал. Не случайно развернутой ремарке Чехов предпосылает паузу. Гениальную паузу. Каждый проделывает в ней огромное душевное путешествие, работу, приводящую все в новые, совершенно отличные от прошлого, соотношения и зависимости. И в самом Лопахине происходит сквозь хмель, сквозь невероятную возбужденность, постепенное, рывками, с внезапными поворотами мысли, осознание смысла происшедшего. Чуть не падает Раневская… Он ведь не знает, что вопрос «кто купил?», в сущности, формальный. Не это важно. А вот для Вари, которая давно, еще до начала событий пьесы, душой приняла неизбежность продажи имения, то, что купил его Ермолай Лопахин, — удар. Он… так называемый жених… невозможно! И бросает к его ногам ключи — ключница, домохранительница и правительница.

Лопахин повторяет: «Я купил!» Но теперь это уже скорее вопрос. Полный недоумения вопрос к себе, к миру, к судьбе… И из этого сумбура противоречий: и радости, и полного непонимания, как такое могло свершиться, попыток установить ясность и порядок в мыслях, рождается следующий поворот: «Погодите, господа, сделайте милость, у меня в голове помутилось, говорить не могу…» И вдруг — ремарка «*Смеется*». Чему? Пытаясь остановиться, собрать мысли, Лопахин упирается в вопрос, заданный себе: как же это так случилось, что он, «не чая, не ведая», купил? И тут снова и снова возникает весь поток видений борьбы с Деригановым и невероятного ее финала: «… осталось за мной. Вишневый сад теперь мой! Мой!» И не думает Лопахин о том, что рядом раздавленная, убитая горем, отчаянием и страхом — сейчас ей не до мыслей о Париже — его святыня, Любовь Андреевна. И Лопахин хохочет от счастья, *теперь только* осознавая эту простую, но невероятную мысль: «Вишневый сад мой!» И новый поворот: пьяный, моментами почти свихнувшийся человек топочет ногами, потому что в смещенном сознании его мелькнула догадка, что смешон, что смеются! И тогда — ответ на это, ответ жестокий, мстительный, ответ «мужичка», допущенного в этот дом, где он слыхал немало насмешек все годы, где барин его хамом величал, где, наконец, отвергли самое высокое движение его души — бескорыстную помощь, готовность спасти… Так вот вам! Получайте сполна! Захлестнула обида, мстительность дикая, — снова подчеркну — пьяное желание отмщения, желание причинить боль. Но Лопахин не таков. И открывается в новом, удивительном движении души:

… Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется… Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности…

Кажется, мерещится все — и то, что действительно произошло, и это злое мстительное чувство… Ффу! кажется, я опья… нел? И вдруг снова видит брошенные Варей ключи:

… *(Поднимает ключи, ласково улыбаясь)* Бросила ключи, хочет показать, что она уже не хозяйка здесь… *(Звенит ключами.)* Ну да все равно.

Первая фраза — вся из прошлого, прошлых отношений, прошлых милых полуразмолвок, полушуток. Вот попроси тут Раневская взять Варю замуж, может, и взял бы, и без долгих слов отсюда — да прямо под венец, сейчас! И, думается, тут именно прожгла мысль, даже не мысль, скорее предчувствие, что прошлого-то больше нет, не будет, не может быть… И предчувствие это такое пугающее, что скорее отмахнуться от него — не думать! «Ну да все равно». А боль-то осталась, засела. И вроде бы он, видите ли, виноват!.. Да в чем?! И опять черная волна захлестнула пьяное сознание Ермолая:

{508} Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь… Музыка, играй!

Зачем это?! Ведь Раневская тут. За что же ее так? От боли. Торги-то выиграл, а ее… потерял, проиграл.

*Играет музыка. Любовь Андреевна опустилась на стул и горько плачет*.

Лопахин *(с укором.)* Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь. *(Со слезами.)* О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь.

Почему «с укором»? Потому что, если бы не были так легкомысленны, так глупо-упрямы и т. д. и т. д., не было б теперь этих страданий. И его не заставили бы так страдать, как он теперь страдает. Это не он, это *она, они* разрушили то, что было, то, чего не вернешь. «Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь.» Так *прощается* Ермолай Алексеевич Лопахин с самым светлым и высоким, что было в его душе… Не вернешь теперь. Чего? Имения? Да нет, того, что было, не вернешь… А может, все не так? Может, не они, может, он в чем-то непонятном виноват? И тогда говорит со слезами — и тут «со слезами» — это не обычная чеховская подсказка душевного волнения, муки душевной, тут просто текут горькие, но уже не пьяные, слезы Лопахина: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь».

Что же случилось? Высокочтимая, глубокоуважаемая, даже любимая барыня и ее брат ничем не поступились, не захотели пожертвовать какими-то эфемерными иллюзиями — и что же? Сами стали жертвой этих «белых-белых» мечтаний, лишились всего, все проиграли. А он? Изо всех сил старался их спасти, уговорить на разумный поступок, так нет же! Уперлись! И что же он? Поступает и разумно и вполне порядочно! Почему же тошно? Почему *он* чувствует себя проигравшим? Ведь чувствует!

Пищик *(берет его под руку, вполголоса)*. Она плачет. Пойдем в залу, пусть она одна… Пойдем… *(Берет его под руку и уводит в залу)*

Лопахин. Что ж такое? Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю! *(С иронией.)* Идет новый помещик, владелец вишневого сада! *(Толкнул нечаянно столик, едва не опрокинул канделябры.)* За все могу заплатить!

Эта ремарка — «*С иронией*» — раскрывает ощущение проигрыша, потери, которое испытывает «победительный» Лопахин. Пусть это еще не осознание, его и быть пока не может, пусть это только ощущение, но оно есть, есть уже тут, и от него не избавиться.

И еще раз задам вопрос: что же случилось? Что случилось по главному, генеральному счету? Перед лицом полного, по сути, смертельного крушения Раневская и Гаев не поступились тем, что было духовной сущностью их жизни. Вишневый Сад — это мы давно уже установили — не только имущественная опора, твердь, на которой и благодаря которой они живут. Это *душа их жизни*. Это их вера, их культура. Это, в конце концов, они сами. И этим поступиться нельзя, и «если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом». Лопахин же поступился. Мы поняли, что его привязанность к Любови Андреевне, к Саду, к этому дому, — это больше и выше просто хороших человеческих отношений или обычной благодарности. Это — мы сказали — своего рода «религия» Ермолая Лопахина. Стало быть, его *духовное*. Это он чувствует, об этом говорит уже в начальных репликах пьесы. И, вместе с тем, он не может, не способен понять, что, предлагая строить дачи, уничтожить сад, старый дом, он предлагает уничтожить духовную суть или «религию» других, причем — дорогих, близких ему людей. Но самое-то главное, что он еще не может понять того, что и предложение его и, тем более, реализация этого предложения {509} убивают душу и в нем самом, отнимают у него тот духовный свет, который давала ему его религия. И когда придет это прозрение, начнется страшный душевный разлад Лопахина. Но — «уже не вернешь» ни Раневской, ни этого света, и остается только рубить вишневый сад и строить дачи.

Примерно полтора месяца разделяют торги и отъезд обитателей имения. (Четвертый акт.)

Примечательно, что в четвертом акте нет ни одной связки между Лопахиным и Гаевым. Гаев проживает этот акт так, словно бы и нет тут Ермолая Лопахина. Это несправедливо. Но быть иначе, очевидно, не могло. А вот Любовь Андреевна ведет себя совсем иначе и общается с Ермолаем Алексеевичем как прежде. Почти как прежде. Ведь совершенно ясно, что в той или другой форме, но уже перейден всеми тот разделяющий прошлое и будущее рубеж, когда было сказано: «Господа, позвольте вам выйти вон» или, напротив, было оговорено разрешение пробыть здесь еще столько-то времени. И совершенно ясно, что, при всей логичности, неизбежности происходящего, отношения между Лопахиным и всеми лицами драмы не могли не претерпеть определенных изменений. Все, безусловно, понимают, что не будь Лопахина, был бы другой — Дериганов, Иванов, Сидоров или Петров. И кто его знает, что это был бы за тип… И все-таки, и все-таки… Уже невозможно распить с ним шампанское — «посошок на дорожку» или «по стаканчику на прощанье». Совершенно невозможно.

И вспоминается Лопахин в первый день приезда Раневской, веселый, счастливый, излучающий радость и доброжелательство, несмотря на то, что его великолепный проект игнорировали, даже осмеяли, и вспоминается такая понятная в том его состоянии фраза: «Не хочется уезжать…» А теперь: «Холодно здесь, чертовски», холодно и пусто. «Кончилась жизнь в этом доме», — скажет он дальше. Плачущие старые слуги, плачущие господа… и какая нелепость! Без вины виноватый он — Ермолай Лопахин.

И мучает его и эта — как ему кажется — незаслуженная отчужденность, и ощущение потери, а главное, тревога от того, что что-то не так как надо в его благополучной жизни преуспевающего дельца. Это «гамлетическое» раздумье присутствует уже в первом его монологе в ночь ожидания Раневской. Им пронизан второй акт. В третьем оно прорвется надрывной репликой о нескладной, несчастливой нашей жизни. А в четвертом обострится всем происшедшим, очевидностью потери чего-то необходимого в душевном балансе вместе с потерей Раневской и ее Вишневого Сада.

Этим беспокойным раздумьем о жизни, о ее дисгармонии, в значительной мере определяется и природа отношения к Пете Трофимову. Внешне эти, в общем, дружеские отношения освещены своеобразной игрой, подковырками, беззлобным зубоскальством.

Петя — человек из какого-то другого, неизвестного и в чем-то самом главном непонятного для Лопахина мира. В сущности, гонимый, нищий, неустроенный, голодный, бездомный этот парень несет в себе могучий заряд энергии какой-то неведомой веры, которая делает его убежденным, счастливым. Но не телячьей радостью, а неким знанием чего-то, что помогает ему видеть мир совершенно иначе, чем видит и понимает его Ермолай Алексеевич. Это Петино знание мучает Ермолая, привлекает и настораживает его. И если в течение пьесы это тревожное, обостренное любопытство прикрывалось балагурством, как бы иронией друг к другу, то в последние минуты перед расставанием, и, вероятно, навсегда, в очень скверную минуту для Лопахина, возникает разговор без ужимок и шуточек, по душам и о самом главном, о той загадке, которая скрыта в Пете, которую так необходимо разгадать.

Выше я приводил совет, который дает Петя — «не размахивать руками». А вот подступы к нему:

Лопахин. Я все болтался с вами, замучился без дела. Не могу без работы, не знаю, что вот делать с руками; {510} болтаются как-то странно, точно чужие.

Трофимов. Сейчас уедем, и вы опять приметесь за свой полезный труд.

А далее — совет, в котором Петя этот полезный труд уподобит «размахиванию руками»… и тут же противопоставит «полезной деятельности» некую скрытую артистичность и тонкость души Лопахина. Сразу возникает *противоположение души и прагматической пользы, как антиподов, как враждебных сил или стихий в человеке*. В сущности, совет Трофимова мог бы и оскорбить Лопахина, будь Ермолай Алексеевич поглупее, а главное — не ищи он ответ на свои смутные и порой горькие сомнения. Но Лопахин отвечает на это совсем иным душевным ходом:

Лопахин *(обнимая его)*. Прощай, голубчик. Спасибо за все.

Как это хорошо! Как говорит о душевной широте, щедрости душевной. Но от себя не уйдешь, и натура Ермолая Алексеевича свое берет: «… Если нужно, возьми у меня денег на дорогу», — прибавляет он. Что это — плохо? Да нет же! Это хорошо, великодушно, искренне… но как ни крути — мерилом, эквивалентом душевной широты становится деньга. И Ермолай настаивает, уговаривает, ведь сорок тысяч взял за мак, может и хочет помочь нищему Пете, а получается все как-то не так, не про то. Но есть и польза — эти уговоры выводят Лопахина на такой нужный ему поворот разговора:

Трофимов. … Дай мне хоть двести тысяч, не возьму. Я свободный человек. И все, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти, вот как пух, который носится по воздуху. Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас. Я силен и горд. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!

Лопахин. Дойдешь?

Трофимов. Дойду. *(Пауза.)* Дойду, или укажу другим путь, как дойти.

*Слышно, как вбили стучат топором по дереву*.

Лопахин. Ну, прощай, голубчик. Пора ехать. Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит. Когда я работаю подолгу, без устали, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую.

Тут гениально все! Как просто и легко выявлена суть того, о чем написана пьеса. Пресловутая «польза», прагматизм убивают свободу личности, которую может дать только примат духовности. Искомая для Ермолая Лопахина *гармония*, как оказывается, лежит не в победах над деригановыми, не в превращении бесполезных садов в доходные дачные поселки, не в той кипучей деятельности, которой он отдает себя, вставая в пятом часу и не покладая рук (все «размахивая» ими!) до вечера. В чем же? Этого Лопахин не знает, еще не может понять, но тревожно чувствует свою ошибку и потому защищается, чтобы не признать своего духовного краха: «Когда я работаю подолгу, без устали, тогда мысли полегче, и кажется, *будто мне тоже известно, для чего я существую*». Какое грустное признание!

В этом замечательном диалоге заключен и ответ на то, что такое Петя Трофимов, по главному счету. Нам еще предстоит разобраться, какое место занимает Петя в пьесе и как проживает свою жизнь в ней. Пока же поговорим лишь о самом главном. Во втором акте Петя произносит речи, которые могут показаться довольно трескучими, а сцена с Аней попахивает вроде бы безответственной пропагандистской болтовней; в третьем акте Петя вроде бы скомпрометирован автором в сцене с Любовью Андреевной, завершающейся нелепым падением с лестницы под дружный смех; и когда в четвертом действии, в минуту прощания с Лопахиным, он снова начинает вроде бы бодрую прожектерскую речь, можно принять и ее за новое словоизвержение прогрессиста-болтуна. Человечество идет к высшей правде, и он, Петя Трофимов, оказывается, в первых рядах. Вон как помпезно! «Дойдешь?» — {511} спрашивает Лопахин вовсе без обычной насмешливости. Ему сейчас не до нее, он задает вопрос о собственной жизни. «Дойду», — отвечает Петя без всяких восклицательных знаков, просто и серьезно. И, тут Чехов предлагает нам паузу, после которой Петя добавляет: «Дойду, или укажу другим путь, как дойти». Пауза эта гениальна потому, что ею определена мера ответственности последующих слов. Нет, Петя Трофимов не болтун, не прекраснословный пустобрех, бряцающий модными и шибко прогрессивными словечками и мыслишками. И почувствовав эту меру Петиной ответственности, трудность этой убежденности и готовность «не дойти», то есть отдать жизнь за нее, скажет Лопахин свою не очень-то уверенную фразу, что и ему кажется, что он знает, зачем живет. Вот, стало быть, из какой «кормушки» надо искать объяснения Пети Трофимова, его речей, его поступков и того, почему из «совсем мальчика, милого студентика» он так скоро превратился в «облезлого барина».

Однако нельзя пройти мимо ремарки Чехова после слов Пети «Дойду, или укажу путь другим, как дойти»:

*Слышно, как вдали стучат топором по дереву*.

Ведь это в первый раз мы услышали, как уже рубят вишневый сад. Значит, Чехов придает большое значение этой ремарке, и именно в этом месте. Но что она означает? Тревожное предупреждение, предостережение от того пути, на который зовет Петя? Пути, где, как мы теперь знаем, будут без сожаления вырубать Вишневые Сады. Или напоминание о том, что кипучая деятельность Лопахина, в конечном счете, неотделима от уничтожения Вишневых Садов? А может быть, и то, и другое? Может быть… И хорошо, если зритель сам поищет ответ на этот тревожный вопрос.

Еще одно нам надо понять в истории Ермолая Лопахина — это его отношения с Варей, его так называемое «жениховство» и то, почему все попытки женить его на Варе оказались тщетными.

Когда-то, уже давно, Любовь Андреевна взяла в дом девочку «из простых», Варю, и удочерила ее. История эта не расшифрована, нам остается только предполагать и додумывать ее, главным образом, для ответа: зачем понадобилась Чехову именно такая Варя, именно эта ситуация — удочерение девочки из простых.

Можно предполагать, что Варя с детства знает Лопахина, который то часто, то редко, смотря по обстоятельствам жизни, появлялся в доме. Очевидно, между ним и Варей возникла какая-то своя система отношений, в которой немалую роль сыграло то, что ведь и он тоже «из простых» — «мужичок» — и тоже в некотором роде «приемыш» Раневской, поднятый и приближенный к ней из совсем другой жизни. Видимо, между ними, при всей разности и положения, и даже возраста, словом, всего, постепенно сложились отношения, имеющие свой особый «шифр», этакую грубоватую шутливость. Отголоски этого проскальзывают по всей пьесе: начинается с дурашливого «мэ‑э…», которым поддразнивает Варю Ермолай, продолжается «Охмелией», которая то должна пойти в монастырь, то помянуть его в своих святых молитвах, далее — палкой, удар которой перепал Ермолаю, подобранными им ключами, брошенными к его ногам разгневанной Варей, и завершается удивительно, «по-чеховски», тогда, когда уже не удалась последняя попытка поженить Лопахина и Варю, и уже оплакана эта неудача, и надо садиться в экипажи.

Любовь Андреевна. Уедем — здесь не останется ни души…

Лопахин. До самой весны.

Варя *(выдергивает из узла зонтик, похоже, как будто она замахнулась. Лопахин делает вид, что испугался)*. Что вы… что вы… я и не думала.

Попытался было Ермолай разрядить неловкость предшествовавшего объяснения старыми играми, да не вышло… невпопад…

{512} Когда Раневская уехала за границу, вроде бы стало незачем Лопахину бывать в имении. Но так неодолимо влечет его в атмосферу Раневской, так необходимо чувствовать себя связанным с нею, с ее домом, что, бросая все дела, Лопахин постоянно появляется в имении, где теперь Варя полновластная хозяйка. Но есть, конечно, какая-то неловкость, двусмысленность для Ермолая Алексеевича в этих посещениях, а то и какое-то время в этом доме. Не может он быть частым и желанным гостем Леонида Андреевича, это для всех очевидно. Значит, остаются дочки. Аня мала еще, девочка. Значит, Варя. Тем более, что их дружеские, несколько фривольные отношения у всех на виду. Вот и вылетело где-то в людской, у какой-нибудь Ефимьюшки, заветное слово «женихается». Вылетело и полетело. И понеслась слава: Ермолай-то Алексеевич жених Вареньки. И что же Ермолай? А ничего. Похохатывает. Не говорит ни да, ни нет. Но как будущий жених — коли уж таким признали — со спокойной совестью бывает в доме, гостит. Снова и снова приезжает. Так ведь это несколько попахивает подлостью, коли не думает жениться? Отнюдь. Ничуть не попахивает. Так что же — любит он ее, что ли? Н‑н‑е‑известно, самому ему неизвестно. Варя девушка хорошая. Но важно тут другое: она — та нить, и, может быть, самая надежная, которая связывает Ермолая с этим домом, с Раневской… Ведь вернется же она… Не может не вернуться когда-нибудь! Варя же, со свойственной ей простотой и трезвостью, смотрит на это так:

Я так думаю, ничего у нас не выйдет. У него дела много, ему не до меня… и внимания не обращает. Бог с ним совсем, тяжело мне его видеть… Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, все как сон…

И тянется это уже два года, и тем не менее:

Варя. Я смотрю на это дело серьезно, мамочка, надо прямо говорить. Он хороший человек, мне нравится.

Любовь Андреевна. И выходи. Что же ждать, не понимаю!

Варя. Мамочка, не могу же я сама делать ему предложение. Вот уже два года все мне говорят про него, все говорят, а он или молчит, или шутит. Я понимаю. Он богатеет, занят делом, ему не до меня.

Когда Раневская неоднократно вроде бы сватает Варю Лопахину, он не возражает, даже почти соглашается. Действительно, Варя — хорошая девушка, хозяйственная, работящая, даже чем-то похожая на Ермолая Алексеевича… А не в этом ли дело? Если бы не было рядом с ней Раневской, если бы Раневской не было в его жизни, вполне вероятно, что Лопахин и мог бы жениться на такой Варе. Вполне вероятно. Правда, бесприданница… Но теперь-то он знает, что бывает, должно быть что-то такое, чего и в помине нет у Вари и из чего состоит вся Любовь Андреевна. Вот и получается, пусть подсознательно, «по инстинкту» или, лучше, «по натуре», чисто прагматическое решение: Варя — связующее звено с Раневской. Пока сад не продан и Любовь Андреевна может остаться здесь, не исключено, что Лопахин и женился бы на Варе в конце концов. Но когда Раневская с ее Вишневым Садом безнадежно потеряна для Лопахина, то не может быть и брака с Варей. Что и проясняется в четвертом акте.

В первом акте совершенно счастливый, несмотря ни на что, Лопахин заявляет:

Ваш брат, вот Леонид Андреевич, говорит про меня, что я хам, я кулак, но мне это решительно все равно. Пускай говорит. Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде.

В этот радостный час встречи Лопахин освобождается от своего постоянного «синдрома» — «мужичок», который отдаляет его от Раневской. Поэтому и не обидно, и не страшно, что Гаев называет его хамом. Пусть! И уезжая в свой деловой Харьков, подтрунивая, подшучивая, скажет Гаеву на {513} прощание этакое дурацкое, шутовское, «хамское» словечко «до свиданция», подчеркивая этим, что ему действительно наплевать на то, что говорит о нем Леонид Андреевич. И так ему понравилась эта шутка, эта свобода от «синдрома мужичка», что с восторгом он влепит свое «до свиданция» и милому другу Симеонову-Пищику.

И заканчивает Лопахин свою жизнь в пьесе тем же словом-уродцем. Кончилась жизнь в этом доме. Все, чем жил, что радовало, мучило, влекло к себе Ермолая Лопахина, превратилось в прах. Кончилась жизнь в этом доме. И говорит он всему прожитому и потерянному свое шутовское прощальное словечко. Только не до шуток сейчас Ермолаю Лопахину, преуспевающему дельцу, купившему вишневый сад, «лучше которого ничего нет на свете», и ударившему по нему топором. «*До свиданция*». И звучит здесь это с жестокой беспощадностью, как «*мужичок*».

Отмечу здесь, что мне представляется во всей художественной структуре пьесы, может быть, определяюще важным то, что Лопахин — одно из самых привлекательных лиц пьесы. Это вовсе не злодей, не «отрицательный» персонаж. Вместе с далеко не безгрешной Раневской они составляют пару безусловно хороших, добрых людей. Именно такое сочетание характеров двух главных действующих лиц выводит пьесу на уровень не выяснения вопроса, чья взяла, кто виноват, кто наказан, а в область философского размышления и поиска ответа на вопросы, далеко выходящие за рамки частных столкновений, борьбы интересов, личных особенностей, достоинств и недостатков населяющих пьесу людей. В чем гармония жизни? Ведь очевидно, что духовность, не опирающаяся на деловой практицизм, не менее уродлива и ущербна, чем «размахивающая руками» деловитость, железная хватка пользы. Где равновесие? Как обрести его?

Я начал с того, что моим первочувством стало «ЖАЛЬ». И мне жаль Лопахина, ради дела — ужасно не хочется говорить «ради наживы», да это было бы и несправедливо, или не совсем справедливо, — ради дела погасившего свет в душе своей, которая была и хорошей, и доброй, и нежной. Мне жаль Раневскую и ее мир, не сумевших сохранить, защитить свой удивительный, прекрасный Вишневый Сад.

Несомненно для меня, что в этой сфере заложена моя сверхзадача, которую, следуя завету Станиславского, я не спешу сформулировать. А, следовательно, тут и пройдет линия сквозного действия будущего моего спектакля, а пока — рассуждения о нем.

Пьеса «Вишневый сад» населена разными, но по преимуществу несчастливыми людьми. И когда Лопахин с горькой тоской призывает какие-нибудь перемены этой «нескладной, несчастливой жизни», то, в сущности, говорит не о собственной жизни только, а охватывает всю жизнь, в которой как-то так все получается, что негде в ней жить счастью.

Леонид Андреевич Гаев…

Впрочем, наверное, сначала надо понять, почему Чехов начинает и заканчивает действие пьесы в комнате, «которая до сих пор называется детскою». По ремаркам и развитию действия в этой комнате как минимум три двери, она проходная, с самого начала и до самого конца пьесы через нее все время ходят, идут куда-то. Какая же она «детская»?! Это название так противоречит жизненной логике, что, несомненно, им подсказывается совсем не бытовой ответ. И тут, как во всей пьесе, начиная с ее названия, все время двойной смысл — и бытовой, вроде бы бытовой, и какой-то другой, обращающий бытовое правдоподобие в некий знак, символ, выводящий на другой ход мышления, на установление иных смысловых связей.

Первое слово, которое «радостно, сквозь слезы» произнесет Любовь Андреевна по возвращении — «Детская!» И в последнюю минуту, расставаясь навсегда со всей своею прошлой жизнью в этой же детской, но уже не жилой, опустошенной, разоренной, она скажет:

{514} В последний раз взглянуть на стены, на окна… По этой комнате любила ходить покойная мать…

И, обнявшись, горько рыдают, но так, чтобы их не услыхали, бывшие дети, брат и сестра, такие беззащитные сейчас перед раздавившей их жизнью, что невольно думаешь, что они постарели, не повзрослев. Не в этом ли отгадка удивительного, щемящего образа, который задан «Детской», в которую вернулась много пережившая и перестрадавшая женщина в поисках душевного воскресения, в которой теперь горько плачет старый мальчик, так ничего и не сумевший, ничему не научившийся в школе жизни, разве что безупречно «резать желтого» и «класть круазе в середину»…

Леониду Андреевичу пятьдесят один год. И чем же он стал в этом почтенном возрасте? Ничем. Он никто и ничто. Человек, который, по его собственному шутливому замечанию, «все свое состояние проел на леденцах». Он заявляет, что он человек «восьмидесятых годов», что за убеждения ему немало доставалось в жизни и что именно за это его любят мужики, и что мужика надо знать… Значит, он теперь не у дел потому, что наказан за не в меру прогрессистскую деятельность? Ничуть не бывало, не было этой «деятельности». Он зачем-то бывает в городе, кто-то предлагает ему место в банке, кто-то обещает познакомить с каким-то генералом, который почему-то одолжит под вексель деньги, он в ресторане половым толкует о декадентах, он произносит прочувствованную речь старому юбиляру — книжному шкафу… Сестра говорит, что он бредит, никаких генералов нет, что в банке он работать не может, «где тебе! Сиди уж…» Племянницы на первых фразах прерывают его тирады и умоляют молчать, так как все, что он говорит — невпопад. И со всем этим Гаев безропотно соглашается, кается в глупости, которую ляпнул ради красного словца.

Гаев всегда хотел чем-то быть и не смог быть ничем. Только болтуном. И теперь отлично понимает, что он такое, что ни одно из его благих намерений, великих планов он не осуществил и не может осуществить и… играет на бильярде. Бильярд — наркотик. За бильярд он прячется. Бильярдом, бильярдной терминологией шифрует все — и понимаемую горькую правду о себе, и шутки, и горестное раздумье. Все обозначается всякими «дуплетами в угол», «от двух бортов в середину» и т. п. Бильярд — спасение от жизни, перед которой он оказался бессильным, не способным ни найти в ней место, ни противостоять ей.

Леонид Андреевич мягок, добр, и в каждую минуту искренен. С детской непосредственностью, с легкостью погружается он в какую-то полувыдуманную жизнь и, горячо и убежденно веря в собственные выдумки, постоянно во что-то играет — в аристократа, в крайне делового человека, в оратора, в мыслителя. Только это не позерство, отнюдь. Это детская вера, искренняя до самозабвения. И она каким-то удивительным образом сочетается с почти одновременным, параллельным и достаточно безжалостным взглядом на себя, иронией над собой. Вот он скажет Яше: «Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет» или «От кого это селедкой пахнет?», или Лопахину, который вмешался в разговор, — «А здесь пачулями пахнет» — и всегда это, с одной стороны, достаточно жесткое указывание другому на его место рядом с таким человеком, как он, Гаев, с другой — это юмористические фразы, которые как бы дискредитируют, перечеркивают эту самую «барственность». И перечеркивают потому, что нет в Леониде Андреевиче *реальной* уверенности в себе и реального ощущения своего места в этой жизни.

Гаев заслуживает мгновенного и безусловного разоблачения и осуждения с позиций социально-классового анализа, который как ничто иное способен убить самое понятие человечности, а следовательно, и человековедения. *Человеке*… И это ужасно, но так типично для нашего идеологизированного и социологизированного мышления. И если вырваться из его плена, то мы неизбежно увидим Гаева, {515} как в чем-то нелепого, в чем-то смешного, по-своему очень милого, но… совсем не счастливого и не беспечно-легкомысленного человека. Из этой природы, «натуры», и надо отгадывать его поступки, реакции, оценки. И это хорошо понимает Ермолай Лопахин — ведь у него «тонкая и нежная душа», потому, наверное, и не сердится всерьез на Гаева, относится к нему и снисходительно, и шутливо. И однажды, когда измученный бесконечными уговорами, он крикнет Гаеву:

Баба вы!

Гаев. Кого?

Лопахин. Баба! —

то это «Кого?» звучит не как истинное или показное переспрашивание по недослышке, а как неуверенное и мягкое изумление, что *его* можно так обозвать или так нахамить ему, как это делает холуй Яша.

По существу, Гаев носит в душе драму. Во-первых, это тот разлад с собой, о котором уже сказано; во-вторых, это понимание неизбежности катастрофы и своей полной неспособности противостоять ей. На восторженный монолог-гимн о Вишневом Саде, который произносит Любовь Андреевна в утро приезда, он отвечает одной, но очень емкой по смыслу и душевному ее наполнению фразой: «Да, и сад продадут за долги, как это ни странно…» В контексте это признание, несомненно, говорит об очень ясном понимании и оценке ситуации. И далее он скажет в первом же акте о тщетности своих попыток или планов спасения имения, но это не мешает ему тут же самозабвенно нагромождать все новые и новые «спасительные» утопии.

Катастрофа неминуема, но при этом ведь на протяжении всей истории мы не слышим от Гаева ни одной жалобы, ни звука о том отчаянии, которое, несомненно, живет в его душе. Что же это значит? Мужество. Способность вопреки всему стоять прямо, ничем не выдавать своих горестных переживаний, даже напротив. И только раз будет прорыв, в последнюю минуту его сценического существования: «Сестра моя! Сестра моя…», — когда ужас совершившегося предстанет в обнаженном виде, не прикрытый никакими защитными ужимками, бильярдом, иронией. И вот это мужество в сознании собственного бессилия, мужество в сокрытии душевной боли вызывает чувство глубокого сострадания, симпатии, да, в конечном итоге, уважения к показавшемуся было комическим персонажу пьесы.

Есть и другой «комический» персонаж «Вишневого Сада» — Борис Борисович Симеонов-Пищик, тоже представитель старинного дворянского рода, будто бы берущего начало «от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате». Все его поступки, лексика и внешние признаки поведения, действительно, носят вроде бы комический характер: толстый человек, который постоянно задремывает на ходу, всхрапывает, отличается неуемной прожорливостью — от полуведра огурцов в один присест до горстки пилюль на один прием, вечно ищет, где и как занять денег, по-детски удивляется чему угодно — «Вы подумайте!..», существует от одной случайности до другой — то железная дорога прошла по его земле, то «умнейшие люди англичане» какую-то глину нашли в его владениях, строит воздушные замки — Дашенька двести тысяч выиграет на билет и т. п. и т. д. Смешно? Да. Как будто бы. Но только по внешним признакам, по каким-то поведенческим чудачествам и странностям. Что же за ними? Это то же самое балансирование на краю пропасти окончательного разорения, продажи хиленького имения с торгов, что и здесь, в имении Раневской. Характерами Гаев и Пищик вовсе не похожи. Но по внутренней сути очень многое их сближает до странной похожести. И, в первую очередь, по мужественности, а может быть, благородству поведения в положении хронической и непреодолимой беды. Едва переступила порог своего дома Раневская, как Пищик просит у нее — она, мы знаем, щедра, отзывчива и не умеет отказывать — двести сорок рубликов для уплаты процентов по закладной. Вот как!

{516} Они, значит, в одинаковом положении: Варя говорит, что процентов не заплатили и нечем платить, — и тут же проценты по закладной. Значит, и у Пищика имение тоже заложено и, вероятно, перезаложено, тоже, как снежный ком, растут проценты, и вырваться из капкана уже невозможно. Можно только как-то оттягивать «свой четвертый акт». А дома, читая книги, сидит уже очень немолодая Дашенька, пропустившая все сроки замужества, бесприданница, грустно мечтая о Лопахине, о свадьбе с ним, и разные слова говорит о достойнейшем этом человеке, как стало теперь известно — женихе Вари… И, наверное, плачет тихонько и постоянно кланяется всем. И отец мечется, занимая и перезанимая, отдавая, чтобы занять снова и снова для очередного платежа проклятых процентов, чтобы как-нибудь удержаться «на плаву» еще хоть чуть-чуть, хоть самую малую толику времени, пока какое-нибудь чудо не даст снова обернуться, снова расплатиться с долгами, хоть частично, и снова должать, должать, барахтаться. И при этом шутить, балагурить и делать «хорошую мину при плохой игре». Один только открытый «прокол» будет все же: деньги, добытые снова в долг, провалятся за подкладку, и Борис Борисович, с неподдельным ужасом, тоской, «сквозь слезы», воскликнет: «Деньги пропали! Потерял деньги! Где деньги?» Еще бы не ужас! Из необходимых трехсот десяти достал пока сто тридцать — и пропали! Трагедия. Без тени иронии говорю. Но… тут же он их обнаружил. Смешно? Но и щемяще грустно, если не подойти к этому, как к трючку заправского комика. Еще, конечно, мелькнет тень муки, тоски, когда скажет Гаев, что Лопахин жених Вари… Бедная Дашенька…

В четвертом акте Симеонов-Пищик, за пять минут до отъезда Раневской, явится безмерно счастливый, страшно спешащий. Удача снова вызволила его из беды — англичане нашли глину, дали аванс, и Борис Борисович сломя голову летит по всем кредиторам, чтобы каждому отдать хоть часть долга. И вот приходит минута внезапного открытия до самого донышка этого «забавного» и тоже «легкого» человека. В запале внезапно свалившейся радости Пищик как-то упустил из виду ситуацию бывших торгов, покупки имения Лопахиным и неизбежность отъезда бывших хозяев. И вдруг Раневская говорит:

Мы сейчас переезжаем в город, а завтра я за границу.

Пищик. Как? *(Встревоженно.)* Почему в город? То-то я гляжу на мебель… чемоданы… Ну, ничего… *(Сквозь слезы.)* Ничего… Величайшего ума люди… эти англичане… Ничего… Будьте счастливы… Бог поможет вам… Ничего… Всему на этом свете бывает конец… *(Целует руку Любови Андреевне.)* А дойдет до вас слух, что мне конец пришел, вспомните вот эту самую… лошадь и скажите: «Был на свете такой, сякой… Симеонов-Пищик… царство ему небесное»… Замечательнейшая погода… Да… *(Уходит в сильном смущении, но тотчас же возвращается и говорит в дверях)* Кланялась вам Дашенька! *(Уходит.)*

Уходит, расстается с ними со всеми навсегда… *навсегда*.

Монолог этот, написанный фантастически хорошо, в нескольких строках, в нескольких рваных фразах, исчерпывающе выявляет внутренний мир Симеонова-Пищика. Слетает шелуха всяческих защитных «ужимок и прыжков», за которыми он прятал и свою доброту, и тот ужас предстоящей гибели, который всегда носил в душе, и глубокий человеческий такт, проявляющийся в том, *как* он пытается поддержать и утешить милую и дорогую его сердцу Любовь Андреевну. И, наконец, глубочайшее понимание подстерегающего его будущего. И становится ясно, что «комизм» Симеонова-Пищика это такая же защита, как бильярд Гаева, тот же «дуплет в угол, круазе в середину». И ужасно не хочется «разоблачать» его, выяснять его социальную бесполезность. А вот понять, почему он вызывает смешанное чувство симпатии и острой жалости, хочется.

Так или иначе, все, что сказано о Симеонове-Пищике, — это те исходные качества, обстоятельства и черты характера, в соотношении {517} которых надо искать объяснения и мотивировки его конкретного поведения и действования.

Аня — дочь, Варя — приемная дочь Любови Андреевне. Ане семнадцать лет, Варя старше на семь лет. Когда Раневская уехала в Париж, Ане не было и двенадцати лет. Варе — девятнадцать. Волей обстоятельств Варя стала «исполняющей обязанности» хозяйки дома. Возвращение Любови Андреевны этого положения не изменило. Ее раздвоенность между вишневым садом и Парижем сделала ее гостьей в доме, которым заправляет Варя, полудочь, полуэкономка. И хотя отношение к Варе и у Гаева, и у Раневской самое теплое, сердечное, все-таки разница между ними и ею ощутима во всем. Варя — человек абсолютно земной, безо всяких утопических иллюзий. Она вся в деле, в попытках сохранить хоть что-то в этом рушащемся мире приемной матери и фантастически неприспособленного к жизни дяди. И, по существу, единственный человек, который беспокоится об Ане, — Варя. Хотя и мать, и дядя ее искренне любят.

Варя сделана из другого теста. Годы, прожитые в качестве приемной дочери, не изменили в ней того корня — «из простых», — из которого она выросла. Стоит послушать хоть этот монолог, чтобы отличие ее от той же Ани стало наглядным:

… Хожу я, душечка, цельный день по хозяйству и все мечтаю. Выдать бы тебя за богатого человека, и я бы тогда была покойней, пошла бы себе в пустынь, потом в Киев… в Москву, и так бы все ходила по святым местам… Ходила бы и ходила. Благолепие!..

Ничего тут нет, что было бы возможно в устах Раневской или Ани. И «благолепные» мечты ее деревенские, простые, от неудающейся жизни. Оттого и «на монашку похожа». А несчастливость жизни имеет много причин. Во-первых, развал имения, всего хозяйства, все туже затягивающаяся петля нищеты, грядущие торги, полное нежелание матери и дяди понять ситуацию и масштаб беды. Второе — это история с Лопахиным. Любви-то, может, и нет, но все более тревожащая привязанность и все более навязчивая мысль о браке — «жених» ведь! А на деле-то — ничего, ни гу‑гу. Шуточки-прибауточки… Накопилась душевная усталость, раздражение, слезливость. Такой вот начинает Варя непосредственную сценическую жизнь.

Любит Аню. Очень. Несколько материнской любовью — ведь, в сущности, пять лет, годы взросления и начинающегося душевного становления Ани, Варя заменяла ей мать. С приездом Раневской жить Варе стало еще труднее, хоть она и любит мать и рада ее возвращению. Но Любовь Андреевна поглощена своими душевными борениями и совсем беспомощна. К тому же с ее приездом и Лопахин отдалился от Вари, занят Раневской, делами, но не ею. Отсюда ее взрыв в третьем акте, когда говорит она об уходе в монастырь, что было бы самым желанным выходом, если бы были сто рублей… если бы… А тут еще новая забота — что происходит между Аней и Петей Трофимовым? Любовь? Да далеко ли тут до беды?! Этого только и не хватало Варе.

В ней накапливается недоброе отношение ко всем пришлым людям, начиная от Лопахина, Пищика, Пети, потому что все они тут пьют, едят, помогают Раневской транжирить деньги, которых и так нет, и никто ведь не пытается действительно, реально помочь! Что ж Лопахин — только говорит, талдычит одно и то же, а по сути-то что сделал, чем помог? Деньги дает? Так ведь взаймы.

И все это в Варе вовсе не от скупости или дурного характера, а от той самой «нескладной, несчастливой нашей жизни». В то же время чувства Вари какие-то туповатые. Есть в ней этакое тупое непротивление деревенской бабы, покорность судьбе, и все ее разговоры о богомольях, паломничестве, монастыре — это не от светлой убежденной веры, а от потребности спрятаться от судьбы, от тягот жизни, с которыми она вовсе не способна бороться. Потому и дразнит ее Петя — «благолепие!», {518} насмехается Лопахин — «Охмелия, иди в монастырь!» И когда перед расставанием навсегда Раневская делает неудачную попытку все-таки сосватать ее Лопахину и тот снова, теперь уже окончательно, ускользает, Варя этот удар судьбы принимает покорно, не разыгрывая никаких драм. Значит, так ей предназначено: ехать «к Рагулиным, смотреть за хозяйством, в экономки, что ли». Несостоявшаяся барышня, бывшая дочка бывшей помещицы…

Аня рассталась с матерью, будучи еще совсем ребенком, и встретилась с ней теперь в Париже в обстоятельствах, которые ее потрясли. Вот она — «исходная душевная травма» на ее жизнь в пьесе. Ведь она поехала за матерью по обстоятельствам чрезвычайным и катастрофическим. То, что увидала в Париже, то, какою нашла ее там, — все это вместе взятое поставило Аню перед необходимостью осмыслить жизнь, в которой она живет, найти ответы на множество вопросов, на тревожные смутные свои раздумья. Она тревожна, напряжена. В течение пьесы, на наших глазах, идет процесс трудный, порой мучительный. Процесс духовного взросления. Очень полезно попытаться представить себе, как бы развивался и куда бы пошел этот процесс, не будь тут так вовремя появившегося Пети. Но очень важно не забывать, что все эти серьезные, «судьбоносные», как мы сказали бы теперь, раздумья, превращения, решения, происходят именно с ней, конкретной Аней Раневской.

Какая же она?

Гаев говорит о том, как она похожа на мать в том же возрасте. И речь идет не столько о внешнем сходстве, сколько о «зерновой» похожести. И это начинается с прямых текстовых совпадений, поведенческих аналогий:

Любовь Андреевна. Детская, милая моя, прекрасная комната… я тут спала, когда была маленькой…

Аня. Моя комната, мои окна, как будто я не уезжала. Я дома! Завтра утром встану, побегу в сад…

Любовь Андреевна. В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось со мной каждое утро…

или вот так:

Любовь Андреевна. Смейтесь надо мной, я глупая… Шкафик мой родной… *(Целует шкаф.)* Столик мой…

Аня *(идет в свою комнату, говорит весело, по-детски.)* А в Париже я на воздушном шаре летала!

И так далее — аналогий, совпадений множество, Чехов их подчеркивает. Еще возникает и такая параллель: в движении пьесы и Аня и Раневская принимают важнейшие решения, определяющие дальнейшую жизнь, — Раневская сворачивает назад, Аня — идет в «новую жизнь».

В Ане все от светлой и, вопреки всему, счастливой юности. Недаром, увидев ее после разлуки, новую, волшебно превращающуюся из девочки-подростка в юную девушку, потрясенный, с умилением скажет Петя Трофимов: «Солнышко мое! Весна моя!» Да, она солнышко, она весна. Она все еще дитя, и она же впервые серьезно и напряженно задумывающаяся над жизнью девушка. И то, и другое живет в ней на равных и переживается остро, всей душой. Заслушивается Аня речами Пети Трофимова, такими новыми, тревожными, манящими куда-то в неведомое.

Любовь Андреевна *(Ане)*. У тебя на глазах слезы… Что ты, девочка?

Аня. Это так, мама. Ничего.

Но все-таки от чего же слезы? И от того, что говорил Петя, и от того, что с неба раздался таинственный звук лопнувшей струны, тревожный, волнующий и пугающий. И от того еще, что:

… Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде.

В этом новом восприятии Сада Аня внутренне готовится предать его. В этом виновата {519} и поездка в Париж, и грозящая продажа сада, да и влияние Пети свое дело сделало. Только что сулит Ане новая жизнь, ради которой отступилась она душой от Сада? Не предстоит ли и ей горькая расплата за то, что отрывает себя от духовного корня?

А, может быть… может быть, за всем этим кроется смятение первой влюбленности? Несомненно. Ну, конечно же, между Аней и Петей существует это мощное «магнитное поле», хоть и не сказано слово «любовь». Однако Петя говорит:

Варя боится, а вдруг мы полюбим друг друга, и целые дни не отходит от нас. Она своей узкой головой не может понять, что мы выше любви.

Что же это — врет? Убаюкивает бдительность взволнованной, возбужденной Ани? Да нет же! Петя честен, высоко порядочен и нравственен. Может ли он покуситься на чистого, ничем не защищенного ангела?! Да нет же! И влюбленный, — подчеркиваю! — влюбленный Петя всеми силами души своей, совести запрещает себе даже мысль об этом. Запрещает себе и ей. Убеждает себя. И ее. И когда об этом же самом скажет Любови Андреевне, будет абсолютно честен и искренен. Потому-то так потрясет его, так оскорбит обвинение рассердившейся Раневской:

Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить… надо влюбляться! *(Сердито.)* Да, да! И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод…

Вот как! «За подвиги награда». А подвиг-то есть, особенно, если поверить, что чувство к Ане сильно. А ведь только что говорила, что с радостью выдала бы за него Аню, если бы он хоть доучился, наконец.

В эти летние месяцы, которые Петя проведет с Аней, с очень любимой им Раневской, в этом великолепном уголке земли русской, где он свободен от полицейского надзора, от напряжения своей нелегальной, полуподвальной жизни, будет он жадно и беззаботно наверстывать непрожитую в его нелегкой молодости юность, даже почти детство. Плюс влюбленность. Запрещенная себе, невозможная, но ведь влюбленность же! И все это вместе, и все это рядом. И глубокая сцена четвертого акта с Ермолаем Лопахиным; и умные речи второго акта; и чуть ли не политое слезами объяснение с Любовью Андреевной в третьем акте; и великолепная молодая сцена влюбленного мальчишки, упивающегося жизнью, небом, травой, возможностью резвиться, как теленок, впервые выпущенный по весне на луговую благодать; и тут же — высокие речи о светлом будущем, вместо того, чтобы схватить в объятия любимую. Из каждой фразы рвется радость жить, когда знаешь, зачем живешь, хоть жизнь эта и трудна, порой страшна и горька. Но… «человечество идет к высшей правде, к высшему счастью… и я в первых рядах!»

В своих рассуждениях, особенно во втором акте, Петя далек от менторского поучительства, от какого бы то ни было догматизма, потому что не потерял он светлого и радостного изумления перед открывшимися ему истинами. И не поучает, не критикует он Гаева, или Раневскую, или Лопахина, а *одаривает их радостью и верой*, которые живут в нем самом, заманивает их в этот светлый мир справедливости и счастья. Петя отнюдь не сумрачный догматик марксистского толка. Да и Чехов-то их не знал; не ведал. Петя романтик, утопист, готовый на гибель ради своего «Города Солнца».

«… Как зима, так я голоден, болен, встревожен, беден, как нищий, и — куда только судьба не гоняла меня, где я только не был! И все же душа моя всегда, во всякую минуту, и днем и ночью, была полна неизъяснимых предчувствий. Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его…»

«… Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!»

{520} Это очень важно! Каждая «проповедь» Пети, любая его мысль абсолютно чужда какого бы то ни было своекорыстия, прагматизма и т. п. И это удивительно роднит его с миром Раневской, Гаева, Пищика. Он не антипод их, он не их классовый, социальный или политический враг, отнюдь! Он принадлежит той высокой вере в добро и справедливость, в общечеловеческие вечные идеалы, которые в послечеховское время нас так настойчиво обучали почитать идеалистической пакостью, идейным бессилием, «абстрактным гуманизмом».

Все это совсем не значит, что Петя лишен человеческих слабостей, что он всегда прав и т. д. И очень тонко и точно понимает это Любовь Андреевна, когда говорит ему:

… Вы видите, где правда и где неправда… Вы смело решаете все важные вопросы, но скажите, голубчик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса? Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что не видите и не ждете ничего страшного, так как жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз?

Великолепно! Очень верно, при всем том, что Петя живет совсем не легкой, даже тяжелой жизнью. Только по другому счету. И тут Раневская права. Права она в значительной степени и тогда, когда в раздражении скажет Пете: «Вам двадцать шесть или двадцать семь, а вы еще гимназист второго класса!» Верно. В чем-то он сохраняет ту меру наивности и прямолинейности, однозначности пониманий, которая присуща еще совсем неумудренному, почти детскому сознанию. И проявляется это в разных подробностях. Например, в отношении к Варе, которая раздражает его своим подозрением, слежкой за ним и Аней. Ему ведь и так трудно, и так он заставляет себя героически быть «выше любви», а тут эта постная бдительная надзирательница! И реакция его наивная, мальчишеская, когда он дразнит ее «благолепием». Еще более бестактно, даже жестоко дразнить ее в сложившейся ситуации «мадам Лопахиной».

Тут приходится сделать поправку на то, что в «благолепии» Петя, противник всякой неправды, разоблачает принудительность для самой себя этой благостной философии. Ведь она — не что иное, как трусость перед жизнью, духовное рабство. Не лишены ведь некоторой фальшивинки и рассуждения Вари о браке с Лопахиным. Но надо быть милосерднее, Петр Сергеевич, вы уж не во втором классе!

Можно набрать примеры еще некоторых «ляпов», которые допускает Петя Трофимов. Однако все они, при всем том, от чистого и доброго сердца.

Петю все любят — и Раневская, и Лопахин, и Аня, и Гаев. Даже Варя, но «странною любовью». В чем же его притягательность, его человеческий шарм? Ведь, разумеется, не в его революционных проповедях. Напротив, все, кроме Ани, терпят их лишь потому, что проповедник — Петя Трофимов.

Из всего ранее сказанного по его поводу, мне кажется, следует один вывод: Петя светлый радостный человек, это самое главное в нем, в этом ответ на поставленный вопрос.

«И кто я, зачем я, неизвестно…» так не без иронии, даже сарказма, говорит о себе, о своей судьбе, глубоко печальной, а то и трагической, Шарлотта Ивановна, гувернантка, экстравагантно одевающаяся, показывающая фокусы, частенько эпатирующая окружающих, владелица собачки, которая кушает орехи, — тоже фокус. Вспомним об «исходной психологической травме»:

… Когда я была маленькой девочкой, то мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие. А я прыгала salto mortale и разные штучки.

Самое светлое воспоминание — о детских сальто-мортале и разных штучках в ярмарочных представлениях, о родителях-артистах, о публике, успехе… Может быть, единственное светлое воспоминание… И сегодня, когда Шарлотта уже не молода, только {521} эти праздники публичности, праздники, когда возможна та или иная форма представлений, составляют проблески настоящей жизни для нее. Очевидно, что гувернантка из нее никакая и что всегда и везде она — чужеродное явление. Она оказалась между господами и слугами, не прилипнув ни к тем, ни к другим, «все одна, одна, никого у меня нет, не с кем мне поговорить»… А поговорить хочется, понять хочется, «зачем я существую на свете», по выражению Ермолая Лопахина. Но… «эти умники все такие глупые…» И это можно отнести не только к той компании, с которой она начинает второй акт пьесы. У Шарлотты Ивановны острый и недобрый ум. Она ясно, без укрывающих правду иллюзий, видит жизнь, уродливую, несчастливую, видит действительные мотивы поступков окружающих людей, их характеры. Она никогда не раскрывает этих видений в прямой форме. Всегда присутствует некая игра, иносказание, фокус, порой очень злые и острые. Я уж не говорю о ее фокусе с пледом или с бросаемым ребеночком, но даже если взглянуть подряд на то, что и как она говорит, получается достаточно стройная характеристика — Лопахину: «Если позволить вам поцеловать руку, то потом вы пожелаете в локоть, потом в плечо…» — и говорится это сразу после того, как Лопахин изложил свой спасительный план. Как это занимательно перекликается с характеристикой, которую — шутя — дает ему Трофимов: «Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути, так и ты нужен».

Епиходову: «Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; тебя должны безумно любить женщины. Бррр!» — если рассматривать эту реплику в контексте сцены, точность и беспощадность такой характеристики Семена Пантелеевича оказывается разяще меткой.

Симеонову-Пищику: «Guter Mensch, aber schlechter Musikant» (Хороший человек, но плохой музыкант), что опять-таки очень верно. Пищик действительно на редкость «гутер менш», но и никакой «музикант», те есть ни на что не пригодный.

Так же точны фокусы, разоблачающие смысл поступков Раневской, если взглянуть на эти поступки объективными, но не добрыми глазами.

Шарлотта Ивановна как бы не включена в фабулу, не завязана в основные узлы действия пьесы. В сущности, без малейшего ущерба для фабулы, она могла бы быть изъята из числа лиц, сплетающих эту историю. Впрочем, она не одинока. По принципу прагматической необходимости для фабулы пьесы многие лица могли бы быть изъяты без видимого ущерба для ее развития. Но только — видимого. Все без исключения лица завязаны в нерасторжимую систему. И только все они вкупе придают истории и друг другу подлинную емкость и полную ясность. Все несут помимо фабульной нагрузки, у иных персонажей очень слабой, важные, а то и необходимые функции в создании целостности и стереоскопической объемности всей картины в целом.

Живя в пьесе собственной жизнью, для воссоздания которой дано достаточное количество опор в тексте, ситуациях, поведении, Шарлотта в то же время является и неким характеризующим и время, и быт, и собственно жизнь в доме Раневской штрихом, знаком, а то и прямо — перстом указующим, расшифровывающим скрытые пружины происходящего.

Шарлотта заканчивает сценическую жизнь текстом и поведением, которые могли бы быть и своеобразным эпиграфом ее жизни: только что она разыграла свой фокус с «ребеночком» и отшвырнула его в общую кучу вещей, подлежащих вывозу, и — «Так вы, пожалуйста, найдите мне место. Я не могу так».

Как «так»? Быть выброшенной, как этот «ребеночек», как Аня, Варя, да и все прочие?

Лопахин. Найдем, Шарлотта Ивановна, не беспокойтесь.

Гаев. Все нас бросают, Варя уходит… мы стали вдруг не нужны.

{522} Шарлотта. В городе мне жить негде. Надо уходить… *(Напевает.)* Все равно…

«Надо уходить…» Что это значит? Куда уходить? Ведь явно это не о том, что надо уходить отсюда в связи с тем, что сейчас все поедут на станцию. Куда же? Вообще — в никуда? На тот свет? И — *напевая* — отвечает на все эти вопросы: «все равно»…

Это «все равно» исчерпывающе определяет ее жизненную позицию, отстраненную и остраненную, позицию над страстями, кипящими вокруг, позицию одинокого и жесткого наблюдателя, выпавшего из этой жизни и так и не могущего найти в ней своего места. И тогда такими неожиданными вспышками энергии, радостного азарта возникнут моменты творчества — будь это глупенький фокус, чревовещание или острое саркастическое изобличение. Творчество! Которое могло бы быть, но не состоялось, как жизнь.

Двадцать два несчастья — Семен Пантелеевич Епиходов тоже, вроде Шарлотты Ивановны, находится где-то «между», между слугами и не слугами, конторщик. Какой конторы? С какими обязанностями, когда ясно, что уже давным-давно никакой «производительной» деятельности в этом имении нет… а «только и знаешь, что ходишь с места на место, а делом не занимаешься. Конторщика держим, а не известно для чего», — как аттестует его Варя. Только Варя ошибается, применяя к Епиходову банальные мерки. Епиходов личность особая, отмеченная некой избранностью. Поневоле напрашивается аналогия — он своеобразный шарж, словно бы написанный на рокового Соленого из «Трех сестер». Только, хоть он и знает «что ему делать со своим револьвером», он не застрелит удачливого соперника, не застрелится сам, а будет жить «очень умным человеком и очень страшным», которого «должны безумно любить женщины. Бррр!» Собственно, в этой насмешливой, саркастической характеристике метко изложена вся программа Епиходова. Однажды свои неудачи, нелепые оплошности он принял как знак некой избранности, предначертанности, рока, глубоко и восторженно уверовал в эту догадку и стал жить соответственно этой своей необыкновенности, с торжеством и гордостью воспринимая каждый такой знак «оттуда». Сломает ли бильярдный кий, паука ли увидит спросонок, чемодан ли поставит на шляпную коробку, раздавив ее, таракана ли проглотит с квасом, — все это знаки, знаки, отметины великой тайны. «Вот видите, извините за выражение, какое обстоятельство, между прочим… Это просто даже замечательно!»

Несомненно, Семен Пантелеевич романтический герой, страдающий не только от неразделенной любви, но и от тоски о несовершенстве мира, этакая препошлейшая помесь Гамлета с Вертером, приправленная многоумием Бокля.

Я развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря, но тем не менее, я всегда ношу при себе револьвер. Вот он…

И, конечно же, такой человек не может назвать гитару банальным именем «гитара», и становится она поэтической мандолиной: «Как приятно играть на мандолине!» «Это гитара, а не мандолина», — режет безжалостно Дуняша. «Для безумца, который влюблен, это мандолина…»

Самоощущение Епиходова, как личности из ряда вон выходящей, приобщенной к тайне, которой не владеет никто, а потому и понять-то не могут, заставляет его не ходить, а шествовать, не говорить, а «изъяснять» мысли, ибо должен он соответствовать своей инфернальной избранности. Но остается Епиходов не понятым, и грустно и терпеливо гордится этой непонятостью. Вот Дуняша скажет о нем в самом начале пьесы:

А мне… признаться, Епиходов предложение сделал. … Не знаю уж как… Человек он смирный, а только иной раз как начнет говорить, ничего не поймешь. {523} И хорошо, и чувствительно, только непонятно. Мне он как будто и нравится. Он меня любит безумно. Человек он несчастливый, каждый день что-нибудь. Его так и дразнят у нас: двадцать два несчастья…

Вот как, оказывается, все просто.

Не поймет и Варя, что отчитывать Епиходова, как простого смертного, *нельзя*! Ее схватка с ним из-за расхаживаний по гостиной, словно он гость на балу, или из-за сломаного кия — не бытовая перепалка. В субъективном ощущении Епиходова заслуживает Варвара Михайловна не гнева его ответного, а великодушного сострадания к темноте ее. Не знает ведь она, не может знать, а, следовательно, не может понять, *с кем* на самом-то деле она пререкается!

Однако жизнь все расставляет на свои места: Лопахин оставляет нанятого им Епиходова «во дворе», те есть сторожем. Вот тебе и Бокль! Но для Епиходова и это — «знак оттуда».

Лопахин. Ты же, Епиходов, смотри, чтобы все было в порядке.

Епиходов *(говорит сиплым голосом)*. Будьте покойны, Ермолай Алексеевич!

Лопахин. Что это у тебя голос такой?

Епиходов. Сейчас воду пил, что-то проглотил.

И эти последние слова, произнесенные Семеном Епиходовым в пьесе, хоть и сиплым голосом, звучат гордым торжеством, что линия необычайной судьбы его идет, идет дальше, не сворачивая, к неведомому, но, несомненно, значительному предназначению.

Субъективно Епиходов живет сложной и глубокой, как ему кажется, жизнью, в которой свою неудачливость, нелепость переплавляет в счастье и гордость. Объективно же Епиходов — дурак, надутое ничтожество, из каждой клеточки которого лезет пошлость.

Для чего он нужен в системе пьесы? Мне думается, что самое главное — это функция контрапункта. Духовное убожество, претенциозная пошлость как бы противопоставлены духовности, органической простоте и искренности и Любови Андреевны, и Ани, и Пети Трофимова, и даже Лопахина, наконец. Тема пошлости — одна из важных тем в полифонии пьесы. Чехов всеми силами души ненавидел пошлость в любых ее обличиях, мучительно страдал от нее, был необычайно чуток к любому ее проявлению. Поэтическую структуру «Вишневого сада» как бы прорезают дисгармоничные взвизги этой пошлости, которая выскакивает то тут, то там, то в образе Епиходова, то Яши, то дуняшиных любовных мечтаний, то в картинах парижских бедствий Раневской, то в уродливом нелепом бале. Наконец, по самому важному поводу — проекту Лопахина — Любовь Андреевна скажет: «Дачи и дачники — это так пошло, простите». И то, что это пошло, важнее, чем то, что это спасительно! И дальше, уже в четвертом акте, Трофимов поддержит ее: «Не размахивай руками! Отвыкни от этой привычки — размахивать!» Эти «взвизги пошлости» помогают разглядеть человеческую красоту, культуру, душевное изящество людей из Сада. Этому же служит и прием «кривого зеркала», часто встречающийся в пьесе.

При всей непохожести, разности характеров в системе пьесы место, аналогичное епиходовскому, принадлежит и Дуняше, и Яше.

Дуняша — существо чем-то привлекательное и милое. Взятая в дом то ли горничной, то ли своеобразной «компаньонкой» подрастающей Ане — было это еще до отъезда Любови Андреевны, — выросла этакой полубарышней-полугорничной. Жеманно копируя господские повадки, превращая их в вульгарный шарж, Дуняша этим и смешна и малоприятна. Но за показным кривляньем кроется, часто прорываясь наружу, и непосредственность, и искренность, то есть тот живой, неискаженный характер, который привлекает к ней. Но Дуняша вошла в опасный возраст, неуправляемо бродят в ней, бурлят нежные чувства, мучают ее томлением и любопытством, поиском «героя», готовностью к невероятным приключениям, «безумствам». {524} Поднахваталась она, Бог весть где, этаких романтических мечтаний. И так эти заботы молодой бунтующей плоти рвутся из нее, что «ни одной минутки не может утерпеть» и, не успев снять с приехавшей Ани пальто, уже посвящает ее в очередную умопомрачительную историю.

Но вот появляется уже не Епиходов, а настоящий герой романа, парижский ловелас, который и действует-то не так, как местные увальни, а после первой же фразы уже стискивает ее в многообещающем объятии. И ясно, что «огурчик» этот он слопает. Головокружительное начало! И выпало блюдечко из рук, разбилось. «К добру», — скажет Варя, имея в виду возвращение Раневской. Да и как не быть к добру, этакому-то чуду! — переведет на свое Дуняша. И покатилось… Полная отставка Семену Пантелеевичу, куда там… А к концу лета:

Дуняша.… И если вы, Яша, обманете меня, то я не знаю, что будет с моими нервами.

Яша *(целует ее)*. Огурчик! Конечно, каждая девушка должна себя помнить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения.

Дуняша. Я страстно полюбила вас, вы образованный, можете обо всем рассуждать. *Пауза*.

Яша *(зевает)*. Да‑с… По-моему, так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная.

Вот так. Поцелуй — зевок, поцелуй — зевок, а не зевок, так высоконравственная сентенция. Вот тебе и парижский герой! «Кашку слопал, чашку об пол». И теперь уж не помогут никакие усилия Дуняши пробудить ревность Яши рассказами о своем «головокружительном успехе» у чиновника с почты. «Невежество», — обронит он, зевнув, и уйдет. А вскоре и уедет.

Дуняша. Хоть бы взглянули разочек, Яша. Вы уезжаете… Меня покидаете… *(Плачет, бросается ему на шею)*

Яша… *(Пьет шампанское.)* Что ж плакать? Ведите себя прилично, тогда не будете плакать.

Вот и все. «Вив ля Франс!» Однако Чехов беспощадно разоблачит пошлость этой Дуняшиной драмы убийственной ремаркой и ее ответной репликой:

Дуняша *(пудрится в зеркальце)*. Пришлите из Парижа письмо. Ведь я вас любила, Яша, так любила! Я нежное существо, Яша!

И отношение к Дуняше, которое было поначалу двойственно, приобретает однозначность. И не остается сомнений, что Дуняша быстренько утешится то ли в дальнейших любовных метаниях, то ли «надкусанный огурчик» осчастливит Семена Епиходова. Только что-то видятся на его высокопросвещенном роковом челе ветвистые рога.

Дуняша — раба любви. В этом качестве и в этом смысле она становится «кривым зеркалом» Раневской и контрапунктом ее истории. Действительно, Дуняша живет счастливо. (Вспомним Раневскую: «Счастье просыпалось со мной каждое утро!») Молодость, разлитая в этом доме доброта и доброжелательство, необычайно складывающаяся жизнь — из деревенской девчонки превратилась (во всяком случае по самоощущению) в барышню, сладкие любовные томления… Бурный, «потрясающий» роман с удивительным героем, но… герой-то оказывается обыкновенным негодяем. И сравним: Трофимов говорит Раневской — «Он обобрал вас, он мелкий негодяй, ничтожество…» Дуняшкин негодяй бросает ее. А вот и Раневская: «Я уехала в Париж, и там он обобрал меня, бросил, сошелся с другой…» Обе истории связаны с Парижем. И даже уж совсем «курьезное» совпадение: любовник Раневской последовал за ней в Париж. И Яша снова «последует» туда же. Вон ведь как все перепутанно отразилось в этом зеркальце. Только зеркальце кривое. И если история Любови Андреевны подлинностью и глубиной чувства вызывает сострадание и даже уважение, то любовное крушение Дуняши, чувствительное, как жестокие романсы Епиходова, своей преувеличенностью, экзальтированностью и легковесностью вызывают лишь усмешку.

{525} Тогда возникает вопрос: зачем же это «кривое» отражение истории Любови Андреевны, отдающее пародией, даже шаржем? И что же — оно призвано скомпрометировать драму Раневской, поставив как бы уравнительный знак между нею и «драмой» Дуняши? Отнюдь, хотя…

И снова — к вопросу о пошлости. Обе они — и Раневская, и Дуняша — «рабы любви». И Боже мой, как легко, оказывается, свести все перипетии горестной жизни Любови Андреевны к сексуальным заботам, эротической неуемности, которая определила даже то, что и Яшу-то она потащила за собой в Париж, чтобы обеспечить пока суд да дело свои неотложные чувственные потребности — распространены же на театре трактовки, по которым Раневская и Яша пребывают в греховной связи. А как же! Вот и основание: говорит ведь Гаев — «она порочна». Вот вам и клубничка! Вот и пошлость тут как тут. А вдобавок еще и разложение обреченного дворянского класса. Вон как хорошо! Я решительно отвергаю подобную мысль. Такой взгляд кажется мне не только ошибочным и необоснованным, но, уж да простят меня мои коллеги, пошлятиной, вульгарно упрощающей и марающей всю тему Раневской. По моему убеждению, именно чтобы предотвратить самую возможность возникновения какой бы то ни было подобной идеи и задано «кривое зеркало» в лице сексуально озабоченной Дуняши. Только отражается в нем не любовная история Раневской, а как бы невозможность пошлой мысли о ней. «Зеркальность» здесь помогает раскрыть, сколь непреодолимо и трагически глубоко может быть чувство любви, но и как легко может оно обернуться пошлостью и убожеством.

И вот что я хочу подчеркнуть: мы уже неоднократно сталкивались с параллелями, кривозеркальными отражениями, рифмами, упоминали приемы контрапункта и т. д. Избави Бог, искать в них прямые подсказки, иллюстрации тех или иных мыслей или положений, хотя это и распространенная ошибка. Все эти художественные приемы и средства направлены на одну цель — заставить и читателя, и зрителя воспринимать факт, событие, характер как *всегда глубоко противоречивое явление*. Они призваны вызывать сложный и опять-таки противоречивый *процесс раздумья*, а не готовность лепить ярлыки однозначной ясности. Для того, чтобы понять, разгадать до конца противоречия, заложенные в любом факте, тем более, в любом живом человеке, характере, надо «повертеть» предмет исследования, то есть постараться взглянуть на него с разных точек зрения, с разных позиций, «разными глазами». Этим всегда занимается высокая литература. Этим должна заниматься режиссура, если она тяготеет к искусству, а не к ремеслу. В великолепных «Опытах» Монтеня есть такая, весьма полезная для нашего дела, мысль: «Величайшая трудность для тех, кто занимается изучением человеческих поступков, состоит в том, чтобы примирить их между собой и дать им единое объяснение, ибо обычно наши действия так резко противоречат друг другу, что кажется невероятным, чтобы они исходили из одного и того же источника… Настолько пестро и многообразно наше внутреннее строение, что в разные моменты мы не меньше отличаемся от самих себя, чем от других»[[409]](#footnote-410). Превосходно! Как жаль, что от таких живых и глубоких истин, добытых еще в XVI веке, мы так далеко ушли в XX. Наше художественное мышление искалечено штампами идеологизированного обучения и воспитания, ортодоксальности которых чужды понятия всякой там «недосказанности», «неуловимости» и, тем более, необъяснимости и тайны, словом — «идеалистической ерунды». Но все ли в жизни человеческого духа может быть объяснено? Да и все ли должно быть объясняемо? Не только выявлять и исследовать, мы должны также *принимать противоречивость* факта и, тем более, человека. А оценивать их — лишь по шкале истинных и непреходящих ценностей.

{526} Потребность получить обязательно однозначный четкий ответ, «оярлычить» все и вся, породила и такую распространенную методологическую ошибку в работе режиссуры: поспешное, скороспелое определение в начале работы и сверхзадачи, и сквозного действия, и событийного ряда подталкивает к такому же опрометчиво-поспешному навешиванию определительных ярлыков и на действующих лиц. Это ведет к потере интереса к живому человеку, к его неповторимой реальной жизни, к подмене ее умозрительной схемой и опять-таки к распределению на «положительных» и «отрицательных», на черное и белое, взамен неисчислимой и порой парадоксальной многоцветности и многооттеночности жизни.

Если в нашей работе то или иное определение *не рождается органически* через вживание в материал, не «выстрадано», а привносится извне, как результат рационалистического выдумывания, конструирования, — мы неизбежно становимся рабами ярлыка. Наше мышление, воображение и даже чувствование подчиняется задаче обоснования принятого ярлыка и теряет свободу постижения естественной жизни в пьесе. Мы должны, следуя за художественным методом автора, сопоставлением противоречивых доказательств, использованием всех художественных средств воздействия на чувство и сознание зрителя, подводить к выводу, который в результате зритель должен сделать самостоятельно. Ведь этот путь через борьбу противоречий, сличения, спор с собственными чувствами, по которому мы подводим зрителя к желаемому нами выводу, и есть *путь воспитания зрительской души через ее труд*. В этом же *нравственный смысл театра*! Ясно, что это становится возможным лишь при тщательной работе режиссера, особенно на подготовительном этапе вживания в пьесу и ее анализа.

Яша взят в барский дом из деревни, где у него по сей день — мы знаем — живет мать. Произошло это уже давно. Яша успел пообтесаться в своей лакейской должности настолько, что, когда Любовь Андреевна бросилась в Париж, оказалось естественным взять с собой для услужения именно Яшу, а не кого-то другого. Как мы сказали бы теперь — альтернативной кандидатуры, очевидно, не было.

Занятая собой, бедами, которые на нее наваливались, Любовь Андреевна, видимо, замечала только одну сторону Яши: он был исправным лакеем. И не заметила, или, во всяком случае, не учла другой: что Яша — свинья. А как известно — «посади свинью за стол, она и ноги на стол». Яшу, может быть, и не «сажали за стол», но, почувствовав «слабину» господ, их мягкость, деликатность — Господи, деликатным людям нельзя иметь прислугу! — Яша сам посадил себя за господский стол. Сначала, так сказать, мысленно, в сознании своем, позже уже и буквально. Аня расскажет:

Сядем на вокзале обедать, и она (мама. — *М. С*.) требует самое дорогое и на чай лакеям дает по рублю. Шарлотта тоже. Яша тоже требует себе порцию, просто ужасно. Ведь у мамы лакей Яша, мы привезли его сюда…

Варя. Видела подлеца.

Варя называет его подлецом именно потому, что разглядела в нем еще до отъезда в Париж, то, чего не приняла в расчет, — опять «не приняла в расчет!» — Любовь Андреевна. Лопахин, никогда не забывая того, чем он был и как попал в этот дом, мается комплексом «мужичок» и предостерегает Дуняшу — «надо себя помнить», то есть, по его же выражению, не лезть «со свиным рылом в калашный ряд». Дуняша свободна от такого комплекса и не очень-то считается с тем, что «надо себя помнить». А вот Яша уж и вовсе «себя не помнит». И презирает хозяев. И Гаева. И Раневскую. «Грядущий хам». Хам и холуй более всего презирает людей, которые по деликатности, по мягкости и душевному благородству не оказывают ему, хаму и холую, сопротивления. Вон как разговаривает он с Гаевым:

{527} Я не могу без смеха вашего голоса слышать… *(с усмешкой)*. А вы, Леонид Андреевич, все такой же как были.

И неприкрыто забавляется бессильным возмущением Гаева, изумленного и подавленного степенью его наглости. А вот и с Раневской говорит:

Если опять поедете в Париж, то возьмите с собой, сделайте милость. Здесь мне оставаться положительно невозможно. Что ж там говорить, вы сами видите, страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно, а тут еще Фирс этот ходит, бормочет разные неподходящие слова. Возьмите меня с собой, будьте так добры!

Что это? Просьба? Куда там! Во-первых, это предъявленный Раневской счет. Это ведь она, не кто-нибудь, повезла его в Париж и сделала для него жизнь здесь невозможной. Так и расплачивайся за это, вези в Париж. Во-вторых, это точный и безошибочный расчет на то, что Раневская, опять-таки по неспособности отказать, не может не взять его. Ну и не без шантажа тут, конечно. Уж кому-кому, а Яше-то известна вся подноготная ее жизни в Париже. Здесь, в этот момент, не успела Раневская ответить ему — помешали. Но и так ясно, не дожидаясь четвертого акта, что могла бы она ответить.

Яша, свидетель парижской жизни Любови Андреевны, уверен, что она вернется туда, не может не вернуться. Все события здешней жизни подтверждают, что он не ошибся. И парижские телеграммы, которые сперва уничтожались, не глядя, теперь хранятся, читаются и перечитываются, и нежелание сначала даже слышать о Париже, потом все более и более определенные разговоры о нем — все это доказательства, что процесс «на возвращение» в Раневской идет правильно, как надо, и дело только в том, скоро ли, наконец, будет продано это чертово имение и отпадет последнее препятствие. Поэтому и засмеется бесстыдно Яша, когда какой-то старик скажет, что имение уже продано. Яша ждал этого момента. И это нетерпеливое ожидание, выслеживание того, как все движется к желаемому концу, составляет основу его сценического существования на протяжении второго и третьего актов пьесы.

Внешне Яша, очевидно, приятен. К тому ж поднаторел притворяться. То хорошим лакеем Раневской — ведь услужить ей, сохранять с нею добрые отношения, поддерживать в ней ощущение зависимости от него, а следовательно, и обязанности перед ним, в его интересах; то прикинется пылким ухажером, плененным сельской простушкой… Да чем угодно может он быть, если это принесет ему выгоду. Потому тем более отвратительно его хамское, сволочное отношение к старухе-матери, которая таскается сюда из деревни то поздороваться с сыночком, то повидаться бы, то, наконец, проститься. Эти бесполезные, не нужные ему визиты вызывают лишь его ярость. Отвратительны и его «морализирования» перед совращенной им девчонкой о «безнравственности» любви, о необходимости девушке «себя помнить». (Лопахин же те слова, хоть и в другом смысле, говорит Дуняше в начальной сцене. Заметим и запомним эту пока словесную рифму в речах Лопахина и Яши.) Чего уж тут удивляться омерзительной грубости и жестокости Яши по отношению к Фирсу, да и всей истории с больницей и с тем, как по его вине забыли Фирса в брошенном, заколоченном доме. Этот заключительный символический штрих имеет важнейшее значение в расшифровке смысла и выводов всей пьесы.

С Лопахиным Яшу автор сводит впрямую дважды: в первом акте Ермолай Алексеевич прощается с ним за руку, как с равным. В четвертом — предлагает ему выпить шампанского, пить которое с Лопахиным господа отказались. Думается, есть в этом сопоставлении начала и конца некая образная связь, разумеется, не прямая, не «перст указующий». Но некий знак, вдруг объединяющий столь несхожих негоцианта Ермолая Лопахина и лакея Яшу. Ведь духовное уродство Яши {528} выросло из отсутствия нравственной почвы, из единственного для него внутреннего закона — вседозволенности в удовлетворении своих желаний, своей выгоды. Лопахин, пока помнит себя «мужичка», тянется к нравственным идеалам, руководствуется своей светлой мечтой. Они гарантируют его личностный рост. А предает он их тогда, когда дает волю инстинкту хищнической выгоды, и при явном выигрыше «пользы», терпит необратимую нравственную катастрофу. Не померещится ли тут еще одно чеховское «кривое зеркало», теперь уже в лице Яши?

Древний Фирс, забытый и брошенный в доме, в котором «кончилась жизнь», заканчивает пьесу. Фирс же, в сущности, и начинал ее: после небольшой вступительной сцены ожидания приезда Любови Андреевны, он открывает шествие лиц, составляющих «мир Раневской»:

*Сцена пуста. В соседних комнатах начинается шум. Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс, ездивший встречать Любовь Андреевну; он в старинной ливрее и в высокой шляпе…*

И лишь после этого сольного прохода слуги, обликом своим как бы возвращающего нас в прошлое, — прохода-эпиграфа — появляются все прочие лица во главе с Любовью Андреевной. Позже Фирс наденет еще и белые перчатки, чтобы подать барыне кофе. Во втором акте появление не комментируется автором, просто он «приносит пальто Гаеву». Но из ремарки четвертого акта мы знаем, что «он одет, как всегда, в пиджаке и белой жилетке». Но вот третий акт — злополучный бал и «Фирс во фраке», указывает Чехов. И четвертый акт. Все уехали, все двери заперты. Одиноко и грустно стучит топор по дереву.

*Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс. Он одет, как всегда, в пиджаке и белой жилетке, на ногах туфли. Он болен*.

Нетрудно заметить, что Чехов почти нигде не уточняет, как одет персонаж. И делает это лишь тогда, когда придает одежде особое значение. Поэтому следует вдуматься в эти ремарки, для которых, несомненно, бытового объяснения недостаточно.

Старинная ливрея, высокая шляпа, белые перчатки — торжественная форма лакея в доме, где бывали «генералы, бароны, адмиралы». Сменяет ее будничная форма — пиджачная пара с белым, однако, жилетом и ботинками. Форма, в которой теперь всегда служит старый Фирс в доме, где слугам уже и есть-то нечего, но традиции живы и сохраняются. Фрак. Старый фрак от старых времен, от бывших торжеств, блестящих гостей, блестящих хозяев. Старый фрак, такой неуместный на этом последнем нищенском балу в проданном уже имении и доме, предназначенном на снос. И наконец, тот же всегдашний пиджак, белая жилетка. Только старые мягкие туфли выдают, что Фирс не «на службе». Он болен. Болен смертельно.

В этих переменах одежды, лаконичными и точными знаками передано печальное неумолимое движение времени, не пьесы — жизни.

Не подсказывают ли эти ремарки, первый проход Фирса и окончание им пьесы, что и его надо рассматривать не только как бытовую фигуру дряхлого слуги, всю жизнь прожившего при господах? И не несут ли речи Фирса глубинного смысла, отличного от их бытового содержания? Думается, что так. И следовательно, прислушиваясь к порой невнятному бормотанию старика, надо попытаться расслышать этот скрытый смысл.

Говорит Раневская заболевающему (заметим — в день, когда продается имение) Фирсу:

Любовь Андреевна. Отчего у тебя лицо такое? Ты нездоров? Шел бы, знаешь, спать…

Фирс. Да… *(С усмешкой.)* Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом.

{529} «Один на весь дом» — это главное самоощущение и самопонимание Фирса. Он единственный, кто противостоит разрушению той нравственной нормы, в которой он сложился, которую хранит в душе своей как жизненную основу, опору, непреложный закон. Все, что так или иначе колеблет эти основы, нарушает их, — беда, зло. И дело тут совсем не в том, что Фирс «хранитель омертвевших традиций», что он «против прогресса» и т. д. и т. п. Не понимает он ни исторической неизбежности смен общественных формаций, ни их необходимости и целесообразности. И не «защитником крепостничества» он выступает. Им движут незыблемые понятия вечных ценностей человеческого духа: совести, чувства долга, любви к ближнему и того, что каждому «надо себя (то есть свое место в жизни) помнить». Вспомним, что этой формулой начинает пьесу Лопахин, задавая ею некий нравственный критерий. И каждому, кто отступит от этих внутренних законов, всякий раз как они окажутся нарушенными, скажет Фирс свое простое, но такое точное, идущее от самой глубины души, словечко — «эх, ты… недотепа». И когда ослабеет, станет негоден для несения своей вахты на охране гибнущего порядка жизни, повторит его и себе.

Во втором акте прозвучит странный, тоскливый и пугающий «звук лопнувшей струны», и Фирс скажет:

Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Гаев. Перед каким несчастьем?

Фирс. Перед волей.

Почему же «воля» — несчастье?

Фирс. … я не согласился на волю, остался при господах… *(Пауза.)* И помню, все рады, а чему рады, и сами не знают.

Лопахин. Прежде очень хорошо было. По крайней мере драли.

Фирс *(не расслышав)*. А еще бы. Мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все враздробь, не поймешь ничего.

Заметим, Лопахин здесь вне диалога, говорит о своем, с иронией к себе: пока драли крепостных мужиков, таких, как его отец, дед, не лезли им в голову бредни, какие лезут ему, господину в желтых башмаках и в белом жилете, сунувшемуся «в калашный ряд». Фирс же тоскует по гармонии, которая ныне разрушается. Как бы он ни называл эту гармонию, ясно, что в основе ее лежит тот нравственный закон, по которому он жил и живет. И «воля» в истолковании Фирса обозначает начало разрушения этой *нравственной основы*, нормы. Потому в приведенном выше тексте «воля» становится синонимом несчастья, а таинственный звук лопнувшей струны его предвестьем. И в этом смысле поразительно точен и щедр на ассоциативные связи, множественные и очень разные душевные отклики и раздумья финал пьесы:

Фирс. … Жизнь-то прошла, словно и не жил… *(Ложится.)* Я полежу… Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего… Эх ты… недотепа!..

*Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву*.

*Занавес*

Вишневый сад вырубают. Вишневый сад… «Весь, весь белый! О, сад мой!»

В финальной ремарке с огромной силой работает все: и таинственный звук, *предвещающий грядущее несчастье, и пока еще отдаленный стук топора*, уничтожающего белые Сады, и умирающий, никому не нужный, одряхлевший и всеми забытый, верный этому саду Фирс.

Чехов закрывает занавес потому, что «кончилась жизнь в этом доме». Она оставила в душе тревожную боль, острое чувство утраты чего-то, чего бесконечно жаль *(вспомним первочувство!)*, поднимающийся из самой глубины души крик: «Не рубите Вишневых Садов! Не рубите! Защитите их! Не предавайте их! *Без белого сада в душе жизнь — пустыня*!»

{530} Сейчас, когда сад продан, хозяева его изгнаны, а по старым стволам ударил топор «рационального хозяйствования», выяснилось, что несчастье пришло для всех — и для бывших владельцев, и для победительного Лопахина. Вместе с садом вырубает он в душе своей то, что возвышало его, было его светом и радостью.

Раневская, Гаев, Аня владели садом, без которого становятся нищими, бездомными, деклассированными. Как бы ни бодрились они, каких бы звонких слов ни произносили, очевидно, что их будущее — «плод их воображения, покрытый мраком неизвестности» и не сулит им ничего хорошего. И это — плата за предательство Сада, за то, что не сумели сохранить, защитить, сберечь его. И того реального сада, который нынче вырубают, и того, к которому обращались как к светлому роднику с живой водой.

Я не пытался тут *сформулировать* свою сверхзадачу. Говорю лишь о ее ощущении. Я следую за «поздним» Станиславским, который, вопреки «раннему», настаивал на том, что сверхзадачу не надо спешить назвать, *надо ее чувствовать*. Формула ее может сложиться иногда спустя много времени после премьеры, подчеркивал Константин Сергеевич. Сквозное действие, как мы знаем, есть непрерывное стремление к сверхзадаче. Значит, если сверхзадачей моего спектакля будет этот крик в защиту Вишневого Сада как непреходящей ценности духовной культуры, ее нравственных основ, то сквозным действием для меня должно стать пронизывающее весь спектакль стремление так организовать события идущей в нем жизни, так их интерпретировать и так расставить в них акценты, чтобы они неотвратимо привели зрителя к ощущению в собственной своей душе этого моего «режиссерского крика».

Здесь мне, очевидно, следует сделать некоторое разъяснительное отступление.

Мы легко и привычно оперируем понятиями сверхзадачи и сквозного действия, пребывая в полной уверенности, что тут нам все ясно. Но так ли это?

Напомню определение Станиславским сверхзадачи: «Условимся… называть эту основную, главную всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, *сверхзадачей произведения писателя*»[[410]](#footnote-411). Написано это применительно к работе актера — «артисто-роли» и, следовательно, подталкивает к утилитарному, напрямую связанному с фабулой пьесы функциональному использованию. Поясню на примере. Цель Егора Дмитриевича Глумова, героя комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», выбиться в высший общественный слой, разбогатеть, стать «фигурой». Средство для этого — жениться на Машеньке Турусиной, за которой дают двести тысяч приданого. Все действия Глумова направлены к этой цели, вокруг борьбы за ее достижение раскручиваются все события комедии. Таким образом, несомненно, что сверхзадачей Глумова будет «выбиться в люди». Она будет «притягивать к себе все без исключения задачи», определять всю линию его действия. Сквозное же действие его — организация женитьбы на Машеньке. Но это — роль. А пьеса? Глумов главный герой пьесы, история его похождений и есть данная пьеса. И все перипетии пьесы стягиваются к этой главной линии. Значит, что же? Сверхзадача комедии «На всякого мудреца» совпадет в той или иной формулировке со сверхзадачей главного героя? Как будто бы так. Ведь все действие пьесы так или иначе сопряжено с линией действия Глумова, подчинено ей. И действительно, мы имеем бесчисленное количество примеров, причем на высоких драматургических образцах, когда линия действия главного героя совпадает с основной фабульной линией, а его сверхзадача как будто бы оказывается и сверхзадачей всей пьесы. И такое понимание достаточно {531} распространено. Причина этого в том, что Станиславский, создавая школу актерского мастерства, свою знаменитую «систему», теоретические разработки вел для этой школы и применительно к актерской практике. Школа режиссерского искусства Станиславского собиралась его последователями в первую очередь из осмысления его практики, а так же и тех, рассеянных по всем работам замечаний, отдельных положений и т. п., которые имели отношение к работе режиссера. Он не оставил сколько-нибудь собранной, сформулированной теоретической работы по режиссуре. Многие положения, которые выдаются ныне за «режиссерскую школу» Станиславского, механически перенесены в режиссуру из его школы актерского мастерства. Так, в частности, произошло и с приведенным выше определением сверхзадачи, которое стало каноническим, но взято-то оно из «Работы актера над собой», из контекста, трактующего положения артисто-роли.

Между тем, Станиславский с течением времени, когда речь шла *о спектакле, о режиссуре*, все чаще употреблял вместе с понятием сверхзадача понятия *идея*. Он как бы ставил знак равенства между ними. Но ведь не может же быть *идеей* спектакля «На всякого мудреца» борьба за корыстные цели Глумова!

Значит, уравнивание сверхзадачи с «идеей» выводит это понятие на совсем другой уровень, ставит в совсем другой ряд. Взглянем в новейший словарь эстетики. Там мы находим такое определение: «ИДЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — воплощенная в произведении искусства обобщенная авторская мысль, отражающая определенную концепцию мира и человека»[[411]](#footnote-412). Вот, оказывается, что является почти синонимом понятия «сверхзадача»!

Теперь вспомним, что мы говорили о неизбежном и необходимом двойном соавторстве — писателя и режиссера — в создании спектакля. Значит, естественно, существуют и две сверхзадачи — автора пьесы и режиссера, автора спектакля. Вторая находится в зависимости от первой, питается ею, и в то же время она самостоятельна, так как относится уже к *истолкованию* пьесы, а стало быть и возможной переакцентировке авторской сверхзадачи и всей художественной системы пьесы. Рождаясь из конкретики драмы — ее фабулы, предлагаемых обстоятельств, характеров и т. д., сверхзадача-идея как бы становится над ними, однако не отрываясь от них. Она — главная мысль, которая определяет, ради чего рассказывается театром данная история. Это и будет *режиссерская сверхзадача*, та главная цель, «притягивающая к себе все без исключения задачи…». Иначе говоря, — *мысле-чувство*, направляющее все происходящее в спектакле.

Сквозное действие, которое является непрерывным *стремлением* к сверхзадаче, также не следует понимать как конкретное, практически реализуемое частное действие, обеспечивающее достижение той или иной конкретной цели. Это то, что *одушевляет* конкретные действия, конкретную борьбу в пьесе *стремлением к сверхзадаче*. То есть это, так же как и сама сверхзадача, понятие обобщенное и отвлеченное. *Стремление к воплощению идеи*. Но нельзя же актеру играть или режиссеру ставить отвлеченное «стремление» к идее! Его надо *иметь*, так же как постоянно *чувствовать* сверхзадачу. А они должны пронизывать, питать весь действенный процесс спектакля.

Создание спектакля должно отвечать на три определяющих принципиальных вопроса: ЧТО рассказывает театр, РАДИ ЧЕГО рассказывает, КАК рассказывает.

ЧТО рассказывает — это передача содержания, характеров, всех конфликтов, борьбы — то есть всей конкретики пьесы.

РАДИ ЧЕГО — это сверхзадача, это ваш режиссерский крик, жгущая вас мысль, ваша страсть, о которых вы не можете не прокричать зрителю. Это то, что, будучи проведено сквозным действием, освещает, насыщает собой все течение спектакля, что должно в результате {532} отложиться в сознании, душе зрителя как *нравственный урок*, преподанный ему театром.

ЧТО и РАДИ ЧЕГО определяются в анализе пьесы и реализуются в работе с актерами.

КАК — это воплощение, это все, что связано с жанром, «природой чувств» и формой вашего спектакля.

ЧТО, РАДИ ЧЕГО и КАК составляют триединство — и хотя каждое из трех слагаемых несет как бы и самостоятельные функции, связывает их глубочайшее органическое взаимовоздействие.

Совершенно ясно, что «ЧТО рассказывает театр» подразумевает грамотность и точность построения спектакля. Это то, что неотделимо от ремесла, то есть умелость владения профессией. Это то, что обеспечивает ясность, гармонию, логику организации сценического процесса. То, что гарантируется владением актерской и режиссерской технологией.

«РАДИ ЧЕГО рассказывает» — это душа спектакля. Это ваша художническая личность. Это первое составное собственно искусства. Второе составное — КАК.

Станиславский в апреле 1935 года провел две большие беседы с режиссурой и корифеями старого МХАТа. В значительной степени они явились итогом долгих и напряженных поисков Мастера. Там он отметил: «нас любят в тех пьесах, где у нас есть четкая, интересная *сверхзадача* и хорошо проведенное к ней *сквозное действие*… Я много работаю и считаю, что ничего больше нет; *сверхзадача и сквозное действие — вот главное в искусстве*»[[412]](#footnote-413).

Как это удивительно верно и точно! Ведь в любой пьесе — лучше или хуже, но уже задано все: фабула, развитие конфликта и т. д. Профессионализм обеспечит режиссеру грамотность построения развивающегося действия, движения спектакля. Фантазия может подсказать занимательную форму. Но истинную ценность, неповторимость может вдохнуть только режиссерская сверхзадача, то есть та человеческая, гражданская, личностная идея, ради утверждения которой ставится спектакль. Сквозное же действие — это такая смысловая, эмоциональная и образная организация всего происходящего, которая приведет к выявлению идеи, цели данного спектакля, то есть вашей сверхзадачи.

Итак, куда же мы продвинулись на том пути, который я назвал «режиссер наедине с пьесой»? Мы прошли этап вживания в пьесу, значит, постижения ее жизни с позиций действующих в ней людей, их характеров, их «болевых точек», приблизились к тому, чтобы проникнуть в мотивацию их поведения в каждый конкретный момент их сценической жизни. Вживание в пьесу — это еще не решение тех или иных сцен, не формирование мысленного проекта будущего сценического действия. Это лишь накопление материала для создания спектакля, для работы с актерами. Накопленное понимание людей, действующих в пьесе, будет подсказывать конкретные решения происходящего, а ощущение сверхзадачи даст направление этим решениям. Через эту направленность будет проходить линия сквозного действия.

Кажется, что это понятно и просто. Однако совсем не просто и не легко сделать так, чтобы *все работало, все продвигало жизнь спектакля вперед к сверхзадаче*. И совсем уж не просто совместить *органичность*, непосредственность развивающейся на сцене жизни с художественной тенденцией, с организующей волей сквозного действия. И опять-таки: как сверхзадача не должна «намазываться на нос», а должна все время жить в нас и не давать нам сбиваться в сторону, так и сквозное действие, которое, по Станиславскому, есть «*подводное течение*» пьесы, будет для нас внутренним скрытым движителем всего, что мы делаем в постановке спектакля и в работе с актерами.

В приведенных выше размышлениях о действующих лицах я стремился «понять-почувствовать» {533} те основные позиции, которые они занимают в жизни драмы. Обращаясь далее к исследованию *происходящего* в их сценической жизни, я имею более или менее надежные основания для того, чтобы пройти с моими героями все неожиданные и часто противоречивые извивы их поведения и действования в пьесе по законам их *субъективной чувственной логики*.

Конечно, изложенные выше соображения о людях, населяющих «Вишневый сад», являются лишь слабым и схематичным отражением реального процесса вживания в пьесу. Эта приблизительная запись фиксирует мысли, логику, рассуждения, но, увы, лишь в малой степени способна передать *чувственную* сторону этого процесса. «Понять на нашем языке, значит почувствовать», и путь к осмыслению лежит через чувство. Комплексность процесса постижения и анализа пьесы означает и то, что, пытаясь понять основные позиции того или иного действующего лица, мы уже забегаем вперед и, если не решаем, то предчувствуем решение сцен, мысленно «проживаем-проигрываем» какие-то моменты пьесы. Это не значит, что так и будет в завершенном виде, нет. Но эти *чувственные* предположения, догадки остаются в нашем подсознании, как тот «гумос», на котором вырастут позже, может быть, и совершенно иные мысли и решения, но непременно генетически связанные с тем, что нам подсказала интуиция на первой стадии проникновения в душу пьесы.

Чтобы понять жизнь в той или иной сцене, да и во всем движении спектакля, надо понять «*нервы*» действующего лица, работающие в данной сцене или во всей роли и в пьесе.

Что это значит? Ведь в каждый больший или меньший отрезок жизни на данного человека влияет некое стечение предлагаемых обстоятельств, которое так или иначе воздействует на индивид, вызывая в нем определенные чувственные связи и, соответственно, оценки того или иного факта или человека. Это не только создает мотивацию его поведения, но и придает этому поведению особую окраску. Эти связи и оценки могут быть устойчивыми, формируя некую его «душевную константу» или «настроенность души», длительное время определяя его внутреннюю жизнь или, напротив, кратковременными, легко меняющимися с изменением того или иного предлагаемого обстоятельства. Но в любом случае их определяют «зацепленные» данным возбудителем нервы. Как необходимо режиссеру понять-почувствовать эти нервы в каждом действующем лице, так же чрезвычайно важно понять и «нерв» сцены, «нерв» акта, наконец, и «нерв» спектакля. Это определяется соотнесением «ведущего обстоятельства» пьесы, акта, сцены с конкретными действенными фактами. Если «чувство познается чувством», можно сказать, что и «нервы познаются нервами», то есть *проживанием режиссером* всего материала. Проживанием, а не рассудочным осмыслением. Всегда надо помнить, что весь процесс анализа пьесы — это в первую очередь процесс *чувственный*, а уж потом рационально-логический. Творческий процесс начинается с *чувственного импульса*, с «сердца горестных замет». «Ума холодные наблюдения» призваны контролировать, корректировать, отбирать и конструировать в художественную «систему» то, что поставляют работа души, проживания, чувства.

Когда мы уже поселились в мире пьесы, в душах ее героев, мы обязаны сосредоточиться на анализе *событийной действенной структуры пьесы*, на исследовании того, что *происходит* в каждой сцене, в последовательном развитии действия. А если сказать точнее — того, что *должно* происходить в нашем спектакле, так как здесь анализ данностей пьесы соотносится с нашей режиссерской сверхзадачей, и мы ищем, вскрываем, как может проявиться в данной сцене сквозное действие.

В пьесе все написано. Действие развивается по цепочке фабульных происшествий, событий. Достаточно внимательно и с большим или меньшим уровнем актерского мастерства {534} разыграть их, чтобы получился иногда даже очень симпатичный спектакль. Но это может сделать и дилетант. Профессионализм же режиссера проявляется в умении выявить и сценически организовать то, что не лежит на поверхности, а скрыто в глубинах пьесы и стало *предметом его художнического осмысления*, то есть его сверхзадачи и сквозного действия. Подготовке этой позиции и должен быть посвящен этап анализа, следующий за вживанием в пьесу.

И тут мы касаемся вопроса, который мне кажется одним из принципиально важных в подходе к режиссерскому анализу.

Станиславский рекомендовал начинать анализ с определения крупных событий, так как анализ фактов дается легче, чем попытка сразу проникнуть в область чувств и мыслей, заключенных в пьесе. Несомненно, это так. Однако мысль эту зачастую вырывают из контекста рассуждений и практики самого Константина Сергеевича и словно бы закрывают глаза на тот огромный труд познания пьесы, размышлений, работы воображения, который у него предшествовал анализу фактов. Достаточно обратиться хотя бы к «Режиссерскому плану “Отелло”» (М.; Л., Искусство, 1945), чтобы это стало очевидным. «Технологический» анализ пьесы становится истинно содержательным и продуктивным лишь в результате громадной предшествующей работы, я бы сказал — работы души более, чем рассудка. В противном случае он умаляет работу воображения, исключает не только необходимость, но и потребность проживания режиссером перипетий драмы, иначе говоря, обездушивает и процесс работы, и его результат — спектакль. Никогда технологическое определение, «оярлычивание» чего бы то ни было в нашей работе не должно предшествовать всестороннему духовному постижению материала. Определение надо *выстрадать*, к нему надо прийти, порой долгим путем работы чувства и мысли. А формулировки… да Бог с ними, с формулировками! Важно, чтобы в сознании, в ощущении постоянно жило верное понимание того, *что именно и почему является предметом творческого поиска*.

В своем изыскательском пути Константин Сергеевич поначалу стремился к установлению жестких правил, нормативности, если угодно, догматизации этих правил. Развивая свое учение, в дальнейшем он шел ко *все большей свободе, основывающейся на глубинных и широко понимаемых принципах* Это очень важно, но, к великому сожалению, часто недооценивается, а то и просто игнорируется и в педагогике, и в театральной практике, что в конечном итоге приводит к той самой догматизации метода, от которой сам Станиславский стремился уйти.

Подчеркну, что *не жизнь пьесы должна выстраиваться по событиям, а события должны выявляться из создаваемого потока жизни*.

Вчитываясь в пьесу, проектируя ее будущую сценическую жизнь, конечно же, мы не можем миновать осмысления опорных ее фактов, а следовательно, и выяснений событий. Ведь *событие — это квинтэссенция смысла происходящего*, это ключ к пониманию происходящего. А коли так, то уж волей-неволей наше сознание и подсознание будут работать на них, не только выявляя, констатируя их, но организуя и выверяя сценическую жизнь в соответствии с ними. Но «строить» мы должны жизнь, жизнь, а не события! Свободно, парадоксально, изменчиво и непредсказуемо текущую жизнь, в которой незначительное, бесследно проходящее, неразрывно сплетается с взрывами происшествий, иногда внешних, лежащих на поверхности, иногда глубоко запрятанных в тайнах души действующих лиц драмы. А внутренний наш «сторожок» подсказывает, где они, в чем они, эти самые происшествия с жизнями, с судьбами, с душами людей. Ведь — «*жизнь человеческого духа*»! Отметим, сказанное ни в малейшей степени не противоречит утверждению Станиславского, что в каждом моменте жизни есть событие. И уж тем более не посягает на значимость событий как *организующего структурного фактора в построении* {535} *спектакля*. Однако торопливое определение событийного ряда загоняет нас в рациональное, неизбежно схематизируемое построение не жизни, а «целесообразного, последовательного, продуктивного действия» по поводу события. Извлекая события из исследования фактов, мы и остаемся, хочешь не хочешь, в пределах логики фабулы. Несомненно, фабульные факты подсказывают нам происходящие изменения в развитии истории, перемены в поведении действующих лиц, смены целей их действий и т. д., то есть все то, что составляет характеристику понятия «событие». И — все-таки…

В пьесе черным по белому написаны все факты происходящего, и выбрать из них наиболее значительные, опорные для развития фабулы, совсем уж просто — вот и готов событийный ряд. Оснастили его грамотно организованным действием — вот, глядишь, спектакль и решен. Ну, прибавили к этому декорацию, мизансцены, интонации и телодвижения, музыкой приукрасили — и зови зрителя, дело сделано.

Но тут-то очень важно задуматься: а что же будет рассказывать обожаемая мною «Марья Ивановна» — мой обобщенный зритель — про то, что ей показали в театре? Зритель все воспринимает через фабулу, через первый слой фактов, через *происходящее*. Вот Марья Ивановна и расскажет о том, что происходило. Если ее рассказ этим и исчерпается, значит театр лучше или хуже разыграл более или менее увлекательную фабулу.

Фабулу надо выстраивать в спектакле очень ясно, четко. Она обязана дойти до зрителя обязательно, дойти легко, доступно. Это обязанность того ремесла, владения той технологией, о которых речь шла выше, и по поводу «Бесприданницы», и ряда других пьес, взятых для примера.

Но вот Марья Ивановна пересказала происходившее не как полное и конечное содержание увиденного в театре, но как необходимое объяснение для понимания того, что же *случилось* в этом происходившем. Не происходило, а *случилось*, то есть создало нечто новое, ранее не бывшее, произвело качественное изменение в *душах* действующих лиц. И вот это *случившееся* и будет тем самым важным, ради чего существует художественно серьезный театр.

Что же это такое?

Во-первых, это *истинное* событие. Не фабульное, передающее факт, изображающее его. А это то *объяснение факта, его скрытого содержания, которое постижимо только в проникновении в жизнь человеческого духа, а не в анализ совершаемых действий*.

Во-вторых, наличие этого самого «душевного происшествия» и есть доведение до сознания и чувств зрителя режиссерской сверхзадачи через происходящее, только не просто происходящее, а *ТАК происходящее*, то есть через сквозное действие спектакля.

Надо же понять, что *событие* — *категория оценочная, оценка превращает факт в событие*. Чья оценка? Действующего лица? Разумеется. Кто же находится на сцене? Действующее лицо. Но оно, то есть артисто-роль, артисто-образ, является транслятором через свое поведение, через свой сценический процесс той оценки факта, которая принадлежит истолкованию спектакля, будет ли оно исходить от режиссера, от актера, или явится плодом их совместной творческой воли.

Подводя итог сказанному сейчас, отмечу следующее: я убежден в том, что в режиссерском анализе пьесы, в разработке замысла спектакля надо идти по двум линиям. Первая — это тщательнейшее прояснение всей конкретики пьесы, ее фабулы, ее фактовой структуры, выявление главных фактов в ней, определяющих движение и развитие истории, что и принято именовать «событийным рядом». Вторая — это выяснение «*душевных происшествий*», то есть *истинных* событий. В них выявляется сверхзадача спектакля, в них складывается понимание «жизни человеческого духа» действующих лиц, через них раскрывается внутреннее содержание фактов пьесы. Питается эта часть анализа только глубоким *вживанием* в пьесу, в натуру каждого действующего лица. Обе эти линии существуют {536} не изолированно. Они органически сплетаются, сливаются, дополняя и обогащая друг друга. В каких-то случаях события, определенные нами по первой линии, совпадают с событиями «жизни человеческого духа». Иногда они резко расходятся — фабула как бы про одно, а с душами происходит нечто совсем другое. Однако именно это другое-то и составляет истинное содержание спектакля. Ну, к примеру, в «Мудреце» Островского фабулу составляет история того, как Егор Глумов делал карьеру и как это сорвалось. Цепочку второй линии составляют события *превращений души Глумова*, проданной им дьяволу, в той или иной акцентировке данного конкретного решения спектакля.

Когда в наших размышлениях о пьесе мы начали ощущать ее жизнь, пора разобраться, *как же протекает* эта жизнь. Напомню, что одна из главнейших профессиональных задач режиссера — выработка в себе *мышления происходящим, то есть действенным процессом*. Это касается режиссерского труда на всех его этапах.

Определить, ЧТО происходит и ПОЧЕМУ происходит, — значит, определить действие и его мотивацию. Провокатором действия, мы знаем, является событие. Событие рождается из столкновения, *конфликта* имеющейся ситуации, то есть некой суммы предлагаемых обстоятельств, с таким *новым* обстоятельством, которое не может не изменить данную ситуацию. Это относится как к фактам пьесы в целом, так и к позициям каждого действующего в них лица. В этом суть постижения событийной структуры драмы. Если еще задаться вопросом, РАДИ ЧЕГО происходит, — мы получим ответ о соотношении происходящего со сверхзадачей спектакля и о том, как проявляется в этом сквозное действие.

Разумеется, что такой анализ нельзя сводить к некой жесткой однолинейной схеме. Его следует вести, постоянно соотнося и сопрягая данную конкретную мысль с целым, то есть с общим знанием пьесы и ощущением будущего спектакля.

Вот и попробуем с таких позиций проследить и осмыслить *происходящее* в «Вишневом саде».

Конечно, здесь я коснусь лишь основных фактов, наиболее важных событий, так как мне надо передать принцип этой части работы, а вовсе не проделать ее во всем подобающем объеме. Естественно, что раз говорилось уже обо всей пьесе и движущих ее пружинах, то, вероятно, в чем-то мне неизбежно придется повториться, но уж тут ничего не поделаешь.

Действие первое. «Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник».

Ведущее обстоятельство всей пьесы — разорение Раневской.

Следствием этого возникает угроза продажи имения и вишневого сада с молотка. Это ведущее обстоятельство первого действия.

Что же такое — «ведущее обстоятельство»? Это не только то, что определило сложившуюся к началу пьесы ситуацию, что питает коллизию драмы, но и нечто постоянно незримо присутствующее во всем происходящем. Не случайно же известны многие сценические воплощения ведущего обстоятельства даже в некое, не заданное автором, действующее лицо, принимающее более или менее активное участие в происходящем (например, персонификация в сценический персонаж образа «Страха» в «Ревизоре»).

Ведущее обстоятельство то выходит на первый план, непосредственно питая текст пьесы и поведение персонажей, то уходит глубоко в «подтекст» происходящего, то порой как бы и вовсе исчезает, чтобы выявиться с новой энергией в мотивации речей и поступков действующих лиц. «Энергия» здесь очень уместное слово. Действительно, *ведущее обстоятельство является неким энергетическим источником действия*.

Если «разорение Раневской», несомненно, ведущее обстоятельство всей пьесы, то в каждом акте это общее положение приобретает свою конкретизацию — отсюда и приведенное {537} мною выше безупречное определение ведущих обстоятельств по актам, данное Барро.

«Действие первое. Вишневому саду грозит продажа… А остальное — жизнь», — заявляет Барро. Я полностью принимаю эту формулу. Но какова же эта жизнь? Как она раскручивается в первом действии при наличии такого ведущего обстоятельства?

Если говорить о событийном построении акта, опираясь на ту схему, которую мы рассмотрели на примере «Бесприданницы», то, в сущности, здесь есть одно всепоглощающее событие — очевидно, оно является «исходным событием» пьесы — возвращение Раневской. Все подчинено этому, все зависит от этого, это дает жизнь всему. И естественно, что по фабульному счету можно выявить, ну, хотя бы пять-шесть основных событий акта.

«Едут!» или «Проспал!» (названия даются условно, лишь как обозначения) — сцена Лопахина, предваряющая появление Раневской.

«Вернулась!» — собственно приезд, встреча с людьми, с домом и т. д.

«Есть спасение!» — великолепный план-подарок Лопахина и его крах.

«О, мое детство, чистота моя!» — мольба, заклинание Раневской.

«Петя объявился!» — прошлое живо, от него не избавиться.

«Спасительные фантазии» — грезы Гаева о том, как найти выход для предотвращения торгов или выкупа имения.

Этот скупой перечень главных действенно-смысловых опор первого акта можно и расширить, но от этого ничего не изменится. Но, помилуй Бог, успокоиться на следовании этой схеме потому, что весь акт заполнен необычайно органичными, в этих обстоятельствах необходимыми, хоть и кажущимися порой незначительными, разговорами и вроде бы совсем незначительными действиями людей, которых собрало сюда одно единственное, все объясняющее событие, — возвращение Раневской после пятилетнего отсутствия. Эти разговоры, болтовня, малые поступки и есть, по Барро, «остальное — жизнь». Она-то и есть чудо правды и поэзии происходящего.

Функциональное препарирование пьесы «по событиям», если с него начинать, а не прийти к нему из постижения жизни пьесы, убивает эту живую жизнь, изымает из нее «воздух» и то, трудно уловимое, почти неопределимое порой, что создает своеобразие этой жизни и неповторимость поэтики драмы.

Первое действие «Вишневого сада» удивительно. Оно светлое, радостное, овеянное верой в чудо, в то, что вопреки очевидности все будет хорошо. Приобретет Раневская искомое духовное воскресение; и Лопахин снова здесь как свой, родной, и проект его непременно будет принят; и Раневская и ее имение будут спасены; и Симеонов-Пищик снова выкрутится и, конечно, получит двести сорок рублей и заплатит проценты; да и со всеми произойдут какие-то непременные вожделенные чудеса, и все будет хорошо! И лишь порой прорвется то тревожное, страшное и горькое, что стоит за радостью встречи этих славных людей, — ведущие обстоятельства пьесы и акта. Но радость и надежда — это главная тональность акта. Этим питается его ритм и доминирующее физическое самочувствие, в которых удивительно сталкиваются возбуждающие, радостные импульсы встречи, возвращения и знобкая сонливость и усталость в этот рассветный час и тех, кого измотала дорога и кто едва стоит на ногах, и тех, чей нормальный порядок жизни нынче нарушен и бессонной ночью, и нервным напряжением. Один Лопахин вполне в форме. Он привык вставать в пятом часу утра и работать, да и сейчас спешит, едет в Харьков, и всего его пребывания в этом доме остались считанные минутки, за которые надо успеть столько сказать Ей.

Первая сцена. Лопахин проспал! Специально приехал, чтобы встретить, — и проспал! Сейчас он *постепенно* просыпается. От непосредственных чувств, реакций, где все смешалось — и досада за свой промах, и радость предстоящего, и боязнь его, — он приходит {538} к ясному ощущению главного: необыкновенного волнения по поводу предстоящей встречи с Раневской. Узнает ли? Примет ли по-прежнему, как своего, как близкого и дорогого человека — вот главная забота Лопахина. Потому и первый монолог — важнейший! — это и молитва его, чтоб «узнала», и гимн его этой немыслимо прекрасной и дорогой женщине, возвращения которой он наконец-то дождался, это и страх его перед нею. Но все-таки самое главное — это надежда, вера, что все должно быть хорошо! Тем более, что он приготовил свой подарок — спасение. Пять лет Ермолай ждал этой минуты, готовил себя к ней, так готовил, так этим жил, что сейчас ошибка, разочарование — смертельны!

Поэтому Лопахин здесь — «романтический герой», он возвышен, поэтичен, он светится! *Он духовно красив*, вот что самое важное. При этом он, быть может, и немножко смешон и нелеп в своих желтых башмаках и белой жилетке, в своей «негоциантской значительности».

В течение сцены Лопахин готовит себя к встрече с Любовью Андреевной. Готовит по-разному: он старается и победить волнение свое, свою неуверенность, уговорить себя — в монологе — что все будет хорошо, но тут же возникает «мужичок»! И тогда в кривляньях, экзальтации Дуняши, как в «кривом зеркале», он видит шаржированное отражение самого себя — отсюда и реплика его: «надо себя помнить». Это не упрек Дуняше, это скорее упрек-предостережение себе: не заносись, мужичок Ермолай!

Совершенно мимо его внимания и сознания проходит и шут гороховый Епиходов, и его сватовство. В сцене Лопахин сдержан, закрыт. Слишком серьезно то, что должно сейчас произойти, однако это не гасит того чувства радости, которым освещено все в это утро. И, наконец, когда станут уже слышны подъезжающие экипажи, все — волнения, надежды, сомнения — прорвется внутренним криком «Узнает ли она меня?» Сейчас это решится.

Дуняша вся в ажитации по поводу приезда барыни и Ани. И она — по действию — тоже готовит себя к встрече, но неудержимо плюсуя и волнения, и нервическую утонченность, и свои романтические фантазии. Продемонстрировать себя, выказать вот такой необыкновенной, ну просто-таки совершенно необыкновенной, насквозь барышней, уж такого деликатного устройства, что куда уж там! Только надо помнить, что Дуняша во всем этом абсолютно искренна и потому не только смешна, но и непосредственна, мила, и даже трогательна. К тому же она еще совсем девчоночка.

Епиходов выступает здесь как великолепный контрапункт напряжению подготовки к чрезвычайному событию. Все должно строиться на столкновении его ритма с ритмом сцены. Да, разумеется, и он выполняет какие-то действия, соответствующие событию. Вот букет принес для встречи. Пожалуйста, раз надо. Но важно-то другое — букет «почему-то» оказывается на полу, стул «почему-то» падает, сапоги «почему-то» скрипят. Почему-то! И вот он — загадочный, отмеченный неведомыми силами герой, во всей значительности собственной избранности предстает перед предметом своих вожделений во всем великолепии исключительности и обреченности. И уж, разумеется, не затем, чтобы узнать, чем надо смазать сапоги, задает он вопрос Лопахину, а чтобы услышать глупейшую бессмыслицу от этого человека, которому и в голову не может прийти, *кто же* перед ним на самом деле и *почему* у него скрипят сапоги. Иначе говоря, и заданный вопрос, и полученный ответ — способ самоутверждения и самовозвышения Епиходова в сознании своей трагической предназначенности. При этом нельзя забыть, что он сделал Авдотье Федоровне предложение и пока — до появления Яши — никакого реального соперника у него нет. Это придает всему, что происходит в этой сцене, великолепную победительность. Этакий в своем роде Мальволио, только желтых подвязок не хватает!

{539} Такими мне представляются ответы на вопросы, ЧТО происходит и ПОЧЕМУ происходит в первой сцене пьесы.

И ответ на третий важнейший для нас вопрос — ДЛЯ ЧЕГО происходит? Иначе говоря: что важнее всего? что нам надо поселить в чувства, мысли зрителя? Мы говорили, что этот ответ непременно связывается с ощущением сверхзадачи спектакля. Тогда понятно, что мы начали историю — пока, в рамках этой сцены, применительно к Лопахину — историю будущей духовной катастрофы Ермолая Алексеевича. Следуя естественному закону, что, чем выше заберешься, тем больнее упадешь, в этой сцене надо направить все усилия на то, чтобы создать необычайный *светлый мир мечты Лопахина*, его стремления к чему-то высшему, прекрасному, хоть и трудно достижимому. Важно заметить, что это высшее и прекрасное, хотя как бы и персонифицируется в Любови Андреевне, однако, не исчерпывается ею одною. Речь идет, очевидно, о другом мире, другой духовной культуре, иной шкале ценностей, к которым и тяготеет Лопахин и которые находят наиболее близкое и ясное выражение в Раневской. Пьесу начинает *счастливый* Лопахин, счастливый потому, что у него есть эта мечта и стремление к ней. И чем острее, выше заявлено это счастье здесь, тем острее и трагичнее выявится последующая потеря его.

Таким образом, здесь завязывается сквозное действие спектакля.

Заметим, что через вот эту восторженную и вдохновенную позицию Лопахина заготавливается и исходное отношение зрителя к Раневской, которую он в начале воспримет «с подачи» Лопахина.

И вот шествует парадный торжественный Фирс, предваряя появление Госпожи. Начинается огромный кусок первого акта, который мы условно назвали «Вернулась!» Он складывается из множества событий, его можно бесконечно дробить в соответствии с ними, но зачем? Если мы исходим из задачи *сотворения жизни* в заданных обстоятельствах, то естественно, что она образуется из многих и многих сцен, человеческих связей, соединений, то почти мгновенно исчерпывающих себя, то протяженных и значительных. Всех их питает одно — возвращение Раневской домой. С комплексом каких обстоятельств это связано, мы обговорили. Весь этот большой кусок насыщен обильной информацией. Необходимость, а, следовательно, и органичность передачи этой информации определяется встречей после разлуки — у Раневской после пяти лет, у Ани после недолгого отсутствия, сильно, однако, изменившего ее представления о жизни. К тому же Аня совершила первое и огромное путешествие, и не куда-нибудь, а в Париж. Потому и Варя встречает ее так и так к ней относится, словно бы она чудом вернулась как минимум с того света.

Встречи, встречи, встречи пронизывают все! Встречи Раневской с людьми, с домом, вещами, порой забытыми и обретаемыми заново, как чудо, как невероятный подарок — и все дорого, все радует, трогает до слез. Как она смотрит на всех, на все. Глаза ее ласкают каждого, каждый предмет, все, все. И, конечно, где-то за этим кроется чувство виноватости, стыда: как же могла бросить, уехать!.. И это очень-очень важно, так как готовит тот чувственный прорыв, который произойдет совсем скоро.

Все живут встречей. Не видели мы, как произошла встреча Лопахина с Любовью Андреевной, но ясно, что страхи его были напрасны и встретила она его так, как ему мечталось, и вся сцена освещена для Лопахина этим. Вот Раневская прыгает, скачет, не может на месте усидеть, столик целует. И очень должен быть похож на нее Лопахин, и готов бы он и прыгать-скакать, и столики-шкафики целовать, да неловко как-то негоцианту-то. Эта, с трудом сдерживаемая светлая и очень юношеская радость (действие-то происходит в «Детской», и Раневская, и он словно бы возвращаются в далекое прошлое) — вот источник и характер его действий в этой сцене.

Еще важно: «встреча» как содержание сценической жизни порой прерывается, как {540} бы исчерпывается — усталые все и навстречались всласть! — но лишь для того, чтобы через минуту вновь вернуться как импульс к действиям и чувствам.

Заметим, что и прямым содержанием сцены Дуняши с впервые увиденным ею теперь Яшей является также встреча.

А что это значит — встреча? Ну, да, конечно, эмоции, зависящие от характеров, отношений, обстоятельств. И в то же время есть и некие объединяющие признаки: пытливость наблюдения, узнавание, отыскание нового и старого, прежнего и изменившегося. Вся жизнь, поведение в этой части акта этим насыщены.

Первое слово, которое воскликнет Раневская в спектакле, — «Детская!» Вот и началась встреча с детством, то есть с прошлым, с невозвратимо бывшим, и все-таки такая счастливая встреча. Только плакать… плакать очень хочется. И потому мечется Любовь Андреевна, кидается от одного к другому, узнавая и не узнавая, готовая всех спутать, полная неразбериха, сутолока первого входа в дом, только на «детской» споткнулась, огромна *эта* встреча. Остальное все бестолковщина, все говорят, шумят, радуются, стонут от холода… чепуха какая-то… И все прошли дальше, в другие комнаты, только Аня осталась тут, у порога своей комнаты. И новая встреча, теперь Ани со своей комнатой. Нежная встреча. Так и в ремарке написано: говорит «нежно». И радуется. И хорошо ей, сладко. Только самые-то важные слова в ее маленьком монологе — «томило меня беспокойство». Слова, сказанные в потоке радостных и нежных восклицаний. И именно поэтому, еще ничего не зная о причинах томящего ее беспокойства, зритель должен споткнуться об этот первый знак беды, которая здесь, с ними, ждет своего часа, чтобы обрушиться на них со всей неотвратимостью и беспощадностью.

А вот и расшифровка: сцена Ани и Вари. И опять-таки — встреча! Встреча Вари с новой, в чем-то ставшей не знакомой Аней. Сколько же информации в этой сцене! И фактической, и психологической. Как впитывает Варя каждое слово Ани, чего только не узнаёт! А как по-новому, теперь, в свете новых знаний и пониманий всего после Парижа, воспринимает Аня подтверждение, что в августе имение будут продавать, что проценты не уплачены — «где там!» Томившее беспокойство обрело ясность, определенность. От этой минуты зритель уже знает, что все это веселье, радость, ласки и восторги — не более, чем «пир во время чумы». И тем не менее — встреча, встреча с Аней, которая на воздушном шаре летала! которая «душечка» и «красавица»! которую надо выдать за богатого, а самой Варе уйти благолепно странствовать по святым местам, так как *ее-то*, Варю, богатый Ермолай замуж не возьмет.

И еще тут радость, для Ани радость — «Петя приехал!», только радость опасная, так как совершенно не известно, как встретит его мама, какие пласты в ее душе всколыхнет эта встреча.

Вот сколько резких поворотов в одной маленькой сцене. Что это — события? Конечно. Не события, так «действенные факты». Надо ли их вычленять и хлопотать о том, как «построить событие» и как его сыграть? Да нет же! Это жизнь, жизнь, а чуть выше я про нее сказал — повторю, процитирую себя, так как это моя «болевая точка»! — «свободно, парадоксально, изменчиво и непредсказуемо текущая жизнь, в которой незначительное, бесследно проходящее неразрывно сплетается со взрывами происшествий, иногда внешних, лежащих на поверхности, иногда глубоко запрятанных в тайниках души действующих лиц». Вот и надо дать этой жизни *течь свободно*, не терзая ее «технологией». Это самое важное. Ведь тут проходит граница между выдрессированным ремеслом и движением к искусству! Но для этого необходимо глубочайше разработать те источники, роднички причин, поводов и характеров, из которых она, жизнь, может политься свободно и правдиво, регулируемая только самыми главными событиями, направляющими ее течение. В данном случае — событием «Вернулась!»

{541} Рваные, и все же достаточно ровные ритмы следующей большой сцены разрезает ритм Лопахина. Он единственный здесь, кто спешит. Вот‑вот надо ехать на вокзал, ехать в Харьков, а ведь надо еще сказать ЕЙ две самые важные вещи.

Вот мы и подбираемся к тому, что условно обозначили как третье значительное событие акта и назвали его «Есть спасение!»

Первое, что надо Лопахину сказать ей, чтобы проложить путь к самому главному — признание в необыкновенной, возвышающей его любви к ней. Но она так поглощена встречей с домом, что, минуя это восхитительное признание, кидается целовать шкапик да столик! Естественно. Она же знает, как ее боготворит Ермолай Лопахин, чего ж на этом застревать! Но Лопахин не в обиде, он счастлив! Да и не может он на НЕЕ обижаться, да еще когда у него за пазухой подарок ЕЙ — *спасение*! Спасение от совершенно непреодолимой беды! Его проект. Двадцать пять тысяч годового дохода как минимум. Объявил его. Тут бы земле перевернуться. Ан, нет. Не поняли. Потом все-таки кое-что уразумели, чепуху эту. Посмеялись. Потом возмутился Гаев, а Раневская, видимо, просто отмахнулась.

Мелькнула черная зловещая тень — две телеграммы из Парижа. Ни секунды колебания, ни взгляда, мгновенно разорвала в клочья. Вот, значит, как дался ей этот Париж. И никаких сомнений — с Парижем кончено. Навсегда. Ф‑фу… такое утро испортили… пусть на минуту, но испортили… Сад рубить… смешно! И телеграммы эти! И приходится Гаеву произнести спич в честь глубокоуважаемого шкапа. Посмеялись.

А уже время уезжать. И Лопахин уезжает, прощается, балагурит, счастливый. Веселый. Не обидевшийся. Чего обижаться-то? Ну, не поняли, ну, непрактичные люди. Не оценили, милые. Но никуда не денутся! И поймут, и оценят, и восхитятся, и спасутся — другого-то выхода нет, лучшего-то — нет.

В чем же событие? В предложении Лопахина? По фабуле — да. По душе — нет. Оно в том, что хоть и не поняли, игнорировали, Ермолай *нисколько не обиделся — широка, светла, бескорыстна душа его*, поющая от радости в это майское утро. Как же это прекрасно — быть щедрым, служить своей Богине!

Помолчали. Утомил фантазер этот Ермолай. Вяло поперекидывались репличками, позевали. А в окна ворвался первый солнечный луч. Утро.

Варя распахнула окно.

А за окнами — сад. Весь белый.

«Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой!»

Вот мы и подошли к самому важному событию первого действия.

Мы уже говорили подробно о том, что значит для Любови Андреевны этот монолог встречи с садом. Ее мольба, молитва, заклинание. «Если бы снять с груди моей и плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!» В монологе все как будто бы обращено в прошлое, мольба об искуплении прошлого греха, мольба об очищении и воскрешении духовном. Значит, монолог о плохом, о тяжком, о муке? Да, конечно. Но главное в нем, что обращен он в будущее, светлое, спасительное, искупающее. Все освещено страстной верой и надеждой. Это самое важное.

И опять по простейшему правилу — выше заберешься, больнее упадешь. Забраться в вере, радости надо очень, очень высоко, бесконечно высоко, к счастью, к Богу.

А упадет Любовь Андреевна не после, не потом. Она падает сразу, с головокружительной высоты. Из мечтаемого светлейшего будущего в ужас реального прошлого, которое тут, никуда не делось, и никуда от него не уйдешь.

Пятое событие — «Петя объявился!» Как мы говорили — второе привидение. И тут я поспорю с ремарками автора. Вот текст этой сцены:

Трофимов. Любовь Андреевна! *(Она оглянулись на него.)* Я только поклонюсь вам и тотчас же уйду. *(Горячо целует руку.)* Мне приказано было ждать до {542} утра, но у меня не хватило терпения…

*Любовь Андреевна глядит с недоумением*.

Варя *(сквозь слезы)*. Это Петя Трофимов…

Трофимов. Петя Трофимов, бывший учитель вашего Гриши… Неужели я так изменился?

*Любовь Андреевна обнимает его и тихо плачет*.

Гаев *(смущенно)*. Полно, полно, Люба.

Варя *(плачет)*. Говорила ведь, Петя, чтобы погодили до завтра.

Любовь Андреевна. Гриша мой… мой мальчик… Гриша… сын…

Варя. Что же делать, мамочка. Воля Божья.

Трофимов *(мягко, сквозь слезь!)*. Будет, будет…

Любовь Андреевна *(тихо плачет)*. Мальчик погиб, утонул… Для чего? Для чего, мой друг?

В чем спор? Появился Петя, окликнул ее. «Она оглянулась на него». Оглянулась — как? Ведь только что она была в том детстве, юности, чистоте, о возвращении которых молила Бога — и Бог подтвердил: все будет! — мама появилась там в белой аллее! Вот с чем, откуда она «оглянулась на Петю». Узнала его? Да, конечно же! Но *поверить* не хочет, не может. *Боится*! Ведь появление Пети, реального или «привидения», — уничтожает мечту, может, это тоже Божий знак — не будет воскрешения! никуда тебе не уйти от себя! Поэтому и ремарка «глядит с недоумением», думается, не точна. Раневская не может так вдруг перейти от одного бытия к другому, к пониманию и принятию реальности Пети. И он и Варя разъясняют ей — будто бы забывшей его — кто это такой перед ней. И тогда Раневская не «обнимает его и тихо плачет», как подсказывает ремарка, а происходит с ней нечто ужасное, чудовищное; это уж дело репетиционного поиска — что дает Гаеву основание смутиться (по ремарке), но от *чрезмерности* ее реакции, и увещевать ее «полно, полно, Люба», а Варе обрушиться на Петю: «Говорила ведь…» И в этом же состоянии Раневская скажет, крикнет, провоет или прошепчет — не знаю! — свой душевный вопль «Гриша мой…» И заплачет Варя от немыслимого сострадания: «Что же делать, мамочка…» И Петя, вконец потерявшийся, виноватый, «мягко, сквозь слезы», попытается утешить, успокоить: «Будет, будет…» *И тогда только* Раневская, несколько уняв себя, вернувшись из мира привидений сюда, в реалии этого утра, «обнимает его и тихо плачет» на плече его, или припав на грудь его и — как странно! — почти извиняется за свой срыв, за непозволительность поведения: «Мальчик погиб, утонул… Для Чего? Для чего, мой друг?» Она же — Раневская…

И взяла себя в руки, и жизнь покатилась дальше, только краски ее потускнели, и виднее стала правда. Вот и говорит Пете: «Отчего вы так подурнели? Отчего постарели?» — и Леониду скажет: «Постарел ты, Леонид», — и все это не столько про них, сколько про себя, про свое — мечта-то, надежда дала первую трещину…

Вот как туго тут завязывается узел сквозного действия и как потянуло оно к сверхзадаче спектакля.

И последнее из означенных событий, шестое — «Спасительные фантазии» — начинается как бы с его дискредитации: Пищик у нищей Раневской просит двести сорок рубликов на уплату процентов. До слез смешно. И печально. И она ведь даст ему эти деньги! — вот что всего и смешнее, и печальнее. А главное — трогательнее, хоть и не менее возмутительно, чем сама просьба Пищика.

А нужно это потому, что на этом же уровне наивности, беспечности и беззащитности Гаев будет фантазировать, как спасти имение, а славные его племянницы будут верить этим планам-грезам, счастье и надежда вновь вернутся сюда, в детскую. И уж совсем светлой чудесной мечтой, еще одной грезой, закончит первый акт Петя: «Солнышко мое! Весна моя!» — тоже несбыточной грезой.

Та часть режиссерского раздумья, о которой сейчас идет речь, то есть предположения происходящего, определение действия — это выработка того «проекта» построения спектакля, который должен далее реализоваться в репетициях, в работе с актерами. Естественно, что здесь я лишь обозначаю самые общие и приблизительные контуры этой работы. {543} Но чем глубже, точнее продумывается этот «проект», тем нацеленнее, определеннее будет идти репетиционный процесс реализации замысла. Главное — будет определена дорога этого поиска и опоры, которые не дадут сбиваться с нее.

Конечно, и на этом этапе работы иногда не только определяются цели, смыслы, но и видятся уже и воплощения тех или иных решений. И пусть. И слава Богу. Чем больше потрудятся воображение и фантазия, тем лучше. Надо только уметь отказываться от своих сочинений, коли увидишь, что они уводят в сторону или ослепили тебя мишурным блеском необязательных эффектов.

Итак, вчерне, в схеме мы дошли до конца первого акта. Что же должно «выпасть» в осадок? Мы втянулись в жизнь, нелепую, висящую на волоске, *но обязательно притягательную, обаятельную*. Мы проникаем в души людей зачастую нескладных, легкомысленных, беспомощных, но тоже притягательных потому, что живут они по каким-то своим правилам, законам, поднимающим их на некую иную высоту, в какое-то иное, не наше измерение. Может быть, доброты? Душевной щедрости?

*Притягательность* этих людей по причине некоего «другого измерения» — это одно из основополагающих условий моего спектакля. Что это значит практически, в переводе на реализацию в сценическом процессе? Это подсказывает, в чем, где, в каких душевных характеристиках, на какой «территории» искать побудители, мотивировки и оправдания поступков и подтекстов речей.

Очень существенно поставить точки над i в вопросе «фабульного интереса». Фабула строится на том, что имение и сад должны быть проданы за долги. А кончается история тем, что имение уже продано и прежняя жизнь в нем кончилась. Я уже говорил о том, что *этот интерес в пьесе убивается сразу же в первом акте*. Ибо в первом акте уже должно быть совершенно очевидно, что имение *этими людьми* спасено быть не может и пойдет с молотка. В первом акте эта данность должна быть абсолютно ясна благодаря двум акцентам — реакции на деловое предложение Лопахина и заключительной сцене утопических планов Гаева. Почему это так важно? Потому что сразу ориентирует интерес зрителя уже не на судьбу имения, а на что-то совсем другое. Что? Это мы заложили в первом действии через выяснение главных характеров — Раневской и Лопахина — и движущих ими мотивов. Таким образом, на первый план «интереса» выдвигается не судьба имения, а «жизнь человеческого духа» его обитателей, в которую и следует нам погружаться и которую надлежит прослеживать во всех ее извивах.

Второе действие. Лето в разгаре. Солнце клонится к закату. На лоне природы отдыхают Яша, Дуняша, Епиходов тренькает на гитаре, Шарлотта огурец жует. Поглядеть — идиллия. Это снаружи. А на самом-то деле — «и всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет». Нет защиты от немыслимого одиночества Шарлотте, еще не старой женщине, без судьбы — женской, да и вообще хоть какой-нибудь. Хоть плачь, хоть вой, хоть смейся. Все это и делает Шарлотта, то впрямую, то прикрывшись некой «игрой». А так хочется души человеческой… Одиночество…

Классический треугольник — Дуняша, Яша, Епиходов. Ревнует Семен свою неверную суженую. Тяжко ревнует. И *действительно* подумывает, а не застрелиться ли, али не застрелить ли? Очень это все серьезно! Глубоко. Драматично до ужаса. И хочется ему, ужасно хочется спровоцировать Яшу на конфликт, на этакий поединок, черт возьми! Только Яше-то наплевать и на дурака Семена, да и на Дуняшу тоже. Копит, копит в душе своей Яша «компромат» на них на всех, чтоб сказать Раневской: «Здесь мне оставаться положительно невозможно… Вы сами видите, страна необразованная, народ безнравственный, при том скука…» — вот и расшифровка подтекста его существования в сцене. А Дуняша? Так хочется любви *настоящей*, ух какой! Да где она, любовь-то? И так надо выяснить {544} это все с Яшей теперь же, сейчас же, а тут Семен, насквозь несчастненький, да и противненький… Господи! Да еще и с пистолетом!

Так вот и отдыхают-маются в этот распрекрасный вечерок.

Смешно на них глядеть? Наверно. Только им-то не до смеха.

В сущности, за всеми перипетиями этой сцены есть один общий признак — тоска по «духовности», как понимает ее каждый из них. И хоть эта тоска и эта «духовность» (кроме Шарлотты, пожалуй) отражаются в кривоватом зеркальце, именно они-то и привязывают эту сцену к сквозному действию, а значит, и к сверхзадаче спектакля, заставляя задуматься об убожестве *такой* духовности, безвыходно замыкающейся на своекорыстных практических и жестко эгоистических целях и интересах. А усиливается все тем, что за каждой из этих историй стоит этакая глубокая субъективная др‑р‑рама, да еще на «гамлетических» уровнях Семена Епиходова. И смех, и грех…

Далее появляются господа, до вечера «завтракавшие» в дрянном ресторане в городе и несколько «назавтракавшиеся» («Зачем так много пить? Зачем так много есть?»). И открывается эта большая сцена репликой Лопахина: «Надо окончательно решить — время не ждет», — о реализации спасительного проекта. «Надо решать» и является тем событием, которым питается эта сцена. Для каждого здесь необходимость решения, выбора имеет свой особый самостоятельный смысл, хотя речь идет как бы о решении судьбы имения. О мотивировках мы говорили раньше, и нет смысла повторять это снова.

Обратим внимание на другое. Что происходит по самому простому «верхнему» слою? Люди в прекрасный летний вечер, после капитальных возлияний и закусываний, утомленные, возвращаются домой и по пути сделали «привал», присели передохнуть, дух перевести. И вот это-то и есть основное обстоятельство, определяющее то, что они *делают*. Потому что все, что происходит, — происходит *вопреки* отдыху, удовольствию от него. Лишь Лопахин поначалу пытается вести целенаправленный разговор, а далее и у него вопрос продажи имения уходит «под кожу», и тема эта прорывается наружу без внешней связи с происходящим вокруг, как и у остальных. Но она все время живет то в сознании, то в подсознании Раневской и Гаева, только живет как-то непродуктивно, не рождая никаких конкретных мыслей или поступков, оставаясь на уровне ощущений. Эта инертность обоих создает конфликтное напряжение между ними и Лопахиным. О том, что питает мысли и чувства Лопахина в этой сцене, мы также говорили раньше. Подчеркну только, что он здесь ничего не решает для своей пользы, выгоды. Он требует решения от них, дабы они захотели, наконец, спастись! Но нервы его возбуждает авторское самолюбие и гордость, ущемленные тем, что такой изумительный проект все еще не признан и не схвачен для немедленной реализации. И, заметим, чем дольше и чем более равнодушны к нему Любовь Андреевна и ее братец, тем больше и сильнее любит этот проект сам Лопахин и хочет его реализовать. *Но для них*. Ни тени своекорыстия.

Раневская нервна, раздражена, беспокойство владеет ею. Но это вовсе не проблема продажи имения, хоть она как будто бы и понимает, что означает реально эта потеря. Но решает она или, лучше сказать, *хотела бы решить* другую проблему — Париж. Отказаться от него она не может, это сильнее ее, но это же означает и крах ее мечты, надежды на духовное освобождение и воскрешение. А если так — вопрос потери имения отступает на второй план, и, хотя от этого все зависит, но волнует он ее уже как бы по касательной. Так начинается процесс измены, предательства своего белого-белого Вишневого Сада, в спасительную силу которого она так страстно верила еще три месяца назад. Но парижскую телеграмму все-таки рвет. Не потому, что хочет, а потому, что *надо*. И такой искренне желаемый отказ от Парижа, от прошлого, в первом акте превращается в принудительный {545} отказ. Надо! Но… А ведь что может быть мучительнее этакого «подвешенного» состояния, когда, что ни делай, что ни решай — все не приносит ни уверенности, ни равновесия. Ужасно. Вот нервы-то и пляшут. А когда они пляшут, то случайный повод, случайное слово могут вызвать обвал того, чем болеет душа, что извело, измучило. Так, вспомним, и рождается самый сильный, самый страстный и страшный для нее рассказ-исповедь «О, мои грехи…» Признание, самообнажение до самого-самого донышка.

Слава Богу, донеслись звуки музыки. Можно отвлечься от этих душевных мук, неразрешимых вопросов… Отдаться на волю ласкового ветерка, вечерних ароматов, закатного солнца, и легкой, ни к чему не обязывающей болтовне о еврейском оркестрике, о театре, о серой жизни, о том, что хорошо бы Лопахину жениться на Варе, и т. д. и т. д… И только нет‑нет и — прокол! — обнаружит себя тревога: имение-то продадут, и надо бы что-то сделать… бы…

Думается, главный признак этого акта — элегичность, этакое «дольче фар ниентэ», сладостное безделье. Снаружи — элегия, внутри же — страсти, душевный разброд, мучительная нерешенность.

Такова большая сцена с прихода Трофимова с девушками и до «звука лопнувшей струны».

Как хорошо! Ласково, любовно, шутливо. Да еще и с интеллигентными рассуждениями… Так бы вот жить и жить, словно бы и имение не продается, и вишни круглый год цветут, и Парижа нет на свете, и о всяких социальных бедах-злосчастьях пофилософствовать. Это любимая тема Пети. Хорошо поговорить о любимом, лежа на густой траве-мураве, на теплой родимой земле, среди милых любимых людей, рядом с самой прекрасной на всем свете девушкой… Дивно. Элегия. Все они сейчас отдыхают. От жизни. От себя… И никакой тут политики, классовой борьбы… Ради Бога!.. Отдыхайте… радуйтесь теплу, закату, друг другу, пиршеству духа!..

А на настырный режиссерский вопрос: «Какое действие? Что они делают?» — ответ один и исчерпывающий: *Наслаждаются этой минутой и больше ничего… ничего больше*, как положено *живым* людям, а не «действующим роботам».

Тем не менее, Лопахин с интересом, с постоянным своим стремлением понять, что же такое знает Трофимов, чем таким владеет, что делает его и свободным, и независимым, прислушивается к его длиннющей речи. Только все это *сквозь* главное — наслаждение этой минутой, этой духовной атмосферой, этим «дольче фар ниентэ». Это очень важно. Так редко теперь увидишь в театре сцену с «атмосферой», с «воздухом», которым дышат, живут действующие лица. Действие, действие, действие! Ну, конечно же, куда нам без «действия»! Только ведь *истинное* действие складывается из такой огромной суммы слагаемых, и среди них есть такие тончайшие и едва уловимые, что прямолинейность в ответе на вопрос «что есть действие? какое оно здесь — действие?» способна убить не только «жизнь человеческого духа», но даже самую вульгарную и убогую ее имитацию!

Итак, вот они, эти славные люди, сидят, лежат на траве, нежатся.

*… задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный*.

Событие. Внезапное. Взорвавшее элегический покой и очарование предыдущей сцены. Назовем его хоть «Знак несчастья». Из чудесного путешествия в беспечное блаженство он возвращает всех в круг забот, горестей, умирающих в корчах иллюзий. Тревога, ощущение тревоги, непонятное, как предчувствие.

И вот — разгадка.

Третье привидение. Прохожий. Образ угадываемого будущего. Дурацки схожий с Леонидом Андреевичем Гаевым. Но и не с {546} ним одним. Никто в этом не признается, но каждый это почувствовал. И засуетились, засобирались, шутками пытаются отогнать то, чего не отгонишь. Только — страшно. Одним — страшно, другим стало неуютно, напряженно и тревожно. И тут-то, на уходе, Лопахин скажет:

Напоминаю вам, господа, двадцать второго августа будет продаваться вишневый сад. Думайте об этом!.. Думайте!..

Заметьте: он не сказал «будет продаваться *имение*». Он сказал «*вишневый сад*», тот самый сад, который он предлагал за полной его бесполезностью вырубить. Только мы-то теперь знаем, привыкли к тому, что это не просто сад, а нечто совсем иное и куда более важное.

И последняя сцена, последнее событие. Петя и Аня наконец-то остались одни. О природе их отношений, чистых и лучезарных, я уже говорил достаточно подробно. Что тут происходит? Ищется ответ на вопрос — как жить, ради чего? Да. Безусловно. Близится день, когда должна произойти перемена, будет продано имение, должна начаться какая-то иная новая жизнь. Прошлая жизнь для Ани зашла в тупик, где выход? Прежние идеалы тускнеют, рушатся, где другие, новые, и какие они?

Как занятно и тонко! Второй акт начинается почти сатирической сценой, где тоже ищут ответа, как жить, где ищут духовность, вроде бы отстаивают идеалы. И кончается акт тем же — как жить? Во что верить? Какому Богу служить? Но как же непохожи они друг на друга! И опять же «кривое зеркало», и финал акта отразится в его начале.

А финал удивителен, пленителен. Смысл, разумное содержание этой сцены я только что рассказал. И все правильно. Все так. Конечно же, Аня ищет дорогу в будущее, а Трофимов увлекает ее на свой путь, в свою веру, и Аня вроде бы поддается. И если идти в анализе путем отыскания рационального «действия», то все будет именно так и вполне правильно. Но этот разумный ответ не имеет ничего общего с истинным содержанием этой *любовной* сцены. Самое важное, самое главное в ней то, что это долгожданное свидание наедине после длительного пребывания в обществе то Вари, то других, пусть и очень милых людей. Аня и Петя *дорвались* до этой минуты, до этого свидания. Наконец они свободны, наконец они могут вести себя так, как им хочется, говорить о своем, о самом важном и заветном, о котором говорить могут только друг с другом. И сцена, в которой как бы обсуждаются вопросы, как жить дальше, на самом деле — про их влюбленность, про их молодость, радость жизни. И такое упоение радостью бытия, такой праздник чистых светлых душ! И серьезное у Ани — да, серьезное, она так или иначе жизнь свою ищет — мгновенно находит выход в шалость, в игру. Трофимов же — раскованно счастлив, добирает здесь непрожитую юность, почти детство. Шалит, валяет дурака, на руках ходит, колесом катается. Речи его — избави Бог! — ни в малейшей степени не агитация, не формирование в Ане «классового сознания». Это его радость, его счастье *так* думать, *так* чувствовать. И счастьем этим он делится с ней, одаривает ее этим счастьем, чтоб и она была так счастлива, чтоб и ей было так хорошо, как ему.

И вот принципиальное для меня замечание: в разборе этой сцены я наметил те две линии анализа, о которых говорил выше. Скажем так — *рациональную*, идущую по логике смысла, по фабуле, и *чувственную*, идущую по логике чувств, а следовательно, по логике жизни человеческого духа. Совершенно очевидно, что вторая не должна аннулировать первую. Напротив, в смысловой сфере — полностью ее сохраняет. Но придает ей правду сиюминутной жизни, наполняет «рациональное» горячей кровью этой жизни и конкретностью обстоятельств. Очень сильно развитое ныне в режиссуре концептуальное мышление, умозрительное конструирование спектакля, а также тяготение к превращению технологии в творческом процессе из средства {547} в цель его, приводит к тому, что первая — рациональная — линия оказывается если не единственной в анализе, да и в реализации тоже, то доминирующей. И таким образом, главная цель театра и коренное положение эстетики Станиславского — «создание *жизни человеческого духа*» в роли и передача этой жизни на сцене в художественной форме — оказывается отодвинутой на второй план, а то и вовсе попранной. «Жизнь человеческого духа» — это синтез разума и чувства, их хитроумная взаимозависимость, нерасторжимая связь сознательного — разума — и бессознательного, неуправляемого — чувства. Но в этом тандеме *исследование чувства должно занимать ведущее, направляющее положение* и опираться на все то, что поставляет нам рассудочное исследование обстоятельств, смысла, поступков действующих лиц. Как ни крутись, а если мы уходим от этого пути, мы неизбежно несем потери, угнетающие духовную сторону театра. Ведь кажется так очевидно, что больший или меньший отход от чувственной линии ослабляет, а то и вовсе убивает *правду жизни* действующего лица.

А как это может исказить, ладно, скажем мягче — изменить характер, да и смысл сцены, кажется, показано достаточно наглядно разбором последней сцены второго акта.

Третье действие. Двадцать второе августа. Торги в городе, очевидно, давно закончены. Имение не может быть не продано, нет никаких оснований, чтобы было иначе. Но известий из города еще нет. Поэтому и положение какое-то дурацкое: все герои вроде бы уже знают правду, а все ждут известий. Надеются? Нет. Впрочем… да, вдруг? а? Нет, нет… хотя… «Почему так долго нет Леонида?!» А в имении, вероятно, уже проданном, гремит бал. Дурацкий. Нищенский. Музыкантам платить нечем. Гостей поить-кормить нечем… Впрочем, а гости-то кто?! О, Господи… Толчея какая-то… Дам не хватает, кавалеры без пар… Фокусы… Все вроде бы веселятся… «Я сейчас могу крикнуть… могу глупость сделать. Спасите меня, Петя». А Епиходов ревнует… кий сломал… «Человек какой-то на кухне говорил, что вишневый сад уже продан сегодня». «Я сейчас умру». А Пищик денег просит — 180 рублей. И с Петей Любовь Андреевна поссорилась. Ужасно. «Это ужасно! Между нами все кончено!» «Петя, погодите! Смешной человек, я пошутила! Петя!» — а он с лестницы кубарем полетел, ха‑ха‑ха! В Париж… Да, надо ехать в Париж… слава Богу…

Боже мой, какой сумбур, какое отсутствие хоть какого-нибудь подобия смысла, логики. Все раздрызгано, все врозь, и все вместе. Гениально написано, невероятно!

Какие тут события? Их множество. Каждую минуту какое-нибудь новое событие или событьице. Есть только одно *ведущее обстоятельство*, которое управляет всеми чувствами — там, в городе, продали имение, вероятно, продали, больше нет имения, больше нет сада. Нет Сада? И одно *пока всепожирающее событие* — «Нелепый бал», бал-гиньоль. Все действие развивается как горячечный бред — то стремительно, визгливо, гремяще, то, словно бы в «рапиде», почти останавливается, еле волочится, чтобы вдруг взорваться новым параксизмом.

Я довольно подробно говорил об отдельных звеньях этой сумасшедшей цепи нелепостей, об их субъективных мотивировках, скрытых смыслах. Так и катится это наваждение до появления Ермолая Лопахина. И естественно, что в каждом событии в этой причудливой и алогичной мозаике есть свое главное, есть «душевное происшествие» и т. д. И все это направляется сквозным действием к сверхзадаче спектакля. Как? Вот это и составляет главный вопрос в разговоре о третьем акте.

Приезд Лопахина, его сообщение о продаже вишневого сада и о том, что это он купил его, бесспорно, центральное событие пьесы, кульминация — по аристотелевой теории драмы. Отсюда, с этого переломного момента, начинается движение «от счастья к несчастью или от несчастья к счастию». Мы неуклонно движемся к финалу, к развязке, которая {548} окончательно прояснит сверхзадачу спектакля и поставит все точки над i. Мы рассказываем историю не того, как ее герои потеряли свой дом и сад, а как по разным причинам и поводам *предали свои идеалы, свою духовную веру*, погасили свою свечу, которая освещала их жизненную дорогу, и какие невосполнимые потери понесут они за это предательство. Рассуждая о сверхзадаче спектакля, я сказал — «Не рубите Вишневых Садов! Не рубите! Защитите их! Не предавайте их! Без белого Сада в душе жизнь — пустыня». *Не предавайте их*. Вот — суть. И третий акт об этом предательстве.

Фабула подталкивает к тому, чтобы все связать с Лопахиным, купившим имение, и тем самым повернувшим всю историю «от счастья к несчастью». Но ведь дело не в этом. Что же совершил Лопахин? Он совершил *предательство себя*. Он навсегда уничтожил то прошлое, которым жил, которому молился. Поэтому в минуту высшего триумфа своего он *со слезами* — так по ремарке — говорит об этом прошлом «Не вернешь теперь. О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь!» Совершил этот поступок Лопахин «по случаю», как мы говорили, — не будь на торгах Дериганова, может быть, ничего и не случилось бы с Лопахиным именно сегодня. Но, вероятно… случилось бы в другой раз. На чем-то другом.

Тут нас путает совпадение фабульной кульминации с кульминацией лопахинской линии, и мы упускаем из вида Раневскую. А ведь сверхзадача спектакля решается по двум основным линиям — его и ее, и поддерживается всеми остальными. Только если Лопахин совершает предательство себя внезапно, и, хотя и по велению «натуры», но и под влиянием власти минуты, то Любовь Андреевна идет к нему долгой, трудной дорогой борьбы с собой. Ценой колебаний, страха, мучительного отказа от поманившей ее надежды она приходит к тому, что к третьему действию она *уже созрела для предательства*. И хотя она еще и волнуется по поводу исхода торгов, зная, однако, безнадежность ситуации, и страдает искренне и глубочайше от потери своего сада, она уже раньше решила возвращаться в Париж, и вовсе не потому, что продается имение. Она уже предала его… и себя.

Парадокс! Продажа сада *помогает* отъезду Раневской психологически, облегчает его и как бы снимает с нее нравственную ответственность за это решение.

Третий акт получается как бы «двугорбым», содержащим по счету сверхзадачи два равнозначных пика в «жизни человеческого духа» двух основных героев драмы — сцену Раневской с Петей Трофимовым, в которой заявляется о невозможности отказаться от Парижа, и о том, что ничего большего, чем ее парижская любовь, для нее не существует, и приезд с торгов Лопахина и его монолог.

И вот четвертый акт.

Кажется, не знаю ничего лучшего в драматургии, не только чеховской!

*Расставания навсегда*. Это душа акта, его главная тема, главная тональность. Расставания людей, расставания с домом, вещами, с садом, с иллюзиями, с идеалами, с несбывшимися надеждами, уход из этой прежней жизни, от всего, что в ней было, *навсегда*. Куда?.. Венчает это расставание с домом, в котором кончилась жизнь, Фирс, последний обессилевший хранитель былого. Брошенный, всеми забытый в умершем доме. Сам умирающий под звук топора, уничтожающего вишневый сад.

«Господа, имейте в виду… Через двадцать минут на станцию ехать. Поторапливайтесь!» — заявляет в самом начале акта Лопахин. Двадцать минут на все про все. А сколько же должно тут произойти! И ведь все — одно за другим — расставания навсегда. А это так тянет в театре на рассиживание, на лирические переживания, как не пострадать!..

Толчея, бестолковщина, спешка, которую подгоняют несделанные дела. Трудно сосредоточиться. Души другим заняты…

И опять вернусь к сущностному вопросу.

{549} Станиславский говорил, что «каждый миг сценического действия таит в себе какое-то событие — вот и вскройте его». Эта посылка Станиславского, при несомненной ее справедливости, привела, однако, к частому догматизированию ее, введению ее в практику как закон. А это тянет за собой опять же *сужение смысла* справедливого положения. Мы утвердились в убеждении, что событие исчерпывает себя, то есть действие завершается, или событие прерывается другим событием, выдвигающим новую цель и побуждающим к новому действию. Так? Вроде бы так. Однако мне кажется, что есть — назовем так — «паузы в событии». Что я имею в виду? Вспомним первый акт. Возвращение Раневской. Этим событием дышит весь акт, поглощаются им те многие важные события, которые мы определили. И, однако, есть в этих событиях перерывы. Не смена события, а как бы «затухание» действия перед новой активизацией его в рамках того же события или на стыке с новым событием. Например, Лопахин выдвинул свой проект. Событие. Проект игнорировали. Посмеялись. Лопахин уехал в свой Харьков. Событие совершенно очевидно исчерпало себя, и действие словно бы остановилось. Болтают о том, о сем, зевают, спать хочется. А что происходит? Та самая «пауза в событии», жизнь в которой, однако, продолжается под влиянием главного события или ведущего обстоятельства, охватывающего весь акт. И взорвет эту «паузу» новое обстоятельство — встало солнце, засветился белый-белый сад и началось новое и очень важное событие.

Эти «паузы в событиях» придают происходящему объем, создают «воздух» и уводят нас от прагматически-функционального построения действия, которое мы так привыкли гнать вперед без продыха. Причем в этих «паузах» завет Станиславского не нарушается, все равно сценическая жизнь не отрывается от событийного построения, и событие обязательно присутствует, но… в нем «пауза».

Отъезд навсегда — то ведущее обстоятельство, которым определяется стремительно протекающая за двадцать минут жизнь четвертого акта. И этот непрерывный поток жизни взрывается неожиданными обстоятельствами, создающими вдруг событийный пик, который то исчерпывается, то сменяется новым, а то и переходит в эту самую «паузу в событиях».

Где же эти «пики», событийные акценты в потоке *отъезда*!

1. «Посошок на дорожку». Господа отказались выпить с Лопахиным по бокалу шампанского на прощание. Или — прощение?.. Это первое, видимое для зрителя, проявление нового отношения к нему Раневской и Гаева. Вот она — катастрофа. И — знак ее.

2. «Для чего я существую?» Этот вопрос, который вообще мучает Лопахина, теперь — при потере Раневской — становится особо острым. Потому и сцена его с Петей — страстная сцена. Не по форме, а по внутреннему содержанию. Необходимо Лопахину понять, а времени нет. Двадцать минут… а сколько уже прошло? Страшно убеждаться в своем проигрыше, по счету который казался и был самым важным. Прощание с Трофимовым, как с некой частью «потерянного рая» — прощание навсегда.

3. Раневская прощается с домом, с Аней. Назвал бы событие это «Грешница» (вспомним стихи А. Толстого на балу, да и Шарлотта так расшифрует это своим «ребеночком»). А может, «Кураж обреченных».

Раневская обещает Ане то, чему сама не верит, хотя и тут, как всегда, искренна, даже шутит довольно цинично насчет бабушкиных пятнадцати тысяч. Старается заразить Аню своей бодрой уверенностью, что все будет хорошо. Ложь. Только — ложь от боли, от чувства вины, от предательства. Но все это надо скрыть, спрятать, не разреветься. В общем ведь и Гаев, который пытается бравировать, тоже шутит, хорохорится, а на самом-то деле… Кураж обреченных.

4. Пищик долг привез! Ну, об этой потрясающей сцене я уже все сказал. Но именно в соседстве с предыдущей сценой «куража обреченных» {550} вдруг обнажающаяся сейчас бездна, в которую все они катятся, — секунда такого схватившего за горло ужаса, что и комментировать ее нет сил. Только не застрять на этом, дальше, дальше, иначе истерика. «Величайшего ума люди… эти англичане… ничего…» И Раневская в оставшиеся до отъезда минутки гонит и гонит события дальше.

5. Вот и «Сватовство». Организовала, свела Лопахина с Варей — хоть это доброе дело сделается! Вот как хорошо! Искупительный поступок. На сердце станет легче!.. Ан, нет…

Да и зачем Ермолаю Алексеевичу это — теперь-то? Ни к чему. Позвал кто-то. Спасли, ничего не надо объяснять, слава Богу!

6. «До свиданция». Прощание нынешнего Ермолая Лопахина с тем, прежним, таким счастливым «мужичком». Прощание навсегда. «Свиданция» уже не будет.

7. «Сестра моя!» Вот и обрывается последний корешок, последняя связочка со всей той, навсегда утерянной жизнью, да и с душой своей. Тогда-то и не сдержались. Тогда-то и зарыдали, безутешные…

И уехали.

Ставни заколотили.

Боже мой! Чего только тут не пережилось, не перечувствовалось, не произошло… И все за двадцать минут! Этого нельзя забывать ни на секунду — *всего за двадцать минут*. И этим исчерпывающе определен темпоритм четвертого действия, его стремительное течение. Играть его надо с такой насыщенностью, нервной напряженностью, чтобы зрителю все время хотелось задержать, остановить этот стремительный бег событий, чтоб попереживать!..

И вот, наконец, медленный-медленный финал.

8. Стучит топор. Из темноты выползает Фирс. Заканчивается земной путь его. Заканчивается вместе с домом. С эпохой. С ее людьми. И зазвучит отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный, звук-предупреждение. Предвестник беды.

И хорошо, если зритель, услыхав его, вспомнит, что трижды в течение последнего акта пьесы у Яши, грядущего хама, спросят — отправил ли он Фирса в больницу. И что он трижды отбрешется, солжет.

Стучит топор. Шуршат ветви падающего дерева… Стучит топор… И очень медленно закрывается занавес, отделяя нас от той жизни…

Навсегда?..

# **{****551}** Записные книжки Письма Документы

{552} Фрагменты из записных книжек и писем М. В. Сулимова печатаются впервые по материалам архива М. В. Сулимова в Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке (СПб ГТБ ОР и РК, Ф. 54) и личному архиву А. С. Шведерского.

Подборка фрагментов сделана А. С. Шведерским в 1998 году.

## **{****553}** Из доклада перед труппой театра (г. Алма-Ата)

… Для меня главное и важнейшее в режиссуре — это проникновение в автора, а не борьба с ним.

Уровень серьезности и глубины режиссера — это количество догадок о жизни людей, населяющих пьесу. Это — блюдо. Все прочее — гарнир. И как бы мне ни разукрашивали блюдо, ни размайонезывали его — все равно буду искать курицу…

… Беда режиссуры в частом и чрезмерном увлечении то мизансценой, то ЭТАКОЙ трактовкой, то копеечной ассоциацией…

… Органичность, правдивость, логика мышления и чувствования — это лишь средства, а отнюдь не цель актерского творчества. Этим актер обязан владеть, иначе о нем нельзя говорить как о профессионале.

Первая наша беда — мы слишком часто застреваем на этом как на конечной цели. Добился Ваня органичности — ура! А чего ура-то? С этим он обязан приходить из театральной школы, а не добираться до этого на двадцатом году профессиональной работы. Достижением этих школьных уровней мы подменяем то, что есть истинная цель — создание образа. «Я в предлагаемых обстоятельствах» — это только мостки к актерству, а не станция назначения. Цель — создание характера. НЕ ХАРАКТЕРНОСТИ. Характер-это «вся сумма предлагаемых обстоятельств», это освоение <их> иным мышлением, мышлением образа, проникновение в мельчайшие подробности жизни (всей жизни) образа, в котором пьеса — лишь отрезок этой жизни вне зависимости от того, Гамлет это или шестой стражник.

Мы гораздо чаще стараемся ухватить оболочку роли, повадки образа, характерность, вместо того, чтобы выращивать это из перестройки собственного внутреннего мира. Чаще мы заботимся о подделке под правду, чем о самой этой правде…

## Из записных книжек разных лет (1979 – 1993)

… В нашем деле, как, наверно, и в любом искусстве, можно либо пробиваться к успеху (а успех дается самыми разными и порой весьма недостойными средствами), либо к истинным и глубоким ценностям духовной стороны искусства. Эти ценности, не являясь «ширпотребом», далеко не так просто обретают успех, тем более что в большинстве случаев вступают {554} в конфликт с обывательским вкусом, требуют усилий воспринимающего и т. д.

Однако лишь второй путь — путь подлинного искусства, куда менее щедрый на скорое признание и награду массовым успехом, достоин подлинного внимания и уважения.

Иметь успех — просто. Для этого надо в конечном итоге не задаваться высокими и нравственными целями, а оттачивать и изощрять ремесло, которое так легко принимается обывателем за искусство…

… Пожалуй, самое горькое в процессе работы с актером — постоянный разрыв уровней душевной чуткости. Иногда удается ведь выдать истинный перл духовного проникновения в характер, в движущие побудители поступка, разгадать тайну души. Артисты редко — ах, как редко! — это не только оценивают, но хотя бы замечают, изыскивая во всем, что ты им даешь, лишь ту корысть, которая диктуется узколобым практицизмом.

Горечь испытываешь оттого, что репетиционное общение, которое иногда могло бы превратиться в праздник Духа, далеко выходящий за рамки сиюминутной надобности, уходит, ничего не изменив в душах артистов.

И горечь обостряется тем, что ведь только через актера я могу передать часть своей души зрителю. И этого-то, высшего смысла профессии не достигается. В лучшем случае передаются «опознавательные знаки» этого богатства.

Исключения так редки, ах как редки!

С такой болью видишь, сколь серы, в массе своей необразованны и неразвиты артисты, сколь скуден их духовный мир и как вовсе отсутствует потребность что-то сказать зрителю, кроме слов текста роли, что выть хочется!!!

И поневоле радуешься подменам, «опознавательным знакам»! Вместо оркестра, органа — балалайка, а то и просто чечетка на ложках! Есть ли более трагическая профессия?!

*2 марта 1980 г. Вильнюс.  
После двух прекрасных репетиций*.

… Ведь о том, что думает или чувствует человек, мы не знаем, мы можем только догадываться. По чему? По словам — отчасти, так как в большинстве случаев слова выражают лишь часть мысли и чувств человека; и по поведению — которое опять же пронизано некой целью и цель эта так же лишь дает возможность догадываться о чем-то другом (скажем, поведение: я прогуливаюсь. Но прогуливаюсь для того, чтобы успокоиться, или продемонстрировать равнодушие, преображение и т. д. и т. д.).

Почти никогда слово, поведение не бывает прямым выражением мысли и чувства…

… Я часто говорю актеру: не садитесь на слова! Слово часто бывает не нужно, если сыграно все до слова — оценка, реакция, отношение и т. д. и т. д. Есть в каждой роли масса «бросовых» текстов, которые могут быть и не слышны толком, да и вообще не сказаны.

Но там, где слово выражает мысль, где оно само становится воздействующей силой, там потрудитесь «выработать» это слово. В каждой пьесе обязаны быть «пробросы» — то, что зритель может уловить, понять и без текста. Но рядом с ними обязаны быть ударные тексты, словесное действие, то есть опоры узловых смыслов пьесы. Мы же играем либо все как проброс, либо все многозначительно, засиживаясь на каждой фразе…

*1 апреля 1980 г*.

… «Вишневый сад» сегодня — это драма старой потомственной интеллигенции, утрачивающей свои духовные ценности в столкновении с меркантильным XX веком «грядущего хама».

Гаев не смешон, он не знает, как приспособиться к чему-то новому, страшному и непонятному (про это и «желтого в угол»). Сейчас это пьеса не социальная, а моральная, духовная, нравственная. Речь не о потере материальной базы, а о нравственной, моральной неприспособленности.

Когда вымрут остатки старой интеллигенции, эта тема умрет и «Вишневый сад» {555} будет про что-то другое. А сегодня — про это, про умирание старых нравственных ценностей.

Это очень грустная пьеса умирающего Чехова о смерти милых ненужных этих людей, этого способа жить с людьми.

Все худшее от людей. Да. Но и все высшие радости, доступные человеку, только от людей и в людях…

… 1. Прежде чем определять, искать действие, цепочку физической жизни и т. д., актер должен ясно представлять себе, КТО, КАКОЙ действует. Иначе мы неизбежно скатываемся к абстрактному действию, к объективной логике и т. д. Характер действия определяется натурой, индивидуальностью действующего.

2. Из любого произведения надо сначала извлекать сущностные признаки (событие, главные обстоятельства, сущность действенных мотивировок), не бояться наигрыша, прямолинейности и т. д. И лишь когда схвачена, понята суть (пусть очень грубо, обозначительно), ведущая страсть, ведущее чувство (преувеличенное, топорно сыгранное), лишь тогда можно идти к подробностям, обживанию, органике, детализации и т. д. Потому что уже есть вертел, на который нанизывается дальнейший поиск. Если мы застреваем сразу на мелочных «Не верю!», не схватив суть, мы рискуем никогда до нее не добраться.

3. Органика. Что правильнее — дотошно пробиваться сразу к органике в маленьких кусочках или, схватив целое хоть начерно, идти от него к оправданиям, органике? Думаю — второе. Ведь иначе опять-таки мы будем застревать в частностях и рисковать не добраться до главного. Художник начинает рисунок или живопись от общего, главного, контурного или от основных цветовых контрастов, и лишь схватив и определив их, продвигается к деталям, нюансам и т. д.

Мы же не спорим, когда речь идет о композиции: сначала распределить в пространстве или на холсте обозначения тел, предметов и лишь тогда идти к уточнениям. Ведь если начали с того, чтобы прописывать частности, не определив всей композиции, нам либо не хватит места на холсте, либо останется лишнее…

… Помилуй бог замкнуться в круге лишь театральных интересов. Это круг нищий и убогий по сравнению со ВСЕЙ жизнью. Лишь живя широким кругом интересов, впечатлений, впитывая и перерабатывая его в душе своей, можешь принести в театр нечто новое и свежее. Если же замкнуться в театральном круге, то неоткуда ждать новых идей — они сводятся лишь к перестановке давно испробованного, разве лишь в новых комбинациях…

*12 августа 1980 г*.

… Надо улавливать в реплике партнера, где ее эмоциональный центр для меня, то есть то, на что более всего (скрыто или открыто) я реагирую. Тогда к ответной реплике я приду живым ходом, то есть так, как в жизни.

Еще раз: играть надо не свой текст, а текст партнера. Преимущественно в жизни мне важно не то, как я отвечу, и даже не то, что я отвечу, а то, что мне говорят, то есть полученная в той или иной форме информация. И от этой информации рождается непосредственная реакция, идущая одновременно с получением этой информации. Ответная же реплика — это обработка ранее возникшей реакции.

Мы, не играя «параллельно», то есть в процессе слушания, стремимся всю нагрузку «ответа» вложить в текст. Отсюда перегруженность текста. В жизни же ответный текст в большинстве случаев поражает незначительностью, легкостью. Почему? Да потому, что главное уже сыграно во время монолога партнера…

… Приучайтесь смотреть и видеть все вокруг не обывательским глазом, а художническим {556} взглядом. Ведь в каждую секунду вас окружают характеры, мизансцены, атмосферы, скрытое внутреннее действие, взаимоотношение и пр. и пр. Учите себя не просто слышать чей-то разговор, но обнаруживайте пристройки в нем, приспособления и т. д. Сочиняйте, без конца сочиняйте, опираясь на данный жизнью повод, факт. Разминайте неутомимо воображение, наблюдательность. Делайте свой душевный аппарат отзывчивым на малейший возбудитель.

Разгадывайте, разгадывайте, разгадывайте!

Развивайте внутреннее зрение. Читайте не торопясь, стараясь все увидеть, услышать, понюхать, осязать, почувствовать вкус. Все ваши пять чувств должны быть в состоянии боевой мобилизации.

Помните всегда, что научить вас в нашем деле ничему нельзя. Вы можете лишь научиться, не давая себе покоя, отдыха ни на час. Каждая минута вашей жизни может быть минутой продуктивного развития ваших чувствований, вашего воображения, вашей духовной гибкости и отзывчивости. Не упускайте этой возможности. Она невосполнима.

Сначала это принудительный процесс. Это волевое усилие, решение заданных себе задач. Постепенно это станет привычкой. Наконец, чертой, способностью характера и не будет требовать никаких принудительных усилий. Как у КС — состояние «я есмь», здесь — я таков, это — как цвет глаз — иным быть не может…

*4 сентября 1980 г*.

… ОБЩЕНИЕ. Надо искать истинный объект внимания, а не тот, что лежит на поверхности смысла сцены. Конечно иногда — даже часто — они совпадают один к одному, но интересно, когда не совпадают. Вообще, побольше заниматься ответом на вопрос, где объект внимания?..

К РЕЖИССУРЕ. В реж. анализе следует крепко и ясно, в системе целого решать вопрос, что происходит. Вопрос КАК происходит — это ищется с актерами, это и есть репетиционный процесс. В процессе реж. анализа, замысла ответ на этот вопрос может быть лишь препозиционным и корректируется, уточняется в процессе работы с артистом, в который вносит свою значительную не только исполнительскую, но и созидательную роль артист. Однако твердо определенное и решенное режиссером «ЧТО происходит» создает гарантию выполнения реж. замысла и движение всех поисков, проб, вариаций и импровизаций режиссера и артистов в нужном, заданном направлении…

… ТЕАТР — это искусство происходящего здесь, сегодня, сейчас. Расшифруем: «здесь» — это значит на глазах у зрителя, никаких замен этому («два в уме») быть не должно, и если приходит вестник и рассказывает, что там случилось с каким-нибудь Эдипом, то происходящим будет не то, что случилось «там» (это информация), а то, что происходит здесь, на наших глазах с теми, кто осваивает эту информацию.

«Сегодня» — это касается не зрителей, для которых отыскивается «современность», созвучность, злободневность, а действующих лиц, для которых происходящее — их первичный процесс, а не рассказ-пересказ того, как это было.

«Сегодня» относится еще и к тому, что этот «первичный процесс» проживают в одном лице жители пьесы и творящие их образы современные артисты.

«Сейчас» подчеркивает непосредственность, сиюминутность творческого слияния образа и артиста, здесь — зона импровизационности существования в обстоятельствах пьесы и роли.

Все эти признаки сливаются в живом, постоянно обновляющемся происходящем, питаясь им и одновременно создавая его…

*10 ноября 1992 г*.

… О ЛИДЕРАХ. Ненавистное мне «лидерство по Товстоногову» выработало особый тип {557} лидеров-гангстеров, занявших и занимающих свое гегемонное положение за счет насилия, произвола, а вовсе не за счет качеств творческих и личностно-человеческих, которые давали бы на это право. Бесспорно, режиссер, тем более «главный», обязан быть лидером — то есть вожаком, «идущим впереди» коллектива. Если этого нет, если это не дано от бога, не обретено истинной ценности его всяческого авторитета, то программируется, хочешь — не хочешь, насильственный захват прерогатив лидерства. А это обозначает всяческого рода беспредел в подавлении окружающих, их значимости, их самоценности. Иначе говоря, единственный путь к захвату этой позиции всяческий разбой, насилие, которое, как известно, имеет одну норму — БЕСПРЕДЕЛ. И чем менее оснований для истинного лидерства, тем безграничней беспредел в средствах, которыми это лидерство самоутверждается. Лидерство из категории благороднейшей и нравственной, даже в идеале высоконравственной, превращается в несдерживаемую безнравственность во всех смыслах. Значит ли это, что лидер — это безгрешный ангел? Отнюдь. Пример того КС, Мейерхольд и некоторые другие. Все они были да‑а‑леко не ангелами. Но лидерство их обеспечивалось не самоутверждением, а беззаветным служением своей идее, обеспеченным и талантом и достаточной степенью нравственности или просто человеческой порядочности, то есть ответственности за и перед ведомым тобой. Ненависть моя к Товстоногову определяется тем, что его «лидерство» было направлено только на себя. Все и всё, с чем и с кем он имел дело, над кем лидерствовал, были только кирпичиками, из которых складывалось здание «Я». И дело, которое им делалось, было таким же кирпичом в строительстве «Я».

Ну а если так — то вседозволенность, во что бы она ни одевалась, естественно и становится безостановочно и безгранично развивающимся процессом.

Товстоногов безусловно был высокоодаренным человеком и в этом качестве имел основания реально быть лидером. Безусловно. Но человеческий потенциал его был очень низок. И посев его лидерства пророс злым семенем гангстеризма в искусстве.

Ф. Ницше: «Стань тем, кто ты есть». Лидерами становятся, а не делаются. Лидер в искусстве — это естественная награда за то, что ты есть, а не увенчание всяческих (и в общем, легко переходящих в беспредел) усилий карьероделателя и борца за власть.

Разумеется — не просто то, что ты есть, а то, чем ты себя сделал, делаешь, то есть обязательное наличие внутреннего процесса саморазвития, совершенствования, постоянного искательного движения вперед.

Думаю, что самое главное в том, что борьба за лидерство сразу программирует безнравственность в основе всего. А так как такую борьбу ведут преимущественно люди, не имеющие никаких реальных оснований (или имеющие очень малые основания) на истинное лидерство, то искажается сам критерий лидерства, его мера. Средства в достижении успеха становятся все менее достойными и имеющими истинную ценность. Результат — снижение искусства в целом, опускание его до себя, а не подтягивание себя к высоким задачам и критериям. И тут, как ни крутись, эстетика, профессия становятся неотделимыми от нравственного критерия отношения хотя бы к ним. (Кстати, не здесь ли таится загадочное несовпадение высоконравственных в своем искусстве художников с их человеческими характерами, нравственными изъянами и т. п. ПАРАДОКС! Высоконравственный художник, всей своей творческой практикой утверждающий нравственный идеал, оказывается сквернейшим и безнравственным человеком в быту!) Очевидно, говоря без конца о нравственных основах искусства и художника, надо говорить о нравственных критериях собственно искусства и собственно мастера, отделяя их от человеческой личности. К сожалению, это так, как оно ни противоестественно, казалось бы!..

{558} … УСЛОВНОСТЬ В ДЕКОРАЦИИ, видимо, хороша тогда, когда она неким своим путем через ассоциативное мышление приводит восприятие ее зрителем к ощущению ее безусловной правды, то есть некой безусловной реальности. Ведь критерием в познавательном процессе зрителя, а стало быть, в его восприятии является знакомая реальность, натуральность.

Если так, то условность убедительна и правомочна тогда, когда содержит в себе некий, может быть, преображенный в какую-то свою, необычную форму знак, узнаваемо связывающий ее с натурой, с натуральностью. Видимо, вне этой связи, без этого связующего знака ассоциация не родится или родится очень трудно, искусственным усилием воображения, а не подсказкой, придающей легкость и подвижность зрительской фантазии и воображению. Условность обязана творить некую свою реальность. Она вовсе не реальность в нашем бытовом смысле, но она обязательно КАК БЫ реальность, неотразимо связывающая предложенную данность с ее жизненно-бытовым прототипом. Если этого не возникает, значит, мы переходим уже в сферу абстракции, рассчитанную не на ассоциативное восприятие, а на уже совершенно иные законы восприятия. Может быть, можно так сформулировать: условность сценического решения (в частности — сценография) — в узнаваемости через ассоциативность…

*13 ноября 1992 г*.

… НЕРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР. Если принять, что реализм бесконечно емкое понятие, включающее в себя беспредельную множественность форм, стилей и т. д., и что он вовсе не ограничивается изображением или отражением «жизни в формах самой жизни», то пока ни одна попытка создания нереалистического театра не оказалась жизнеспособной. Все они проживали более или менее короткую жизнь и исчезали, умирали естественной смертью, не создав основополагающих и универсальных законов театра. Умирали бесследно? Нет. Все или многие из этих попыток, не становясь «другими законами», обогащали реализм новыми гранями, расширяли его смыслы, возбуждали к новым формам. Но… новым формам реализма как пока единственного универсального и всеобъемлющего понимания искусства, его целей и средств. Говорю — пока, так как все время продолжающийся поиск новой, иной идеи-гегемона, которая смогла бы если не победить понятие реализма, то стать с ним вровень, подчеркивает, что вопрос не исчерпан, что дело не в тупике этих поисков, а в чем-то другом, глубоком и важном, на что пока удовлетворительного ответа не найдено. В конце концов, бесконечное развитие, трансформация форм, расширение границ понятия «реализм» ведь заманно сулит, что, может быть, когда-нибудь вспыхнет свет новой истины.

Но пока так называемые «открытия» — это изыски формы, полемические отрицания то смысла, то духовности театра и т. п. — гомункулусы, а не живая органическая плоть искусства, способная к развитию, росту и долгожительству. Это мода, иногда дающая тот или иной то след, то импульс в формировании эстетических критериев. Но всякая мода недолговечна. Она приходит, чтобы смениться новой либо трансформироваться в новый облик самой себя.

Замечу, что отношение к реализму как к рудиментарному стилю, как к чему-то безнадежно устаревшему и ограниченному — глупость, свидетельство просто неграмотности…

*13 ноября 1992 г*.

… Непосредственное чувство редко обманывает человека, зато сам человек иногда готов обманывать себя, заставляя себя думать не то, что он чувствует…

… ПЕДАГОГИКА. Надо воспитывать чувство «внутренней музыки», под которую действует, живет данное лицо; воспитывать движение как «танец», как обязательно некую пластическую форму, даже тогда, когда {559} это бытовое движение в бытовой пьесе. Надо помнить, что в любом, в любом сюжете ничто не может быть НЕИСКУССТВОМ. Надо научать себя превращать быт, бытовую правдоподобность в искусство и его правду…

… Учит природа, жизнь, натура. Инструмент познания — чувство. Сначала — чувство. Почувствовал. А потом осмысление и понимание и тот или иной вывод, план действия (поступков) и т. д. А мы начинаем все с рассудка. Отсюда холод, прагматическая расчетливость.

Чувство мешает. Оно препятствует разуму делать его дело. Оно всегда лезет вперед, «высовывается». Надо бы делать одно, а делаю другое. Почему? Поддался чувству…

## Из писем А. С. Шведерскому

… Как учить новых?

Вот перечитываю записи, и знаете — я их хорошо учил. Хотя и с промахами (недоведенность затеянных проб до конца, недостаточность требовательности по некоторым пунктам и т. д.), но хорошо. Позавидовал им. Подумал, вот если бы меня так учили в свое время! Мне такого обучения и не снилось. Думаю, кстати, что и пафос обучения у меня был правильный и почти точный. Это я имею в виду режиссуру.

Однако перенести все это на новых, сделав кое-какие улучшения, нельзя. Они другие, и интонация обучения, которая сложилась с теми, может вовсе не возникнуть с этими…

*Вохтозеро. 13 августа 1984 г*.

… Такой погоды в Карелии ни помню с 1959 года. И Боже мой! Как не уродуют, как ни калечат природу, а она все равно еще находит откуда-то силу быть утешительной, прекрасной и давать такую бесконечную радость и свет душе…

*Вохтозеро. 31 июля 1989 г*.

… Потихонечку постукиваю книжицу о режиссерском анализе. Господи! Сколько ж ерунды накрутили все умники вокруг этого дела, забывая, что оно СЕРДЕЧНОЕ и только тогда истинно театральное, то есть выполняющее ИСТИННУЮ ЦЕЛЬ театра. Тут я читал один реферат, и в нем были кратко изложены положения обо всех этих «центральных», «главных», «финальных» и пр. событиях, а также о «ведущих обстоятельствах» разного толка и сорта. Ну сколько же там псевдоума, псевдосмысла, псевдонауки! Боже ты мой, нечистая сила! И ведь НЕВОЗМОЖНО вывести это на чистую воду и крикнуть, что «короли» — без порток!!! Караул! Потому что всем неохота услыхать подобный вопль, да, в сущности, всем и наплевать, так как все божатся Станиславским, все толкуют о науке, но ведь никто не верит в нее и никому она не нужна. Потому никто и не хочет связываться с этими «истолкователями» Станиславского: пущай толкают, не наше дело и забота. Лопается голова… а вспомнишь: «Ах, сударь мой, живите-ка смеясь!..» — и действительно, зачем высовываться, зачем доказывать то, что никто не хочет видеть доказанным?! А? Только вот не приучен с детства, — черт побери моих не в меру порядочных и честных воспитательниц! — жить, смеясь…

*Вохтозеро. 17 августа 1988 г*.

… Не могу включиться в тутошний ритм и в ПРАВО ОТДЫХАТЬ. У меня с этим вообще нелады: когда я не делаю чего-либо нужного для кого-то, когда не занимаюсь службой и связанными с ней делами или не работаю для дела, то есть не пишу, не учусь, у меня тревожное чувство преступности, будто я что-то спер или совершил какую-то подлость. Это от остро воспитанного во мне чувства долга с {560} самого раннего детства. И так всю жизнь! Утомительно, но ничего не могу с собой поделать. Поэтому, когда сейчас я читаю Бур-сова «Судьба Пушкина» — книга умная и сложная, то я покоен — учусь. Но когда сел на берегу, НИЧЕГО НЕ ДЕЛАЯ и глазея на озеро, поймал себя с поличным — ДЕЛАЮ НЕЧТО, НЕ ИМЕЮЩЕЕ ПРАВО БЫТЬ!

Дурак старый. Но очевидно, это уж так на всю оставшуюся жизнь…

*Вохтозеро. 27 июля 1988 г*.

# **{****561}** Персоналия

## Список основных творческих работ М. В. Сулимова[[413]](#footnote-414)

### I. Основные постановки м. в. сулимова — режиссера

#### Студия Красной Пресни, Москва (1938 – 1939)

1. М. Горький «ЗЫКОВЫ» Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — первая декада февраля 1939 года.

2. А. Островский «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ». Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 1939 год.

#### Театр Санпросвета (Театр Наркомздрава СССР), Москва (1942 – 1944)

3. Г. Ибсен «ПРИВИДЕНИЯ». Режиссер М. В. Сулимов. Художник Н. В. Распопов. Музыка Н. П. Губарькова. Премьера — 1944 год.

#### Театр Северного флота МВС СССР, Мурманск (1945 – 1946)

4. Л. Леонов «ОБЫКНОВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК». Пьеса в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — сезон 1945 – 46 годов.

5. Н. Рыбак и Н. Савченко «САМОЛЕТ ОПАЗДЫВАЕТ НА СУТКИ». Комедия в 3 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера 31 декабря 1945 года.

6. Г. Ибсен «ПРИВИДЕНИЯ». Драма в 3 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — сезон 1945 – 46 годов.

7. Савельев «БАЛЛАДА О НЕИЗВЕСТНОМ». Постановка М. В. Сулимова. Премьера — сезон 1945 – 46 годов.

#### Республиканский театр Русской драмы Карело-Финской ССР, Петрозаводск (1946 – 1955)

8. А. Суров «ДАЛЕКО ОТ СТАЛИНГРАДА». Пьеса в 4 действиях. Постановка Б. М. Филиппова и М. В. Сулимова. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 1 (2) февраля 1947 года.

9. Лопе де Вега «ФУЭНТЕ ОВЕХУНА». Драма в 3 действиях, перевод с испанского, сценический вариант текста и песни М. Лозинского. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Художник по костюмам О. Г. Окулевич. Композитор Л. В. Вишкорев. Премьера — 28 мая 1947 года.

10. Д. Гоу и А. д’Юссо «ГЛУБОКИЕ КОРНИ». Пьеса в 3 актах. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 30 ноября 1947 года.

11. А. Кузнецов и Г. Штайн «ПРИЗВАНИЕ». Пьеса в 4 действиях, 9 картинах. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Композитор А. И. Голланд. Премьера — 23 февраля 1948 года.

{562} 12. А. Островский «НЕВОЛЬНИЦЫ». Комедия в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 12 апреля 1948 года.

13. Дж. Пристли «ОН ПРИШЕЛ». Пьеса в 3 действиях. Постановка М. В. Сулимова. Художник А. В. Даманский. Премьера — 20 мая 1948 года.

14. К. Исаев и А. Галич «ВАС ВЫЗЫВАЕТ ТАЙМЫР». Комедия в 3 действиях. Постановка М. В. Сулимова. Художник А. В. Даманский. Музыка А. И. Голланд. Премьера — 14 июня 1948 года.

15. А. Афиногенов «МАШЕНЬКА». Пьеса в 3 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 8 октября 1948 года. Возобновление — 25 мая 1950 года.

16. А. Штейн «ЗАКОН ЧЕСТИ». Пьеса в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 7 ноября 1948 года.

17. Д. Фонвизин «НЕДОРОСЛЬ». Комедия в 3 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 21 декабря 1948 года.

18. Н. Вирта «ЗАГОВОР ОБРЕЧЕННЫХ». Драма в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 5 марта 1949 года.

19. А. Барянов «НА ТОЙ СТОРОНЕ». Пьеса в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 29 (30) апреля 1949 года.

20. Братья Тур. «ОСОБНЯК В ПЕРЕУЛКЕ». Пьеса в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 29 июня 1949 года.

21. А. Островский «БЕСПРИДАННИЦА». Драма в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 11 ноября 1949 года.

22. А. Якобсон «ДВА ЛАГЕРЯ». Пьеса в 3 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Музыка Л. В. Вишкарева. Премьера — 24 февраля 1950 года.

23. А. Корнейчук «КАЛИНОВАЯ РОЩА». Комедия в 4 действиях. Постановка М. В. Сулимова. Художник И. С. Белицкий. Премьера — весна 1950 года.

24. А. Софронов «В ОДНОМ ГОРОДЕ». Пьеса в 3 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 4 ноября 1950 года.

25. Братья Тур и И. Пырьев «СЕМЬЯ ЛУТОНИНЫХ». Пьеса в 4 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Музыка из произведений П. И. Чайковского. Премьера — 28 декабря 1950 года.

26. А. Островский «ПРАВДА ХОРОШО, А СЧАСТЬЕ — ЛУЧШЕ». Комедия в 4 действиях. Режиссер М. В. Сулимов. Художник А. В. Даманский. Премьера — 17 апреля (18 марта) 1951 года.

27. А. Суров «РАССВЕТ НАД МОСКВОЙ». Пьеса в 3 действиях. Режиссеры М. В. Сулимов и И. С. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Композитор А. И. Голланд. Премьера — 18 августа 1951 года.

28. Вл. Гольдфельд «СКАЗКА ОБ ИВАНЕ-ЦАРЕВИЧЕ, О ЗЕМЛЕ РОДИМОЙ, О МАТУШКЕ ЛЮБИМОЙ». В 3 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Композитор А. И. Голланд. Премьера — 31 декабря 1951 года.

29. Д. Щеглов «БОГАТЫРИ». Пьеса в 3 действиях. Режиссеры М. В. Сулимов и И. С. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Композитор Р. С. Пергамент. Премьера — 25 января 1952 год.

30. О. де Бальзак «ЕВГЕНИЯ ГРАНДЕ». Пьеса в 4 действиях. Композиция по роману С. Даби. Режиссер М. В. Сулимов. Художник И. И. Трояновский. Премьера — 25 марта 1952 года.

31. В. Гусев «СЛАВА». Пьеса в 3 действиях. Редакция постановки — М. В. Сулимов. Режиссер Б. А. Наравцевич. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 11 сентября 1952 года.

32. Вс. Иванов «БРОНЕПОЕЗД 14‑69». Редакция спектакля и постановка 8 картины — М. В. Сулимов. Режиссер И. С. Ольшвангер. Художник — Грушецкий (оформление 1 и 4 картины — М. В. Сулимов). Премьера — 20 ноября 1952 года.

33. Дюменуа и Деннери «ДОН СЕЗАР ДЕ БАЗАН». Героическая комедия в 3 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Музыка Ю. В. Свиридова. Премьера — 27 декабря 1952 года.

34. А. Якобсон «АНГЕЛ ХРАНИТЕЛЬ ИЗ НЕБРАСКИ». Драматическая сатира в 3 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 18 апреля 1953 года.

35. М. Горький «ДЕТИ СОЛНЦА». Сцены в 4 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 12 ноября 1953 года.

36. В. Розов «СТРАНИЦА ЖИЗНИ». Пьеса в 4 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 23 декабря 1953 года.

37. А. Кожемякин «БЕСПОКОЙНАЯ ДОЛЖНОСТЬ». Пьеса в 4 действиях. Режиссер М. В. Сулимов. Художник Н. Г. Владимиров. Премьера — 13 марта 1954 года.

38. К. Симонов «ИСТОРИЯ ОДНОЙ ЛЮБВИ». Пьеса в 3 действиях. Режиссер и художник спектакля М. В. Сулимов. Композитор А. И. Голланд. Премьера — 15 (18) сентября 1954 года. (5 июля 1954 — выездной вариант.)

39. С. Мстиславский «ГРАЧ, ПТИЦА ВЕСЕННЯЯ» Пьеса в 4 действиях, с прологом и эпилогом. Режиссер М. В. Сулимов. Художники М. В. Сулимов и Б. А. Саркисян. Композитор А. И. Голланд. Премьера — 12 января 1955 года.

40. Г. Ибсен «ПРИВИДЕНИЯ». Драма в 3 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 21 мая 1955 года.

#### **{****563}** Большой Драматический театр им. Горького, Ленинград (1955 – 1957)

41. Л. Зорин «АЛПАТОВ» («ВЫБОР»). Режиссер М. В. Сулимов. Художники М. В. Сулимов и В. Л. Степанов. Постановка не осуществлена. Сделан макет, репетиции доведены до разводки 3 актов. 1955 год.

42. Б. Шоу «УЧЕНИК ДЬЯВОЛА». Драма в 3 действиях, 6 картинах. Режиссер М. В. Сулимов. Художник И. С. Белицкий. Композитор Р. Н. Котляревский. Премьера — 7 мая 1956 года.

43. А. Жери «ШЕСТОЙ ЭТАЖ». Пьеса в 3 действиях, 9 картинах. Постановка Г. А. Товстоногова. Режиссер М. В. Сулимов. Художник В. Л. Степанов. Композитор М. Е. Табачников. Премьера — 21 сентября 1956 года.

44. В. Панова «МЕТЕЛИЦА». Пьеса в 3 действиях. Режиссер М. В. Сулимов. Художник В. Л. Степанов. Музыкальное оформление Н. Я. Любарского. Премьера — 27 апреля 1957 года.

#### Государственный Республиканский Русский театр драмы Казахской ССР, Алма-Ата (1957 – 1959)

45. А. Чехов «ПЛАТОНОВ». Драма в 5 действиях. Сценическая редакция текста и постановка М. В. Сулимова. Художник М. А. Аболинь. Художник по костюмам В. М. Фролова. Премьера — 8 октября 1957 года.

46. О. Окулевич «ДЖОРДАНО БРУНО». Трагедия в 4 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Композитор А. С. Зацепин. Премьера — 22 (28) февраля 1958 года.

47. Н. Анов «НАСЛЕДНИКИ». Пьеса в 3 актах, 8 картинах. Постановка Е. Я. Диордиева и М. В. Сулимова. Художник И. Б. Бальхозин. Композитор А. С. Зацепин. Премьера — май 1958 года.

48. Г. Николаева «БИТВА В ПУТИ». Пьеса в 3 действиях (инсценировка Г. Герасимова), сценический вариант театра. Постановка М. В. Сулимова и А. К. Утеганова. Художник И. Бальхозин. Музыка А. Зацепина. Премьера — ноябрь 1958 года.

49. Э. де Филиппо «ФИЛУМЕНА МАРТУРАНО». Драма в 3 действиях. Постановка Е. Я. Диордиева. Редакция спектакля М. В. Сулимова. Художник М. В. Сулимов. Премьера — июнь 1958 года.

50. С. Михалков «ДИКАРИ». Комедия-шутка в 6 картинах. Постановка М. В. Сулимова и А. К. Утеганова. Художник М. В. Сулимов. Премьера — июнь 1959 года.

51. Зак и Кузнецов «ВЧЕРА В КАСАТКИНЕ». Постановка А. К. Утеганова. Редакция спектакля М. В. Сулимова. Премьера — апрель 1959 года.

#### Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, Ленинград (1959 – 1965)

52. М. Горький «ДЕТИ СОЛНЦА». Постановка М. В. Сулимова, художник В. Л. Степанов. Премьера — 20 февраля 1960 года.

53. Л. Митрофанов «СИБИРСКАЯ НОВЕЛЛА». Пьеса в 3 действиях, 5 картинах. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Композитор В. И. Когтев. Премьера — 22 октября 1960 года.

54. А. Островский и В. Соловьев «ДИКАРКА». Режиссер Вс. Мойковский. Режиссерская редакция М. В. Сулимова. Художник И. С. Белицкий. Премьера — май 1961 года.

55. И. Дворецкий «БОЛЬШОЕ ВОЛНЕНИЕ». Пьеса в 3 действиях. Постановка М. В. Сулимова. Художник В. Л. Степанов. Премьера в Москве (гастроли) — 12 июля 1961 года, в Ленинграде — 2 сентября 1961 года.

56. Д. Гранин «ПОСЛЕ СВАДЬБЫ». Страницы из романа в 3 частях. Инсценировка М. Волобринского и Р. Рубинштейна. Сценическая композиция и постановка М. В. Сулимова. Художник И. С. Белицкий. Композитор В. И. Когтев. Премьера — 21 октября 1961 года.

57. А. Татарский. «НЕБО ПОД КРЫШАМИ». Десять сцен из жизни разных людей. Постановка М. В. Сулимова. Художники Т. А. Степанова и М. В. Сулимов. Использованы фрагменты фортепьянного концерта Н. Метнера. Премьера — 29 мая 1962 года.

58. Р. Корнев «КОРАБЕЛЬНАЯ РОЩА». Романтическая хроника в 3 действиях. Постановка М. В. Сулимова. Художник Д. Д. Лидер. Художник по костюмам Т. И. Степанова. Композитор Ф. М. Брук. Премьера — 9 ноября 1962 года.

59. П. К. Магну «НАСТУПИТ ДЕНЬ…» («ДОМ СЕНЬОРА АНТОНИО»). Постановка М. В. Сулимова и Н. Б. Бирмана. Художник А. С. Мелков. Композиторы А. К. Колкер и В. А. Федоров. Премьера — 26 декабря 1962 года.

60. А. Островский «БЕСПРИДАННИЦА». Постановка М. В. Сулимова. Художники В. Л. и Т. А. Степановы. Муз. оформление С. А. Сорокина. Премьера — 11 мая 1963 года.

{564} 61. Д. Гранин «ИДУ НА ГРОЗУ». Пьеса в 3 действиях. М. Волобринского, Р. Рубинштейна, М. Сулимова. Постановка М. В. Сулимова. Художник Т. А. Степанова. Композитор А. Н. Колкер. Премьера — 11 марта 1964 года.

62. И. Шток «ОБЪЯСНЕНИЕ В НЕНАВИСТИ». Постановка М. В. Сулимова. Режиссер В. Г. Геллер. Художник И. С. Белицкий. Композитор Ф. М. Брук. Премьера в Новосибирске — 26 июля 1964 года, в Ленинграде — 3 октября 1964 года.

63. В. Панова «ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР». Пьеса в 3 действиях. Постановка М. В. Сулимова. Режиссер В. Г. Геллер. Художник Т. А. Степанова. Композитор Ф. М. Брук. Премьера — май 1965 года.

64. О. Окулевич «ДЖОРДАНО БРУНО». Трагедия в 3 действиях, 12 картинах. Постановка М. В. Сулимова. Художники Т. А. Степанова, М. В. Сулимов. Музыка Ф. М. Брука. Премьера — 21 февраля 1966 года.

#### Ленинградский Государственный Институт театра, музыки и кинематографии (1963)

65. Мольер «ТАРТЮФ». Учебная работа на IV курсе профессора Л. Ф. Макарьева. Режиссер М. В. Сулимо. Ассистент Л. Г. Гаврилова. Классный прогон 27 мая 1963 года.

#### Ленинградская Студия телевидения (1966 – 1968)

66. И. Тургенев «ДЫМ». Сценарий и постановка М. В. Сулимова. Художник и оператор М. В. Филиппов. Премьера — 31 мая 1966 года.

67. С. Никитин (сценарий Е. Алексеевой) «ЛИЧНАЯ ЖИЗНЬ». Постановка М. В. Сулимова. Гл. оператор Ю. Круковский. Художник Г. Дрейман. Премьера — 7 октября 1966 года.

68. А. Чехов «НА БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ». Постановка М. В. Сулимова. Гл. оператор. А. Н. Гусак. Премьера — март 1967 года.

69. Ю. Олеша «ЗАВИСТЬ» (две серии). Сценарий и постановка М. В. Сулимова. Гл. оператор В. Дединкин. Премьера — июнь 1967 года.

70. В. Панова «МЕТЕЛИЦА» (две серии). Постановка М. В. Сулимова. Художник Г. Дрейман. Музыка Я. Вайсбурда. Гл. оператор В. Дединкин. Премьера — ноябрь – декабрь 1967 года.

71. М. Горький «ЗЫКОВЫ» (две серии). Постановка М. В. Сулимова. Художник Г. Дрейман. Гл. оператор Дединкин. Премьера — март 1968 года.

#### Театр им. Ленсовета, Ленинград (1967)

72. П. и А. Тур. «ЧРЕЗВЫЧАЙНЫЙ ПОСОЛ». Постановка М. В. Сулимова. Художник Г. Мосеев. Композитор Ф. Брук. Премьера — февраль 1967 года.

#### Государственный Русский Драматический театр БССР им. М. Горького, Минск (1968 – 1969)

73. В. Панова «ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР». Постановка М. В. Сулимова. Художник Т. Степанова. Музыка Ф. Брука. Премьера — 24 сентября 1968 года.

74. И. Новиков и М. Сулимов «РУИНЫ СТРЕЛЯЮТ В УПОР». Документальная хроника в 3 частях. Постановка М. В. Сулимова. Художник А. Б. Григорьянц. Композитор Г. М. Вагнер. Премьера — 4 февраля 1969 года.

75. Мовзон «ВСЕГО ОДНА ЖИЗНЬ». Постановка М. В. Сулимова. Художник Ю. Тур. Музыка Г. М. Вагнер. Премьера — июнь 1969.

76. Ж. Ануй «ПУТЕШЕСТВЕННИК БЕЗ БАГАЖА». Постановка А. А. Добротина. Редакция спектакля М. В. Сулимова. Художник Голубович. Премьера — июнь 1969 года.

#### Государственный Республиканский Русский театр драмы им. М. Ю. Лермонтова, Алма-Ата (1969 – 1974)

77. Мовзон «ВСЕГО ОДНА ЖИЗНЬ». Постановка А. А. Пашкова. Редакция спектакля М. В. Сулимова. Художник Т. И. Афансьева. Премьера — 1969 год.

78. М. Горький «ВРАГИ». Пьеса в 3 действиях. Постановка М. В. Сулимова. Художник И. Б. Бальзохин. Премьера — 28 декабря 1969 года.

79. М. Шатров «БОЛЬШЕВИКИ», драма в 2 частях. Постановка М. В. Сулимова. Художник И. Б. Бальхозин. Премьера — 4 апреля 1970 года.

80. Н. Анов и М. Сулимов «НАДЕЖДА ГОРИТ ВПЕРЕДИ!..». Драма в 3 частях. Постановка М. В. Сулимова. Режиссер И. Б. Даолиненко. Художник И. Б. Бальхозин. Музыка Г. А. Жубановой. Г. И. Гризбила. Премьера — 27 августа 1970 года.

81. Д. Аль «ПЕРВАЯ ГЛАВА». Постановка М. В. Сулимова. Художник И. Бальхозин. Музыка Г. Гризбила. Премьера — 24 февраля 1971 года.

{565} 82. Д. Вассерман, стихи Джо Дэриона, музыка Митча Ли «ЧЕЛОВЕК ИЗ ЛАМАНЧИ». Мюзикл в 2 частях. Постановка М. В. Сулимова. Режиссер И. Б. Долиненко. Художник И. Б. Бальхозин. Музыкальный руководитель М. Л. Лившиц. Премьера — июнь 1971 года.

83. Ф. Абрамов, В. Токарев «ДВЕ ЗИМЫ И ТРИ ЛЕТА». Драматическая хроника в 2 частях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Музыка Киргер и Пахмутова. Премьера — март 1972 года.

84. И. Дворецкий «ЧЕЛОВЕК СО СТОРОНЫ». Современная хроника в 2 частях. Постановка М. В. Сулимов. Художник Р. П. Акопов. Фото, киносъемки и монтаж — В. П. Красюков. Музыкальное оформление — М. Л. Лившиц. Премьера — 25 ноября 1972 года.

85. А. Вампилов «ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ». Драма в 2 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимов. Премьера — июнь 1973 года.

86. У. Гибсон «ДВОЕ НА КАЧЕЛЯХ». Драма в 3 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — декабрь 1973 года.

86. Н. Корсунов и М. Сулимов «ЖИЗНЬ ПРОЖИТЬ…». Пьеса в 2 частях. Постановка М. В. Сулимова. Художник Р. П. Акопов. Музыкальное оформление — М. Л. Лившиц. Премьера — июль 1974 года.

#### Ленинградская Студия телевидения (1975)

87. Д. Аль «ПЕРВАЯ ГЛАВА». Постановка М. В. Сулимова. Художник О. Бекетова. Оператор В. Дединкин. Премьера — 11 ноября 1975 года.

#### Мариийский Государственный Драматический театр им. Шкетана, Йошкар-Ола (1976)

88. М. Горький «ВАССА ЖЕЛЕЗНОВА». Постановка М. В. Сулимова. Художник Р. С. Чебатурина. Музыка В. М. Алексеева. Премьера — 3 марта 1976 года.

#### Государственный Академический Русский театр драмы им. М. Ю. Лермонтова, Алма-Ата (1978)

89. А. Вампилов «УТИНАЯ ОХОТА». Пьеса в 3 действиях. Постановка М. В. Сулимова. Художник Э. Д. Гейдебрехт. Композитор М. Л. Лившиц. Премьера — 21 мая 1978 года.

#### Таганрогский Государственный театр им. А. П. Чехова (1979)

90. А. Чехов «ВИШНЕВЫЙ САД». Комедия в 4 действиях. Постановка М. В. Сулимова. Художник Н. Ю. Билибина. Муз. оформление А. М. Каневского. Премьера — 15 декабря 1979 года.

#### Государственный Русский Драматический театр Литовской ССР, Вильнюс (1980)

91. А. Галин «РЕТРО». Постановка М. В. Сулимова. Художник О. П. Турков. Премьера — 15 марта 1980 года.

#### Государственный Академический Русский театр драмы им. М. Ю. Лермонтова, Алма-Ата (1983)

92. А. Островский «ПРАВДА ХОРОШО, А СЧАСТЬЕ — ЛУЧШЕ». Комедия в 2 действиях. Режиссер-постановщик М. В. Сулимов. Художник-постановщик И. Б. Бальхозин. Композитор М. Л. Лившиц. Премьера — 24 февраля 1983 года.

#### Ленинградский Государственный Институт театра, музыки и кинематографии (1983)

93. С. Шальтянис «БРЫСЬ, КОСТЛЯВАЯ, БРЫСЬ!» Постановка М. В. Сулимова и А. С. Шведерского. Премьера — 12 декабря 1983 года.

### **{****566}** II. ОСНОВНЫЕ ПОСТАНОВКИ М. В. СУЛИМОВА — ТЕАТРАЛЬНОГО ХУДОЖНИКА[[414]](#footnote-415)

#### Детский театральный коллектив Центрального Дома строителей им. Дзержинского, Москва (1937)

1. А. Пушкин «СКАЗКА О РЫБАКЕ И РЫБКЕ». Режиссер С. Л. Штейн. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 12 февраля 1937 года.

2. С. Заяицкий «БАЛЛАДА О РОБИН ГУДЕ». Постановка С. Л. Штейна. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 30 марта 1938 года (1939?).

#### Студия при ГОСЕТе, Москва (1938 – 1939)

3. Н. Гоголь «ИГРОКИ». Художник М. В. Сулимов. Премьера — 1938 год (в другом списке — 1939).

4. У. Шекспир «ОТЕЛЛО». Художник М. В. Сулимов. Студия при ГОСЕТе. Премьера — 1938 год.

#### Студия Красной Пресни, Москва (1938 – 1939)

5. М. Горький «ЗЫКОВЫ». Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — первая декада февраля 1939 года.

6. А. Островский «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ». Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 1939 год.

#### Областной Драматический театр, Рязань (1939)

7. К. Крапива «КТО СМЕЕТСЯ ПОСЛЕДНИМ». Режиссер Ю. Ю. Трахтерова. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 1939 год.

8. А. Пушкин «БОРИС ГОДУНОВ». Режиссер Вс. Линдберг. Художник М. В. Сулимов. Музыкальное оформление А. С. Козин. Премьера — 1939 год.

#### Театр Северного флота МВС СССР, Мурманск (1945 – 1946)

9. Л. Леонов «ОБЫКНОВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК». Пьеса в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — сезон 1945 – 46 годов.

10. Н. Рыбак и Н. Савченко «САМОЛЕТ ОПАЗДЫВАЕТ НА СУТКИ». Комедия в 3 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 31 декабря 1945 года.

11. Г. Ибсен «ПРИВИДЕНИЯ». Драма в 3 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — сезон 1945 – 46 годов.

12. Савельев «БАЛЛАДА О НЕИЗВЕСТНОМ». Художник М. В. Сулимов. Премьера — сезон 1945 – 46 годов.

#### Республиканский Театр русской драмы Карело-Финской ССР, Петрозаводск (1946 – 1955)

13. А. Суров «ДАЛЕКО ОТ СТАЛИНГРАДА». Пьеса в 4 действиях. Постановка Б. М. Филипова и М. В. Сулимова. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 1 февраля 1947 года.

14. Лопе де Вега «ФУЭНТЕ ОВЕХУНА». Перевод с испанского, сценический вариант текста и песни М. Лозинского. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Художник по костюмам О. Г. Окулевич. Композитор Л. В. Вишкорев. Премьера — 28 мая 1947 года.

15. Д. Гоу и А. д’Юссо «ГЛУБОКИЕ КОРНИ». Пьеса в 3 актах. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 30 ноября 1947 года.

16. А. Кузнецов и Г. Штайн «ПРИЗВАНИЕ». Пьеса в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Композитор А. И. Голланд. Премьера — 23 февраля 1948 года.

17. А. Островский «НЕВОЛЬНИЦЫ». Комедия в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 12 апреля 1948 года.

18. И. Гончаров «ОБРЫВ». Инсценировка Л. Браза в 4 действиях. Постановка Г. С. Мнацаканова. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 1948 год.

19. Э. Грин и Б. Филиппов «ВЕТЕР С ЮГА». Инсценировка в 4 действиях. Постановка Б. М. Филиппова. Художник М. В. Сулимов. Композитор Л. В. Вишкарев. Премьера — 1948 год.

{567} 20. А. Афиногенов «МАШЕНЬКА». Пьеса в 3 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 8 октября 1948 года. Возобновление — 25 мая 1950 года.

21. А. Штейн «ЗАКОН ЧЕСТИ». Пьеса в 3 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 7 ноября 1948 года.

22. А. Островский «БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ». Комедия в 4 действиях. Постановка Б. М. Филиппова. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 1948 год.

23. Д. Фонвизин «НЕДОРОСЛЬ». Комедия в 3 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 21 декабря 1948 года.

24. К. Гольдони «СЛУГА ДВУХ ГОСПОД». Комедия в 3 действиях. Постановка О. А. Лебедева. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 25 декабря 1948 года.

25. Н. Вирта «ЗАГОВОР ОБРЕЧЕННЫХ». Драма в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 5 марта 1949 года.

26. А. Барянов «НА ТОЙ СТОРОНЕ». Пьеса в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 29 (30) апреля 1949 года.

27. Братья Тур. «ОСОБНЯК В ПЕРЕУЛКЕ». Пьеса в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 29 июня 1949 года.

28. А. Островский «БЕСПРИДАННИЦА». Драма в 4 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — 11 ноября 1949 года.

29. Юбилейные торжества в день 70‑летия т. Сталина. Оформление М. В. Сулимова.

30. А. Якобсон «ДВА ЛАГЕРЯ». Пьеса в 7 картинах. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Музыка Л. В. Вишкарева. Премьера — 24 февраля 1950 года.

31. А. Софронов «В ОДНОМ ГОРОДЕ». Пьеса в 4 действиях. Режиссер и художник спектакля М. В. Сулимов. Премьера — 4 ноября 1950 года.

32. Братья Тур и И. Пырьев «СЕМЬЯ ЛУТОНИНЫХ». Пьеса в 4 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Музыка из произведений П. И. Чайковского. Премьера — 28 декабря 1950 года.

33. С. Михалков «ПОТЕРЯННЫЙ ДОМ». Пьеса в 3 действиях. Режиссер И. С. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 17 февраля 1951 года.

34. В. Шекспир «ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ». Комедия в 3 действиях. Режиссер И. С. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Композитор А. И. Голланд. Премьера — 9 мая 1951 года.

35. А. Суров «РАССВЕТ НАД МОСКВОЙ». Пьеса в 3 действиях. Режиссеры М. В. Сулимов и И. С. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Композитор А. И. Голланд. Премьера — 18 августа 1951 года.

36. Вл. Гольдфельд «СКАЗКА ОБ ИВАНЕ-ЦАРЕВИЧЕ, О ЗЕМЛЕ РОДИМОЙ, О МАТУШКЕ ЛЮБИМОЙ». В 3 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Композитор А. И. Голланд. Премьера — 31 декабря 1951 года.

37. Д. Щеглов «БОГАТЫРИ». Пьеса в 3 действиях. Режиссеры М. В. Сулимов и И. С. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Композитор Р. С. Пергамент. Премьера — 25 января 1952 года.

38. П. Кальдерон «С ЛЮБОВЬЮ НЕ ШУТЯТ». Комедия в 3 действиях. Режиссер И. С. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Композитор А. И. Голланд. Премьера — 21 февраля 1952 года.

39. В. Гусев «СЛАВА». Пьеса в 3 действиях. Режиссер Б. А. Наравцевич. Редакция постановки М. В. Сулимова. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 11 сентября 1952 года.

40. Вс. Иванов «БРОНЕПОЕЗД 14‑69». Режиссер И. С. Ольшвангер. Редакция спектакля и постановка 8 картины М. В. Сулимова. Художник — Грушецкий (оформление 1 и 4 картины — М. В. Сулимов). Премьера — 20 ноября 1952 года.

41. Дюменуа и Деннери «ДОН СЕЗАР ДЕ БАЗАН». Героическая комедия в 3 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Музыка Ю. В. Свиридов. Премьера — 27 декабря 1952 года.

42. Ч. Диккенс «КРОШКА ДОРРИТ». Инсценировка в 3 действиях А. Брунштейн. Режиссер И. С. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Композитор Р. С. Пергамент. Премьера — 26 февраля 1953 года.

43. А. Якобсон «АНГЕЛ ХРАНИТЕЛЬ ИЗ НЕБРАСКИ». Драматическая сатира в 3 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 18 апреля 1953 года.

44. М. Горький «ДЕТИ СОЛНЦА». Сцены в 4 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 12 ноября 1953 года.

45. В. Розов «СТРАНИЦА ЖИЗНИ». Пьеса в 4 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 23 декабря 1953 года.

46. А. Островский «ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ». Комедия в 4 действиях. Режиссер И. С. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 24 января 1954 года.

47. В. Шекспир «ГАМЛЕТ». Трагедия в 4 действиях. Режиссер И. С. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Композитор Д. Д. Шостакович. Премьера — 5 июня (5 мая — тетрадь) 1954 года.

48. К. Симонов «ИСТОРИЯ ОДНОЙ ЛЮБВИ». Пьеса в 3 действиях. Режиссер и художник спектакля М. В. Сулимов. Композитор А. И. Голланд. Премьера — 5 июля (выездной вариант), 5 (18) сентября 1954 года.

49. А. Арбузов «ГОДЫ СТРАНСТВИЙ». Драма в 4 действиях. Режиссер И. С. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 19 ноября 1954 года.

{568} 50. С. Мстиславский «ГРАЧ, ПТИЦА ВЕСЕННЯЯ». Пьеса в 4 действиях, с прологом и эпилогом. Режиссер М. В. Сулимов. Художники М. В. Сулимов и Б. А. Саркисян. Композитор А. И. Голланд. Премьера — 12 января 1955 года.

51. Г. Ибсен «ПРИВИДЕНИЯ». Драма в 3 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 21 мая 1955 года.

#### Ансамбль «Кантеле», Петрозаводск (1947)

52. «Слава Родине любимой». Юбилейная программа ансамбля к ХХХ-летию советской власти. Режиссер А. Голланд. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 1947 год.

#### Государственный Карело-финский драматический театр, Петрозаводск (1950)

53. Л. Рахманов «БЕСПОКОЙНАЯ СТАРОСТЬ». Пьеса в 4 действиях. Постановка С. А. Туорила. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 1950 год.

54. А. Островский «БОГАТЫЕ НЕВЕСТЫ». Режиссер Богачев. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 1950 год.

#### Ансамбль «Кантеле», Петрозаводск (1951)

55. Костюмы для Декады Карело-финской музыки и танца в Москве. 1951 год.

#### Государственный Карело-финский драматический театр, Петрозаводск (1953)

56. А. Глоба «ПРОЛИТАЯ ЧАША» (по мотивам народной классической китайской пьесы Ван-Шифу). Пьеса в 5 действиях. Режиссер Т. С. Иванникова. Художник М. В. Сулимов. Композитор К. Корчмарев. Премьера — 27 июня 1953 года.

#### Второй Русский Драматический театр КФ ССР, Сортавала (1955)

57. А. Штейн «ПЕРСОНАЛЬНОЕ ДЕЛО». Режиссер — П. П. Русаков. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 22 октября 1955 года.

#### Государственная Филармония К.‑Ф. ССР, Петрозаводск (1955)

58. Проект оформления здания и сцены. 1955 год.

#### Большой Драматический театр им. Горького, Ленинград (1955 – 1957)

59. Л. Зорин «АЛПАТОВ» («ВЫБОР»). Режиссер М. В. Сулимов. Художники М. В. Сулимов и В. Л. Степанов. Постановка не осуществлена. Сделан макет, репетиции доведены до разводки 3 актов 1955 год.

#### Народный театр Дворца Культуры им. Первой пятилетки. (Драматическая студия, худ. рук. — Ф. М. Никитин), Ленинград (1956 – 1957)

60. Ч. Диккенс «ЖЕСТОКИЙ МИР». Режиссер И. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 26 сентября 1956 года.

61. Ч. Диккенс «КРОШКА ДОРРИТ». Инсценировка в 3 действиях А. Бруштейна. Режиссер И. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Композитор Р. Пергамент. Премьера — 18 – 23 января 1957 года.

#### Государственный Карело-финский драматический театр, Петрозаводск (1957)

62. Х. Лакснесс «ПРОДАННАЯ КОЛЫБЕЛЬНАЯ». Драма в 4 действиях. Режиссер О. Э. Лебедев. Художник М. В. Сулимов. Музыка К. В. Молчанова. Премьера — 22 мая 1957 года.

#### Государственный Республиканский Русский театр драмы Казахской ССР, Алма-Ата (1957 – 1959)

63. О. Окулевич «ДЖОРДАНО БРУНО». Трагедия в 4 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Композитор А. С. Зацепин. Премьера — 2 (28) февраля 1958 года.

{569} 64. Э. де Филиппо «ФИЛУМЕНА МАРТУРАНО». Драма в 3 действиях. Постановка Е. Я. Диордиева. Художник М. В. Сулимов. Премьера — июнь 1958 года.

65. М. Горький «ФАЛЬШИВАЯ МОНЕТА». Сцены в 3 действиях. Режиссер Е. Я. Диордиев. Художник М. В. Сулимов. Премьера — 24 апреля (май) 1959 года.

66. С. Михалков «ДИКАРИ». Комедия-шутка в 6 картинах. Постановка М. В. Сулимова и А. К. Утеганова. Художник М. В. Сулимов. Музыка Булгаровского. Премьера — июнь 1959 года.

#### Государственный Карело-финский драматический театр, Петрозаводск (1960)

67. А. Чехов «ДЯДЯ ВАНЯ». Сцены из деревенской жизни в 4 действиях. Постановщики С. Туорила, О. Лебедев. Оформление, афиша и программка спектакля М. В. Сулимов. Премьера — 29 января 1960 года.

#### Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, Ленинград (1959 – 1965)

68. Л. Митрофанов «СИБИРСКАЯ НОВЕЛЛА». Пьеса в 3 действиях, 5 картинах. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Композитор В. И. Когтев. Премьера — 22 октября 1960 года.

69. А. Татарский. «НЕБО ПОД КРЫШАМИ». Десять сцен из жизни разных людей. Постановка М. В. Сулимова. Художник и Т. А. Степанова и М. В. Сулимов. Использованы фрагменты фортепьянного концерта Н. Метнера. Премьера — 29 мая 1962 года.

70. Ф. Достоевский «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ». Трагедия в 3 действиях. Автор инсценировки и режиссер И. С. Ольшвангер. Художник М. В. Сулимов. Художник по костюмам Т. А. Степанова. Композитор В. И. Когтев. Премьера — 31 марта 1962 года.

71. О. Окулевич «ДЖОРДАНО БРУНО». Трагедия в 3 действиях, 12 картинах. Постановка М. В. Сулимова. Художники Т. А. Степанова, М. В. Сулимов. Музыка Ф. М. Брука. Премьера — 26 февраля 1965 года.

#### Государственный Республиканский Русский театр драмы им. М. Ю. Лермонтова, Алма-Ата (1969 – 1974)

72. Ф. Абрамов, В. Токарев «ДВЕ ЗИМЫ И ТРИ ЛЕТА». Драматическая хроника в 2 частях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Музыка Киргер и Пахмутова. Премьера — март 1972 года.

73. А. Вампилов «ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ». Драма в 2 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимов. Премьера — июнь 1973 года.

74. У. Гибсон «ДВОЕ НА КАЧЕЛЯХ». Драма в 3 действиях. Постановка и оформление М. В. Сулимова. Премьера — декабрь 1973 года.

### III. АКТЕРСКИЕ РАБОТЫ М. В. СУЛИМОВА

#### Театр Санпросвета (Театр Наркомздрава СССР), Москва (1942 – 1944)

1. Мольер «МНИМЫЙ БОЛЬНОЙ». Постановка Ю. Ю. Коршуна. Художники С. П. Исаков, Н. С. Макарова. Музыка Ю. С. Никольский. 1943 год. Роль доктора Пургона.

2. О. Берггольц и Макагоненко «ОНИ ЖИЛИ В ЛЕНИНГРАДЕ». Роль офицера Червоного.

3. В. Вишневский, А. Крон и В. Азаров «РАСКИНУЛОСЬ МОРЕ ШИРОКО». 1944 год.

#### Республиканский Театр русской драмы Карело-Финской ССР, Петрозаводск (1946 – 1955)

4. Братья Тур и И. Пырьев «СЕМЬЯ ЛУТОНИНЫХ». Пьеса в 4 действиях. Режиссер и художник М. В. Сулимов. Премьера — 28 декабря 1950 года. Роль Пети Гребенкина, помощника Лутонина.

5. А. Софронов «В ОДНОМ ГОРОДЕ». Режиссер и художник спектакля М. В. Сулимов. 1950 год.

6. Ш. Дадиани «ИЗ ИСКРЫ…». Пьеса в 4 действиях. Режиссер И. С. Ольшвангер, художник И. С. Белицкий. Премьера — 27 июня 1953 года. Роль В. И. Ленина.

{570} 7. Г. Фаст «ТРИДЦАТЬ СЕРЕБРЕНИКОВ». Пьеса в 3 действиях. Режиссер Т. С. Иванникова, художник Ю. А. Люлина. 1951. Роль Фуллера.

#### Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, Ленинград (1959 – 1965)

8. М. Горький «ДЕТИ СОЛНЦА». Постановка М. В. Сулимова, художник В. Л. Степанов. Премьера — 20 февраля 1960 года. Роль Протасова — ввод вместо заболевшего исполнителя этой роли О. Окулевича. 10 августа 1960 года (утром и вечером), гастроли в Саратове.

#### Ленинградская Студия телевидения (1975)

9. Д. Аль «ПЕРВАЯ ГЛАВА». Постановка М. В. Сулимова. Художник О. Бекетова. Оператор В. Дедикин. Премьера — 11 ноября 1975. Роль Томаса Мора.

### IV. Пьесы, инсценировки и сценарии М. В. Сулимова

#### Пьесы

1. «НАДЕЖДА ГОРИТ ВПЕРЕДИ!..» (в соавторстве с Н. Ановым). Премьера — 27 августа 1970 года в Государственном республиканском русском театре драмы им. М. Ю. Лермонтова, Алма-Ата.

2. «РУИНЫ СТРЕЛЯЮТ В УПОР» (по мотивам И. Новикова). Документальная хроника в 3 частях. Премьера — 4 февраля 1969 года в Государственном русском драматическом театре БССР им. М. Горького, Минск.

3. «ЖИЗНЬ ПРОЖИТЬ…» (в соавторстве с Н. Корсуновым). Премьера — июль 1974 года в Государственном республиканском русском театре драмы им. М. Ю. Лермонтова, Алма-Ата.

4. А. Чехов «ПЬЕСА БЕЗ НАЗВАНИЯ» (композиция и редакция текста). Премьера — 8 октября 1957 года в Государственном республиканском русском театре драмы Казахской ССР, Алма-Ата, под названием «ПЛАТОНОВ».

5. «ЦЕНА ЧЕЛОВЕКУ» (в соавторстве с Дм. Гусаровым). Пьеса в трех действиях. Петрозаводск, 1965 год.

#### Инсценировки

1. Д. Гранин «ИДУ НА ГРОЗУ» (инсценировка совместно с Д. Волобринским и М. Рубинштейном). Премьера — И марта 1964 года в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской, Ленинград.

#### Сценарии

2. И. Тургенев «ДЫМ». Премьера на Ленинградской студии телевидения. 1966 год.

3. Ю. Олеша «ЗАВИСТЬ» (две серии). Премьера на Ленинградской студии телевидения. 1967 год.

#### Радиокомпозиции

1. Э. Грин «ВЕТЕР С ЮГА» (1948 – 1949)

2. М. Горький «ПАВЕЛ ВЛАСОВ»

3. Л. Толстой «НАТАША РОСТОВА»

4. М. Горький «ДЕТСТВО. В ЛЮДЯХ»

5. А. Толстой «ДАША»

6. А. Чехов «ХИРУРГИЯ»

7. А. Чехов «ДОМ С МЕЗОНИНОМ»

8. Н. Грибачев «РАССКАЗ ОБ ОДНОЙ ЛЮБВИ» и многие другие осуществленные на Карельском радио в 1946 – 1955 годы.

## **{****571}** Литературное наследие М. В. Сулимова

### I. Книги

1. Начальный этап работы режиссера над пьесой: Учебн. пособие для театр, вузов. Л., ЛГИТМиК, 1979. 88 с.

2. Веруя в чудо: Рассказывает и размышляет режиссер. Алма-Ата: Онер, 1980. 188 с. с ил.

3. Микроспектакли в процессе воспитания режиссера: Учебн. пособие. Л., 1988. 72 с.

4. Вспоминаю с благодарностью // Воспоминания о Вере Пановой. М., 1988. С. 296 – 310.

5. Режиссер: профессия и личность. Из опыта работы с режиссерским курсом. М., Искусство, 1991. 176 с. (Самодеят. театр. 12/91. Репертуар и методика).

6. Режиссер наедине с пьесой. О режиссерском анализе пьесы: Учебное пособие. Маш. копия. Подготовлено к печати в 1992 г. Находится в ред.‑изд. отделе СПбГАТИ. Опубликовано в январе 1999 г. в Интернете на сайте: «Петербургские театральные страницы» (Домик драматургов. Библиотека): www.theatre.spb.ru/newdrama/bibl/ bibl.htm.

### II. Материалы периодических изданий

7. О работе драматического коллектива // Вагранка, газета завода Красная Пресня, Москва. 1939. 28 января.

8. «Фуэнте Овехуна». К постановке в республиканском театре Русской драмы // Молодой большевик, Петрозаводск. 1947. 22 мая.

9. Памяти П. Н. Чаплыгина // Молодой большевик. 1948. 14 марта.

10. Отчет молодых. На выставке студии изобразительного искусства // Вырезка из газеты Молодой большевик. 1940‑е гг. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

11. Гастроли театра Русской драмы в районах республики // Вырезка из газеты. Петрозаводск. 1949, июль. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

12. В новом сезоне. К открытию сезона 1949 – 1950 // Молодой большевик. 1949. 22 сентября.

13. Как поставить пьесу «Армия мира». Режиссерские замечания постановщикам пьесы в коллективах художественной самодеятельности // Молодой большевик. 1950. 30 декабря.

14. Перед открытием занавеса. К началу сезона в театре русской драмы // Молодой большевик. 1951. 8 ноября.

15. К новым творческим успехам. Беседа с главным режиссером Республиканского театра русской драмы М. В. Сулимовым // Патриот Родины. 1951. Вырезка из газеты. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

16. Смелее отражать современность в изоискусстве // Клуб. 1952. № 12. С. 10 – 11.

17. За высокую идейность и художественное мастерство. На VII республиканской художественной выставке // Ленинское Знамя, Петрозаводск. 1952. 30 ноября.

18. Перед гастрольной поездкой. Беседа с главным режиссером Республиканского театра Русской драмы М. В. Сулимовым // Молодой большевик. 1952. 5 июня.

19. Великий русский драматург-патриот. К 130‑летию со дня рождения А. Н. Островского // Комсомолец, Петрозаводск. 1953. 11 апреля.

20. «Платонов»: Статья в программе спектакля. Алма-Ата, Государственный республиканский русский театр драмы, 1958.

21. Макет декорации к трагедии О. Окулевича «Джордано Бруно» // Искусство. 1959. № 2. С. 4.

22. Современный спектакль в центре внимания / Беседа с главным режиссером Театра им В. Ф. Комиссаржевской заслуженным деятелем искусств Казахской ССР и заслуженным артистом Карельской АССР М. В. Сулимовым. О репертуарных планах театра на новый сезон // Театральный Ленинград. 1959. № 33. С. 6 – 7.

23. (О задачах сов. театров в наши дни) // Театральный Ленинград. 1960. № 1. С. 9.

24. Наши планы и мечты // Театральный Ленинград. 1960. С. 14.

25. Драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской / Беседа с главным режиссером М. В. Сулимовым о творческих планах на новый сезон // Вечерний Ленинград. 1960. 20 сентября.

26. К открытию театрального сезона / Беседа с главным режиссером Театра им. В. Ф. Комиссаржевской заслуженным деятелем искусств Казахской ССР и заслуженным артистом Карельской АССР М. В. Сулимовым // Театральный Ленинград. 1960. № 33. С. 5. с портр.

27. Алиса Фрейндлих — малыш // Театр. 1961. № 1. С. 87 – 88. 1 фото.

28. (О творческих планах Театра им. В. Ф. Комиссаржевской на 1961 год) // Театральный Ленинград. 1961. № 1. С. 14 – 15. с портр.

{572} 29. К итогам сезона / Беседа с главным режиссером Театра им. В. Ф. Комиссаржевской заслуженным деятелем искусств Казахской ССР и заслуженным артистом Карельской АССР М. В. Сулимовым // Театральный Ленинград. 1961. № 24. С. 4.

30. К новым успехам / Беседа с главным режиссером Театра им. В. Ф. Комиссаржевской заслуженным деятелем искусств Казахской ССР и заслуженным артистом Карельской АССР М. В. Сулимовым // Театральный Ленинград. 1961. № 32. С. 3 – 4. с портр.

31. (О советских пьесах и задачах драматургов) // Театральный Ленинград. 1962. № 1. С. 9 – 10.

32. … имени В. Ф. Комиссаржевской // Ленинградский драматический театр имени В. Ф. Комиссаржевской; ЛО ВТО, 1962. С. 4 – 12.

33. Юбилейный сезон / Беседа с главным режиссером Театра им. В. Ф. Комиссаржевской заслуженным деятелем искусств Казахской ССР и заслуженным артистом Карельской АССР М. В. Сулимовым // Театральный Ленинград. 1962. № 33. С. 5 – 6. с портр.

34. «Большое волнение» и «После свадьбы» // Театральный Ленинград. 1961. № 35. С. 9. 1 фото.

35. «Бесприданница» / Беседа с постановщиком спектакля // Театральный Ленинград. 1963. № 12. С. 3 – 4.

36. Объяснять человеческое сердце. К гастролям Ленинградского драматического театра имени В. Ф. Комиссаржевской // Вечерний Новосибирск. 1964. 31 июля.

37. Планы, замыслы, мечты // Театральный Ленинград. 1964. окт. Вырезка из газеты. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

38. Сулимов М. В. // Театральный Ленинград. 1964. № 31. С. 5 – 6.

39. В театре имени В. Ф. Комиссаржевской / Беседа с главным режиссером М. В. Сулимовым // Театральный Ленинград. 1965. № 35. С. 3 – 4. 1 фото.

40. Молодым принадлежит и сегодня // Ленинская смена, Горький. 1965. 8 июля.

41. Театр без зрителей — не театр // Вырезка из газеты. Алма-Ата, 1969. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

42. Перед открытием занавеса // Вечерняя Алма-Ата. 1969. Вырезка из газеты. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

43. Ежевечерняя загадка // Ленинская смена, Алма-Ата. 1971. 20 янв. [В архиве Сулимова есть письмо журнала «Театр» с просьбой написать на основе этой газетной статьи большую статью для публикации в журнале].

44. Перед открытием занавеса // Вырезка из газеты. Кемерово. 1971. 20 июня. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

45. «Две зимы и три лета». Интервью накануне премьеры // Ленинская смена. 1972. 16 марта.

46. Надежды нового сезона // Веч. Алма-Ата. 1972. 3 августа.

47. Созвучие // Веч. Алма-Ата. 1972. 28 нояб.

48. Все силы души… // Вырезка из газеты. Алма-Ата. 1973. 15 февр. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54 (М. В. Сулимов).

49. Театр и завод // Ленинская смена, Алма-Ата. 1973. 13 апреля.

50. Набор высоты // Комсомольская правда. 1973. 20 мая.

51. Здравствуйте, добрые друзья! К открытию гастролей русского республиканского театра драмы имени Лермонтова // Советская Киргизия. 1973. 22 мая.

52. Сцена больших раздумий // Вечерняя Алма-Ата. 1973. 31 августа.

53. Новые спектакли, новые имена // Ленинская смена. 1973. 31 августа.

54. «… Ты нужен — как в любви!» // Ленинская смена. 1974. 27 апреля.

55. Театр сегодня. Государственный республиканский Русский театр драмы имени М. Ю. Лермонтова // Изд. Министерства культуры КазССР, Алма-Ата. 1974. С. 10 – 15.

56. Ответное раздумье. К творческой дискуссии на тему «Что делает спектакль современным?» // Советская культура. 1978. 23 июня. № 50.

57. Панегирик в напутствие // Нева. 1979. № 12. С. 202 – 209.

58. Театр всю жизнь. Записи бесед со студентами Алма-атинского театрального института и актерами театра / Литературная запись В. Соколовой // Театрально-концертная Алма-Ата, СТД Казахстана. 1989. № 9. С. 48 – 50.

59. «Спрос есть, а режиссеров нет…» / Беседа с преподавателем СПб института театра, музыки и кинематографии. Вела Н. Сиверина // Час пик. 1993. № 20. 26 мая.

60. Последнее письмо к курсу из больницы им. Боткина. 27.12.1993 // Петербургский театральный журнал. № 15. 1998.

### III. Архивные материалы

61. Рассказ о том, чего нет в анкете. Автобиография // РГАЛИ. Ф. 1476 (Коренев М. М.). Оп. 1. Ед. хр. 614. Л. 38 – 42. Автобиографии студентов режиссерского факультета ГИТИС 1934 – 36.

62. Письмо А. А. Яблочкиной. 1937 г. РГАЛИ. Ф. 2304 Яблочкина. Оп. 2. Ед. хр. 429.

63. Письма В. Ф. Пановой, 1957 – 58 гг. РГАЛИ. Ф. 2223 Панова. Оп. 1. Ед. хр. 218.

{573} 64. Выступление на творческом вечере Н. П. Акимова. Авторизированная маш. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

65. Алиса Фрейндлих, (представление актрисы Ленинградского драматического театра им. Комиссаржевской) 15 октября 1960. Авторизированная маш. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

66. Письма А. К. Гладкову. 1961 г. РГАЛИ. Ф. 2590 Гладков. Оп. 1. Ед. хр. 181.

67. Алиса Фрейндлих: Вступительное слово на творческом вечере артистки Ленинградского драматического театра им. Комиссаржевской Алисы Фрейндлих в Доме писателей им. Маяковского 20 февраля 1961 года. Авторизированная маш. 2 с. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

68. О гражданственности (о постановке пьесы И. Дворецкого «Большое волнение» в театре им. Комиссаржевской, 1961) Авторизированная маш., 8 с. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

69. Письма В. Ф. Пановой, 1964 – 68 гг. РГАЛИ. Ф. 2223 Панова. Оп. 2. Ед. хр. 339.

70. Творческий портрет О. Окулевича на ТВ: Текст к передаче Ленинградского телевидения из цикла «Драматический актер на телевидении». 1967 или 1968. Авторизированная маш., 6 с. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

71. Выступление М. В. Сулимова в связи с премьерой спектакля «Две зимы и три лета». Авторизированная маш., 2 с. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

72. Выступление М. В. Сулимова (о спектакле театра им. Лермонтова по пьесе М. Шатрова «Большевики»). Авторизированная маш., 4 с. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК, Ф. 54.

73. Перед открытием занавеса (К началу гастролей театра имени Лермонтова в Кемерово, 1971). Авторизированная маш., 4 с. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

74. Молодые на сцене театра им. Лермонтова (Представление актеров театра Наталии Малыгиной, Вениамина Малочевского, Геннадия Балаева, Нины Жмеренецкой и др.). 1973. Авторизированная маш., 8 с. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

75. Письмо художнику И. Б. Бальхозину — задание художнику спектакля «Правда хорошо, а счастье — лучше» 19 ноября 1982 г. Маш. копия. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

76. Веруя в чудо. Запись беседы М. В. Сулимова с молодыми актерами театра им. Лермонтова и вводный текст о нем. 1983. Маш. копия, 16 с. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54.

## **{****574}** Список выпускников Режиссерской мастерской М. В. Сулимова В Ленинградском Государственном Институте театра, музыки и кинематографии — Санкт-Петербургской Государственной Академии театрального искусства

#### ПЕРВЫЙ ВЫПУСК 1968 г. (поступили в 1963 г.)

1. В. Аристов

2. Б. Голубицкий

3. Ю. Григорьян

4. И. Долиненко — Малочевская

5. С. Кириллова

6. Е. Лифсон

7. В. Меньших

8. З. Могилевская

9. Б. Ротенштейн

10. О. Соловьев

11. Р. Хакишев

#### ВТОРОЙ ВЫПУСК 1980 г. (поступили в 1975 г.)

1. Д. Аль Бахадили *(Ирак)*

2. М. Беков

3. В. Воробьева — Баженова

4. В. Карлик *(Чехословакия)*

5. А. Креспо *(Куба)*, окончил в 1981 г.

6. М. Мамилов

7. Р. Мулет *(Куба)*

8. В. Пектеев

9. А. Слясский, окончил в 1982 г.

10. Ю. Шилов

11. И. Шуб

#### ТРЕТИЙ ВЫПУСК 1985 г. (поступили в 1980 г.)

1. И. Бояринова

2. А. Веселов

3. А. Исполатов

4. В. Креспо *(Куба)*

5. Л. Лелянова

6. В. Лымарев

7. А. Максимов

8. Н. Николенко

9. Г. Ниценко

10. Ю. Спицын

11. Ш. Халилов

12. С. Черкасский

#### ЧЕТВЕРТЫЙ ВЫПУСК 1989 г. (поступили в 1984 г.)

1. Г. Баррето *(Венесуэла)*, окончила в 1990 г.

2. Н. Белослудцева

3. К. Висневский *(Польша)*

4. В. Галин

5. А. Григорьянц, окончил в 1990 г.

6. С. Миляева

7. А. Романов, окончил в 1990 г.

8. И. Стависский

9. Г. Хасанов

10. А. Хелде

#### ПЯТЫЙ ВЫПУСК 1993 г. (поступили в 1988 г.)

1. С. Барковский, окончил в 1995 г.

2. И. Дарашкявичус *(Литва)*

3. С. Егоров

4. И. Лелюх

5. Б. Марцинкявичуте *(Литва)*

6. Н. Нямцеренгийн *(Монголия)*

7. А. Серов

8. А. Синотов

9. А. Фролов

10. С. Эненберг

11. Э. Шкофич-Маурер *(Словения)*

#### ШЕСТОЙ КУРС, набранный М. В. Сулимовым 1993 г.

1. А. Бороховский

2. Э. Гайдай

3. Ц. Завгородняя

4. В. Золотарь

5. И. Зубжицкая

6. Я. Иома *(Латвия)*

7. С. Наугольная

8. Ю. Панина

9. В. Приходченко

10. В. Ровинский

11. Д. Рубин

12. М. Сафонов

13. И. Селин

14. М. Староверова

15. А. Утеганов

16. Ю. Ядровский

1. РГАЛИ. Ф. 1476 Коренев. Оп. 1. Ед. хр. 614. Л. 38 – 42. Автобиографии студентов-первокурсников режиссерского факультета ГИТИС за 1934 – 36 годы. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Марков П. А*. Новейшие театральные течения // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. М., 1974; *Маркович М*. Смышляев и Рейнгардт. Театральные параллели // Зрелища. 1923. № 33. С. 6. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Сулимов М. В*. Веруя в чудо. [С. 94](#_page094) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Никитин А. Л*. Тамплиеры в Москве // Наука и религия. 1992. № 4 – 12; 1993. № 1 – 4, 6 – 7; *Никитин А. Л*. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России. М., 1998. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Смышляев В. С*. Теория обработки сценического зрелища. Ижевск. 1921: Техника обработки сценического зрелища. 2‑е изд. испр. и доп. М., 1922. [↑](#footnote-ref-6)
6. После ранней смерти имя Смышляева было несправедливо забыто, и лишь в последние годы режиссерское и педагогическое творчество мастера вновь привлекло исследователей. Подробнее о Смышляеве см.: *Никитин А. Л*. Летопись «великого перелома» // В. С. Смышляев. Печально и нехорошо в нашем театре… (Дневник 1927 – 1931 годов). М., 1996. С. 5 – 34: *Черкасский С. Д*. Проблема режиссерско-педагогической преемственности: формирование режиссерской школы М. В. Сулимова / Дисс. канд. иск. … СПб., 2003; *Черкасский С. Д*. Валентин Смышляев — актер, режиссер, педагог. СПб., 2004. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. I. С. 416. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Виноградская И. Н*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. Т. 3. М., 1973. С. 87. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Спасский Ю*. Путевка на сцену. Зачетные спектакли ГИТИС // Театр. 1938. № 7. С. 54 – 59. [↑](#footnote-ref-10)
10. Там же. С. 59. [↑](#footnote-ref-11)
11. «Евгения Гранде». Сценическая композиция С. Даби по Оноре де Бальзаку. Постановка К. А. Зубова. Режиссер Г. А. Уварова. Художник В. И. Козлинский. Композитор П. А. Ипполитов. Премьера 1 марта 1939 г. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Ильинский И. В*. Сам о себе. М., 1961. С. 318. [↑](#footnote-ref-13)
13. Письмо А. А. Яблочкиной. РГАЛИ Ф. 2304. Яблочкина. Оп. 2. Ед. хр. 429. [↑](#footnote-ref-14)
14. Документ на бланке Малого театра. № 40/1 от 11 июня 1939 г. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54. [↑](#footnote-ref-15)
15. Свидетельство Г. И. Сулимовой, филолога, вдовы М. В. Сулимова. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Сулимов М. В*. Веруя в чудо. [С. 172](#_page172) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-17)
17. Справка о том, что «тов. Сулимов М. В. работал в концертных студенческих бригадах ГИТИСа с сентября 1941 по октябрь 1942 в качестве бригадира третьей бригады, режиссера, актера и чтеца» подписана его недавним педагогом, а теперь «уполномоченной концертных студенческих бригад ГИТИСа» Н. П. Збруевой. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54. [↑](#footnote-ref-18)
18. Именно здесь Сулимову пришлось впервые взвалить на свои плечи груз ответственности главного режиссера, сменив на этом посту проработавшего два военных сезона 1943 – 44 и 1944 – 45 годов В. Н. Плучека. [↑](#footnote-ref-19)
19. О. Г. Окулевич долгие годы являлся хранителем архива Н. В. Демидова и его рукописного творческого наследия и одним из активных пропагандистов театральных позиций своего учителя. Знакомство М. В. Сулимова с учением Н. В. Демидова не привело его в стан последователей или сторонников школы Демидова, хотя анализ творческих позиций зрелого М. В. Сулимова выявляет моменты соприкосновения их взглядов — в частности, негативное отношение к чрезмерно «застроенной» режиссером-постановщиком внутренней жизни актера-исполнителя. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Козельский Д*. Юбилейная постановка театра Северного флота // Северная вахта, Архангельск. 1945. 31 марта. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Ершов П. М*. Рецензия на спектакль «Фуэнте Овехуна» в Республиканском театре русской драмы К.‑Ф. ССР в гор. Петрозаводске. 30 мая 1947 года. С. 1, 4. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Золотницкий Д. И*. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб., 1999. С. 208. [↑](#footnote-ref-23)
23. Там же. С. 292. [↑](#footnote-ref-24)
24. Интересно отметить, что в шестидесятые годы произошло новое переплетение судеб режиссеров: Сулимов работает в ленинградском Театре им. В. Ф. Комиссаржевской, в том самом театральном здании, где до войны находился театр Радлова. [↑](#footnote-ref-25)
25. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Сулимов М. В*. Веруя в чудо. [С. 100](#_page100) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-27)
27. Рецензия П. М. Ершова представляет свидетельство того, что опыт совместной работы М. В. Сулимова с М. Л. Лозинским действительно не прошел даром для постановки «Фуэнте Овехуна»: «В спектакле отсутствует археологический историзм и воспринимается он как героическая драма общечеловеческого масштаба». См.: *Ершов П. М*. Рецензия на спектакль «Фуэнте Овехуна» С. 1. Архив М. В. Сулимова СПб. ГТБ ОР и РК. Ф. 54. [↑](#footnote-ref-28)
28. Смелее выдвигать режиссерскую молодежь! // Литературная газета. 1951. 7 авг. В статье содержится анализ судеб выпускников режиссерского факультета ГИТИСа за 15 лет (1936 – 1950 годы). Это не первый знак внимания к творчеству Сулимова в центральной прессе. См.: *Осипов Г*. Больше внимания русским театрам в союзных республиках // Советская культура. 1948. 18 декабря. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Минн Е*. Достоинства и недостатки. К итогам гастролей Республиканского театра русской драмы Карело-Финской ССР // Вечерний Ленинград. 1950. 26 авг. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Тогатов С*. Рассказы об актерах. Петрозаводск. 1973. С. 4 – 5. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Соловьева И*. «Земля» Н. Вирты // Московский Художественный театр: Сто лет. М., 1998. Т. I. С. 153. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Смелянский А. М*. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М., 1999. С. 14. [↑](#footnote-ref-33)
33. Там же. С. 13. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Упорова З*. «Из искры» // Ленинское знамя. Петрозаводск, 1953. 9 июля. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Сулимов М. В*. Веруя в чудо. С. [95](#_page095) – [96](#_page096) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Голубовский Б. Г*. Большие маленькие театры. М., 1998. С. 11 – 12. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Капралов Ю*. На правильном пути. О гастролях Республиканского театра русской драмы // Ленинградская правда. 1950. 1 сент. [↑](#footnote-ref-38)
38. Там же. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Костелянец Б*. «Идеальный муж». Спектакль Театра Ленинградского Совета // Смена. Ленинград. 1940. 21 нояб. [↑](#footnote-ref-40)
40. Там же. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Новицкий В*. «Глубокие корни». Пьеса Д. Гоу и А. Д’Юссо в Республиканском театре русской драмы // Ленинское знамя. Петрозаводск. 1948. 9 янв. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Сулимов М. В*. Памяти П. Н. Чаплыгина // Молодой большевик, Петрозаводск. 1948. 14 марта. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Шушевский В*. Белое и черное // Молодой большевик. Петрозаводск. 1948. 15 янв.; *Новицкий В*. «Глубокие корни» // Ленинское знамя, Петрозаводск. 1948. 9 янв.; *Ильичев В*. «Глубокие корни» // Патриот Родины, газета Беломорского военного округа. 1948. 7 янв. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Любимов В*. «Вас вызывает Таймыр». Постановка Театра русской драмы // Ленинское знамя, Петрозаводск. 1948. 6 июля. [↑](#footnote-ref-45)
45. Там же. [↑](#footnote-ref-46)
46. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54. [↑](#footnote-ref-47)
47. *Ардова Р*. «Бесприданница». Спектакль Республиканского театра русской драмы // Ленинское знамя. Петрозаводск. 1949. 27 дек. [↑](#footnote-ref-48)
48. Там же. [↑](#footnote-ref-49)
49. Там же. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Тогатов С*. Рассказы об актерах. С. 3. [↑](#footnote-ref-51)
51. Там же. [↑](#footnote-ref-52)
52. *Упорова З*. «Беспокойная должность» // Ленинское имя, Петрозаводск. 1954. 29 апр. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Сулимов М. В*. Веруя в чудо. [С. 160](#_page160) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Тогатов С*. Рассказы об актерах. С. 7. [↑](#footnote-ref-55)
55. *Тогатов С*. Рассказы об актерах. С. 53. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Виролайнен Л*. «Дети Солнца». Спектакль Республиканского театра русской драмы // Ленинское знамя, Петрозаводск. 1953. 27 нояб. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Кирху Т*. «Дети солнца» // Комсомолец, Петрозаводск. 1953. 21 нояб. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Голубовский Б. Г*. Большие маленькие театры. С. 245. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Осипов К*. Спектакль о любви и дружбе // Ленинское знамя, Петрозаводск. 1954. 2 окт. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Иларионова Р*. Волнующая тема // Комсомолец, Петрозаводск. 1954. 28 окт. [↑](#footnote-ref-61)
61. Там же. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Никитин П*. Китайская пьеса на сцене Карело-Финского театра // Ленинская правда, Петрозаводск. 1953. 17 (18) июля. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Гин М*. Глубокий спектакль // Комсомолец, Петрозаводск. 1960. 9 февраля. [↑](#footnote-ref-64)
64. Эскизы оформления и фотографии отдельных сцен этих и других спектаклей М. В. Сулимова хранятся в архиве М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Абалкин Н*. Театру нужна помощь // Правда. 1950. 7 апр. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Кочетов А*. «Шестой этаж». Спектакль Большого драматического театра имени М. Горького // Вечерний Ленинград. 1956. 19 окт. [↑](#footnote-ref-67)
67. Там же. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Янковский М*. Повесть о подвиге // Ленинградская правда. 1957. 16 июня. [↑](#footnote-ref-69)
69. Часть этих фотопортретов см. на с. [102](#_page102) – [103](#_page103) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Капралов Г*. Возвращение героя // Театр. 1958. № 7. С. 33. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Мин Е*. Правда жизни // Нева. № 7. С. 189. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Капралов Г*. Возвращение героя // Театр. 1958. № 7. С. 35. [↑](#footnote-ref-73)
73. Там же. С. 34. [↑](#footnote-ref-74)
74. Там же. С. 34. [↑](#footnote-ref-75)
75. *Кочетов А*. Спектакль о стойкости и мужестве // Вечерний Ленинград. 1957. 15 мая. [↑](#footnote-ref-76)
76. Там же. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Мин Е*. Правда жизни // Нева. 1957. № 7. С. 189. [↑](#footnote-ref-78)
78. Там же. [↑](#footnote-ref-79)
79. Там же. [↑](#footnote-ref-80)
80. *Сулимов М. В*. Беседы в режиссерской мастерской ЛГИТМиК. 1982. Март. Запись автора статьи. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Сулимов М. В*. Вспоминаю с благодарностью // Воспоминания о Вере Пановой. М., 1988. С. 298 – 299. [↑](#footnote-ref-82)
82. *Капралов Г*. Возвращение героя // Театр. 1958. № 7. С. 33. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Янковский М*. Повесть о подвиге // Ленинградская правда. 1957. 16 июня. [↑](#footnote-ref-84)
84. *Сулимов М. В*. Веруя в чудо. С. [154](#_page154) – [157](#_page157) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-85)
85. Иван Николаевич Берсенев: Сб. статей. М., 1961. С. 335. [↑](#footnote-ref-86)
86. *Марков П*. Из выступления на обсуждении спектаклей Республиканского русского театра драмы во Всероссийском театральном обществе. 19 дек. 1958 г. // Десять незабываемых дней. Алма-Ата. 1961. С. 92. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Богатенкова Я*. Театр: поиски и надежды (Государственный академический театр драмы им. М. Ю. Лермонтова). Алма-Ата, 1983. С. 111. [↑](#footnote-ref-88)
88. Российская премьера пьесы состоялась за полгода до спектакля Сулимова в Псковском драматическом театре, а в 1956 году знаменитый Жан Вилар привозил гастрольный спектакль TNP. Впрочем, П. Марков отмечал, что алма-атинский театр «истолковал пьесу глубже, чем французы». См.: *Марков П*. Из выступления на обсуждении спектаклей Республиканского русского театра драмы… // Десять незабываемых дней. Алма-Ата, 1961. С. 94. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Юзовский Ю*. Заметки критика // Советское искусство. 1947. 11 июля. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Рудницкий К. Л*. Спектакли разных лет. М., 1974. С. 108. [↑](#footnote-ref-91)
91. Там же. С. 111. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Сулимов М. В*. Статья в программе спектакля «Платонов» по А. П. Чехову. Алма-Ата, 1958. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Богатенкова Л*. Театр: поиски и надежды С. 122. [↑](#footnote-ref-94)
94. В качестве примера упомянем спектакль на сцене Петербургского академического театра им. А. С. Пушкина (1994), поставленный ученицей М. В. Сулимова С. Миляевой. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Богатенкова Л*. Театр: поиски и надежды. С. 121. [↑](#footnote-ref-96)
96. *Богатенкова Л*. Театр: поиски и надежды. С. 121; Е. Диордиев и В. Харламова — крупнейшие актеры русской труппы в Алма-Ате, впоследствии — народные артисты СССР. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Курова К*. Новый сезон в театре // Советский Казахстан. 1957. № 12. С. 117. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Сулимов М. В*. Статья в программе спектакля «Платонов» по А. П. Чехову. Алма-Ата, 1958. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Курова К*. Новый сезон в театре // Советский Казахстан. 1957. № 12. С. 117. [↑](#footnote-ref-100)
100. *Абраммичев В*. Первая ласточка. Премьера А. Чехова «Платонов» в Республиканском русском театре драмы // Ленинская смена, Алма-Ата. 1957. 5 нояб. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Курова К*. Новый сезон в театре // Советский Казахстан. 1957. № 12. С. 117. [↑](#footnote-ref-102)
102. Там же. С. 116. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Богатенкова Л*. Театр: поиски и надежды. С. 123. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Босин В*. Интересное знакомство // Алтайская правда, Барнаул. 1960. 20 июля. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Богатенкова Л*. Народная артистка СССР В. Б. Хармалова. Алма-Ата, 1960. С. 76. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Рудницкий К. Л*. Спектакли разных лет. М., 1974. С. 115. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Богатенкова Л*. Театр: поиски и надежды. С. 124. [↑](#footnote-ref-108)
108. *Борисова И*. Хорошо и плохо. На спектаклях русского театра драмы Казахской ССР // Театр. 1959. № 4. С. 39. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Борисова И*. «Джордано Бруно» // Ленинская смена, Алма-Ата. 1958. 16 марта. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Борисова И*. «В дорогу я беру не веру — мысль» // Театр. 1958. № 6. С. 104. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Варшавский Л*. Искания, находки, задачи // Советский Казахстан. 1958. № 6. С. 100. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Николаев В*. Джордано Бруно // Павлодарская правда. 1962. 31 июля. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Богатенкова Л*. Театр: поиски и надежды. С. 116. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Борисова И*. Хорошо и плохо // Театр. 1959. № 4. С. 37. [↑](#footnote-ref-115)
115. *Борисова И.* «В дорогу я беру не веру — мысль» // Театр. 1958. № 6. С. 105. [↑](#footnote-ref-116)
116. Там же. С. 105. [↑](#footnote-ref-117)
117. Там же. С. 105. [↑](#footnote-ref-118)
118. *Сыркина Ф*. Театральные декорации // Творчество. 1959. № 1. С. 20. [↑](#footnote-ref-119)
119. *Богатенкова Л*. Театр: поиски и надежды. С. 115. [↑](#footnote-ref-120)
120. Там же. С. 115. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Варшавский Л*. Искания, находки, задачи // Советский Казахстан. 1958. № 6. С. 99. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Рожновская Л*. Жизнеутверждающий спектакль // Казахстанская правда. 1958. 3 апр. [↑](#footnote-ref-123)
123. *Богатенкова Л*. Театр: поиски и надежды. С. 114. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Поль А*. Борьба и победа разума // Театральная жизнь. 1959. № 4. С. 53. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Богатенкова Л*. Театр: поиски и надежды. С. 114. [↑](#footnote-ref-126)
126. Там же. С. 112. [↑](#footnote-ref-127)
127. *Марков П*. Из выступления на обсуждении спектаклей Республиканского русского театра драмы… // Десять незабываемых дней. Алма-Ата. 1961. С. 92. [↑](#footnote-ref-128)
128. Там же. С. 93. [↑](#footnote-ref-129)
129. Там же. С. 94. [↑](#footnote-ref-130)
130. *Михайлов Н*. Сегодня и завтра // Литературная газета. 1958. 12 авг. [↑](#footnote-ref-131)
131. *Богатенкова Л*. Театр: поиски и надежды. С. 98. [↑](#footnote-ref-132)
132. Н. Анов «Наследники» — постановка Е. Я. Диордиева и М. В. Сулимова (1958). Г. Николаева «Битва в пути» — постановка М. В. Сулимова и А. К. Утеганова (1958). Э. де Филиппо «Филумена Мартурано» — постановка Е. Я. Диордиева. художник М. В. Сулимов (1958), С. Михалков «Дикари» — постановка М. В. Сулимова и А. К. Утеганова, художник — М. В. Сулимов. (1959), Зак и Кузнецов «Вчера в Касаткине» — постановка А. К. Утеганова. редакция М. В. Сулимова (1959). [↑](#footnote-ref-133)
133. *Вадимов В*. На сцене — современность // Советская культура. 1958. 23 дек.: *Лукьященко В*. Решение большой темы // Советская Киргизия. Фрунзе. 1959. 16 июля: *Сашин А*. Горьковское настоящее // Советская Киргизия, Фрунзе, дата не установлена. 1959: *Сенчакова Г*. Источник творчества // Вечерняя Москва. 1958. 17 дек.; *Цюрупа В*. Горячее дыхание жизни // Известия. 1958. 23 дек., и др. [↑](#footnote-ref-134)
134. *Немирович-Данченко В. И*. Театральное наследие: В 2‑х т. М., 1952. Т. 1. С. 224. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Сахновский В*. Путь театра. Ленинградский драматический театр имени В. Ф. Комиссаржевской. Л., 1962. С. 9. [↑](#footnote-ref-136)
136. *Сахновский-Панкеев В*. «Дети солнца» // Театр. 1960. № 8. С. 106. [↑](#footnote-ref-137)
137. Там же. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Сахновский В*. Путь театра. С. 9. [↑](#footnote-ref-139)
139. *Чирва Ю. Н*. О спектакле Сулимова «Дети солнца». Машинопись. 2002. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54. [↑](#footnote-ref-140)
140. Там же. [↑](#footnote-ref-141)
141. Там же. [↑](#footnote-ref-142)
142. Там же. [↑](#footnote-ref-143)
143. *Сахновский В*. Путь театра. С. 9. [↑](#footnote-ref-144)
144. *Чирва Ю. Н*. О спектакле Сулимова «Дети солнца». [↑](#footnote-ref-145)
145. *Рубина М*. Бой равнодушию // Советская Сибирь, Новосибирск. 1964. 6 авг. [↑](#footnote-ref-146)
146. Там же. [↑](#footnote-ref-147)
147. Отметим, что постановка пьесы бразильского драматурга Р. Магну «Наступит день…» («Дом сеньора Антонио») вызывала разноречивые оценки. Ее то называли «одним из лучших спектаклей театра» за точность актерских работ и режиссерскую проработку (*Рубина М*. Бой равнодушию // Советская Сибирь, Новосибирск. 1964. 6 авг.), то обвиняли в «приблизительности» решения семейной драмы, неудачно написанной «словно в развитие тем “Детей Ванюшина”» (*Сахновский-Панкеев В*. Утраченные позиции // Ленинградская правда. 1964. 8 окт.). [↑](#footnote-ref-148)
148. *Зубков Ю*. Имени Комиссаржевской // Советская культура. 1961. 12 авг. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Сахновский-Панкеев В*. «Дети солнца» // Театр. 1960. № 8. С. 107. [↑](#footnote-ref-150)
150. *Сахновский-Панкеев В*. Подводя итоги сезона… // Советская культура. 1961. 27 июля. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Сахновский-Панкеев В*. Утраченные позиции // Ленинградская правда. 1964. 8 окт. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Смелянский А. М*. Предлагаемые обстоятельства. С. 38. [↑](#footnote-ref-153)
153. *Саблина М*. Рождение мужества // Советская Россия. 1961. 16 авг. [↑](#footnote-ref-154)
154. *Сулимов М. В*. Веруя в чудо. [С. 143](#_page143) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-155)
155. Текст Ольшвангера на программке спектакля: «Дорогой Мар! Спасибо тебе за Петербург Достоевского, за всяческую поддержку и за все одиннадцать прошедших… В ожидании 12‑й. Твой И. Ольшвангер». Архив М. В. Сулинова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54. [↑](#footnote-ref-156)
156. *Сулимов М. В*. Веруя в чудо. [С. 154](#_page154) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-157)
157. Там же. [С. 153](#_page153). [↑](#footnote-ref-158)
158. *Ильина М., Клюевская К., Персидская О*. Театральный разъезд // Ленинградская правда. 1962. 23 мая. [↑](#footnote-ref-159)
159. *Рабинянц Н*. «Преступление и наказание» // Вечерний Ленинград. 1962. 18 апр. [↑](#footnote-ref-160)
160. *Алексеева А*. «Преступление и наказание» // Горьковская правда. 1965. 15 июля. С. 3. [↑](#footnote-ref-161)
161. *Сулимов М. В*. «Бесприданница». Беседа с постановщиком спектакля // Театральный Ленинград. 1963. № 12. С. 3. [↑](#footnote-ref-162)
162. Там же. [↑](#footnote-ref-163)
163. Там же. [↑](#footnote-ref-164)
164. *Фоменко Л*. Два Дмитриева // Литературная Россия. 1963. 20 сент. [↑](#footnote-ref-165)
165. Там же. [↑](#footnote-ref-166)
166. Там же. [↑](#footnote-ref-167)
167. *Сулимов М. В*. Веруя в чудо. [С. 162](#_page162) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-168)
168. *Сулимов М*. Вспоминаю с благодарностью // Воспоминания о Вере Пановой. М., 1988. С. 303 – 305. [↑](#footnote-ref-169)
169. *Журавин Л*. Доброта — тоже оружие // Вечерний Ленинград. 1965. 22 июня; *Филатов Евг.* «Еще на вечер» // Горьковская правда. 1965. 11 июля и др. [↑](#footnote-ref-170)
170. *Клюевская К*. Калерия Ивановна поверила. Актриса Г. Комарова в новом спектакле «Еще не вечер» // Ленинградская правда. 1965. 16 окт. [↑](#footnote-ref-171)
171. *Гольдина Л*. Бой за человека // Ленинская смена, Горький. 1965. 15 июля. [↑](#footnote-ref-172)
172. *Сахновский-Панкеев В*. Утраченные позиции // Ленинградская правда. 1964. 8 окт. [↑](#footnote-ref-173)
173. Премьера «Иду на грозу» состоялась 11 марта 1964 года. 100‑й спектакль — 19 февраля 1965 года. [↑](#footnote-ref-174)
174. *Янковский М*. «Иду на грозу» // Вечерний Ленинград. 1964. 20 марта. [↑](#footnote-ref-175)
175. *Марченко Т*. У барьера совести // Ленинградская правда. 1964. 25 марта. [↑](#footnote-ref-176)
176. *Волчек Ю*. Идущие трудной дорогой // Горьковский рабочий. Горький. 1965. 5 июля. [↑](#footnote-ref-177)
177. *Шпак Г*. Когда театр побеждает // Молодость Сибири. Новосибирск. 1964. 29 июня. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Янковский М*. В поединке с грозой // Комсомольская правда. 1964. 14 апр. [↑](#footnote-ref-179)
179. Из беседы с Д. А. Граниным автора статьи 30 ноября 2002 года. [↑](#footnote-ref-180)
180. *Янковский М*. В поединке с грозой // Комсомольская правда. 1964. 14 апр. [↑](#footnote-ref-181)
181. *Шпак Г*. Когда театр побеждает // Молодость Сибири. Новосибирск. 1964. 29 июня. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Марченко Т*. У барьера совести // Ленинградская правда. 1964. 25 марта. [↑](#footnote-ref-183)
183. *Бальдыш Г*. «Иду на грозу» // Смена. 1964. 31 марта. [↑](#footnote-ref-184)
184. *Янковский М*. В поединке с грозой // Комсомольская правда. 1964. 14 апр. [↑](#footnote-ref-185)
185. *Песочинская Н*. Принимаем такого героя // Смена. 1964. 8 дек. [↑](#footnote-ref-186)
186. *Янковский М*. «Иду на грозу» // Вечерний Ленинград. 1964. 20 марта. [↑](#footnote-ref-187)
187. *Янковский М*. В поединке с грозой // Комсомольская правда. 1964. 14 апр. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Щербаков К*. Тревожные мысли об удачном сезоне // Комсомольская правда. 1964. 21 июля. [↑](#footnote-ref-189)
189. РГАЛИ. Ф. 2223 Панова. Оп. 2. Ед. хр. 339. [↑](#footnote-ref-190)
190. *Бальдыш Г*. «Иду на грозу» // Смена. 1964. 31 марта. [↑](#footnote-ref-191)
191. *Смелянский А. М*. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. С. 364. [↑](#footnote-ref-192)
192. *Бальдыш Г*. «Иду на грозу» // Смена. 1964. 31 марта. [↑](#footnote-ref-193)
193. *Марченко Т*. Да здравствует солнце! // Ленинградская правда. 1966. 30 апр. [↑](#footnote-ref-194)
194. Там же. [↑](#footnote-ref-195)
195. *Чирва Ю. Н*. О спектакле Сулимова «Дети солнца». Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54. [↑](#footnote-ref-196)
196. *Белинский А. А*. Выступление в телевизионной программе, посвященной М. В. Сулимову. 1998. Запись из архива автора статьи. [↑](#footnote-ref-197)
197. Там же. [↑](#footnote-ref-198)
198. *Малочевский В*. «Все решилось. Сулимов принимает театр!» // Петербургский театральный журнал. № 15. 1998. С 113. [↑](#footnote-ref-199)
199. *Сулимов М. В*. Веруя в чудо. [С. 101](#_page101) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-200)
200. *Поляковский А*. Неизбежность борьбы // Кузнецкий рабочий. 1971. 2 июня. [↑](#footnote-ref-201)
201. *Немирович-Данченко В. И*. Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т. I. С. 449 – 450. [↑](#footnote-ref-202)
202. *Викторова М*. Жизненно и достоверно // Казахстанская правда. 1970. 8 марта. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Максимович К*. Становление спектакля // Огни Алатау. Алма-Ата. 1970. 4 февр. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Карпенко В*. Враги должны быть врагами // Вечерняя Алма-Ата. 1970. 3 февр. [↑](#footnote-ref-205)
205. *Викторова М*. Жизненно и достоверно // Казахстанская правда. 1970. 8 марта. [↑](#footnote-ref-206)
206. *Поляковский А*. Неизбежность борьбы // Кузнецкий рабочий. 1971. 2 июня. [↑](#footnote-ref-207)
207. *Карпенко В*. Враги должны быть врагами // Вечерняя Алма-Ата. 1970. 3 февр. [↑](#footnote-ref-208)
208. *Карпенко В*. Враги должны быть врагами // Вечерняя Алма-Ата. 1970. 3 февр. [↑](#footnote-ref-209)
209. *Румянцева Н*. Режиссер и его программа // Советская культура. 1974. 6 авг. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Велехова Н*. Служение истине // Казахстанская правда. 1974. 18 авг. [↑](#footnote-ref-211)
211. *Сулимов М*. «Две зимы и три лета». Интервью накануне премьеры // Ленинская смена, Алма-Ата. 1972. 16 марта. [↑](#footnote-ref-212)
212. Там же. [↑](#footnote-ref-213)
213. *Румянцева Н*. Режиссер и его программа // Советская культура. 1974. 6 авг. [↑](#footnote-ref-214)
214. *Маричеви В*. С оптимистической гипотезой // Советская культура. 1972. 23 сент. [↑](#footnote-ref-215)
215. *Присолова Е*. Только как зритель // Казахстанская правда. 1973. 25 нояб. [↑](#footnote-ref-216)
216. *Нечипорук В*. К самой сути жизненных истин // Вечерняя Одесса. 1977. 5 июня. [↑](#footnote-ref-217)
217. *Шорина Л*. Молодость чувств. (Творческий портрет Н. Жмеренецкой) // Ленинская смена, Алма-Ата. 1973. 1 апр. [↑](#footnote-ref-218)
218. *Шорина Л*. Три спектакля. Поздравляем юбиляра // Ленинская смена, Алма-Ата. 1973. 28 мая. [↑](#footnote-ref-219)
219. *Кучкина О*. К людям — с любовью // Комсомольская правда. 1973. 21 (22) мая. [↑](#footnote-ref-220)
220. Там же. [↑](#footnote-ref-221)
221. *Солдатова Н*. Там, на Синельге… // Индустриальная Караганда. 1975. 25 июля. [↑](#footnote-ref-222)
222. *Кучкина О*. К людям — с любовью // Комсомольская правда. 1973. 21 (22) мая. [↑](#footnote-ref-223)
223. *Нечипорук В*. К самой сути жизненных истин // Вечерняя Одесса. 1977. 5 июня. [↑](#footnote-ref-224)
224. *Боров А., Ялымов Н*. Прошлое, которое всегда с нами // Советская Киргизия. 1973. 31 мая. [↑](#footnote-ref-225)
225. *Прасолов Е*. Судьбы человеческие… // Казахстанская правда. 1972. 24 мая. [↑](#footnote-ref-226)
226. *Боров А., Ялымов Н*. Прошлое, которое всегда с нами // Советская Киргизия. 1973. 31 мая. [↑](#footnote-ref-227)
227. *Прасолов Е*. Судьбы человеческие… // Казахстанская правда. 1972. 24 мая. [↑](#footnote-ref-228)
228. *Шорина Л*. Многогранность таланта // Огни Алатау. 1974. 14 нояб. [↑](#footnote-ref-229)
229. Там же. [↑](#footnote-ref-230)
230. *Косенко П*. Академический имени Лермонтова — год 75‑й // Простор. 1975. № 9. С. 105. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Адерихин В*. Грани народной судьбы // Вечерняя Алма-Ата. 1972. 31 марта. [↑](#footnote-ref-232)
232. *Маричева В*. С оптимистической гипотезой // Советская культура. 1972. 23 сент. [↑](#footnote-ref-233)
233. Об итогах гастролей в Москве Республиканского русского театра драмы им. М. Ю. Лермонтова: Выступление М. А. Захарова // Вестник Казахского театрального общества Алма-Ата. 1974. № 4. С. 31. [↑](#footnote-ref-234)
234. *Богатенкова Л. И*. Театр: поиски и надежды. С. 181 – 182. [↑](#footnote-ref-235)
235. *Нечипорук В*. К самой сути жизненных истин // Вечерняя Одесса. 1977. 5 июня. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Шорина Л*. Три спектакля // Ленинская смена. 1973. 28 мая. [↑](#footnote-ref-237)
237. *Коган Э*. За все в ответе // Иртыш, Семипалатинск. 1975. 5 июня. [↑](#footnote-ref-238)
238. *Сулимов М*. «Две зимы и три лета». Интервью накануне премьеры // Ленинская смена, Алма-Ата. 1972. 16 марта. [↑](#footnote-ref-239)
239. *Малочевский В., Кацев В*. И каждый вечер в час назначенный… / Диалог актера со зрителем. Записала С. Штейнгруд // Ленинская смена, Алма-Ата. 1974. 17 дек. [↑](#footnote-ref-240)
240. *Коган Э*. За все в ответе // Иртыш, Семипалатинск. 1375. 5 июня. [↑](#footnote-ref-241)
241. *Створин Е*. «Надежда горит впереди» // Огни Алатау, Алма-Ата. 1970. 27 окт. [↑](#footnote-ref-242)
242. *Енисеева Л*. «Надежда горит впереди!..» // Театр. 1971. № 6. С. 19. [↑](#footnote-ref-243)
243. *Богатенкова Л*. Мар Сулимов // Услышать и понять человека. Алма-Ата, 1987. С. 76. [↑](#footnote-ref-244)
244. *Сулимов М. В*. Веруя в чудо. [С. 97](#_page097) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-245)
245. *Богатенкова Л*. Путь к художественному синтезу // Простор. 1972. № 12. С. 125. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Емельянов Б*. Вариации на тему Дои Кихота // Театр. 1972. № 6. С. 52 – 58. [↑](#footnote-ref-247)
247. *Бернадский В*. Только ли лето… // Вечерняя Алма-Ата. 1973. 18 сент. [↑](#footnote-ref-248)
248. *Прасолов Е*. Только как зритель // Казахстанская правда. 1973. 25 нояб. [↑](#footnote-ref-249)
249. *Малочевский В., Кацев В*. И каждый вечер в час назначенный… // Ленинская Смена. 1974. 17 дек. [↑](#footnote-ref-250)
250. *Ягмурова С*. Смешно и серьезно // Казахстанская правда. 1978. 30 мая. [↑](#footnote-ref-251)
251. *Родин В*. Доказательство от противного // Вырезка из газеты, Фрунзе. 1981. 15 июля. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54. [↑](#footnote-ref-252)
252. *Кочнев Д*. Бедный расточитель // Советская Киргизия Фрунзе. 1981. 25 июня. [↑](#footnote-ref-253)
253. *Карцева Л*. Хотя выстрела и не было… // Свердловск вечерний. 1979. 13 авг. [↑](#footnote-ref-254)
254. *Ягмурова С*. Смешно и серьезно // Казахстанская правда. 1978. 30 мая. [↑](#footnote-ref-255)
255. *Родин В*. Доказательство от противного // Вырезка из газеты. Фрунзе. 1981. 15 июля. Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54. [↑](#footnote-ref-256)
256. *Карцева Л*. Хотя выстрела и не было… // Свердловск вечерний. 1979. 13 авг. [↑](#footnote-ref-257)
257. *Сулимов М*. Веруя в чудо. [С. 139](#_page139) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-258)
258. *Малочевский В*. «Все решилось, Сулимов принимает театр!» // Петербургский театральный журнал. 1998. № 15. С. 113. [↑](#footnote-ref-259)
259. *Румянцева Н*. Режиссер и его программа // Советская культура. 1974. 6 авг. [↑](#footnote-ref-260)
260. *Бутковская Т*. Энергичный почерк // Театральная жизнь. 1974. № 23. С. 27. [↑](#footnote-ref-261)
261. *Маричева В*. Работать, работать… // Советская культура. 1974. 29 марта. [↑](#footnote-ref-262)
262. *Румянцева Н*. Режиссер и его программа // Советская культура. 1974. 6 авг. [↑](#footnote-ref-263)
263. *Велехова Н*. Служение истине // Казахстанская правда. 1974. 18 авг. [↑](#footnote-ref-264)
264. *Велехова Н*. Высокое и простое // Огонек. 1974. № 37. [↑](#footnote-ref-265)
265. Там же. [↑](#footnote-ref-266)
266. *Кучкина О*. К людям — с любовью // Комсомольская правда. 1973. 21 (22) мая. [↑](#footnote-ref-267)
267. *Сулимов М. В*. Веруя в чудо. [С. 163](#_page163) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-268)
268. *Богатенкова Л*. Мар Сулимов // Услышать и понять человека. С. 73. [↑](#footnote-ref-269)
269. *Малочевский В*. «Все решилось. Сулимов принимает театр!» // Петербургский театральный журнал. № 15. 1998. С. 113. [↑](#footnote-ref-270)
270. *Померанцев Ю*. С верой в торжество искусства. К 50‑летию Государственного академического театра им. М. Ю. Лермонтова // Вечерняя Алма-Ата. 1983. 24 дек. [↑](#footnote-ref-271)
271. *Абросимова Т*. Я была примкнувшей к сторонникам… // Петербургский театральный журнал № 15. 1998. С. 112. [↑](#footnote-ref-272)
272. *Богатенкова Л*. Театр: поиски и надежды. С. 123. [↑](#footnote-ref-273)
273. Об итогах гастролей в Москве республиканского русского театра драмы им. М. Ю. Лермонтова: Выступление Н. А. Велеховой // Вестник Казахского театрального общества. Алма-Ата. 1974. № 4. С. 1 – 2. [↑](#footnote-ref-274)
274. *Зубков Ю*. Имени Комиссаржевской // Советская культура. 1961. 12 авг. [↑](#footnote-ref-275)
275. *Сахновский-Панкеев В*. Утраченные позиции // Ленинградская правда. 1964. 8 окт. [↑](#footnote-ref-276)
276. *Богатенкова Л*. Мар Сулимов // Услышать и понять человека С. 71. [↑](#footnote-ref-277)
277. *Шведерский А. С*. Рецензия на работу М. В. Сулимова «Режиссер наедине с пьесой». Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54. [↑](#footnote-ref-278)
278. *Сулимов М. В*. Веруя в чудо. [С. 154](#_page154) настоящего издания. [↑](#footnote-ref-279)
279. *Богатенкова Л*. Мар Сулимов // Услышать и понять человека. С. 73. [↑](#footnote-ref-280)
280. *Шорина Л*. Три спектакля // Ленинская смена. 1973. 28 мая. [↑](#footnote-ref-281)
281. Запись беседы с проф. Ю. М. Красовским. 1999. 23 июня. Архив автора статьи. [↑](#footnote-ref-282)
282. *Шведерский А*. «Когда я работаю или учусь, я покоен…» // Петербургский театральный журнал. 1998. № 15. С. 106. [↑](#footnote-ref-283)
283. Студенческому театру «Studio» был дан статус профессионального театра. Подробно об этом написано в моей статье «Напутственный панегирик» в № 12 журнала «Нева» за 1979 год. [↑](#footnote-ref-284)
284. Подробнее о пьесе «Метелица» и спектакле БДТ в книге: *Панова В. Ф*. О моей жизни, книгах и читателях. Л., 1975. С. 223 – 228. [↑](#footnote-ref-285)
285. Цитаты из пьесы по изданию: Александр Вампилов. Избранное. М., 1975. В ссылках на пьесу указываются только страницы этого издания. (Курсив в цитатах мой. — *М. С*.) [↑](#footnote-ref-286)
286. Новый мир. 1974. № 5. [↑](#footnote-ref-287)
287. *Леонов Л*. Слово о Горьком // Советская Россия. 1971. [↑](#footnote-ref-288)
288. *Партикабль* — строенное плоскостное изображение предмета, подобное барельефу. [↑](#footnote-ref-289)
289. *Франс А*. Собр. соч. Т. VIII. М., 1960. С. 531. [↑](#footnote-ref-290)
290. Цит. по: *Виноградов А*. Три цвета времени. М., 1956. С. 457. [↑](#footnote-ref-291)
291. *Вампилов А*. Избранное. М., 1975. В дальнейшем даны ссылки на это издание с указанием страниц в тексте. [↑](#footnote-ref-292)
292. *Островский А. Н*. Собр. соч. Т. VIII. М., 1959. С. 164. [↑](#footnote-ref-293)
293. *Станиславский К. С*. Собр. соч. Т. IV. М., 1957. С. 73. [↑](#footnote-ref-294)
294. *Островский А. Н*. Собр. соч. Т. VIII. С. 230. [↑](#footnote-ref-295)
295. Там же. [↑](#footnote-ref-296)
296. *Белинский В. Г*. Полн. собр. соч. Т. I. М., 1953. С. 434. [↑](#footnote-ref-297)
297. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. 4. С. 229 (курсив мой. — *М. С*.). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте в скобках (номер тома и страница). [↑](#footnote-ref-298)
298. *Станиславский К. С*. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1954. С. 664 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-299)
299. *Товстоногов Г. А*. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980. Т. 1. С. 154. [↑](#footnote-ref-300)
300. *Аристотель*. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 97. [↑](#footnote-ref-301)
301. *Белинский В. Г*. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 2. С. 61 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-302)
302. Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1977. С. 232 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-303)
303. *Горина Т. Н*. Прянишников. М., 1958. С. 71, 73. [↑](#footnote-ref-304)
304. *Стасов В. В*. Избр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 2. С. 460. [↑](#footnote-ref-305)
305. *Кнебель М. О*. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. С. 143. [↑](#footnote-ref-306)
306. *Иогансон Б*. О жанре // Искусство. 1947. № 1. С. 72. [↑](#footnote-ref-307)
307. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие. М., 1952. Т. I. С. 119. [↑](#footnote-ref-308)
308. *Чуковский К*. Современники. ЖЗЛ, М., 1963. С. 591. [↑](#footnote-ref-309)
309. *Шекспир В*. Полн. собр. соч. в 8 томах. М., 1959. Т. 5. С. 47. [↑](#footnote-ref-310)
310. *Станиславский К. С*. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953. С. 657. [↑](#footnote-ref-311)
311. *Симонов П. В., Ершов П. М*. Темперамент. Характер. Личность. М., 1984. С. 7. [↑](#footnote-ref-312)
312. *Станиславский К. С*. Статьи. Речи. Беседы. С. 656. [↑](#footnote-ref-313)
313. *Станиславский К. С*. Собр. Соч. в 8 томах. М., 1954 – 1961. Т. 4. С. 327 (в дальнейшем ссылки на это издание помещаются в тексте в скобках с указанием тома и страницы). [↑](#footnote-ref-314)
314. *Станиславский К. С*. Статьи. Речи. Беседы. С. 656. [↑](#footnote-ref-315)
315. *Попов А. Д*. Творческое наследие. М., 1980. С. 189. [↑](#footnote-ref-316)
316. *Станиславский К. С*. Статьи. Речи. Беседы. С. 653. [↑](#footnote-ref-317)
317. *Станиславский К. С*. Статьи. Речи. Беседы… С. 657. [↑](#footnote-ref-318)
318. *Кнебель М. О*. Школа режиссуры Немировича-Данченко. М., 1966. С. 117. [↑](#footnote-ref-319)
319. Там же. С. 123. [↑](#footnote-ref-320)
320. *Станиславский К. С*. Статьи. Речи… С. 664. [↑](#footnote-ref-321)
321. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие. М., 1952. Т. I. С. 107. [↑](#footnote-ref-322)
322. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. М., 1948. Т. XI. С. 240. [↑](#footnote-ref-323)
323. *Маяковский В*. Избранные произведения. М., 1953. Т. 2. С. 417. [↑](#footnote-ref-324)
324. *Товстоногов Г. А*. Зеркало сцены. Л., 1980. Т. 1. С. 154. [↑](#footnote-ref-325)
325. Всеобщая история искусств. М., Т. 5. С. 212. [↑](#footnote-ref-326)
326. Ежегодник МХТ. 1947. М.; Л., 1949. С. 305. [↑](#footnote-ref-327)
327. Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. 1977. С. 232. [↑](#footnote-ref-328)
328. Там же. С. 234. [↑](#footnote-ref-329)
329. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие. Т. 1. С. 184. [↑](#footnote-ref-330)
330. *Зись А*. Искусство и эстетика. М., 1974. С. 107. [↑](#footnote-ref-331)
331. *Товстоногов Г. А*. О профессии режиссера. М., 1965. С. 101. [↑](#footnote-ref-332)
332. *Белинский В. Г*. Собр. соч. в трех томах. М., 1948. Т. II. С. 61. [↑](#footnote-ref-333)
333. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. Т. II. С. 330. [↑](#footnote-ref-334)
334. Там же. С. 321. [↑](#footnote-ref-335)
335. Там же. Т. II. Стр. 343. [↑](#footnote-ref-336)
336. Ныне СПбГАТИ (Санкт-Петербургская Государственная Академия театрального искусства). [↑](#footnote-ref-337)
337. *Бунин И. А*. Собр. Соч. в пяти томах. М., Т. 3. С. 245. [↑](#footnote-ref-338)
338. *Белинский В. Г*. Полн. собр. соч. М., 1955, Т. 6. С. 271. [↑](#footnote-ref-339)
339. *Товстоногов Г. А*. О профессии режиссера. С. 102. [↑](#footnote-ref-340)
340. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие. Т. I. С. 181 – 182. [↑](#footnote-ref-341)
341. *Кнебель М. О*. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. С. 182 – 183. [↑](#footnote-ref-342)
342. Цит. по повести В. Астафьева «Царь-рыба». [↑](#footnote-ref-343)
343. *Попов А*. Художественная целостность спектакля. М., 1959. С. 267. [↑](#footnote-ref-344)
344. *Маяковский В. В.* Избр. сочинения. Т. 2. С. 5. [↑](#footnote-ref-345)
345. *Крылов И. А*. Сочинения в двух томах. М., 1956. Т. 1. С. 103. [↑](#footnote-ref-346)
346. *Крымова Н*. Станиславский — режиссер. М., 1971. С. 144. [↑](#footnote-ref-347)
347. *Достоевский Ф. М*. Собр. соч. В 10 томах. М., 1956 – 1958. Т. 5. С. 356. [↑](#footnote-ref-348)
348. Там же. Т. 10. С. 284. [↑](#footnote-ref-349)
349. *Товстоногов Г. А*. Заметки о театральной импровизации // Театр. № 4. 1985. С. 141. [↑](#footnote-ref-350)
350. *Попов А. Д*. Воспоминания и размышления о театре. М., 1963. С. 291. [↑](#footnote-ref-351)
351. *Ремез О. Я*. Мастерство режиссера. Пространства и время спектакля. М., 1983. С. 83. [↑](#footnote-ref-352)
352. *Алексин А*. Собр. соч. в трех томах. М., 1980. Т. 2. С. 208. [↑](#footnote-ref-353)
353. *Блок Вл*. Диалектика театра. М., 1983. С. 42. [↑](#footnote-ref-354)
354. *Кнебель М. О*. О том, что мне кажется… С. 203. [↑](#footnote-ref-355)
355. *Кнебель М. О*. Поэзия педагогики. М., 1976. С. 469. [↑](#footnote-ref-356)
356. *Толстой Л. Н*. Собрание сочинений в 14 томах. М., 1952. Т. 9. С. 347. [↑](#footnote-ref-357)
357. *Тынянов Ю*. Кюхля. Рассказы. М., 1981. С. 486 – 487. [↑](#footnote-ref-358)
358. *Попов Алексей*. Воспоминания и размышления о театре. С. 305, 306, 307. [↑](#footnote-ref-359)
359. Там же. С. 309. [↑](#footnote-ref-360)
360. Театральное наследие. Т. 1. С. 341. [↑](#footnote-ref-361)
361. *Чернышевский Н. Г*. Избранные сочинения. М.; Л., 1950. С. 707. [↑](#footnote-ref-362)
362. *Достоевский Ф. М*. Собр. соч. Т. 9. С. 265 – 266. [↑](#footnote-ref-363)
363. Там же. Т. 9. С. 269 – 271. [↑](#footnote-ref-364)
364. *Немирович-Данченко В. И*. Театральное наследие. Т. I. С. 190. [↑](#footnote-ref-365)
365. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч., М., 1950. Т. 8. С. 171. [↑](#footnote-ref-366)
366. Там же. С. 164. [↑](#footnote-ref-367)
367. *Пришвин М. М*. Собр. соч. в 6 томах. М., 1956 – 1957. Т. 4. С. 12. [↑](#footnote-ref-368)
368. *Голованов Л*. Чувство Родины // Сов. культура. 1 февр. 1983. [↑](#footnote-ref-369)
369. *Пришвин М. М*. Т. 5. С. 281. [↑](#footnote-ref-370)
370. Театральное наследие. Т. 1. С. 168, 167. [↑](#footnote-ref-371)
371. *Попов А. Д*. Творческое наследие. М., 1980. С. 188. [↑](#footnote-ref-372)
372. Ссылки на текст пьесы приводятся по изданию: М. Горький. Собр. соч. в 30 томах. М., 1951. Т. 12. С. 223 – 276. [↑](#footnote-ref-373)
373. *Кнебель М. О*. О том, что мне кажется… С. 192. [↑](#footnote-ref-374)
374. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма в двух томах. М., 1979. Т. 2. С. 129 – 130. [↑](#footnote-ref-375)
375. *Кнебель М. О*. О том, что мне кажется… С. 143. [↑](#footnote-ref-376)
376. Это наглядно отразилось в «Беседах с мастерами МХАТ» в книге: *Станиславский К. С*. Статьи, речи, беседы… с. 653 – 688, и в некоторых других работах К. С., относящихся к последнему периоду его жизни, а также во многих исследованиях этого этапа его исканий. Среди них можно назвать такие, как: *Топорков В*. Станиславский на репетиции. М., 1950. *Горчаков Н*., К. С. Станиславский о работе режиссера с актерами М., 1958; *Строева М*. Режиссерские искания Станиславского (1917 – 1938) М., 1977; *Блок Вл*. Станиславский и проблемы драматургии. М., 1963; *Его же*. Диалектика театра. М., 1983 и многие другие. [↑](#footnote-ref-377)
377. *Кнебель М. О*. Школа режиссуры Немировича-Данченко. С. 34. [↑](#footnote-ref-378)
378. *Товстоногов Г*. В спорах о профессии // Вопросы театра. 10. М., 1986. С. 110. [↑](#footnote-ref-379)
379. Словарь русского языка, составил С. И. Ожегов. М., 1952. С. 700. [↑](#footnote-ref-380)
380. *Чехов А. П*. Собр. соч. Т. 11. С. 355. [↑](#footnote-ref-381)
381. *Кнебель М. О*. Поэзия педагогики. С. 298. [↑](#footnote-ref-382)
382. *Блок Вл*. Станиславский и проблемы драматургии. С. 193. [↑](#footnote-ref-383)
383. *Станиславский К. С*. Статьи. Речи. Беседы… С. 573. [↑](#footnote-ref-384)
384. *Кнебель М. О*. Поэзия педагогики. С. 310. [↑](#footnote-ref-385)
385. *Барро Ж.‑Л*. Размышления о театре. М., 1963. С. 166 – 167. [↑](#footnote-ref-386)
386. *Аристотель*. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 97. [↑](#footnote-ref-387)
387. *Поламишев А. М*. Событие — основа спектакля. М., 1977. [↑](#footnote-ref-388)
388. *Кнебель М. О*. Поэзия педагогики. С. 316. [↑](#footnote-ref-389)
389. *Сахновский-Панкеев В. А*. Драма. Л., 1969. С. 111. [↑](#footnote-ref-390)
390. Здесь и дальше ссылки на текст пьесы даются по изданию: *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 7 – 65. [↑](#footnote-ref-391)
391. Словарь синонимов. Л., 1975. С. 294. [↑](#footnote-ref-392)
392. Т. 4. С. 108 – 109, курсив мой. — *М. С*. [↑](#footnote-ref-393)
393. *Блок Вл*. Система Станиславского и проблемы драматургии. С. 54. [↑](#footnote-ref-394)
394. *Блок Вл*. Диалектика театра. С. 73 и 84. [↑](#footnote-ref-395)
395. Там же. С. 30. [↑](#footnote-ref-396)
396. *Станиславский К. С*. Из записных книжек. М., 1986. Т. 2. С. 209. [↑](#footnote-ref-397)
397. *Станиславский К. С*. Собр. соч. В 8 т. М., 1961. Т. 8. С. 421 – 422. [↑](#footnote-ref-398)
398. *Кнебель М. О*. Поэзия педагогики. М., 1976. С. 298. [↑](#footnote-ref-399)
399. *Достоевский Ф. М*. Собр. соч. В 10 т. М., 1958. Т. 9. С. 265 – 266. [↑](#footnote-ref-400)
400. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 12. С. 195. [↑](#footnote-ref-401)
401. *Станиславский К. С*. Из записных книжек. В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 208 – 209. [↑](#footnote-ref-402)
402. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма. В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 129 – 130. [↑](#footnote-ref-403)
403. *Кнебель М. О*. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. С. 143. [↑](#footnote-ref-404)
404. *Сахновский-Панкеев В. А*. Драма. Л., 1969. С. 111. [↑](#footnote-ref-405)
405. *Аристотель*. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 97. [↑](#footnote-ref-406)
406. *Барро Ж.‑Л*. Размышления о театре. М., 1963. С. 166 – 167. [↑](#footnote-ref-407)
407. *Сахновский-Панкеев В. А*. Драма. С. 93. [↑](#footnote-ref-408)
408. *Достоевский Ф. М*. Собр. соч. Т. 10. С. 234 – 305. [↑](#footnote-ref-409)
409. *Монтень М*. Опыты. М.; Л., 1956. Т. 2. С. 116. [↑](#footnote-ref-410)
410. *Станиславский К. С*. Собр. соч. Т. 2. С. 332 – 333. [↑](#footnote-ref-411)
411. Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 100. [↑](#footnote-ref-412)
412. *Станиславский К. С*. Статьи. Речи. Беседы. М., 1953. С. 656. [↑](#footnote-ref-413)
413. Список составлен С. Д. Черкасским на основе театрально-критических статей, архивных материалов, записных книжек М. В. Сулимова (СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54). Использованы материалы Российской национальной библиотеки. Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. Музея истории Государственного академического русского театра драмы им. М. Ю. Лермонтова (Алма-Ата). Даты премьер уточнены по программкам спектаклей с надписями самого Сулимова. Разночтения в дате премьеры связаны, вероятно, с двумя составами исполнителей или с процедурой приема спектакля художественным советом В этом случае в скобках указана дата по списку из тетради М. В. Сулимова (Архив М. В. Сулимова. СПб ГТБ ОР и РК. Ф. 54). [↑](#footnote-ref-414)
414. С 1947 по 1969 г. М. В. Сулимов — член Союза художников К.‑Ф. ССР (позже КАССР). [↑](#footnote-ref-415)